دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

ادب عربی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱
سال ۱۶، شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۴۰، تابستان ۱۴۰۳

ناشر
دانشگاه تهران

عناوین

- **بررسی طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی** ۱
  علی اسودی و آبرون
- **رمان «باب الشمس» سدی در برابر «رژیم حقیقت» صهیونیسم (خوانشی بر اساس تاریخ‌گرایی نوین)** ۲۳
  امید ایزانلو
- **نویسندگی؛ سرمایه فرهنگی زنان در رمان «الراویات» نوشته مها حسن (با نگاهی به نظریهٔ «انواع سرمایه» پی یر بوردیو)** ۴۵
  محدثه سمیعی، عباس گنجعلی، حسین شمس‌آبادی، حجت‌اله فسنقری
- **تحلیل وجوه پنهان معنا در نفرین‌های نهج‌البلاغه از منظر کاربردشناسی (با تمرکز بر ترجمه موسوی گرمارودی)** ۶۵
  / علی‌اصغرشهبازی
- **تحلیل فراداستانی رمان «هنا الوردة» اثر امجد ناصر** ۹۱
  پیمان صالحی و مسلم خزلی
- **بررسی کلان استعارهٔ «فوتبال به مثابهٔ ماشین» در زبان عربی** ۱۱۵
  عبدالباسط عرب یوسف آبادی
- **خوانش قصیده ذکراکَ فُوَّهَةُ الثّورات بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر** ۱۳۵
  عزت ملاابراهیمی و مونا نادعلی

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب عربی

(علمی- پژوهشی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱

سال ۱۶، شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۴۰، تابستان ۱۴۰۳

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)

فرامرز میرزایی
استاد زبان و ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس

عیسی متقی زاده
استاد زبان و ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس

غلامعباس رضایی هفتادر
(دانشیار دانشگاه تهران)

احسان الدیک
(استاد دانشگاه بین المللی النجاح نابلس)

عبدالمجید سالمی
استاد – ادبیات عربی – دانشگاه الجزائر ۲- الجزائر

عیسی بن محمد السلیمانی
استاد، زبان و ادبیات عربی، دانشگاه نزوی، عمان

کبری روشنفکر
(استاد دانشگاه تربیت مدرس)

علی سلیمی قلعه‌ئی
(استاد دانشگاه رازی)

سیدحسین سیدی
(استاد دانشگاه فردوسی)

عبدالنبی اصطیف
(استاد دانشگاه دمشق)

عبد الکریم علی عبد الحمید جرادات
استاد – زبان و ادبیات فارسی- دانشگاه آل البیت – اردن

وحید بن بوعزیز
استاد، زبان و ادبیات عربی، دانشگاه الجزائر ۲، الجزائر

سیدمهدی مسبوق
(استاد دانشگاه بوعلی سینا)

رضا ناظمیان
(استاد دانشگاه علامه طباطبایی)

شهریار نیازی
(دانشیار دانشگاه تهران)

عبدالنبی اصطیف
استاد دانشگاه دمشق

جودة مبروک محمد
استاد، زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بنی سویف، مصر

سعید یقطین
استاد، زبان و ادبیات عربی، دانشگاه محمد الخامس (رباط)، مراکش

مدیر داخلی: دکتر انیسه السادات هاشمی

مدیر اجرایی: دکتر نعمت اله علی محمدی

ویراستار ادبی: .....

نشانی نشریه: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقهٔهمکف، 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) کریمی،۱۳۸۲: ۴۵–۵۰ یا کریمی،۱/۱۳۸۲: ۴۵–۵۰ و منابعی که بیش از دو مؤلف دارند، به صورت (نام خانوادگی مؤلف اول و همکاران، سال انتشار: شمارهٔ صفحه) کریمی و رضایی، ۱۳۸۲: ۴۵– ۵۰ 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 مقالات

عناوین	صفحه
بررسی طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی علی اسودی و مهدی آب‌رون	۱
رمان «باب الشمس» سدی در برابر «رژیم حقیقت» صهیونیسم (خوانشی بر اساس تاریخ گرایی نوین) / امید ایزانلو	۲۳
نویسندگی؛ سرمایه فرهنگی زنان در رمان «الراویات» نوشته مها حسن (با نگاهی به نظریهٔ «انواع سرمایه» پی‌یر بوردیو) / محدثه سمیعی، عباس گنجعلی، حسین شمس آبادی، حجت اله فسنقری	۴۵
تحلیل وجوه پنهان معنا در نفرین‌های نهج‌البلاغه از منظر کاربردشناسی (با تمرکز بر ترجمه موسوی گرمارودی) / علی‌اصغرشهبازی	۶۵
تحلیل فراداستانی رمان «هنا الوردة» اثر امجد ناصر پیمان صالحی و مسلم خزلی	۹۱
بررسی کلان‌استعارهٔ «فوتبال به مثابهٔ ماشین» در زبان عربی عبدالباسط عرب یوسف آبادی	۱۱۵
خوانش قصیده ذکراکَ فُوَّهَةُ الثّورات بر اساس رویکرد نشانه شناسی مایکل ریفاتر عزت ملاابراهیمی و مونا نادعلی	۱۳۵

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

Surveying Visual Schemes in Mosul Common Proverbs

Ali Asvadi[1], Mahdi Abroon[2]✉

1.Assistant Professor of Department of Arabic Language and Literature, Arabic Literature Group, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Karaj, Iran. E-mail: asvadi@khu.ac.ir

2. Corresponding Author, Ph.D. Candidate Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Kharazmi University, Hamedan, Iran. E-mail: mahdi.abroon@khu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
26 September 2023

In Revised Form:
9 January 2024

Accepted:
11 January 2024

Published Online:
21 June 2024

Abstract

Human uses language as a tool to communicate with others and expresses his knowledge and requests with that. Every country or culture has its own special language. One of the most eloquent and conceptual ways of transferring language experience and communication is the proverb. This language phenomenon represents a clear vision of its society circumstances whether in cultural, political or historical terms and it is unique in its own kind, especially, if the proverbs be common, because their commonness shows that these wisdoms have been taken from society depths and they have been occasionally modified. Most of these proverbs have been received in visual schemes taken from the human imagination. In other words, human experience is an inseparable part in all of them. The present research has surveyed the visual schemes in Mosul common proverbs represented by George Lakoff and Johnson and it has shown that the represented volumetric schemes by the linguists have been conceived according to the human abstract behavior and attitude and their growth is obvious in Mosul and they have high frequency among the other visual, dynamic and communication schemes and also, in power scheme, the top-down scheme has the least frequency. Most of the focus of Mosul people is on the details of affairs and the scheme of being inhibited which mostly consists of coming to a dead end is considerably visible in Mosul proverbs. In all the schemes, human thought and its physical aspect has a major impact on its metaphysical aspect.

Keywords: cognitive semantics, metaphor, Visual schemes, Mosul dialect ,Mosul common proverbs.

Cite this The Author(s): Asvadi, A., Abroon, M., (2024). Surveying visual schemes in Mosul common proverbs. Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 16, No. 1, Serial No. 40- Summer. (1-22).
DOI: 10.22059/jalit.2024.365798.612736.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

1.Introduction

Humans use language as a means to communicate with others, and every country or culture has its own language. Cognitive linguistics is actually an approach to analyzing the nature of language and it is considered as a tool for organizing, processing, and transmitting information. The most important purpose of language is to communicate and send and receive messages, which has occupied various kinds of knowledge in this era. One of these knowledges is the knowledge of cognitive linguistics. Cognitive linguistics is actually an approach to the analysis of natural languages that considers language as a tool for organizing, processing, and transmitting information. Man's perception of the objects and phenomena around him leads him to conceptualize so that he can conceptualize between these phenomena and his understanding. For this conceptualization, he needs to give physicality to the phenomena in order to give objectivity to the phenomena by means of metaphors and pictorial schemas. Image schemas are formed from conceptual metaphors and represent our experiences in facing various phenomena. From this point of view, the physical shape of our body is directly an influential factor in the way we construct the configuration of our mental concepts. Proverbs are one of the most eloquent and conceptual ways of conveying linguistic experience and communication. This linguistic phenomenon presents a clear mirror of the situation of its society from a cultural, political, or historical perspective, or even a language that is unique in terms of brevity and eloquence, especially If these proverbs are popular; Because its vernacularity shows that these wisdoms have been taken from the heart of the society and it has not been changed much. A proverb expresses the historical roots of a society and its characteristics and has been passed down as a cultural heritage from the distant past. Mostly proverbs are concise and expressive and sometimes complex expressions that show human experiences. Most of these proverbs are derived from human embodiment, in other words, human experience is an integral part of all proverbs. According to his movement, man gives a role to the phenomena around him and considers a kind of movement or mapping for each of them, which is called image schemas in cognitive linguistics. The present research has investigated the image schemas proposed by George Likoff and Johnson in Mosul folk proverbs. The city of Mosul is one of the important centers of Iraq in the Abbasid, Hamdanian, and Atabakan governments, and the role of the Barmakian family in this city cannot be denied. The geographical location of this city shows that the residents of this city must be familiar with many languages in order to make a living, and as a result, this has also affected their dialect and they have abstracted different schemas from it. Mosuli dialect is one of the different dialects of Iraq, which many writers and scientists consider to be influenced by Persian, Turkish, and Kurdish languages. Because the geographical and strategic location of this city shows that its residents must be familiar with many languages to make a living, and as a result, this has also affected their dialect. "Cognitive linguistics is an approach to the analysis of natural languages that considers language as a tool for organizing, processing, and transmitting information. When the users of a language establish linguistic communication, they process the information they have in a special way and give them a special order and order, and then transfer them to others in the form of linguistic interpretations". (Qaiminia, 2018: 43) Image schemas are formed from conceptual metaphors and represent our experiences in facing various phenomena. "Visual schema is a repetitive and dynamic pattern of our perceptual interactions that gives coherence and structure to our experience" (Asiabadi, 1391: 145).

2.Conclusion

After examining the various topics of this discussion, we analyzed Mosali folk proverbs in visual schemas. In this part, eight image schemas in 2397 Mosali folk proverbs in the mentioned book were examined. According to the limitations of the article, after categorizing the proverbs based on image schemas, those proverbs that had more frequency than other proverbs of the same schema were examined, and two cases were mentioned in each adverb.

The most important results of this study are as follows:

The volume schemas investigated by linguists have been taken based on human behavior and abstract attitude of phenomena. The manifestations of these schemas can be seen in most of Mosul's folk proverbs.

In all schemas, human thought and his physical aspect have a significant impact on his metaphysical aspect. This has led to the formation of various conceptual metaphors in the human mind.

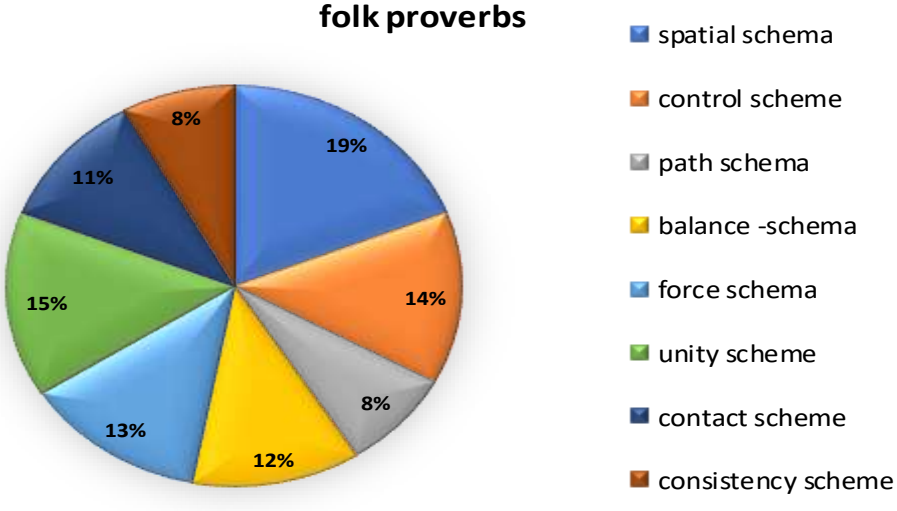
Proverbs are rooted in the heart of the society and are a mirror of the culture and customs of their society. Based on the statistics obtained from this research, it was found that the most frequent in Mosul proverbs belongs to the visual schema "space" with 19% of the proverbs. This scheme is used in all three sections with a foresight clause.

"Motive" schemas make up only 8% of proverbs. This scheme is used with the adverb "necessity of movement and effort" and the reproach of "laziness". This can indicate the sedentary culture of this society.

The schemas "power", "balance" and "relationship" were placed with close frequency to each other. These schemas show the communication of the society and their solidarity in matters such as economic affairs. Because most of the topics imply future vision, standing against adversity and creating a kind of behavioral-economic balance and the need to communicate between affairs.

Based on the statistics obtained from this research, it was found that the image schema of unity with the adverb "part and whole" has occupied 15% of Mosul proverbs after the schema of space, which shows the detail-oriented culture of Mosul society and the attention of this society to the details of affairs.

Figure 1: The frequency of visual schemas in Mosul folk proverbs



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

بررسی طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی

علی اسودی[1]✉، مهدی آبرون[2]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، ایران. رایانامه: asvadi@khu.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران. رایانامه: mahdi.abroon@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۷/۰۴

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۱۰/۱۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۰/۲۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۴/۰۱

چکیده

زبان، وسیله‌ای برای ارتباط انسان با دیگران به شمار می‌آید و هر کشور یا فرهنگی زبان خاص خود را دارد. یکی از شیواترین و مفهومی‌ترین راه‌های انتقال تجربه و ارتباط زبانی، ضرب‌المثل‌ها هستند. این پدیده زبانی آینه صافی از اوضاع جامعه خود از منظر فرهنگی، سیاسی و تاریخی ارائه می‌دهد که در نوع خود از حیث کوتاه بودن و بلیغ بودن بی‌نظیر است. به‌ویژه اگر این ضرب‌المثل‌ها عامیانه باشد. عامیانه بودن نشان‌دهندهٔ برگرفته شدن این حکمت‌ها از دل جامعه و کمتر مورد تغییر قرار گرفتن آن‌ها است. بیشتر ضرب‌المثل‌ها برگرفته از زندگی انسان است. به عبارتی دیگر در تمامی مثل‌ها، تجربه بشری جزء لاینفک آن به شمار می‌رود. پژوهش حاضر، با روش توصیفی– تحلیلی به بررسی هشت طرحواره تصویری مطرح شده توسط «جورج لیکاف» و «جانسون» در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی پرداخته است. این پژوهش نشان داد که طرحواره‌های حجمی مطرح‌شده توسط زبان‌شناسان با تکیه‌بر رفتار و نگرش انتزاعی انسان از پدیده‌ها برداشت شده و نمود آن در ضرب‌المثل‌های موصلی مشخص است. از میان طرحواره‌های تصویری، طرحواره فضا با قید دوراندیشی بیشترین بسامد را در میان طرحواره‌ها به خود اختصاص داده است. پس از آن، طرحوارهٔ اتحاد با قید جزء و کل که نشانگر تمرکز موصلی‌ها بر جزئیات امور است، بیشترین بسامد را در میان دیگر طرحواره‌ها دارد. طرحواره حرکتی نیز درصد کمی را به خود اختصاص داده است که همواره با قید لزوم بر حرکت و تلاش یاد شده است که نشان‌دهنده کم‌تحرک بودن جامعه موردنظر است. در تمامی طرحواره‌ها اندیشه انسان و جنبه فیزیکی او بر جنبه متافیزیکی‌اش تأثیر بسزایی دارد.

واژه‌های کلیدی: معناشناسی شناختی، استعاره، طرحواره‌های تصویری، ضرب‌المثل، زبان عامیانه موصلی.

استناد: اسودی، علی؛ آبرون، مهدی؛ (۱۴۰۳). بررسی طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی. ادب عربی، سال ۱۶، شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۴۰، تابستان، (۲۲-۱).
DOI: 10.22059/jalit.2024.365798.612736.

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

زبان عبارت است از «نظام طرح‌مندی از نشانه‌های آوایی قراردادی که مقید بودن به ساخت، خلاقیت، قشرشکنی دوگانگی ساخت و انتقال فرهنگی از ویژگی‌های عمده آن است» (اچیسون، ۱۳۷۱: ۲۹) زبان، مهم‌ترین وسیله ارتباطی میان انسان‌ها به شمار می‌رود و همواره نقش تعیین‌کننده‌ای در زندگی بشر ایفا کرده است. «نوام چامسکی» (Noam Chomsky) معتقد است «اگر بخواهیم توصیفی ساده و تقریبی از زبان به دست دهیم، می‌توانیم بگوییم که زبان، آوا و معنی را به طریقی به یکدیگر پیوند می‌دهد. تسلط بر زبان در اصل به معنی توانایی درک گفته‌ها و تولید علائمی با تعبیر معنایی هدفمند است» (چامسکی، ۱۳۷۷: ۱۶۳). در نتیجه مهم‌ترین هدف زبان، برقراری ارتباط و ارسال و دریافت پیام است که همین امر در عصر حاضر دانش‌های مختلفی را به خود مشغول کرده است. یکی از این دانش‌ها، دانش زبان‌شناسی به‌ویژه زبان‌شناسی شناختی است. «زبان‌شناسی شناختی در واقع رویکردی به تحلیل زبان‌های طبیعی است که زبان را به‌عنوان ابزاری برای نظم و سامان‌بخشی، پردازش و انتقال اطلاعات در نظر می‌گیرد. وقتی کاربران یک زبان، ارتباط زبانی برقرار می‌کنند، اطلاعاتی را که دارند به‌صورت خاصی پردازش می‌کنند و نظم و سامان ویژه‌ای به آن‌ها می‌دهند و سپس آن‌ها را در قالب تعبیرهای زبانی به دیگران انتقال می‌دهند» (قائمی‌نیا، ۱۳۹۸: ۴۳). معناشناسی شناختی چنان‌که از نامش پیداست، معنایی مبتنی بر شناخت و معرفت است که معنای تازه‌ای به واژگان می‌دهد. شناخت بر اساس تجربه بشری به‌وسیله زبان بیان می‌شود و همواره مورد بحث‌وبررسی انسان‌ها قرار دارد.

زبان‌شناسی شناختی «یک نظریه خاص نیست. بلکه، رویکردی است که مجموعه‌ای مشترک از اصول، مفروضات و دیدگاه‌های راهنما را اتخاذ کرده است که به طیف متنوعی از نظریه‌های مکمل، همپوشانی (و گاهی اوقات رقیب) منجر شده است» (اوانز و گرین، ۲۰۰۶: ۳). تصور انسان از اشیا و پدیده‌های پیرامونش او را به مفهوم‌سازی سوق می‌دهد تا بتواند میان این پدیده‌ها و درک خود مفهوم‌سازی کند. او برای این مفهوم‌سازی نیازمند جسمیت بخشیدن به پدیده‌ها است تا این‌گونه با تصویرسازی به‌وسیله استعاره و طرحواره‌های تصویری به پدیده‌ها عینیت ببخشد. «لیکاف» (Lakoff) و «جانسون» (Mark Johnson) دو تن از سردمداران دانش زبان‌شناسی، کتابی را با عنوان «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» (Metaphors we Live) نگاشتند که در آن به نقش استعاره‌ها در زندگی اشاره کردند. «در ابتدا بر اساس شواهد زبانی دریافتیم که ماهیت بخش عمده‌ای از نظام مفهومی معمول ما استعاری است و راهی برای آغاز شناخت دقیق استعاره‌هایی یافتیم که چگونگی ادراک، چگونگی اندیشیدن و چیستی عملکرد ما را تعیین می‌کنند» (لیکاف، جانسون، ۱۳۹۷: ۱۴).

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در میان پژوهش‌های صورت گرفته، پژوهش‌های زبان‌شناختی ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی بسیار نیستند؛ اما مطالعاتی در زمینه ضرب‌المثل‌های عامیانه عربی در لهجه‌های مختلف صورت

گرفته است که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ابراهیم جلالی‌پور (۱۳۹۵) پایان‌نامه‌ای را با عنوان «تحقیق و ترجمه امثال عامیانه مصری با محوریت کتاب (الأمثال العربیة للمصریین المعاصرین)» نوشته و در آن تنها ضرب‌المثل‌های عامیانه مصری را اعراب‌گذاری، ترجمه، معادل‌یابی کرده و با ضرب‌المثل فارسی از لحاظ مضمون مورد بررسی و تطبیق قرار داده است. محمد پاک‌نژاد، الخاص ویسی، محمود نقی‌زاده (۱۳۹۶) مقاله‌ای را با عنوان «بررسی طرحواره‌های موجود در ضرب‌المثل‌های شمال خوزستان در گویش دزفولی» نوشته‌اند که در آن به کشف ساختار نظام شناختی ضرب‌المثل‌های شمال خوزستان در گویش دزفولی بر اساس طرحواره‌های مشخص‌شده در مدل «گرین» و «ایوانز» که شامل طرحواره فضا، طرحواره حرکتی، طرحواره ظرف (حجم)، نیروی متقابل، طرحواره اتحاد و طرحواره موجودیت است پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیدند که این ضرب‌المثل‌ها با مدل ارائه شده از سوی ایوانز تطابق دارد. سراب نداف‌زاده (۱۳۹۷) پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و معادل‌یابی کتاب الأمثال الشعبیة فی البصرة اثر عبداللطیف الدلیشی» نوشته است و در آن ضرب‌المثل‌های لهجه بصره را از حیث مضمون مورد بررسی قرار داده و سپس معادل فارسی آن‌ها را ذکر کرده است. پژوهشگر در این پژوهش از دایرهٔ ترجمه و تطبیق فرارتر نرفته است. شعبان وجیه مخلوف (۱۳۹۹) پایان‌نامه‌ای را با عنوان «بررسی تطبیقی ضرب‌المثل‌های دو کتاب قند ونمک و الأمثال الشامیه» نوشته که موضوع آن بررسی و تطبیق ضرب‌المثل‌های عامیانه تهران و دمشق است. در این پژوهش ساختار ادبیات عامیانه و نقد اجتماعی میان دو کشور نیز مورد بحث قرار گرفته است. ایمان حمادی رجب (۲۰۱۱) مقاله‌ای را با عنوان «الدلالات الاجتماعیة فی بعض المصطلحات الموصلیة دراسة میدانیة فی مدینة الموصل» نوشته که در آن به بررسی جامعه موصل باتوجه به اصطلاحات متداول از این شهر پرداخته است. در این پژوهش، پژوهشگر به‌صورت میدانی میزان حقیقی بودن این اصطلاحات را مورد بررسی قرار داده است. پیشینه مقاله نشان می‌دهد که تاکنون هیچ‌گونه تحقیقی در رابطه با طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی صورت نپذیرفته است و این مقاله با روش توصیفی– تحلیلی به بررسی طرحواره‌های تصویری موجود در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی بر اساس کتاب دو جلدی «عبد الخالق خلیل الدباغ» به‌نام «الأمثال العامیة الموصلیة» پرداخته است.

۲. طرحواره‌های تصویری

طرحواره‌های تصویری از استعاره‌های مفهومی شکل می‌گیرند و نشان‌دهنده تجربیات ما در مواجه با پدیده‌های گوناگون هستند. «طرحواره تصویری عبارت است از الگویی تکرارشونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما که به تجربه ما انسجام و ساختار می‌بخشد» (آسیابادی، ۱۳۹۱: ۱۴۵). روان‌شناسان شناختی چنین می‌پندارند که فرایند شناخت در ذهن بر پایه یک طرحواره استوار است که مانند یک شبکه فراهم آمده از ساختارهای آگاهی و دانش، نحوه فعالیت ذهن را تعیین می‌کند. این طرحواره اساساً زمینه‌ای است که برای معنا بخشیدن به تجربه‌ها حوادث شخصی موقعیت‌ها و یا عناصر زبانی لازم است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۶۱). از منظر این دیدگاه، شکل فیزیکی

بدن به‌طور مستقیم عاملی تأثیرگذار در نحوه ساخت پیکربندی مفاهیم ذهنی است. پاسخ آن‌ها به این پیچیدگی تا حد زیادی به دلیل رابطه محکم بین مفاهیمی است که انسان آن‌ها را به دلیل ماهیت فیزیکی و طبیعت برگرفته از بدن خود به وجود می‌آورد. طرحواره‌های تصویری ساده نیستند و می‌توانند ساختار پیچیده داشته باشند. این طرحواره‌ها زیربنای استعاره مفهومی‌اند و دارای مبدأ، مسیر (نگاشت) و مقصد هستند. طرحواره‌های تصویری با صورت‌های ذهنی یکی نیستند وقتی چشمان خود را می‌بندیم و پدر، مادر یا یکی از دوستانمان را به خاطر می‌آوریم، صورت ذهنی و نه طرحواره تصویری از او داریم. صورت‌های ذهنی محصول فرایند شناختی آگاهانه‌ای هستند که جزئیات بیشتری را نشان می‌دهند و از یادآوری حافظه تصویری پیدا می‌شوند؛ ولی طرحواره‌های تصویری سرشت انتزاعی و کلی دارند و از تجربه بی‌وقفه بدنی پیدا می‌شوند. نمی‌توانیم آن‌ها را صرفاً با بستن چشمان خود به یاد بیاوریم؛ بلکه فعالیت‌های دیگری را هم باید انجام دهیم (قائمی‌نیا، ۱۴۰۱: ۶۰-۶۱). طرحواره‌های تصویری که مربوط به امور انتزاعی و نامحسوس هستند، بنا بر نیاز و درک بشری و استعاری به انواع مختلفی همچون طرحواره‌های حرکتی، قدرتی، فضا، اتحاد و ارتباط و همسانی و غیره تقسیم می‌شوند و هرکدام زیرمجموعه خاصی دارند که در این مقاله به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۳. ضرب‌المثل

ضرب‌المثل، ریشه تاریخی یک جامعه و ویژگی‌های آن را بیان می‌دارد و از گذشته‌های دور به‌عنوان موروثی فرهنگی سینه‌به‌سینه نقل شده است، اغلب ضرب‌المثل‌ها عباراتی موجز، گویا و گاهی پیچیده هستند که نشان از تجربیات بشر دارند. ضرب‌المثل آن است که عامه و خاصه در لفظ و معنا بپذیرند تا آنجا که در میان یکدیگر شایع شود و در آشکار و نهان آن را به زبان بیاورند و در اطراف خود آن را منتشر کنند و به‌وسیله آن به داستان‌ها برسند و با آن اندوهشان زایل شود. ضرب‌المثل شیواترین حکمت است؛ زیرا مردمان بر آنچه از نظر کیفیت ناقص و مقصر یا از حیث تأثیرگذاری بر دل ننشیند اتفاق‌نظر ندارند (فارابی، ۲۰۰۳، ۱: ۷۴). «در اصطلاح ادبی ابن‌سکیت از ادیبان عرب گفته است که مثل لفظی است که در لفظ مخالف مضروب است. ولی در معنی و مفهوم با آن موافقت دارد. ابراهیم نظام از دانشمندان اهل اعتزال گفته است که در مثل چهار چیز باید جمع باشد: ایجاز لفظ، اصابت معنی، حسن، تشبیه، جودت کنایه. ابوهلال عسکری می‌گوید که مثل هر چند کوتاه و دارای ایجاز است ولی عمل و تأثیر آن همچون سخنی است که بلند و دارای اطناب است» (عظیمی، ۱۳۸۲: ۸). ضرب‌المثل‌های عامیانه در میان ضرب‌المثل‌های رایج از اهمیت خاصی برخوردار هستند؛ زیرا هر آنچه برای ضرب‌المثل ذکر شد، زبان جامعه و فرهنگ خود را نیز حفظ می‌کنند. از منابع ضرب‌المثل عامیانه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «آنچه از یک داستان عامیانه برداشت شده باشد، آنچه از زبان فصیح یا رایج گرفته شده و گاهی تغییری بر آن وارد آمده، آنچه از کتاب‌های فرهنگی گذشته گرفته شده و آنچه از سرودهای سنتی برداشت شده، آنچه به توصیف دقیق حال درونی انسان یا به طور کل تجربه بشری حاصل شده است، امثال گرفته شده در اثر برخورد فرهنگی و ادیان دیگر» (طاهر و دیگران، ۲۰۱۰: ۲۸).

۴. موصل و فرهنگش

«موصل» شهری در عراق با تاریخچه‌ای پربار است که جولانگاه عثمانیان، ساسانیان و برمکیان بوده و همچنین یکی از مراکز مهم برخورد فرهنگ‌ها با یکدیگر به شمار می‌آید. درباره شهر موصل در کتاب «معجم البلدان» آمده: «با فتح و کسر حرف صاد: شهری است معروف و بزرگ، یکی از پایه‌های سرزمین اسلام است که در وسعت و عظمت و کثرت خلقت و گستردگی بی‌همتا است. این شهر محل اقامت کاروان‌ها و دروازه عراق و کلید خراسان است و از آن به سوی آذربایجان رهسپار می‌شوند. چه بسیار شنیدم که گویند شهرهای بزرگ دنیا سه هستند: نیشابور چون دروازه مشرق است و دمشق چون دروازه مغرب است و موصل چون هر که به هرکس به هر دو سو رود از آن می‌گذرد، گفته‌اند: این شهر موصل نامیده شد چون جزیرةالعرب و عراق را به هم پیوند می‌داده و گفته شده که چون دو رود دجله و فرات را به هم وصل می‌کرد و گفته شده که میان دو کشور سنجار و حدیثه را وصل می‌کند و گفته می‌شود، پادشاهی که آن را پدید آورده موصل نامیده می‌شده و شهری کهن است» (الحموی، ۱۹۹۵، ۵: ۲۲۳). بدون شک این شهر یکی از مراکز مهم عراق در دولت‌های عباسیان، حمدانیان و اتابکان به شمار می‌آمده است. به‌علاوه نمی‌توان منکر نقش خاندان برمکیان در این شهر بود. تأثیر فرهنگی و زبانی دیگر کشورهای وارد شده به این شهر به‌وضوح در ضرب‌المثل‌های عامیانه این کشور مشاهده می‌شود؛ مانند: «حسن کچل کچل حسن» (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۳۷) که در آن نشان از تأثیر زبان فارسی بر فرهنگ ساکنان موصل مشخص است. همچنین ضرب‌المثل «اتکندغ الدست لقالو قیغ» (همان: ۳۴) که «دست» واژه‌ای فارسی است که شارح و گردآورنده ضرب‌المثل‌ها آن را قابلمه ترجمه کرده، اما در واقع همان معنای فارسی واحدی کامل از هر چیز (معین، ۱۳۶۳، ۲: ۱۵۲۴) را مدنظر دارد. تأثیر فرهنگی حاصل از زبان ترکی و کردی نیز به‌وضوح در مثل‌های موصلی قابل مشاهده است؛ زیرا «فرق مثل با حکمت تصویری در این است که نه‌تنها مانند آن در محیط ادبی اثر خوانده می‌شود و مورد التذاذ قرار می‌گیرد، بلکه به‌طورکلی و بدون ارتباط با هرگونه ادبیات، یا به صورت مستقل از آن بر هر زبانی جاری می‌شود» (زلهایم، ۱۳۸۱: ۱۶).

۵. گویش موصلی

گویش موصلی از گویش‌های متفاوت کشور عراق به حساب می‌آید که بسیاری از ادیبان و دانشمندان آن را تأثیر پذیرفته از زبان فارسی، ترکی و کردی می‌دانند. در سالی که دولت عباسی آخر سقوط کرد (۶۵۶ هـ) و دولت ایلخانیان (که نزدیک به هشتاد سال در عراق حکومت کرد) ظهور پیدا کرد، نشانه‌های زبان فارسی به دلیل استفاده بسیار و اختلاط ناشی از جنگ در کشور، توسط مستعمران پدیدار گشت که عامه مردم امروزه در عراق از واژه‌های فارسی به دلیل نزدیکی و مجاورتشان با ایرانیان استفاده می‌کنند و بیشتر این تأثیر در دو حرف قاف و کاف مشهود است. «به‌علاوه این لهجه (موصلی) از بسیاری از زبان‌ها مانند آرامی، سریانی، هندی، ترکی، انگلیسی به دلایلی مانند شرایط یا جنگ و یا همسایگی و تبادل فرهنگی و اقتصادی بر حسب نیاز تأثیر پذیرفته است و پس از ایجاد تعادل میان دو زبان به خلق تعابیر جدید که به‌سادگی قابل فهم

باشند، همت بسته است به همین دلیل زبان‌های بیگانه تبدیل به جزئی از زبان عامیانه و یک نگاشت زبانی برای برآورد نیازهای جدید خود شدند» (رجب، ۲۰۱۱: ۷۱). موقعیت جغرافیایی این شهر که در بالا به آن اشاره کردیم نشان می‌دهد که ساکنان آن برای امرار معاش باید با بسیاری از زبان‌ها آشنا باشند که در نتیجه این امر، گویش آن‌ها نیز تغییر کرد؛ اما از ویژگی‌های این گویش باید به موارد زیر اشاره کرد: اصطلاحات عامیانه موصلی از قواعد ثابتی که بتوان همه موارد را با آن تطبیق داد، پیروی نمی‌کنند. ولیکن در برخی موارد خاص می‌توان تفاوت آن‌ها را سنجید: «۱. حرف (ر) را با صدای (غ) تلفظ می‌کنند ۲. کثرت تغییر فتحه به کسره ۳. بی‌توجهی به همزه ۴. جابه‌جایی حروف و حرکات ۵. استفاده از برخی لوازم و اصطلاحات در آغاز کلمات مانند زی، کوی، کن، د» (همان: ۶۴).

این تحقیق به دنبال پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

– طرحواره‌های تصویری به‌کار رفته در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی کدامند؟

– کدام‌یک از طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های موصلی بیشترین فراوانی را دارد؟

– درصد طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل موصلی به تفکیک چقدر است؟

با توجه به اینکه ضرب‌المثل‌ها نوعی از رفتار و فرهنگ جامعه خود هستند و همه نوع رفتار و هنجار را در خود جای داده‌اند، بدون شک طرحواره‌های مختلفی را می‌توان در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی پیدا کرد. موصل از جایگاه مهمی در کشور عراق برخوردار است و مرکزیت اقتصادی این شهر در گذشته، این فرضیه را در ذهن به وجود می‌آورد که طرحواره‌های حرکتی، قدرتی و حجمی، بسامد بالایی در میان دیگر طرحواره‌ها داشته باشند. طرحواره‌های قدرتی، حرکتی و حجمی بیشترین بسامد و طرحواره‌های اتحاد، فضا و همسانی کمترین بسامد را خواهند داشت.

۶. طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی

پس از بررسی موضوعات مختلف این بحث، باید به تحلیل عینی ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی در طرحواره‌های تصویری بپردازیم. در این قسمت هشت طرحواره تصویری در ۲۳۹۷ ضرب‌المثل عامیانه موصلی در کتاب یاد شده، مورد بررسی قرار گرفت. با توجه به محدودیت مقاله، پس از دسته‌بندی ضرب‌المثل‌ها بر اساس طرحواره‌های تصویری، آن دسته از ضرب‌المثل‌هایی که از بسامد بیشتری نسبت به دیگر ضرب‌المثل‌ها هم طرح خود برخوردار بودند، مورد بررسی قرار گرفتند و در هر قیدی دو مورد ذکر شد.

۱– ۶. طرحواره فضا (spatial schema)

فضا در لغت‌نامه دهخدا به معنای جای وسیع و فراخ است (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۵: ۳۵۵) و در اصطلاح آن میزان از توانایی‌های زبان بشری است که به‌وسیله آن می‌توان فضا را تعبیر کرد و موقعیت‌های فضایی را محقق ساخت و جایگاه پدیده‌ها، سخن‌گویان و موقعیت هرکدام را نسبت به فضای آن‌ها مشخص ساخت (العزاوی، ۲۰۲۰: ۱۵۲). پیش‌تر اشاره کردیم که تمام استعاره‌ها ریشه در تجربه شخصی ما دارند. این تجربه‌ها در فضای خاصی رخ می‌دهند که نشان‌دهنده

موقعیت آن اتفاق در تجربه ما هستند. این فضاها بر اساس فیزیولوژی بدن انسان طراحی و نام‌گذاری شده‌اند و به موقعیت و ساختار قرارگیری پدیده‌ها در تجربه ما اشاره می‌کنند.

۱- ۱- ۶. بالا – پائین (Up-Down)

اگر معنایی شعاعی بالا و پایین را به‌دور از جهت آن‌ها بررسی کنیم خواهیم دید که (بالا) شامل معناهای بسیاری همچون خوشبختی، پیشرفت و در برابر آن پایین شامل معانی بدبختی، پسرفت و غیره است. پس این تجربه ماست که به این دو واژه معنای مختلفی می‌بخشد که کاملاً از معنای اولیه به دور است. نسبت این دو واژه بر اساس تجربه انسانی معنا پیدا می‌کند.

أرغم أنفک (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۴۲).

/a:rɣm anfak/

ترجمه: دماغت را به خاک می‌مالم.

شرح: این ضرب‌المثل در مورد خوار و ذلیل کردن فرد مورد نزاع به کار می‌رود. در مورد کسی به کار می‌رود که بخواهد شخصی را مجبور به کاری کند (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۴۲). در این ضرب‌المثل از فعل (أرغم) که معنای آن «خاک است و از آن گویند خداوند دماغش را به خاک بمالد به عبارتی دیگر به خاک بچسباند» (ابن درید، ۱۹۸۸، ۲: ۷۸۱)، استفاده شده است. طرحواره مورد استفاده در این نمونه، نشان از طرحواره پایین دارد که فعل (أرغم) بر آن دلالت دارد.

ارفع القرش الأبیض لیوم الإسود (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۴۲).

/i:rfa: ałqrʃ ała?bjdˤ lljwm ała:swa:d/

ترجمه: قِران سفید را برای روزگار سیاه کنار بگذار.

شرح: سکه‌های نقره – به صورت عموم پول – را برای روز سیاه (روز حاجت) بردار یا ذخیره کن. این ضرب‌المثل به لزوم ذخیره‌سازی و دوراندیشی اشاره دارد (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۴۲). این ضرب‌المثل به طرحواره بالا ↑ اشاره دارد به این معنا که ذخیره و دوراندیشی به‌عنوان طرحواره بالا معرفی شده و خود واژه (ارفع) نیز این معنا را تقویت بخشیده است. همچنین وجود واژه‌های سیاه‌وسفید و تقابل آن‌ها که مفهوم درآمد خوب برای روز ناخوشایند را دارند نیز نشان از طرحواره بالا و پایین دارد.

۲- ۱- ۶. عقب – جلو (Front - Back)

استعاره‌های مکانی در طرحواره فضا معنا می‌گیرند و جدای از تجربه‌های روزمره ما نیستند و ریشه در فرهنگ جامعه دارند. شبکه معنایی دو واژهٔ عقب و جلو بسیار است، اما برای درک درست آن بهتر است که معنای این دو واژه را از سیاق وام گیریم. همانند ضرب‌المثل زیر که بیانگر حقیقتی فرهنگی – اقتصادی است:

خبّی العسل بجرارو حتی تجی أسعارو (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۴۲).

/xa:b ałasał bdʒra:ru: ħta: tdʒj a:saraw/

ترجمه: عسل را در خزینه نگه‌دار تا بر قیمت آن افزوده شود.

شرح: این ضرب‌المثل در مورد احتکار و ذخیره تا زمان افزایش قیمت به کار می‌رود. (الدباغ: همان) به عبارتی در این ضرب‌المثل، فرد مورد نظر از فروشنده می‌خواهد که عسل را در نزد خود احتکار کند تا در آینده (در طرحواره جلو ⟶) آن را به فروش برساند.

زرزور قلّد العصفور ضیّع المشیتین (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۲۱۷).

/zarzawr qallad alʕsˁfu:r dˁjjj almaʃjtn /

ترجمه: زرزور «سار که پرنده‌ای است بزرگ‌تر از گنجشک و گونه‌ای از آن به رنگ سیاه و گونه‌ی دیگر با نقطه‌های سیاه‌وسفید است» (بستانی، ۱۳۷۵: ۴۵۶). ساری از گنجشک تقلید کرد، هر دو راه رفتن را گم کرد.

شرح: در باب کسی زده می‌شود که از مردم، بدون اندیشه و هیچ چشم‌اندازی تقلید می‌کند و در کار خود باز می‌ماند و دیگر به حالت اول خود به‌راحتی باز نمی‌گردد (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۲۱۷). معادل آن در ضرب‌المثل فارسی، «کلاغ خواست راه رفتن کبک را یاد بگیره، راه رفتن خودش هم یادش رفت» (سهیلی، ۱۳۸۵: ۱۴۷) است. در این ضرب‌المثل طرحواره عقب مورد بررسی قرار گرفته و به یکی از خصوصیت‌های رفتار آدمی اشاره دارد. فردی با تقلید کورکورانه به عقب بازگشتن یعنی به اصل خویشتن برگشتن را ناممکن کرده است.

۳. ۱. ۶. دور – نزدیک (Near- Far)

طرحواره دور و نزدیک بر اساس فعالیت و موقعیت پدیده‌ها نسبت به شخص مورد نظر تصویر می‌شوند. این امر در تجربیات روزمره ما به صورت‌های گوناگونی همچون دوراندیشی و تفکرات حاکم بر فرهنگ هر ملت معنا می‌یابد. در امثال عامیانه موصلی نمونه مثال‌های بسیاری از این طرحواره هست که به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

فرحة شهر کسرة ظهر طول الدهر (الدباغ، ۱۹۵۶، ۲: ۲۹۷).

/ farħat ʃahar kasrat zˁhar tˁwł aldahr/

ترجمه: یک ماه سرخوشی یک عمر کمر شکستگی.

شرح: این ماه همان ماه عسل نزد عروس و داماد است. این ضرب‌المثل درباره مشکلاتی است که عروس و داماد پس از ماه عسل تجربه می‌کنند (همان: ۲۹۷). در این ضرب‌المثل از واژه ماه در برابر تمام عمر استفاده شده است که نشان‌دهنده تقابل نزدیک و دور است. به‌عبارتی دیگر می‌توان این ضرب‌المثل را در موضوع دوراندیشی دانست، زیرا این ضرب‌المثل و طرحواره تصویری آن ریشه در تجربه انسانی، فرهنگی و زناشویی دارد و در قالب نصیحت به جوانان به شکل طرحواره نزدیک (یک ماه عسل) و دور (یک عمر طولانی مدت)، آفت خوشگذرانی گذرا را گوشزد می‌کند.

یا غریب اذکر بلادک (الدباغ، ۱۹۵۶، ۲: ۴۷۲).

/ ja: qrajb ʔðkur bla:dak/

ترجمه: ای غریبه، کشورت را یاد کن.

شرح: گویند در گذشته پس از پایان مراسم حج، فردی فریاد می‌زد: ای غریبه‌ها یاد کشورتان بیفتید؛ یعنی هر کس به کشور خود بازگردد (همان: ۴۷۲). در این ضرب‌المثل نیز می‌توان طرحواره دور را دریافت کرد. فرد غریبه در مکان خود (طرحواره نزدیک) به یاد کشور خود که مایل‌ها از او فاصله دارد می‌افتد (طرحواره دور).

نتیجه

طرحواره فضا در ضرب‌المثل‌های موصلی جایگاه ویژه‌ای دارد، تجربه‌های بشری اغلب در فضا رخ می‌دهند و این امر بسامد طرحواره فضا را در ضرب‌المثل‌ها افزایش داده است. تعداد ۴۶۳ ضرب‌المثل در این طرحواره یافت و مورد بررسی قرار گرفت. در این میان، طرحواره فضا با بسامد دور- نزدیک با قید دوراندیشی، بیشتر از دیگر طرحواره‌های فضا به چشم می‌خورد.

۲- ۶. طرحواره ظرف (control scheme)

انسان در طول تجربه جسمی و ذهنی خود و در کشمکش با جریان‌ها و رویدادهای مختلف همواره در مکان و زمان قرار دارد. هیچ تجربه‌ای در خارج از این چهارچوب مشخص صورت نمی‌گیرد. ظرف‌های مختلف در تجربه‌های روزمره وی تأثیر بسزایی می‌گذارد.

۱- ۲- ۶. حجم (containment schema)

جانسون و لیکاف معتقدند، تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی «حجم» را برای او امکان‌پذیر می‌سازد، پس انسان می‌تواند خود را مظروفِ ظرف تخت، اتاق، خانه و مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌تواند نوعی ظرف تلقی شود بپندارد و این تجربه فیزیکی را به مفاهیم دیگری که به لحاظ جوهری یا مفهومی حجم ناپذیرند، بسط دهد. در نتیجه طرحواره‌های انتزاعی‌ای از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید آورد (آسیا بادی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۴۷). در ضرب‌المثل‌های موصلی نیز اهمیت این طرحواره به‌وضوح مشاهده می‌شود:

لله یجعل بیتک وسخ وشغبتک فارغة (الدباغ، ۱۹۵۶، ۲: ۵۲۳).

/ała:h ajdʒa:ł bjtk wasx u: ʃɣbtk fa:rɣt/

ترجمه: خدا خانه‌ات را کثیف و آب کوزه‌ات را خالی کند.

شرح: یعنی فرزند بسیار داشته باشی؛ زیرا اگر فرزندان بسیار باشند، خانه کثیف شده و اندک آبی هم نخواهی داشت. این ضرب‌المثل به‌عنوان دعای خیر زده می‌شود (همان: ۵۲۳). در این ضرب‌المثل، خانه و کوزه به عنوان ظرف برای کثرت و افزایش رزق‌وروزی استفاده شده‌اند. کثیف‌بودن و حجم این دو ظرف نشانهٔ شادی، سرخوشی و زندگی پرشور در نظر گرفته شده است.

بیت السبع لابد بینو عظم (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۳۴).

/bitalsabʕła:budbajnawʕazʿum/

ترجمه: در خانه شیر حتماً استخوان پیدا می‌کنی.

شرح: این ضرب‌المثل در مورد ترس انسان و بزرگی شخصی که بر وی رجوع می‌کند، زده می‌شود. در این ضرب‌المثل، خانه شیر (حجم) به‌عنوان مرکز قدرت در نظر گرفته شده است.

۲- ۲- ۶. پر – خالی (full-empty)

در طرحواره‌های تصویری، ظرف نشان از محلی است که به قرار گرفتن حجمی درون آن اشاره دارد. محل جای حلول، فرود آمد نگاه، جا و مکان (معین، ۱۳۶۳، ۳: ۳۹۲۰) است. پس جایی که مکان نامیده می‌شود، به‌ناچار باید حجمی را در خود جای دهد، حتی اگر این حجم خود پوچی

باشد. در این طرحواره بنا بر تجربه انسانی، طرحواره‌های پر و خالی مورد بررسی قرار می‌گیرند که بارزترین نمونه آن در زبان فارسی، دل خالی کردن (دهخدا، ۱۳۹۱، ۱: ۱۰۲۳) است.

اما نمونه‌های این طرحواره در ضرب‌المثل موصلی:

البطن بستان (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۱۳).

/albatˁn bawstan/

ترجمه: شکم بوستان است.

شرح: این ضرب‌المثل به شکم مادر اشاره دارد که در شکمش پسر یا دختر، خواه زیبا یا زشت، خوب یا بد را حمل می‌کند (همان: ۱۱۳). در این ضرب‌المثل از طرحواره پر استفاده شده و شکم ظرف است و بوستان که شامل انواع صفات و جنسیت‌ها است، مظروف قرار گرفته است.

إیمد إیدوا بجیبو تطلع بذاک الجنب (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۹۴).

/ ajmd i:idaw bdʒjbawttˁɬʕðaːkldʒnb/

ترجمه: دستش را در جیبش که می‌برد از آن طرف خارج می‌شود.

شرح: کنایه از بی‌پولی مردی است که جیبش پاره شده است (همان: ۹۴). در این مثل نیز ظرف دست و مظروف جیب خالی مرد است. این امر نشان از حجمی دارد که مکان را پر کرده. در این مثال (جیب) یعنی ظرف از (هیچ) یعنی مظروف پُر شده است.

جمع‌بندی

این طرحواره در ۴۱۹ ضرب‌المثل از ضرب‌های عامیانه موصلی پیدا و بررسی شد که بر اساس آن ضرب‌المثل‌هایی که طرحواره حجمی را نشان می‌دادند، بسامد بالایی داشتند.

۳- ۶. طرحواره حرکتی (path schema)

طرحواره حرکتی شامل تصورات انسان از حرکت خود و مجسم کردن حرکت پدیده‌های پیرامونش است. جانسون معتقد است: «حرکت انسان و مشاهده حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرحواره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد. حرکت متضمن گذر زمان است؛ بنابراین رسیدن از نقطه (A) به (B) نیازمند زمانی است که می‌تواند به‌صورت صریح یـا ضـمنی در طرحواره حرکتی مطرح باشد» (لیکاف، جانسون، ۱۳۹۷: ۵۷). در این طرحواره سیر حرکتی مورد بررسی قرار می‌گیرد. این طرحواره، نشان دهنده تکاپوی انسانی برای رسیدن به امری است. در مثال‌های زیر، چند ضرب‌المثل موصلی در طرحواره حرکتی را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

کل أکل الجمال وقوم قبل الرجال (الدباغ، ۱۹۵۶، ۲: ۳۳۰).

/ kuːl akɬlldʒmɬ aw qwm qbl lrdʒaːɬ/

ترجمه: همچون شتران بخور و پیش از مردان برخیز.

شرح: در گذشته موصلیان حتی در مهمانی‌ها غذا را تندتند می‌خوردند تا افراد دیگری بر روی سفره بنشینند و غذا بخورند (همان: ۳۳۰). در این ضرب‌المثل به ضرورت پایان دادن غذا به‌سرعت اشاره می‌شود. فرهنگ موصلی به این طرحواره حرکتی با قید ضرورت و سرعت دادن معنا بخشیده است.

اشتغل العید والأحد ولا تعتاز أحد (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۴۸).

/ ʔ ʃtɣل lʕjd wl aħa:d awla tataz a:ħad/

ترجمه: روزهای عید و یکشنبه (روزهای تعطیل) کار کن و نیازمند کسی نباش.

شرح: این ضرب‌المثل درباره وجوب کار در صورت نیازمندی در روزهای یکشنبه و اعیاد اشاره دارد (همان: ۴۸). در این ضرب‌المثل به فرد نیازمند نصیحت شده که در صورت نیازمندی، دست خود را برابر کسی دراز نکند و به‌جای آن در روزهای تعطیل (روز عید و یکشنبه‌ها که مختص آیین مسیحیت است) به حرکت و کار بپردازد. پس از دین اسلام، آیین مسیحیت یکی از بزرگ‌ترین پیروان را در عراق به خود اختصاص می‌دهد و مرکز اجتماع پیروان این آیین عمدتاً در موصل و چند شهر عراق است. «مسیحیان روز یکشنبه را برای ادای عبادت‌ها و آیین خود در داخل کلیسا تعطیل رسمی اعلام کردند. مسیحیان در اغلب مناطق عراق از جمله شهرستان‌های: «بغداد، بصره، موصل، کرکوک و اربیل» ساکن هستند» (ناجی، ۲۰۱۵: ۳۶). این طرحواره حرکتی دربردارنده قید حرکت و استقامت و بی‌نیازی است.

جمع‌بندی

طرحواره حرکتی در ۱۸۷ ضرب‌المثل با قید سرعت، لزوم بر حرکت، دوری از اتلاف وقت و غنیمت‌شماردن فرصت‌ها ذکر شده است. این طرحواره به کم‌تحرک‌بودن جامعه با قید ایجاد رغبت برای کار و حرکت اشاره دارد.

۴- ۶. طرحواره تعادل (توازن) (Balance)

انسان‌ها از واژه تعادل، تصویری را در ذهن خود دارند. برای مثال برخی راه رفتن روی طناب و امور دیگر را در زمره تعادل معنا می‌کنند. حال انسان با قدرت ذهن خود، روابط تعادل را به پدیده‌های اطراف خود سرایت می‌دهد. برای مثال می‌توان به این ضرب‌المثل‌ها اشاره کرد: هر جا خرس است، جای ترس است (دهخدا، ۱۳۹۱، ۲: ۲۰۳۵) یا هرچه را باد آور، بادش برد (همان: ۲۰۴۱). نکته قابل توجه آنکه، بیشتر امثال این طرحواره با واژه «هر» آغاز می‌شود؛ اما نکته اینجاست که این طرحواره‌های ذهنی، نوعی تعادل یا توازن را در ذهن به وجود می‌آورد که نمونه‌های آن در ضرب‌المثل‌های موصلی قابل مشاهده است.

إذا دخلت بلده أهلها عور غمض عين الوحدى (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۳۵).

/ʔða daxalt baldah ahlwha awr ɣmwdʕ ʕ jnalwahda/

ترجمه: اگر وارد شهری شدی که ساکنانش تک‌چشم بودند، تو نیز یک چشمت را ببند.

شرح: این مثل در لزوم همانند شدن با افرادی است که با آن‌ها زندگی می‌کنیم (همان: ۳۵). این ضرب‌المثل یکی از نمونه‌های عالی برای طرحواره تعادل به شمار می‌رود؛ زیرا تعادل را با «همرنگ جماعت شدن» فردی در یک جامعهٔ تک چشم به تصویر کشیده است.

إذا عزوک انعز، لا تمشی وتنهز (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۳۵).

/eza azzok enaz wa la temshi wa tenhaz/

ترجمه: اگر عزیزت داشتند خود را عزیز بدار، نه آنکه اهمیت ندهی و مغرور شوی.

شرح: این مثل برای کسی زده می‌شود که در نزد قوم خود دارای منزلت است و همه به او احترام می‌گذارند اما او از احترام آنها سوءاستفاده می‌کند (همان: ۳۵). در این ضرب‌المثل میان عزت و

تکبر نوعی تعادل ایجاد شده است. هنگامی که فردی را محترم می‌شمارند، فرد نیز باید خود را محترم شماره و مغرور نشود.

جمع‌بندی

طرحواره تعادل در ضرب‌المثل‌های موصلی با قید نتیجه به‌کار رفته‌اند. به عبارتی هر کنشی در نتیجه کنش دیگری رخ می‌دهد. این طرحواره در ۲۸۴ ضرب‌المثل یافت و مورد بررسی قرار گرفت.

۵- ۶. طرحواره قدرتی (force schema)

انسان در دنیای خود با مشکلات بسیاری روبه‌رو می‌شود که به فراخور آن برای برون رفت از مشکلات دست به اقدامات بسیاری می‌زند. این راهکارها به ذهنیت و تجربه انسان‌ها بازمی‌گردد و در زبان ما در موقعیت‌های مختلف باز تعریف می‌شود. این طرحواره‌ها را طرحواره‌های قدرتی می‌نامند.

۱- ۵- ۶. نیروی متقابل (counter force)

گاهی انسان در تجربه روزمره خود با اتفاقاتی روبرو می‌شود که عبور از آنها برایش سخت خواهد بود. این سد معمولاً در مواجهه فرد با مشکلات و تلاش او برای عبور از آن تشکیل می‌شود. این طرحواره را نیروی متقابل می‌خوانند زیرا فرد را مجبور به بازگشت یا مبارزه می‌کند.

الما حظی ابأول صباتوا انکسر منجلو والوقت فاتوا (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۷۵).

/ɪłma hadˁa ebawal sˁabatw inksar mandʒw walwqt fatw./

المِنْجَل: آنچه با آن گیاه و خوشه‌های گندم را چینند (داس) (حمیری، ۱۴۲۰، ۱۰: ۶۴۹۳).

ترجمه: آن‌کس که از ابتدای جوانی‌اش بهره نبرد، داسش شکسته و دیگر کار از کارش گذشته است.

شرح: این ضرب‌المثل به اهمیت بهره بردن از فرصت‌ها در ابتدای آن‌ها اشاره دارد (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۷۵). همان‌گونه که از معنای معنوی این مثل می‌توان دریافت، سالخوردگی و ناتوانی مانند سدی در برابر شخص ایستاده و به افراد اجازه استفاده از نیرویی که در جوانی از آن بهره می‌برد را نمی‌دهد.

إذا صار لک شغل عند الکلب، قلّو أغاتی (الدباغ، ۱۹۵۶، ۲: ۴۷۴).

/iða sˁarłak ʃɣł end alkalb qwllaw a:ɣatj./

ترجمه: اگر کارت به سگ افتاد، به او بگو سرور من.

شرح: این ضرب‌المثل در باب مدارا با کسی زده می‌شود که مصلحتی نزد او داریم (همان: ۴۷۴). در این ضرب‌المثل نیروی متقابل همان روبرو شدن با سگ است. به‌طور طبیعی انسان به سگ چنین احترامی نمی‌گذارد، اما احساس نیاز و نیروی متقابل سگ که کنایه از انسان نااهل است، فرد را مجبور به چنین رفتار محترمانه‌ای با وی کرده است.

۲. ۵. ۶. توانایی (enablement schema)

هر بشری در دنیای خلقت، توانایی بالقوه و بالفعلی دارد. در واقع این توانایی‌هاست که او را از دیگران متمایز می‌سازد. بنا بر تجربه، هر انسانی به توانایی‌های خود پی برده و بر اساس همان‌ها به خود هویت بخشیده است. هیچ انسانی نمی‌تواند تمام آب دریا را بکشد و بنوشد، امّا می‌تواند

به‌اندازه توان خود این کار را انجام دهد. همین امر پدیده‌ای به نام طرحواره توانایی را در ذهن انسان پدید می‌آورد که بر اساس آن، توانایی را به پدیده‌های اطراف خود منتقل می‌کند.

الما تفنّ بدوکها ما هی مرا (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۸۰).

/ilma tefann bdu:kha ma:hi:mara:./

ترجمه: آن‌کس که با دوک خود هنرنمایی نکند، زن نیست.

شرح: این ضرب‌المثل به لزوم کسب توانایی اشاره دارد. این مثل در باب کسی زده می‌شود که باید در کار خود، خودکفا شود و خودش کار خودش را بر عهده گیرد (همان: ۸۰) طرحواره توانایی در این مثال با قید خودکفایی به کار رفته است.

شیل من عضه خلی علی طوله (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۲۳۹).

/ʃi:l mn ʕɣdˤa xalli: ala: tˤwla./

ترجمه: از عرضش بردار و بر طولش قرار ده.

شرح: این ضرب‌المثل در باب اصلاح امور با اندیشه و حکمت اشاره دارد (همان: ۲۳۹). در این ضرب‌المثل به طرحواره توانایی انسان با قید اصلاح کارها اشاره شده است.

۳- ۵- ۶. جذب (attraction)

از دیگر طرحواره‌های قدرتی، طرحواره جذب است که برگرفته از تجربیات انسان در باب جذب شیءبه‌شیء دیگر دریافت می‌شود. این طرحواره به‌صورت‌های مختلفی همچون جذب عاشق به معشوق و جذب پدیده‌های فیزیکی و متافیزیکی به زندگی اشاره دارد. می‌توان نشان جذب را در امور مختلف مشاهده کرد؛ اما در ضرب‌المثل موصلی:

خذی الفقیر ونامی علی الحصیر (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۲۳۹).

/xawði alfqjr wa namj ʕlaalhasˤi:r./

ترجمه: با مرد فقیر ازدواج کن و بر روی حصیر بخواب.

شرح: این ضرب‌المثل درباره آسودگی ناشی از ازدواج با مرد فقیر زده می‌شود؛ زیرا ثروت و زیبایی از بین می‌رود، اما اخلاق خوب باقی می‌ماند (همان: ۲۳۹). همان‌طور که از فعل (خذی) به معنای گرفتن مشخص است، این ضرب‌المثل به طرحواره جذب با قید خوشبختی اشاره دارد.

من کثرة کلامو قلّ احترامو (الدباغ، ۱۹۵۶، ۲: ۴۳۶).

/mn kθrt kała:mo qal eħTramo./

ترجمه: از صحبت زیادش، احترامش کم شد.

همان‌گونه که مشخص است فرد زیاده‌گو با سخنان بسیار خود بی‌احترامی را برای خود جذب کرده است. در این ضرب‌المثل از قید آموزشی اخلاقی به همراه طرحواره جذب (بی‌احترامی) استفاده شده است.

۴- ۵- ۶. انسداد (blocking)

همه انسان‌ها بارها در مسیر خود با مشکلاتی روبه‌رو شده‌اند که در برابر آن‌ها سد بزرگی را تشکیل داده است. این سدها معمولاً قابل عبور نیستند و برخی نیز قابل عبورند، اما سخن ما در اینجا درباره غیر قابل عبور بودن است.

جا اید من خلف واید من قدام (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۴۲).

/dʒa:i:d mn xlf aw i:d mn qdam./

ترجمه: دست از پا درازتر بازگشت.

شرح: درباره کسی است که با ناامیدی از کاری باز می‌گردد (همان: ۱۸۵). در این ضرب‌المثل فضای بسته و انسداد با ویژگی‌های انسانی به‌چشم می‌خورد. این ضرب‌المثل به طرحواره انسداد و بی‌نتیجه بودن تلاش اشاره دارد. می‌توان ادعا کرد که دعاهای منفی در حق دیگری و ناامیدی‌ها به‌نوعی، بیشتر طرحواره‌های انسداد را به خود اختصاص می‌دهند.

عبالو خلف التل زبیب (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۲۶۴).

/ʕbalw xlf etal zbi:b./

ترجمه: گمان کرده پشت خاکریز شراب است.

شرح: در باب فردی زده می‌شود که گمان می‌برد که کار خیری انجام می‌دهد، امّا ناامید می‌شود (همان: ۲۶۴). در این ضرب‌المثل به طرحواره انسداد با قید ناامیدی در اثر تلاش برای رسیدن اشاره شده است. به‌طوری که فرد به پشت خاکریز به بهانه رسیدن به شراب حمله‌ور می‌شود، اما هیچ چیزی را در آنجا نمی‌یابد.

جمع‌بندی

برخی از طرحواره‌های قدرتی در ضرب‌المثل‌های موصلی با طرحوارهٔ حرکتی همسانی دارند و بیشتر به شکست یا انسداد یا جذب در حین حرکت اشاره دارند. تعداد ۳۲۲ ضرب‌المثل در این طرحواره یافت و مورد بررسی قرار گرفت.

۶- ۶. طرحواره اتحاد (unity scheme)

انسان در تجربه روزمره درمی‌یابد که برخی پدیده‌ها و کنش‌ها دنباله‌رو یکدیگر هستند. این پدیده‌ها تعریفی درخور دارند که با همراهی یکدیگر می‌توانند معنا را به وجود آورند. این اتحادها می‌تواند عینی، مانند اتحاد چند نیروی نظامی با یکدیگر و یا انتزاعی، برگرفته از تصورات عینی ما باشد.

۱- ۶- ۶. اتحاد (unity)

همان‌گونه که ذکر کردیم، تصورات انتزاعی ما در قالب طرحواره‌های اتحاد برگرفته از متلازم بودن دو یا چند امر با یکدیگر است. نمونه‌هایی از آن را در ضرب‌المثل‌های موصلی ذکر می‌کنیم:

ابن فراش وغطا (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۹).

/ibn fraʃ waɣtˁa:./

ترجمه: فرزند لحاف و توشک است.

شرح: این ضرب‌المثل در مورد کسی زده می‌شود که از او چیزی جز خوبی و عمل خیر سر نمی‌زند (همان: ۱۹). به عبارتی این مثل در باب حلال‌زاده بودن فرد زده می‌شود و همان‌طور که از دو واژه لحاف و دوشک مشخص است، این دو پدیده با یکدیگر موافق و در یک راستا قرار دارند. طرحواره اتحاد با قید حلال‌زاده بودن در این مثل به‌کار رفته است.

هم نان وهم درمان (الدباغ، ۱۹۵۶، ۲: ۴۶۱).

/hamna:nwa hamdrma:n./

ترجمه: هم نان است و هم درمان.

شرح: این ضرب‌المثل در باب جمع میان دو فایده زده می‌شود (همان: ۴۶۱). در این مثال علاوه بر تشابه برخی حروف، شاهد اتحاد نان و درمان برای بیان قید فایده هستیم.

۲- ۶- ۶. جزء و کل (part- whole)

یکی دیگر از طرحواره‌های مورد استفاده در زبان روزمره و خاصه در ادبیات، طرحواره جزء و کل است. این طرحواره را می‌توان در زمرهٔ بلاغت دانست و به شکل دقیق در مجاز مرسل، در این طرحواره کل یک شیء برای ذکر جزء و یک جزء برای ذکر کل به کار می‌رود؛ مانند مثال معروف «نشر الحاکم عیونه فی المدینة» که منظور جاسوسان است و چشم بخشی از ابزار جاسوسی است. نمونه‌های ضرب‌المثل موصلی در این باره:

جغّو من اذنو یجی کلو (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۴۹).

/dʒɣaw mn ezno i:dʒj kullu:./

ترجمه: از گوشش بکشی، همه‌اش می‌آید.

شرح: در این ضرب‌المثل جزء (گوش) اراده شده و همه فرد قصد شده است. در این مثل از طرحواره جزء یعنی گوش و کل یعنی همه جسم آن فرد با قید اطاعت استفاده شده است.

دخل غاسو بالخنج (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۹۱).

/daxał ɣasu blxadʒɣ./

ترجمه: سرش را در خورجین فرو برد.

شرح: این ضرب‌المثل درباره کسی زده می‌شود که وارد کاری می‌شود که در آن خیری نیست (همان: ۱۹۱). در این ضرب‌المثل، واژه (سر) به عنوان جزء بیان شده و کل انسان قصد شده است. آنچه در این بخش قابل توجه است تعداد بالای ضرب‌المثل‌های جزء به کل نسبت به ضرب‌المثل‌های کل به جزء است و حتی می‌توان ادعا کرد که طرحواره کل به جزء در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی معدوم است.

جمع‌بندی

طرحواره اتحاد در ضرب‌المثل‌های موصلی در ۳۵۹ ضرب‌المثل یافت شد و همان‌طور که پیداست بسامد این طرحواره با قید جزء و کل نسبت به اتحاد بیشتر است.

۷- ۶. طرحواره ارتباط (contact scheme)

یکی از خصوصیت‌های مهم انسان ارتباط است، ارتباط به انسان موجودیت می‌بخشد و برای او یک امر حیاتی به شمار می‌آید. ارتباط پدیده‌ها با یکدیگر باعث شده تا طرحواره ارتباط میان پدیده‌ها او را به‌سوی ایجاد ارتباطات انتزاعی بکشاند. به‌عنوان مثال، ارتباط کارفرما با کارگر و ارتباط مادر با فرزند همه به‌صورت انتزاعی و با قیدهای مختلفی همچون شغل، عاطفه غیره در ذهن انسان قابل تصور است.

اتذوب الثلج وتبان الأوساخ (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۸).

/itðawb aθaladʒ watban alau:sax./

ترجمه: برف‌ها آب می‌شود و کثیفی‌ها نمایان می‌شود.

شرح: در این ضرب‌المثل، طرحواره ارتباط میان آب شدن برف‌ها و برآمدن اشیاء پنهان شده در زیر برف استفاده شده است. این مثال کنایه از آشکار شدن کارهای نهان (نادرست) دارد.

مات بابا وانطش الدقیق (الدباغ، ۱۹۵۶، ۲: ۳۹۴)

/ma:tba:ba:awntˁaʃaldaqi:q/

ترجمه: پدر مُرد و آرد پاشیده شد.

شرح: در این ضرب‌المثل از طرحواره ارتباط برای بیان مرگ پدر خانه استفاده شده است. فوت پدر یک خانواده باعث گسیخته شدن خانواده و از هم پاشیدن آن می‌شود. همچنین می‌توان از این ضرب‌المثل این‌گونه برداشت کرد که بر اثر فوت پدر، نعمت زایل می‌شود.

جمع‌بندی

در میان ضرب‌المثل‌های بررسی شده، تعداد ۲۶۹ ضرب‌المثل با طرحواره ارتباط مطابقت داشتند و همه با قید نتیجه‌گیری و عکس‌العمل ذکر شده‌اند.

۸- ۶. طرحواره همسانی (consistency scheme)

بدون شک ارتباطات انسان با پدیده‌ها باعث درک بهتر او از مشابهت و همانندی آن‌ها در امور مختلف با یکدیگر می‌شود و مفاهیم انتزاعی را در ذهن او ایجاد می‌کند. نمونه‌های این طرحواره در ضرب‌المثل‌های موصلی عبارت است از:

حسن کچل کچل حسن (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۶۲).

/hassan kadʒal kadʒal hassan./

شرح: این ضرب‌المثل که فارسی بودن آن بسیار روشن است، نشان از همسانی دو پدیده با یکدیگر باوجود اختلاف واژگانی دارد. طرحواره همسانی در این ضرب‌المثل با قید همانندی به کار رفته است.

راح الأخضر بسعر الیابس (الدباغ، ۱۹۵۶، ۱: ۱۶۲).

/raħ alaxdˁar be sʕr alajabaj./

ترجمه: تر و خشک با هم رفت، سبز به قیمت خشک رفت (همان: ۱۶۲). این ضرب‌المثل به تساوی و یکسان بودن سره و ناسره اشاره دارد.

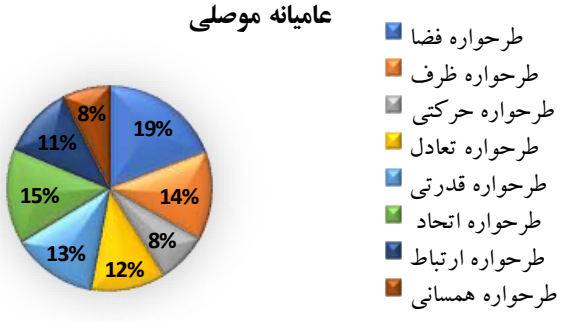
شرح: طرحواره همسانی تر و خشک با یکدیگر به کار رفته است و نشان از همانندی یکدیگر دارد. به‌عبارتی دیگر، آنچه در کمال بوده به حد تساوی با یک پدیده ضعیف همسان شده است.

جمع‌بندی

در بررسی طرحواره همسانی در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی، تعداد ۱۷۹ ضرب‌المثل متناسب با این طرحواره مورد بررسی قرار گرفت و به این نتیجه دست‌یافتیم که طرحواره همسانی، همواره با قید برابری و هم‌ترازی (در شغل یا شخصیت یا نتیجه) بیان شده است.

پس از بررسی همه طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی، آماری از کثرت استفاده این طرحواره‌ها در منبع مورد مطالعه ارائه می‌شود:

شکل ۱: فراوانی طرحواره‌های تصویری در ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی



۷. نتیجه

در این مقاله طرحواره‌های تصویری ارائه شده از سوی «جانسون» و «لیکاف» در ۲۳۹۷ ضرب‌المثل عامیانه موصلی مورد بررسی قرار گرفت. مشخص شد که می‌توان طرحواره‌های تصویری ارائه شده را در گویش عامیانه موصلی مورد بررسی قرار داد. مهم‌ترین نتایج به دست آمده این بررسی به شرح زیر است:

طرحواره‌های حجمی مورد بررسی از سوی زبان‌شناسان با تکیه بر رفتار و نگرش انتزاعی انسان از پدیده‌ها برداشت شده است. نمودهای این طرحواره‌ها در بیشتر ضرب‌المثل‌های عامیانه موصلی قابل مشاهده است.

در تمامی طرحواره‌ها، اندیشه انسان و جنبه فیزیکی او بر جنبه متافیزیکی‌اش تأثیر بسزایی دارد. این امر موجب شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی مختلفی در ذهن بشر شده است.

ضرب‌المثل‌ها ریشه در دل جامعه دارد و آینهٔ فرهنگ‌ها و آداب و رسوم جامعه خود هستند. بر اساس آمار حاصل از این پژوهش مشخص شد که بیشترین فراوانی در ضرب‌المثل‌های موصلی متعلق به طرحواره تصویری «فضا» با اختصاص ۱۹ درصد از ضرب‌المثل‌ها است. این طرحواره در هر سه بخش خود با قید دوراندیشی به کار رفته است.

طرحواره‌های «حرکتی» تنها ۸ درصد از ضرب‌المثل‌ها را تشکیل می‌دهد. این طرحواره با قید «لزوم بر حرکت و تلاش» و ملامت «تنبلی» به کار رفته است. این امر می‌تواند نشان‌دهنده فرهنگ کم‌تحرک‌بودن این جامعه باشد.

طرحواره‌های «قدرتی»، «تعادل» و «ارتباط» با بسامدی نزدیک به یکدیگر قرار گرفتند. این طرحواره‌ها نشان‌دهنده ارتباطات جامعه و همبستگی آنان در اموری مانند امور اقتصادی است. چراکه بیشتر موضوعات به آینده‌نگری، ایستادگی در برابر ناملایمات و ایجاد نوعی تعادل رفتاری – اقتصادی و لزوم ارتباط میان امور دلالت دارد.

بر اساس آمار حاصل از این پژوهش مشخص شد، طرحواره تصویری اتحاد با قید «جزء و کل» ۱۵ درصد ضرب‌المثل‌های موصلی را پس از طرحواره فضا به خود اختصاص داده است که این امر نشان‌دهنده فرهنگ جزئی‌نگرانه جامعه موصل و دقت این جامعه به جزئیات امور است.

منابع

ابن درید، محمد بن حسن (۱۹۸۸)، *جمهرة اللغة*، بیروت، دار العلم للملایین.

العزاوی، ابوبکر (۲۰۲۰)، *اللغة والمنطق – دراسة فی البناء والتأصیل*، القاهره، دار عالم الکتب الحدیث.

اچیستون، جین (۱۳۷۱)، *مبانی زبان‌شناسی*، ترجمهٔ محمد فائض، تهران، نگاه.

بستانی، فواد افرام (۱۳۷۵)، *فرهنگ ابجدی*، ترجمهٔ رضا مهیار، چاپ دوم، تهران، اسلامی.

پاک‌نژاد، محمد، الخاص، نقی زاده (۱۳۹۶)، «بررسی طرح واره‌های موجود در ضرب‌المثل‌های شمال خوزستان در گویش دزفولی»، *مجله زبان پژوهی*، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۲۴، صفحه ۱۱۱–۱۳۸.

لیکاف، جورج، جانسون (۱۳۹۷)، *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ هاجر آقا ابراهیمی، چ ۳، تهران، نشر علمی.

چامسکی، نوام (۱۳۷۷)، *زبان و ذهن*، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران، هرمس.

الحمیری، نشوان بن سعید (۱۴۲۰)، *شمس العلوم ودواء کلام العرب من الکلوم*، دمشق، دار الفکر.

دباغ، عبدالخالق خلیل (۱۹۵۶)، *معجم امثال موصل العامیه*، موصل، دار الطباعة الهدف.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۹۱)، *امثال و حکم*، تهران، دانشگاه تهران.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۹۹)، «موسسه لغت‌نامه دهخدا و مرکز بین‌المللی آموزش زبان فارسی دانشگاه تهران»، نسخه دیجیتال، *https://dehkhoda.ut.ac.ir*.

رجب، ایمان حمادی (۲۰۱۱)، *الدلالات الاجتماعیة فی بعض المصطلحات الموصلیة دراسة میدانیة فی مدینة الموصل*، مجلة دراسات موصلیة، العدد ۳۴، صص ۶۱–۹۴.

زلهایم، رودولف (۱۳۸۱)، *امثال کهن عربی*، ترجمهٔ احمد شفیعیها، تهران، نشر دانشگاهی.

فارابی، ابو ابراهیم اسحاق (۲۰۰۳)، *دیوان الأدب*، تحقیق احمد مختار عمر، قاهره، دار الشعب.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران، سخن.

قائمی نیا، علیرضا (۱۴۰۱)، *معناشناسی شناختی قرآن*، چاپ ۴، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

سهیلی، مهدی (۱۳۸۵)، *ضرب‌المثل‌های معروف ایران*، چ ۲، تهران، چاپخانه سعدی.

طاهر، جمال، جمال طاهر (۲۰۱۰)، *موسوعة الأمثال العامیة*، بی جا.

عظیمی، صادق (۱۳۸۲)، *فرهنگ بیست هزار مثل و حکمت و اصطلاح*، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

محمدی آسیابادی، علی، صادقی و طاهری (۱۳۹۱)، «طرحواره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، *مجله پژوهش‌های ادب عرفانی*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، صفحه ۱۴۱–۱۶۲.

معین، محمد (۱۳۶۳) *فرهنگ فارسی*، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ناجی، زید عدنان (۲۰۱۵)، *أقلیات العراق فی العهد المملوکی دراسة فی الدور السیاسی والبرلمانی*، بیروت، دار الرافدین.

یاقوت الحموی (۱۹۹۵)، *معجم البلدان*، چ ۲، بیروت، دار صادر.

Aitchison, J. (1988). Hodder and Stoughton, Translated by Mohammad Faiz, Tehran, negah. [in Persian].

Al-Azzawi, A. (2020), *Al-Lugha and Logic - A Study in Al-Binna and Al-Tas'il*, Cairo, Dar Alam Al-Kutub al-Hadith. [In Arabic].

Al-Hamawi, Y. (1995). *Ma'jam al-Boldan*, 2 th edition, Beirut, Dar Sadir. [In Arabic].

Al-Himyari, N. (1999). *Shams al-'ulum*, 1 th edition, Damascus, dar al-fiker. [In Arabic].

Azimi, S. (2003). *the culture of twenty thousand proverb wisdom and idioms*, Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance [in Persian].

Bustani, F. (1996). *Al-Munjid*, Translated by Reza Mahyar, 2th edition, Tehran, Eslami. [in Persian].

Chomsky, N. (1998). *LANGUAGE & MIND*, Translated by Korsh Safavi, Tehran, hermes. [in Persian].

Dabbāgh, A. (1956). *Muʿjam amthāl al-Mawṣil al-ʿāmmīyah*, Mawṣil, al-Maktabah al-ʿArabīyah. [In Arabic].

Dehkhoda, A. (2012). *Amsal o Hekam*, Tehran, University of Tehran. [in Persian].

Dehkhoda, A. (2020). "Dehkhoda Dictionary Institute and International Persian Language", *https://dehkhoda.ut.ac.ir*.

Farabi, E. I. (2003), *Diwan Al-Adab*, research by Ahmad Mukhtar Omar, Cairo, Dar al-Shaab. [In Arabic].

Fatuhi, M. (2018*). Stylology: theories, approaches and methods*, Tehran, Sokhn. [in Persian].

Ghaeminia, A. (2022). *The Cognitive Semantics of the Qur'an*, 4 th edition, Tehran, Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Organization. [in Persian].

Ibn Duraid. (1988). *Jamhara fi 'l-Lughat*. 1th edition, Beirut, Dar Al-Alam-For Millions. [In Arabic].

Lakoff, G & Mark Johnson. (2018). *Metaphors we Live*, Translated by Hajar Agha Ebrahimi, 3 th edition, Tehran, nashre elmi. [in Persian].

Mohammadi Asiabadi, A. Sadeghi & Taheri. (2012). "The Container Schema and its Usage in the Expression of Mystical Experiences", *Journal of Research on Mystical Literature (Guhar-i-Guyä)*, 6 (2), 141-162. [in Persian].

Moin, M. (1985). *Moin Encyclopedic Dictionary*, Tehran, Amir Kabir Publishers. [in Persian].

Naji, Z.A (2015), The Minorities of Iraq in the Mamluk Era, a Study in the Al-Siyasi and Parliament, Beirut, Dar al-Rafidin. [In Arabic].

Paknezhad, M, Alkhales & Naghizadeh. (2017). "A Linguistic Study of Image Schemas in the Body of Proverbs in Northern Khuzestan in Dezfuli Dialectl", *Journal of Language Research (Zabanpazhuhi)*, 10 (24), 111-138. [in Persian].

Rajab, I. (2011). "Social Denotations of Some Mosuli Expressions A Field Study in Mosul City". *Journal of derasat mosail*, 34, 61-94. [In Arabic].

Sellhaim, R. (2002). *The collections of classical Arabic proverbs*, Translated by Ahmad Shafieiha, Tehran, University Publication Center. [in Persian].

Soheili, M. (2006), *famous proverbs of Iran*, 2th edition, Tehran, Saadi Publishing House. [in Persian].

Taher, J & Taher. (2010). *Encyclopedia of Proverbs*, n.p. [In Arabic].

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

The Novel "Bab Al-Shams" in Opposition to the Truth Regime of Zionism (A Study Based on Modern Historicism)

Omid Izanloo ✉[1]

1. Corresponding Author Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Kosar University of Bojnord, Bojnord, Iran. E-mail: oizanloo@kub.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
9 September 2022

In Revised Form:
5 June 20233

Accepted:
14 August 20233

Published online:
21 June 2024

Abstract

In the view of modern historicism, the narration of the incident is influenced by the discourse of power in the society and the interpretation of any event is a function of the political and social conditions and the dominant discourse. For this reason, literary works can narrate a history that defines the dominant discourse of each period .Now the question is how Elias Khoury was able to identify the dominant discourse in the novel of Bab Al-Shams. The descriptive-analytical study of the work shows that the author in this novel is the narrator of the suffering that the Palestinians suffered after the Nakbat in 1948 and shows an image of displacement and its consequences. But in its hidden layers, it is the narrator of a discourse that tries to forget the ideology of Palestine and spread the ideology of Zionism. Even the modern Israeli historians who are claimed to have tried to depict part of Israel's crimes, still in the hidden layers of their works, In the end, their way of looking has implicit support for Israel.

Keywords: Palestine ideology, Bab al-Shams, modern historicism, discourse of power.

Cite this The Author(s): Izanloo, O. (2024). The Novel "Bab Al-Shams" in Opposition to the Truth Regime of Zionism (A Study Based on Modern Historicism). Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 16, No. 2,Serial No. 40- Summer, (23-43). DOI:10.22059/jalit.2023.348458.612590.

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

1 Introduction

Today, society has complex experiences, feelings, and attitudes that are derived from their social life and are influenced by social, political, and economic. Most of the historians, due to the direct encounter with the events, express the issues that the ruling power demands, therefore, literary works are a good option for researchers who are trying to reveal the hidden corners of the truth.

Palestinian literature is a highly political literature, influenced by dramatic changes in this country in the last century. Hegemony of Ottoman Empire over the Arab states included Palestine as part of it_, the British mandate for Palestine, and then the occupation by Israel, led to the fact that this country was indeed unable to experience an independent period, and it was constantly struggling with foreigners. Therefore, it is normal that the subject matter of the literature in Palestine is full of fight and resistance themes, in which fiction literature has a unique place. This is unique because fiction due to its affinity with the real life of the society was welcomed by people and was also able to reflect the most immediate issues to be a whole-view reflection of what the people are facing with.

2- Literature review

The works written in the field of modern historicism and literature show that how political and ideological power had an effect on the presentation of events and reveal the characteristics of his time and political motivations and ideological conflicts and cultural diversity. Some works have also studing the novel Bab al-Shams from different atitude, but no research has been done regarding modern historicism in this work.

3- Method

This is a descriptive-analytical research. First, modern historiography is reviewed. Then, The view of modern historians of Israel towards the issue of Palestine has been examined in their works; next, Cases have been investigated that show that these writers are trying to induce their biased views to the audience in their works.

4- Discussion

Modern historicism is one of the newest methods of text analysis in the field of literary and historical studies. "The historicity of the text" and "the textuality of history" are among the issues raised in modern historicism. According to these historians, the literary text tells many issues as a historical context; That is, the cultural totality governing each period can be extracted from the details of a text. On the other hand, history is like literature from an ontological point of view. Because historians, like poets and writers, are influenced by the prevailing culture and political climate in presenting the realities of society. In other words, the historian is also a kind of narrator. In traditional historicism, written history was considered an accurate depiction of actual events and a background for literature.

5- Outline of the discussion

Discourse of power in the novel

Although Khoury himself mentions at the end of the novel Bab al-Shams that this work was composed by rereading memories, reports and interviews, but what is more worthy of reflection is the discourse that appears in the narratives of the novel. And it shows the dominance of the Israeli discourse on the society and the different view of the Israeli historians on the history of Palestine.

The weakness of the discourse had caused many events to be neglected and the contents to be recorded in a cursory manner. But more important than the weakness of the Palestinian discourse is the strength of the Israeli discourse, which has extended its control over the public opinion of the world in various dimensions and is trying to promote the interpretation of the Palestinian issue in its favor.

One of the points that the Israeli authorities and intellectuals constantly exploit for their interests is the Holocaust. Addressing this issue directly and indirectly is ultimately aimed at justifying the existence of a country called Israel. Amnon Kapeliouk's book titled "Sabra & Shatila" is considered one of the most reliable books in dealing with the crime of Sabra and Shatila, but the author has tried many times while dealing with this crime to exonerate the Israeli military as much as possible. Not only Kapeliouk but also the media of the world cover the crime of Sabra and Shatila with the word "crime" and never

use the word "genocide". Another noteworthy point in this incident is the action of the Israelis in moving the books, documents, and manuscripts of the Palestine Liberation Organization library to an unknown location, which deprived Palestinians and Arabs of important sources of information.

But Israeli historians known as "modern historians" (Benny Morris, Ilan Pappé, Avi Shlaim, Simha Flapan) have written works that reveal Israel's crimes more than ever. Modern historians refer to a group of Israeli historians who have challenged the traditional narratives of Israel's history in cases such as Israel's role in displacing thousands of Palestinians in 1948 and the Arabs' green light for peace talks. But most of the original primary sources used by this group are Israeli government papers, which have only recently become available due to the thirty years of secrecy after the establishment of Israel. This means that their source of information was Israeli sources, a point that strengthens the dominance of the discourse of the ruling power on the author's thought. Because according to the opinion of modern historians, the history that historians write in their works is not an objective and impartial recording of the events, but the interpretation of the events is based on the dominant discourse. So arab intellectuals also consider the new historians of Israel not as an attempt to clarify the truth, but as another proof of the criminality of Zionism, which they are trying to cover up.

5 Conclusion

The result of the review of the work shows that Elias Khoury has been able to show the hidden layers of the dominant discourse well in writing the novel. In the background of the story, some narratives show Israel's efforts to overcome its discourse. Israel's continuous efforts in the political, social and economic fields, along with trying to change the public opinion of the world towards the Palestinian issue, indicate its actions in stabilizing its position. This process is visible in the works of historians who seem to carry the banner of truthfulness and impartiality, how in the hidden layers of their works they try to show a justified face of Israel and see it from an angle. provide solutions themselves, not from the perspective of the Palestinians. In addition to this hegemony of Israeli power, one should also mention the weakness of the Palestinian discourse, which Khoury has been able to point out in many places in the novel. It should not be ignored that the author himself in some cases has been captured by the hegemony of the prevailing discourse and mentions the Israeli government.

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

رمان «باب‌الشمس» سدی در برابر «رژیم حقیقت» صهیونیسم (خوانشی بر اساس تاریخ‌گرایی نوین)

امید ایزانلو[1]✉

۱. نویسنده مسئول استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران. رایانامه: oizanloo@kub.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱ /۰۶/۱۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲ /۰۳/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲ /۰۵/ ۲۳

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳ /۰۴/۰۱

چکیده

در نگاه تاریخ‌گرایی نوین، روایت رخدادها تابعی از گفتمان قدرت در جامعه است و خوانش هر رویداد تابعی از شرایط سیاسی و اجتماعی و گفتمان غالب به شمار می‌رود. به همین سبب آثار ادبی می‌توانند نوعی روایت تاریخی باشند که می‌تواند گفتمان غالب هر دوره را آشکار کند. حال سؤال اینجاست که الیاس خوری در رمان باب‌الشمس چگونه توانسته گفتمان غالب را عیان سازد. بررسی توصیفی- تحلیلی اثر نشان می‌دهد نویسنده در این رمان، روایت‌گر رنجی است که فلسطینیان بعد از اشغال کشورشان در سال ۱۹۴۸ متحمل شدند و تصویری از آوارگی و تبعات آن را نمایش می‌دهد؛ اما در لایه‌های پنهان خود روایتگر گفتمانی است که تلاش دارد تا آرمان فلسطین را به فراموشی بسپارد و ایدئولوژی صهیونیسم را گسترش دهد. حتی مورخان نوین صهیونیستی که ادعا می‌شود تلاش کرده‌اند تا تصویرگر بخشی از جنایت‌های صهیونیستها باشند باز هم در لایه‌های پنهان آثار خود، از زاویه‌ای به رویدادها می‌نگرند که در نهایت حمایت ضمنی از رژیم صهیونیستی را در بطن خود دارد.

واژه‌های کلیدی: رمان فلسطین، باب‌الشمس، تاریخ‌گرایی نوین، گفتمان قدرت.

استناد: ایزانلو، امید؛ (۱۴۰۳)؛ رمان «باب‌الشمس» سدی در برابر «رژیم حقیقت» صهیونیسم (خوانشی بر اساس تاریخ‌گرایی نوین). ادب عربی سال ۱۶، شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۴۰، تابستان (۴۳-۲۳).

DOI:10.22059/jalit.2023.348458.612590

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

جامعه بشری از ابتدا تاکنون تحولات بسیاری را پشت سر گذاشته و در این مسیر پرتلاطم و طولانی رویدادهای زیادی را تجربه کرده است. توالی نسل‌ها توالی تجربیات و احساسات و نگرش‌ها را به دنبال داشته و از ابتدایی‌ترین شکل آن تا پیچیده‌ترین اَشکال را دربردارد. فارغ از بحث چگونگی انتقال این تجربیات و رویدادها، هر فرد یا گروهی نسبت به گذشته نگرشی دارد که برگرفته از جامعه زیسته آن‌هاست. بدیهی است که این نگرش‌ها در خلأ شکل نمی‌گیرد، بلکه مجموعه‌ای از عوامل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در چگونگی شکل‌پذیری آن مشارکت دارند. تعدد جوامع انسانی بر اساس ملیت، زبان، مذهب، قومیت و... اهمیت این عوامل را دوچندان کرده و تعدد جهت‌گیری‌ها را نسبت به یک رویداد واحد سبب شده است. یکی از بیشترین نمودهای این نگرش را می‌توان در کتاب‌های تاریخی دید. مورخان با تمام ادعای صداقت در روایت حوادث، باز هم نمی‌توانند از گفتمان غالب دوره خود مبرّا باشند. اغلب تاریخ‌نگاران به دلیل مواجهه مستقیم با حوادث، مسائلی را بیان می‌کنند که قدرت حاکمه طلب می‌کند، در این میان آثار دیگری که مستقیماً به حوادث نمی‌پردازند، به ویژه آثار ادبی، دست‌مایه خوبی برای پژوهندگانی است که تلاش دارند در مسیر آشکارسازی زوایای پنهان حقیقت گام بردارند تا بتوانند گفتمان غالب هر دوره را مشخص کنند.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

در زمینه تاریخ‌گرایی نوین در عرصه ادبیات آثار چندی نگاشته شده است از جمله؛ قاسمی و کاسی (۱۳۹۶) در مقاله «خوانش داستان هفتواد از دید تاریخ‌گرایی نوین و تحلیل گفتمان» نشان می‌دهند چگونه قدرت سیاسی و ایدئولوژیک در ارائه وقایع تأثیر داشته است. زواره‌ئیان و دادبه (۱۴۰۰) در مقاله «نامه‌های محمد غزالی از منظر تاریخ‌گرایی نوین» دل‌مشغولی‌های اجتماعی مؤلف، ویژگی‌های زمانه او و انگیزه‌های سیاسی و درگیری‌های ایدئولوژیکی و چندگانگی فرهنگی را آشکار می‌سازند. فاطمه محمودی تازه‌کند (۱۳۹۱) در مقاله «گفتمان، قدرت و زبان در قصه‌های بهرنگی از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین» تبیین می‌کند چگونه بهرنگی در قصه‌های کودکان، از زبان کلاغ‌ها و عروسک‌ها رابطه متقابل زبان و قدرت را به تصویر می‌کشد. همچنین آثاری که در آن رمان باب‌الشمس را مورد بررسی قرار داده‌اند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد؛ در مقاله «(باب‌الشمس) بین التمثیل الرمزی وقوة الحکایة» نوشتهٔ فخری صالح (۲۰۰۱)، نویسنده رمان را، روایت تاریخ فلسطین به شیوهٔ «هزارویک شب» می‌داند. پایان‌نامه «التناص فی روایة الیاس خوری باب‌الشمس» نوشتهٔ أمل عبداللطیف احمد (۲۰۰۵)؛ در این مقاله مؤلف تناص رمان با سایر آثار خوری و آثار شاخص مورد بررسی قرار داده است. الهادی غابری (۲۰۰۶) در مقاله «وظائف السارد فی روایة (باب‌الشمس)» مهم‌ترین کارکرد راوی در رمان را مشخص می‌کند و نشان می‌دهد تفاوت در ساختار روایات وجه ممیزه این اثر با سایر آثاری است که فلسطین موضوع محوری آن بوده، با این حال تنها بخشی از مسئله فلسطین را در خود انعکاس داده است. همچنین زهیر محمود عبیدات (۲۰۰۶) در مقاله «وعی التاریخ فی روایة «باب‌الشمس» لإلیاس خوری»، این رمان را تلفیقی از هنر و تاریخ می‌داند و در اثر چیزی بیان می‌شود که تحقق آن در

عالم واقع ناممکن است. سهام نجاری (۲۰۱۷) در فصل دوم پایان‌نامه «الخطاب الروائی والمحکی الفیلمی فی روایة باب‌الشمس» عناصر رئالیستی را مورد بررسی قرار داده و چگونگی اقتباس فیلمنامه‌ای از آن را تشریح کرده است. همچنین وافیه بن مسعود (۲۰۱۸) در مقاله «تشکّل الهویة السردیة فی روایة باب‌الشمس لإلیاس خوری» هویت روایی پل ریکور را در اثر مورد بررسی قرار می‌دهد تا نشان دهد هویت داستانی با گره‌افکنی در حوادث، هویت روایی را شکل می‌دهد. با عنایت به موارد فوق‌الذکر می‌توان گفت تفاوت پژوهش حاضر با آثار مذکور در این است که در مقاله پیش‌رو تاریخ‌گرایی نوین و گفتمان قدرت رمان مورد بررسی قرار گرفته است.

۲-۱. سؤال پژوهش

پژوهش حاضر در این صدد است تا به این سؤال پاسخ دهد که نویسنده رمان چگونه حوادث را روایت کرده است تا بتواند روایتگر گفتمان غالب در لایه‌های پنهان باشد؟

۲. رمان باب‌الشمس

الیاس خوری در رمان باب‌الشمس اطلاعاتی خاطره‌گونه را که از تاریخ فلسطین و وقایع پس از ۱۹۴۸ کسب کرده، به شکل تکه‌های پازل کنار هم چیده و از راوی کمک گرفته تا حوادث مختلف داستان را به یکدیگر متصل کند. نبود تسلسل منطقی میان حوادث و تودرتو کردن داستان‌ها در یکدیگر، نوعی سردرگمی و البته جذابیت ناشی از تعلیق، در داستان ایجاد کرده است. داستان از پایان آغاز می‌شود یعنی از زمان به کما رفتن قهرمان. شخصیت دکتر خلیل، دوست یونس، راوی داستان است و سرگذشت یونس و سایرین همچون شمس، أم حسن، نهیله را روایت می‌کند. رمان متشکل از داستان‌های مختلفی است که حول محور حمله ۱۹۴۸ رژیم صهیونیستی به فلسطین، اشغال شهرها و روستاهای فلسطین، آوارگی فلسطینیان، رنج آنان در طول مهاجرت اجباری از فلسطین به لبنان و زندانی شدن مبارزان و ویران شدن روستاها و مناطق مختلف اشاره دارد. رمان روایت‌گر مبارزه مردم فلسطین از دهه ۳۰ تا دهه هشتاد سده بیستم و تصویرگر فجایعی همچون صبرا و شتیلاست که بر سر مردم این سرزمین آمده است. در نهایت مرگ قهرمان داستان، پایان‌بخش روایت‌گری‌های خلیل است.

۳. تاریخ‌گرایی نوین

تاریخ دو معنا دارد: ۱- وقایع و ۲- بیان وقایع گذشته (سلدن ویدوسون، ۱۳۷۸: ۲۰۶). تاریخ در معنای نخست آن دست‌نیافتنی است، معنای دوم روایتی از تاریخ است که در متون راه یافته است. پساساختارگرایی تصریح می‌کند که تاریخ مدام در حال روایت شدن است، بنابراین مفهوم تاریخ به عنوان وقایع، قابل قبول نیست؛ زیرا «تاریخ مبتنی بر تفسیرهای گوناگون است نه حقایق مسلم، تفسیرهایی که همواره در چارچوب گفتمان غالب صورت می‌پذیرد» (تایسن، ۱۳۸۸: ۴۶۷). تاریخ‌گرایی نوین از جدیدترین شیوه‌های تحلیل متن در عرصه مطالعات ادبی و تاریخی است که در اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰ میلادی پدید آمد. «New Historicism» در فارسی به «نوتاریخی‌گری» (میلانی، ۱۳۸۰: ۱۵) و نوتاریخی باوری (مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۵۳) و تاریخ‌گرایی نوین

(برسلر، ۱۳۸۶: ۲۴۱) ترجمه شده است. این نام نخستین بار توسط مورّخ و منتقد ادبی آمریکایی، استفان گرینبت[1] در مقدمه مجموعه مقالاتی درباره رنسانس به رهیافتی نو اطلاق شد (همان: ۲۴۶).

«تاریخیت متن» و «متنیت تاریخ» از موضوعاتی است که در تاریخ‌گرایی نوین مطرح می‌شود. در نگاه این مورخان متن ادبی همچون بستری تاریخی مسائل بسیاری را بازگو می‌کند؛ یعنی کلیت فرهنگی حاکم بر هر دوره را می‌توان از جزئیات یک متن استخراج کرد (میلانی، ۱۳۸۰: ۱۴)، از سوی دیگر، تاریخ هم از نگاه هستی‌شناسانه مانند ادبیات است (مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۴۲)، زیرا مورخ همچون شاعر و نویسنده در عرضه واقعیت‌های جامعه از فرهنگ غالب و جوی سیاسی حاکم تأثیر می‌پذیرد. به تعبیر دیگر، مورخ نیز نوعی راوی است. در تاریخ‌گرایی سنتی، تاریخ مکتوب تصویری دقیق از رخدادهای واقعی و پس زمینه‌ای برای ادبیات تلقی می‌شد (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۴۳)؛ زیرا فرض مسلّم بر این بود که مورخان قادرند در مورد هر دوره تاریخی خاص بی‌طرفانه دست به نگارش بزنند و حقیقت مربوط به آن دوره را به طور قطع بیان کنند و این‌گونه متن ادبی را بازتابی از زمینه تاریخی دوره خود می‌دانند؛ اما تاریخ‌گرایی نوین این نگاه را به چالش می‌کشد و فرض را بر آن می‌گیرد که تاریخ فرآیندی ذهنی است و افراد بر اساس پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌های شخصی دست به نگارش تاریخ می‌زنند که در تفسیر آنها از تاریخ مؤثر بوده است؛ بنابراین، هیچ‌گاه نمی‌توان با خواندن تاریخ، به تصویری کاملاً دقیق از وقایع گذشته یا جهان‌بینی گروهی از افراد دست یافت (همان:۲۴۴). تاریخ‌گرایی سنتی به اشتباه هر دوره تاریخی را نشان دهنده یک جهان‌بینی سیاسی واحد می‌دانست و نیز درکی از متن به منزله محصولی اجتماعی نداشت، حال آنکه تاریخ‌گرایان نوین اثر زیبایی‌شناسانه را محصولی اجتماعی می‌دانند، لذا معنای متن در نظام فرهنگی متشکل از گفتمان‌های در هم تنیده نویسنده و متن و خواننده مستقر است (همان: ۲۵۴).

شالوده اصلی نظریات تاریخ‌گرایی نوین از آثار میشل فوکو برگرفته شده است. در اندیشه فوکو، هر نظام حاکمیتی «رژیم حقیقتِ» خاص خویش را می‌آفریند و متون فرهنگی و ادبی هر دوره نیز از همان رژیم حقیقت تأثیر می‌پذیرند که یا در جهت تحکیم آن است تا تغییر آن؛ به عبارت دیگر، یا در تعامل با دستگاه «هژمونی» حاکم هستند یا در تقابل با آن (میلانی، ۱۳۸۰: ۹). در دیدگاه تاریخ‌گرایان نوین نمی‌توان متن را جدای از زمینه فرهنگی آن مورد ارزیابی قرار داد (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۴۸)، بلکه آن را در بستر تاریخی‌اش، از زاویه نقش خود در تحکیم یا تضعیف «رژیم حقیقت» زمان و با اعتنایی ویژه به شگردهای روایی و ظرائف سبکی و کلامی آن اثر حلاجی کنند (میلانی، ۱۳۸۰: ۱۲) تا جهان‌نگری پنهان در متن و فهم رابطه این جهان‌نگری با ساختار قدرت زمان آن را بازسازی کنند (همان: ۸).

1.Stephan Greenbat

امروزه باور غالب بر این است که هیچ متنی معنای مطلق ندارد و معنای هر متن تابعی از فرهنگ حاکم در زمان قرائت آن است، یعنی هر قرائتی متأثّر از ارزش‌های حاکم در زمان خود است که این ارزش‌ها خود متأثر از سیاست حاکم بر همان زمان هستند (میلانی، ۱۳۸۰: ۱۰). تحولات گریز ناپذیر در ارزش‌های سیاسی تحول در قرائت متون را به دنبال دارد، بنابراین نویسنده، متن، زمینه اجتماعی، نظام حاکم و خواننده هیچ یک پدیده‌های یک‌دست نیستند، بلکه هر یک از آن‌ها بخشی از یک موج تاریخی به شمار می‌روند که در کانون شبکه‌ای پیچیده و گاه مرئی و اغلب نامرئی از نفوذ و تأثیرهای فلسفی و سیاسی قرار دارند (همان: ۱۱)، با این نگاه حتی هر تفسیری، نوعی هژمونی است.

۴. گفتمان قدرت در رمان

اگرچه خوری، خودش در انتهای رمان باب‌الشمس اشاره دارد که این اثر با بازخوانی خاطرات، گزارش‌ها و مصاحبه‌ها تألیف شده است، اما آنچه محل تأمل بیشتری دارد گفتمانی است که در لابه‌لای روایت‌های رمان به چشم می‌خورد و نشان از غلبه گفتمان صهیونیستی بر جامعه و نگاه متفاوت مورخان رژیم صهیونیستی به تاریخ فلسطین دارد. تاریخ مکتوب فلسطین، تاریخ آوارگی فلسطینان در سال ۱۹۴۸ و قتل و کشتارهایی که صهیونیست‌ها مرتکب شدند نیاز به قدرت رسانه‌ای دارد تا بتواند حقایق تاریخی را برابر گفتمان غالب بازیابد.

۴-۱. تقابل نابرابر گفتمان فلسطین و صهیونیستی

ضعف گفتمان فلسطینیان در جای‌جای رمان به چشم می‌خورد از تصریح به بدیهی‌ترین نکات تا اشاره‌های به لایه‌های پنهان و نامحسوس غلبه هژمونی حاکم. در جایی از رمان شخصیتی به نام سمیح آرزو دارد کتابی در مورد حماسه فلسطین بنویسید؛ «سميح لايَتَوقَّفُ عن ترديدِ حِلمِه بِكتابةِ كتاب لا أوَّلَ له ولا آخرَ، مَلحَمَةٌ كان يَقول، مَلحَمَةُ الشَّعبِ الفلسطيني، وسَيَبدأه بِرواية تَفاصيل الطَرد الكَبير عام ١٩٤٨. قال إنَّنا لا نَعرفُ تاريَخنا وإنه يَجبُ جَمعَ حِكايات كُلِّ قَريةٍ كَي تَبقَى القُرى حَيَّةً في ذاكِرتنا» (خوری، ۲۰۱۰: ۳۶۷)، (سمیح مدام از آرزوی خود برای نوشتن کتابی در مورد فلسطین صحبت می‌کرد که از اخراج فلسطینیان در سال ۱۹۴۸ آغاز شود. گفت: ما تاریخ خود را نمی‌دانیم. حوادث مربوط به تمام روستاها باید جمع‌آوری شد تا در خاطرات بماند) اما ضعف گفتمان سبب شده بود تا این رویدادها مغفول بمانند و مطالب به صورت جسته و گریخته ثبت گردد تا اینکه در سال ۱۹۹۷ رشید الخالدی با تألیف کتاب «كَي لانَنسَى: قُرى فلسطين الّتى دَمَّرتها إسرائيل سَنة ١٩٤٨ وأسماء شُهدائها» در همین راهی که آرزوی سمیح بود گام برمی‌دارد. فاصله پنجاه ساله رخداد و تألیف کتاب خود مبین ضعف گفتمان فلسطین در پرداختن به چنین موضوعاتی هست که نویسنده از زبان شخصیت داستان صراحتاً به این موضوع اذعان می‌کند.

اما مهم‌تر از ضعف گفتمان فلسطین، قدرت گفتمان صهیونیستی است که در ابعاد مختلف سیطره خود را بر افکار عمومی جهان گسترانیده و تلاش دارد تا تفسیر از مسئله فلسطین را به نفع خود پیش ببرد. وقتی کاترین که یک یهودی فرانسوی است به اردوگاه می‌آید تا در مورد کشتار صبرا و شتیلا و مکان و شرایطی که این حادثه رخ داده اطلاعات به دست بیاورد و در نمایشنامه آن را به اجرا درآورد، روایت فلسطینیان به حدی او را غمگین می‌کند که از ایفای

نقش منـصرف می‌شود: «قالَت كاترين إنّها قَرَّرَت عَدمَ التَّمثيلِ في المَسرَحيّة... فهذه الكَمّيّةُ مِن المَآسي غيرَ قابل للتَمثيل» (خوری، ۲۰۱۰: ۳۷۲) (کاترین گفت تصمیم گرفته که در نمایشنامه بازی نکند... گفت این همه مصیبت قابل نمایش دادن نیست).

این در حالی است که همین فرد وقتی در پانزده سالگی به فلسطین اشغالی سفر می‌کند، در آنجا در مورد هولوکاست به آنها توضیح می‌دهند به گونه‌ای که او خودش را هم مسئول قتل میلیون‌ها یهودی می‌داند: «قالَت: إنها ذَهبَت إلى هناك مِن أجل «الشِواء». قلتُ: «ماذا؟». «الشِوا كلمة عِبريةٌ تَعني الهولوكست» قالَت. «فَهمتُ»، قُلتُ، وسألتُها إذا كانَت تَملِكُ أُصُولاً المانيةً. «لا»، قالَت، ولكِنَّنا كُلُّنا»، وأشارَت إلى نَفسِها وإليّ، «مَسؤُولون عَن المَذبَحة الّتي ذَهَبَ ضَحيّتَها مَلايين اليَهود»» (خوری، ۲۰۱۰: ۴۱۸) (کاترین گفت: او برای شواء به فلسطین اشغالی سفر کرده است. گفتم: «چی». گفت شوا کلمه عبری است به معنی هولوکاست. گفتم: فهمیدم. مگر اصالت آلمانی داری. به خودش و من اشاره کرد و گفت: نه؛ اما همه ما در برابر قربانی شدن میلیون‌ها یهودی مسئول هستیم). در اینجا نویسنده به‌خوبی نشان می‌دهد که چطور یک فرد اروپایی در ۱۵ سالگی کاملاً با موضوع هولوکاست آشنا شده، ولی در مورد کشتار صبرا و شتیلا چیزی نمی‌داند. او به‌راحتی عبارت «قربانی شدن میلیون‌ها یهودی» را به زبان می‌آورد و به یقین رسیده که چنین اتفاقی افتاده است که نشان از هژمونی رسانه‌ای صهیونیستی دارد. این در حالی است که محجوب عمر در مقدمه ترجمه کتاب «تحقیق حول مذبحة صبرا وشتیلا» نوشته آمنون کاپولیوک عنوان می‌کند که وقتی به رهبران فلسطینی گفته شد در فرانسه و آمریکا دو کتاب چاپ شده‌اند که با دلیل و مدرک، کشتار شش میلیون یهودی در اتاقک‌های گاز در جنگ جهانی دوم را رد کرده‌اند و پیشنهاد ترجمه آن را دادند، رهبران فلسطین با ترجمه آن مخالفت کردند و به زعم خود اصل موضوع را کتمان نکردند (کاپولیوک، بی‌تا: ۱۰). این تحلیل‌های سطحی و غیرکارشناسی سبب شده است تا صهیونیست‌ها به‌راحتی بتوانند ایدئولوژی غالب خود را گسترش داده و بقبولانند.

سیطره قدرت رژیم صهیونیستی در جهت‌دهی افکار عمومی جهان در ادامه گفتگوی خلیل با کاترین به خوبی نمایان است؛ «سَألتَها إذا كانت قَد زارَت القُرى العَرَبيّةَ المُهَدَّمَة في الجَليل، فَقالَت: إنّها لَمَ تَرَ قُرى مُهَدَّمَة، وإنّها لَمَ تَكُن تَعرِفُ أنّنا طُرِدنا مِن بِلادِنا» (خوری، ۲۰۱۰: ۴۲۰) (از کاترین پرسیدم که روستاهای ویران شده عرب‌ها [فلسطین] را دیده است. گفت: او روستای ویرانی ندیده. او نمی‌دانست که ما از کشورمان بیرون رانده شده‌ایم). این قدرت در ادامه روایت خوری به اوج خود می‌رسد و آن زمانی است که کاترین می‌گوید کتابی را از آمنون کاپولیوک خوانده است که نویسنده در آن از کشته شدن نه زن یهودی در حمله به اردوگاه شتیلا در عملیات «الدماغ الحدیدی» سخن گفته است: «قالَت إنَّها قَرأت في كتاب لِصَحافيٍّ إسرائيليٍّ عَن الدِماغ الحَديدي». «ماذا؟ سألَت. الدماغ الحديدي»، قالَت «إنّه اِسمُ عَمليّةِ اِقتِحامٍ مُخيَّم شاتيلا عَشيَّة المَذبَحَة... أنّ تِسعَ نِساء يَهوديّات مُتَزَوّجات من الفِلسطينيين قُتِلنَ في المذبحة» (همان: ۴۲۰). در ادامه خلیل عصبانی می‌شود و می‌گوید هزار و پانصد نفر در اردوگاه کشته شدند و تو از کشته شدن نه زن یهودی سخن می‌گویی: «تَأتين وتسألين عَن تسعَ نِساءٍ يَهوديات، تقولين، أو يَقول كاتِبُك الإسرائيلي، إنّهنّ ذبحنَ

هنا في المخيّم. هناك أكثر من ألف وخَمسمِئة قتيلٍ، وتَأتي نَ بحثاً عن تِسعَة قَتلى» (همان: ۴۲۰). خوری در رمان و از زبان راوی، صراحتاً به لزوم پرداختن به کشتار شتیلا اشاره می‌کند و بر نگارش کتاب بر اساس گفته‌ها و شهادت خود فلسطینی‌ها تأکید می‌کند. جالب اینجاست که خود شخصیت‌های داستانی اعتراف می‌کنند که تنها دو صهیونیست به این موضوع پرداخته‌اند (همان: ۲۵۹-۲۵۸).

کتاب «تحقیق حول مذبحة صبرا وشتیلا» نوشته آمنون کاپولیوک[۱] است که عمر محجوب آن را به عربی ترجمه و مقدمه‌ای بر آن نوشته است. عمر در مقدمه خود می‌نویسد «کاپولیوک در مستـندسازی جنایت صبـرا و شتـیلا با سربازان و شاهدان عینی مصاحبه داشته و اخبار و تحلیل‌های مطبوعات را گردآوری کرده است؛ اما افسران و سربازان اجازه صحبت نداشتند و تحقیقات به صورت مخفیانه انجام می‌شد. کمبود وقت، وقوع پی‌درپی حوادث و نبود منابع محلی در پرداختن به این جنایت از مشکلات پیش‌رو بوده است» (عمر، دون‌تا: ۸). همچنین به آمار متناقض و غیردقیق کشتگان صبرا و شتیلا اشاره می‌کند؛ «تعداد کشته‌ها بیش از ۴ هزار نفر بوده، اما کسی آمار دقیق نداشت. منابع صهیونیستی تعداد کشته‌ها را بسیار کمتر اعلام می‌کردند، منابع لبنانی تعداد را چهارصد نفر اعلام می‌کردند، اما منابع فلسطینی تعداد کشته‌ها را چهار هزار نفر اعلام کردند و اینکه چهار هزار نفر نیز مفقود بوده و از سرنوشت آنان خبری نیست» (عمر، دون تا: ۹). حتی خوری نیز در رمان از زبان خلیل عدد متفاوتی اعلام می‌کند یعنی هزار و پانصد کشته (خوری، ۲۰۱۰: ۴۱۸).

قدرت برتر رژیم صهیونیستی در به فراموشی سپردن حوادث اشغال و پس از آن به حدی است که حتی در موضوعی مثل کشتار صبرا و شتیلا نمود دارد. وقتی قصد دارند نام شهداء را نهایی کنند تا برایشان تمثال بسازند، آمار دقیقی ارائه نمی‌دهند، اختلاف نظر رخ می‌دهد و موضوع را پیچیده می‌کند (همان: ۳۷). ضعف در پوشش‌دهی این جنایت و زنده نگه داشتن یاد آن در این جمله خلیل به خوبی نمایان است؛ «سَوفَ تَكُون مَقبَرةً في المُخَيَّم، سَوف تَتَحوَّلُ بَعدَ سَنواتٍ قَليلةٍ مَلعَبَ كرةَ قَدمٍ. وأشَرتُ إلى المُقبرة الجُماعيّة لِضَحايا مَذبَحَة شاتيلا عام ۱۹۸۲، حَيث يَلعبُ الأولادُ كرةَ القدمِ و تَنتَشرُ النَّفايات فوقَ القُبور» (همان: ۳۷). (تو، گوری در اردوگاه می‌شوی، بعد از چند سال هم تبدیل می‌شوی به زمین بازی. بعد به گور دسته‌جمعی قربانیان جنایت شتیلا در سال ۱۹۸۲ اشاره کرد که بچه‌ها آنجا فوتبال بازی می‌کردند و زباله‌هایی که روی گورها پراکنده بود).

۴-۲. هولوکاست و بهره‌برداری به نفع رژیم صهیونیستی

یکی از نکاتی که مقامات و روشن‌فکران صهیونیستی مدام از آن در جهت منافع خود بهره‌برداری می‌کنند هولوکاست است. پرداختن مستقیم و غیرمستقیم به این موضوع در نهایت با هدف توجیه وجود کشوری جعلی به نام اسرائیل است. «بن گوریون [۲] با استفاده از موضوع هولوکاست و برانگیختن احساسات جهانیان در قتل عام یهودیان، تلاش دارد آن را سرپوش و توجیهی بر جنایات صهیونیست‌ها در فلسطین بگذارد. این یعنی چون یهودیان آواره شده‌اند حق دارند جایی برای سکونت خود داشته باشند، در نتیجه آنها را غیرمستقیم به آواره کردن و قتل فلسطینیان وامی دارد» (أورون، ۲۰۱۳: ۱۰۷). با اینکه کتاب کاپولیوک از کتاب‌های معتبر در جریان پرداختن به

جنایت صبرا و شتیلا به شمار می‌رود، اما نویسنده بارها در خلال پرداختن به این جنایت تلاش کرده است تا حدّ امکان نظامیان صهیونیست را از آن مبرّا سازد. اینکه آیا نویسنده آگاهانه یا عامدانه چنین قصدی داشته، محل سؤال است اما نمی‌توان از مطالبی که خواننده را به این سمت سوق می‌دهد غافل بود. در جایی، نویسنده خیلی ریزبینانه آوارگی فلسطینیان و یهودیان را به هم پیوند می‌زند؛ «ماجرای زنده ماندن یک کودک فلسطینی را روایت می‌کند که هنگام به رگبار بسته شدن پناهندگان اردوگاه، به خاطر قد کوتاهی که داشته جان سالم به در برده است و در ادامه اشاره می‌کند که این نقل قول، یکی از سربازان صهیونیستی را به یاد ماجرای خودش در آلمان می‌اندازد که نازی‌ها، یهودیان را به رگبار بسته بودند و او به خاطر قد کوتاهش جان سالم به در برده بود» (کاپولیوک، بی‌تا:۵۷).

نویسندگان صهیونیستی از زوایای مختلفی به مسئله مهاجرت یهودیان به فلسطین نگاه می‌کنند. یئیر اورون در پرداختن به این موضوع، جنایت نظامیان صهیونیستی علیه فلسطینیان را نتیجه کشتار نازی‌ها می‌داند: «یهودیانی که از کشتار نازی‌ها جان سالم به دربرده بودند، سپس به ارتش صهیونیستی پیوسته بودند، بی‌رحم‌تر و جنایتکارتر بودند» (أورون، ۲۰۱۳: ۱۱۷). اورون سپس به خاطرات یوسف نحمانی در کتابی با عنوان «یوسف نحمانی رجل الجلیل» اشاره می‌کند که در خاطراتش با اشاره به جنایت صهیونیست‌ها می‌نویسد: «ارتش رژیم صهیونیستی ۶۰ تا ۷۰ فلسطینی را با چاقو ذبح کردند. چرا مثل نازی‌ها رفتار می‌کنند؟ چون از آنها یاد گرفته‌اند. یکی از افسران به من گفت که این اعمال جنایت‌کارانه را بیشتر سربازانی مرتکب می‌شوند که از اردوگاه‌ها یهودیان در اروپا آورده شده‌اند» (أورون، ۲۰۱۳: ۱۱۸). در اینجا نیز نویسنده گرچه از جنایات صهیونیست‌ها پرده برمی‌دارد، اما همچنان با پیش کشیدن موضوع قتل یهودیان توسط نازی‌ها و بازمانده خواندن برخی از صهیونیست‌ها از همان یهودیان، تلاش دارد بخشی از بار مسئولیت این جنایات را دوش نازی‌های آلمان بیندازد؛ زیرا هر مورخی صرفاً در چهارچوب دانش و تجربه محدود و نظام ارزش‌های خود می‌اندیشد و می‌نویسد و در محدوده گفتمان‌های حاکم در زمان خود، عمل می‌کند. از آنجایی‌که تفسیر مورخ از رویدادها متأثر از شرایط اقتصادی و سیاسی است، نمی‌تواند گفتمان غالب را در جامعه نادیده بگیرد یا خارج از زمینه‌های فرهنگی جامعه خود روایت‌گر تاریخ گذشتگان باشد.

۴-۳. جنایت صبرا و شتیلا نمود غلبه گفتمان صهیونیستی

نه تنها کاپولیوک بلکه رسانه‌های جهان نیز جنایت صبرا و شتیلا را با واژه «جنایت» پوشش خبری می‌دهند و هیچ‌گاه از واژه «نسل‌کشی» استفاده نمی‌کنند. نویسنده با بکار بردن تعابیری مثل شبه‌نظامیان مسیحی یا حتی نیروهای لبنانی مسئولیت تمام و کمال جنایت را از دوش رژیم صهیونیستی برمی‌دارد. این در حالی است که برخی از این شبه‌نظامیان در مقابل تجاوز صهیونیست‌ها ایستادند، برخی همکاری با رژیم صهیونیستی را رد کردند و برخی نیز به خدمت رژیم صهیونیستی درآمدند. کسانی که با کاپولیوک مصاحبه کرده بودند، به اندازه‌ای که پرداختن به این جنایت را «بدنام کردن رژیم صهیونیستی» و «خدشه‌دار کردن جایگاه رژیم صهیونیستی»

می‌دانستند، به قتل بی‌گناهان معترض نبودند (همان: ۱۰-۹). نکته دیگری که در عدم پوشش خبری مناسب این جنایت مؤثر افتاد و مانع تغییر تصور افکار عمومی جهان از جنایات صهیونیست‌ها شد، ممانعت از حضور خبرنگاران در این دو اردوگاه بوده است. «وقتی خبرنگاران خارجی شایعات زیادی را در مورد صبرا و شتیلا می‌شنوند تلاش می‌کنند تا با این اردوگاه‌ها وارد شوند. وقتی خبرنگار ویژه مجله آمریکایی نیوزویک قصد دارد وارد این منطقه شود، ایست بازرسی سربازان رژیم صهیونیستی و شبه‌نظامیان طرفدار سعد حداد مانع او می‌شوند» (کاپولیوک، بی‌تا: ۶۳). از سوی دیگر مقامات صهیونیستی از وقوع جنایت اظهار بی‌اطلاعی می‌کنند و رسانه-های غربی را منبع خبری خود در جهت اطلاع از این حادثه عنوان می‌کنند. نخست‌وزیر رژیم صهیونیستی ادعا می‌کند که از طریق رادیو بی‌بی‌سی متوجه جنایت می‌شود، یعنی ۴۹ ساعت بعد از آغاز. دان مریدور مدیر کل امنیت رژیم صهیونیستی نیز اعلام می‌کند که خبر را ساعت سه بعدازظهرِ شنبه از طریق خبرگزاری یونایتدپرس در فلسطین اشغالی شنیده است (کاپولیوک، بی‌تا: ۷۲).

یکی دیگر از نکات قابل‌توجه در این حادثه اقدام صهیونیست‌ها در انتقال کتاب‌ها، اسناد و نسخ خطی کتاب‌خانه سازمان آزادی‌بخش فلسطین به مکان نامعلوم است که فلسطینی‌ها و عرب‌ها را از منابع مهم اطلاعاتی محروم کرد. «سربازان رژیم صهیونیستی تمام کتاب‌ها و اسناد و مدارک دفتر مرکز پژوهش‌های سازمان آزادی‌بخش فلسطین در بیروت غربی را با محافظت کامل به همراه کامیون‌های مخصوص، به فلسطین اشغالی منتقل کردند. وقتی خبرنگار لبنانی خطاب به افسر رژیم صهیونیستی می‌گوید که «شما تمام اسناد ارزشمند را برداشته‌اید»، پاسخ می‌دهد: «ما ملت کتاب دوستی هستیم و برای آن احترام زیادی قائلیم». وقتی خبرنگار می‌گوید اینجا یک مرکز پژوهشی است، پاسخ می‌دهد: «این یک مرکز جاسوسی است و روشن‌فکران فلسطینی در آن نیستند. دلیلش هم این است که در آن به آثاری در مورد زندگی افسران رژیم صهیونیستی دست پیدا کرده‌اند». (کاپولیوک، بی‌تا: ۸۸). در سال ۱۹۴۸ که فلسطینیان از سرزمین خود آواره شدند، استادان و پژوهشگران فلسطینی نیز کتابخانه‌ها و بسیاری از اسناد تاریخی و قدیمی و میراث گذشتگان خود را از دست دادند، به‌ویژه اینکه عملیات مهاجرت اجباری ناگهانی بود و مهاجران به نیت بازگشت، جز نیازهای ضروری را همراه خود نبردند. این اتفاق تأثیر مخرّبی بر حافظه تاریخی فلسطین داشت. از سوی دیگر، فلسطین نه‌تنها به خاطر کمبود نیروهای نظامی آسیب‌پذیر بود بلکه اندک شدن تعداد روشن‌فکران نیز آسیب جدی بر پیکره این کشور وارد آورد و راه را برای تسلط دیگری بر خود هموار کرد. خلیل یادآور می‌شود که همچون هم‌نسلان خود، تنها چهار سال در ابتدایی درس خوانده و بعد به نیروهای نظامی پیوسته است: «فأنا كَكُلِّ أبناء جَيلي لَم أذهَب إلى المَدرَسة بِشَكل جِدّي، وَصَلنا إلى الصَّف الإبتدائي الرابع، ثُمّ أُلحِقُونا بِمُعسكرات» (۱۴۷) (من مثل هم‌نسلان خودم به صورت جدی به مدرسه نرفتم. تا چهارم ابتدایی درس خواندم و بعد از آن را ما به پادگان بردند)؛ اما در مقابل سازمان‌های صهیونیستی که در ابتدا شبیه دولت کوچکی بودند، به‌محض خروج نیروهای انگلیسی به مؤسسات بزرگی تبدیل

شدند که از مورخان رژیم صهیونیستی حمایت می‌کرد مورخانی که بسیاری از آنان صهیونیست-های وفاداری بودند که در جنگ نیز شرکت داشتند.

۴-۴. تغییر در اقلیم و نمادها

تلاش برای تغییر شرایط اقلیمی فلسطین نیز ریشه در همان گفتمان قدرت و ایدئولوژی دارد: «أسنَدَت المرأةُ الإسرائيليةُ أمَّ حسن، وشَرحَت لَها عَن المكان. أخبَرَتها عَن بُستان البُرتقال الّذي يَعملُ فيه يَهودُ عراقيّون، وعَن مَشاريع الريِّ الجَديدةِ الّتي بَدَأتها الحُكومة» (خوری، ۲۰۱۰: ۱۰۶) (زن صهیونیستی به أم حسن تکیه دارد و در مورد مکان به او توضیح داد. در مورد باغ پرتقال که یهودیان عراقی در آن مشغول بودند و همچنین طرح‌های جدید آبیاری که دولت آغاز کرده بود). در این عبارت نشانه-های گفتمان غالب دیده می‌شود. فعالیت یهودیان عراقی به مسئله مهاجرت یهودیان کشورهای عربی به فلسطین اشغالی اشاره دارد. موضوعی که سبب شده بود تا رژیم صهیونیستی قطعنامه ۲۴۲ سازمان ملل را به نفع خود مصادره کند. «در قطعنامه ۲۴۲ سازمان ملل که در سال ۱۹۶۷ صادر شد، تصریح شده است مشکلات پناهندگان باید عادلانه حل شود. رژیم صهیونیستی از این بند سوء استفاده کرده و با کمک رسانه‌های صهیونیستی آن را به تمام پناهندگان تعمیم دادند و چنین تفسیر کردند که رسیدگی به مشکلات پناهندگان، هم شامل عرب‌ها می‌شود و هم شامل یهودیان. در نگاه این رسانه‌ها رژیم صهیونیستی از مشکلات پناهندگان رنج می‌برد و آن هم یهودیان ساکن در کشورهای عربی هستند. رژیم صهیونیستی با هجمه تبلیغاتی مدام تلاش می‌کند تا با فرافکنی، توجه افکار عمومی را از موضوع متجاوز بودن خود به سوی چیزهای دیگر جلب کند. او موضوع پناهندگان فلسطینی را یک موضوع مربوط به کشورهای عربی می‌داند نه رژیم صهیونیستی و تلاش دارد تا با هژمونی قدرت ادعاهایی دور از منطق مطرح کند. آن‌ها ثروت و دارایی یهودیان کشورهای عربی را تهاتری با دارایی فلسطینی‌ها می‌دانند» (شتیوی نیک، ۲۰۱۹: ۳۰-۳۱).

دومین موضوع ایجاد نظام آبیاری مدرن است که نشان از برنامه‌ریزی بلند مدت رژیم صهیونیستی در فلسطین دارد تا مقدّمات حضور یهودیان بیشتری در فلسطین را فراهم کند. «فریش‌وازررنان[1] در کتاب "The Frontier of a Nation" اقدامات توسعه‌طلبانه صهیونیسم در زمینه منابع آبی را این چنین توضیح می‌دهد: «صهیونیسم قصد دارد جمعیت زیادی را در منطقه کوچکی جای دهد، بنابراین باید برنامه‌ریزی گسترده‌ای در خصوص تأمین آب و آبیاری داشته باشد. از آنجایی که منابع آبی در فلسطین محدود بود، پروژه‌های آبرسانی در شمال و شمال شرق فلسطین اجرا شد تا به منابع آب اردن، رود لیتانی، برف کوه‌های حرمون و یرموک و همچنین رود جابوک دسترسی پیدا کنند»» (رزوق، ۱۹۶۸: ۵۸۲).

رژیم صهیونیستی به‌عنوان قدرت غالب تلاش می‌کند که نه‌تنها آنچه از نماد و فرهنگ فلسطین هست را نابود کند بلکه نماد و فرهنگ خود را جایگزین آن می‌کند. وقتی روستای عین

1. Frischwasser-Ra'anan

الزیتون را ویران می‌کند، در همان محل درختان صنوبر می‌کارد: «أُمِّحَت عینُ الزیتون مِن الوجودِ. دَخلَ الإسرائیلیون القَریةَ وهَدَّمُوها بَیتاً بَیتاً وصارَت کَأَنَّها لَم تَکُن وبَدلَ القریةِ زَرَعُوا غابةَ صنوبر» (خوری، ۲۰۱۰: ۱۷۳) (عین الزیتون از صحنه محو شد. اسرائیلی‌ها وارد روستا شدند و خانه به خانه را ویران کردند، گویی که اصلاً نبوده و به جای آن صنوبر کاشتند). در جای دیگر، به کاشت درخت صنوبر به جای زیتون اشاره می‌کند. گویی زیتون نماد فلسطین است و رژیم صهیونیستی تلاش می‌کند تا همزمان با اشغال کردن فلسطین نمادهای آن را نیز از بین ببرد: «المنطقةُ کُلُّها مَزرُوعة بالصنوبر». «صنوبر. ولکنَّها منطقةُ زیتون». «الیهودُ لا یُحبّون الزیتونَ. إما صنوبر أو نخیل»... «إقتَلَعُوها و زَرَعوا مکانَها» (خوری، ۲۰۱۰: ۲۷۰) (تمام منطقه با صنوبر کشت شده است. «صنوبر؛ اما آنجا منطقه زیتون بود». «یهودیان زیتون دوست ندارند. یا صنوبر یا نخل»... «زیتون‌ها را کندند و جای آن صنوبر کاشتند»).

۴-۵. مورخان نوین و ادامه گفتمان قدرت رژیم صهیونیستی

رژیم صهیونیستی برای پاک کردن مسئله فلسطین از ذهن نسل‌های جوان فلسطینی و به فراموش سپردن «نکبت»، برپایی مراسم بزرگداشت روز اشغال را جرم دانسته و فعالان این حوزه را از خدمات دولتی محروم می‌کند، همچنین تدریس تاریخ فلسطین بر خلاف روایت صهیونیست‌ها ممنوع است (شتیوی نیک، ۲۰۱۹: ۳۱)؛ اما مورخانی صهیونیستی موسوم به «مورخان نوین» دست به تألیف آثاری زده‌اند که جنایات رژیم صهیونیستی را بیش از پیش آشکار می‌کند. اصطلاح مورخان نوین اولین بار توسط یکی از مورخان برجسته رژیم صهیونیستی به نام بنی موریس در سال ۱۹۸۸ مطرح شد که دلیل آن به انتشار آثار چهار دانشمند در دهه ۱۹۸۰ یعنی بنی موریس[1]، ایلان پاپه[2]، اوی شلایم[3] و سیمها فلاپان[4] بازمی‌گردد. منظور از مورخان نوین گروهی از مورخان صهیونیستی هستند که روایت‌های سنتی تاریخ صهیونیسم را در مواردی از جمله نقش رژیم صهیونیستی در آواره کردن هزاران فلسطینی در سال ۱۹۴۸ و چراغ سبز عرب‌ها برای مذاکرات صلح، به چالش کشیده‌اند. ایتان برونر در مقاله خود با عنوان «تاریخ‌نگاران نوین» در روزنامه نیویورک تایمز بر این نظر است که مورخان نوین به دنبال پیشبرد روند صلح در منطقه بوده‌اند (Bronner, 2003:31). بیشتر منابع اصلی اولیه مورد استفاده این گروه از مقالات سردمداران صهیونیستی است که به دلیل محرمانه شدن سی ساله پس از تأسیس رژیم صهیونیستی، به تازگی در دسترس قرار گرفته است (Gelvin, 2005:129). این یعنی مرجع اطلاعاتی آنان منابع صهیونیستی بوده است، نکته‌ای که تسلط گفتمان قدرت حاکمه بر اندیشه نویسنده را تقویت می‌کند؛ زیرا بر اساس نظر تاریخ‌گرایان نوین، تاریخی که مورخان در آثارشان می‌نویسند، ثبت عینی و بی‌طرفانه رخدادها نیست، بلکه تفسیر رویدادها مبتنی بر گفتمان غالب است. تاریخ‌نویس، تاریخ را بر اساس منابع در دسترس خود و بر اساس پیش‌فرض‌هایی که

1. Benny Morris
2.Ilan Pappé
3.Avi Shlaim
4.Simha Flapan

دارد می‌نویسد و بر اساس ملاحظاتی که خودش مهم می‌داند، رخدادها را به شکلی متفاوت با سایرین روایت می‌کند.

اوی شلایم دلیل اختلافات مورخان نوین با تاریخ رسمی رژیم صهیونیستی را دلایل زیر می‌داند: در نسخه تاریخ رسمی گفته شده که انگلیس سعی داشت مانع ایجاد دولت یهود شود، اما مورخان نوین عنوان می‌کنند که اتفاقاً انگلیس سعی در جلوگیری از ایجاد کشور فلسطین داشته است نه رژیم صهیونیستی. روایت رسمی عنوان می‌کند فلسطینی‌ها با اختیار خود از خانه‌های خود گریختند، اما مورخان نوین می‌گویند آوارگان، یا تحت تعقیب قرار گرفتند یا اخراج شدند. تاریخ رسمی می‌گوید توازن قوا به نفع اعراب است، مورخان نوین می‌گویند رژیم صهیونیستی از نظر نیرو و اسلحه دست برتر را دارد. روایت رسمی می‌گوید اعراب برای نابودی رژیم صهیونیستی برنامه‌ای هماهنگ داشتند، اما مورخان عنوان می‌کنند که اعراب متفرق شده بودند و انسجام نداشتند. نسخه رسمی تاریخ ادعا می‌کند سازش‌ناپذیری اعراب مانع صلح شده است اما مورخان نوین مقصر اصلی «بن‌بست» را رژیم صهیونیستی می‌دانند (Shlaim, 2004:164-165).

روشن‌فکران عرب نیز مورخان جدید رژیم صهیونیستی را نه به‌عنوان تلاشی برای روشن شدن حقیقت، بلکه به‌عنوان مدرک دیگری بر جنایت‌کار بودن صهیونیسم در نظر می‌گیرند که تلاش دارند آن را بپوشاند (Bronner, 2003:31). آنیتا شپیرا[1] به انتقاد از گروه موسوم به «مورخان جدید» آنان را متهم به عدم استفاده از منابع عربی در تحقیقات خود می‌کند. اوی شلایم در یکی از کتاب‌های خود اعلام می‌کند از آنجایی که او بر موضوع سیاست خارجی رژیم صهیونیستی و نقش آن در روابط با جهان عرب تمرکز دارد، در بررسی‌های خود نیازی به منابع عربی ندارد. از سوی دیگر، بنی موریس نیز مدعی است، مواضع اعراب، از منابع صهیونیستی قابل استنباط است لذا نیازی به ارجاع به آثار آنان ندارد. این دو نویسنده از منابع عربی به ندرت استفاده می‌کنند آن هم آثاری که به زبان انگلیسی ترجمه شده باشد. همین انحصار به منابع صهیونیستی در نگارش تاریخ، بروز خطا در پرداختن به حوادث را افزایش می‌دهد زیرا ادعاها، تحلیل‌ها و تفسیرهای مقامات صهیونیستی مستقیماً بیان می‌شود اما نقل قول از منابع عربی و یا مقامات عرب در خصوص مسائل مربوط به فلسطین و رژیم صهیونیستی از منابع دست چندم است (Shapira, 2000:4).

هر دو نویسنده از تعدادی منابع محدود عربی ترجمه شده به انگلیسی استفاده می‌کنند. نوشتن تاریخی از روابط رژیم صهیونیستی و جهان عرب که تقریباً به‌صورت انحصاری بر اساس اسناد صهیونیستی باشد باعث تحریفات آشکار می‌شود. ارائه و تحلیل جنایات نظامیان صهیونیست ذکر شده در کتاب‌های بینی موریس، ایلان پاپه و یوآف گیلبر بخش اعظم واقعیت‌ها را یا نادیده گرفته و انکار کرده و این همان چیزی است که حاکمیت صهیونیستی به دنبال آن است (محارب، ۲۰۱۳: ۱۵۲-۱۵۱). ایلان پاپه در کتاب «التطهیر العرقی فی فلسطین» از طرح صهیونیست‌ها با نام «نقشه D» پرده برمی‌دارد که در آن نقشه روستاها، اطلاعات کامل آنها و

1.Anita Shapira

نحوه اقدام نظامی علیه آنها مشخص شده بود. این گروه تحت نظارت بن گوریون فعالیت می-کردند و در نظر پاپه اینها اقدامی در جهت آماده‌سازی پاک‌سازی نژادی بود، زیرا ویران کردن روستاها مساوی با ویرانی زیربنای اقتصادی فلسطین بود (پاپه، ۲۰۰۷: ۱۴۱)، در عین حال پاپه به رسالت خود به‌عنوان یک شهروند صهیونیستی پایبند است و اعتقاد دارد رژیم صهیونیستی باید باشد، اما نمی‌تواند در آنِ واحد هم حکومتی یهودی باشد و هم دموکراتیک بلکه دولت و حکومت باید به‌طور مساوی از آن صهیونیست‌ها و فلسطینی‌ها باشد.

بنی موریس (۲۰۱۳) در فصل سوم و چهارم کتاب «مولد مشكلة اللاجئين الفلسطينيين» داستان آوارگی فلسطینیان را این‌گونه شرح می‌دهد که؛ مهاجرت ۷۵۰ هزار فلسطینی به خاطر «فشار نظامی» رژیم صهیونیستی بوده، برخی بیرون رانده شدند و برخی «به خاطر جنگ» ترجیح دادند که از فلسطین بیرون بروند. اخراج فلسطینیان در دو مرحله انجام شد، مرحله اول از نوامبر ۱۹۴۷ آغاز شد و طبقه متوسط و ثروتمندان فلسطین و کسانی که قدرت اقامت در کشور دیگری را داشتند با نیت برگشت به کشورشان مهاجرت کردند که تا مارس ۱۹۴۸ ادامه داشت. موج مهاجرت دسته‌جمعی از آوریل ۱۹۴۸ آغاز شد که موریس آن را تاریخ آغاز تهاجم رژیم صهیونیستی می‌داند که روستاها بمباران و ویران می‌شدند. در مرحله اول گروه‌های صهیونیستی در حالت دفاعی بودند و در مرحله دوم وارد حالت تهاجمی می‌شوند. موریس در این کتاب همان اشتباهی را مرتکب می‌شود که رسانه‌های غربی تا به امروز تکرار می‌کنند و آن «مواجهه دو قدرت برابر» است. حال آنکه به گواهی بسیاری از فلسطینی‌ها و پژوهش‌های دانشگاهی تاریخی، نیروهای انگلیسی مسلح‌سازی و آموزش صهیونیست‌ها را به نحوی پیش برد که بسیار بالاتر از اعراب فلسطین بودند. موافقان و مخالفان موریس معتقدند او در کتاب‌های تاریخی خود اسناد جنایت علیه فلسطینیان، مهاجرت اجباری و قتل آنان در سال ۱۹۴۷ را فاش کرده و با استناد به آرشیو ارتش رژیم صهیونیستی، آرشیو شخصی و سایر اسناد به حوادث سال ۱۹۴۷ پرداخته است؛ اما نکته‌ای گرایش او به رژیم صهیونیستی را به خوبی نشان می‌دهد این است که او (۲۰۱۳) معتقد است مهاجرت اجباری، ویران کردن روستاها و قتل فلسطینی‌ها بدون اقدامات برنامه‌ریزی شده و بر اساس رفتارهای سلیقه‌ای فرماندهان نظامی انجام می‌شده است و «پاک‌سازی نژادی» علیه فلسطینیان را رد می‌کند. بنا بر آنچه گفت شد مشخص می‌شود که حتی مورخان نوین رژیم صهیونیستی نیز در جریان تاریخ‌گرایی به شدت تحت تأثیر گفتمان غالب صهیونیست‌ها بوده و آثار خود را متأثر از همین گفتمان تألیف کرده‌اند.

۴-۶. نمودهای دیگر غلبه گفتمان صهیونیستی

رژیم صهیونیستی تلاش دارد تا فلسطینیانی که مهاجرت نکرده‌اند را به نوعی در جامعه خود ادغام کند تا در نهایت هویت خود را فراموش کنند. صهیونیست‌ها برای تثبیت موقعیت خود به فرزندان فلسطینیانی که در فلسطین متولد می‌شوند کارت شناسایی اسرائیلی می‌دهند: «بعدَ وِلادةِ نور بِتسعةِ أشهُرٍ ذَهَبَت أمُّكَ لِتَسجِيل الفَتاةُ والحُصَول على هُوِيَّةٍ إسرائيليةٍ لها، رَفَضُوا تَسجِيلَها» (بعد از تولد نور مادرت رفت تا نام او را ثبت کند و تابعیت اسرائیلی برای او اخذ کند اما قبول نکردند).

هرچند در این روایت داستان، به دلیل اینکه نور دختر یکی از رهبران مقاومت فلسطین است کارت شناسایی اسرائیلی به او نمی‌دهند، اما لایه پنهان نشان می‌دهد که چگونه رژیم صهیونیستی تلاش می‌کند با چنین اقداماتی، هویت فلسطینیان را به تدریج از میان ببرد و هویت خود را جایگزین آن سازد. رژیم صهیونیستی با فلسطینیانی که اقامت کشورهای دیگر را داشتند رفتار عادی همچون یک شهروند داشت تا از این طریق بتواند به جنایات خود در سایه سکوت خبری و بدون ایجاد حاشیه ادامه دهد؛ «أنتَ تَعرفُ الدُکتور نُعمان الناطور... وَصلَ إلی عَکا، فَهو یَستطَیع زِیارة اسرائیل لأنّه یَحَملُ جوازاً دائماً» (الخوری، ۲۰۱۰: لبنان). در رمان نشان داده می‌شود نسل‌های بعدی که در فلسطین اشغالی به دنیا آمده‌اند، عملاً در این جامعه ادغام شده‌اند و کمتر نشانی از مبارزه و آرمان‌خواهی در آنان دیده می‌شود زیرا به نظر می‌رسد امکان فعالیت آزادانه و انجام امورات معمول زندگی را دارند مثل تحصیل در دانشگاه: «سَأروي لَک حکایات عَن نورِ وإبنها یونس الذی تَفوَّق في دِراساته في عَکّا، ودَخَل جامعةَ حَیفا کَي یَدرُسَ الهِندَسة. وعَن یُونُس الثاني الذي یَدرسُ إدارةَ الأعـــمال في جامـــعةِ تل أبیب» (خوری، ۲۰۱۰: ۵۱۶). (در مورد نور و پسرش یونس با تو حرف می‌زنم. یونس در درس‌هایش موفق بود و در رشته مهندسی وارد دانشگاه حیفا شده است. یونس دوم هم در دانشگاه تل آویو مدیریت می‌خواند). فلسطینیان مانده در فلسطین اشغالی و متولد شدگان جدید، به تدریج در جامعه صهیونیستی ادغام شده‌اند. همسر قهرمان داستان که همیشه در فلسطین بوده، حالا به زبان عبری سخن می‌گوید، هم او و هم فرزندانش صحبت کردن به زبان عبری را یاد گرفته‌اند (خوری، ۲۰۱۰: ۳۹۶) کودکان فلسطینی در مدرسه عبری می‌خوانند (همان: ۴۰۶) و واحد پولی که با آن کسب و کار می‌کنند دلار است (همان، ۴۰۰).

وقتی خلیل در رستوران با تعدادی چترباز ارتش لبنان هم‌صحبت می‌شود، یکی از آنان ناخودآگاه به جای فلسطین، از رژیم صهیونیستی نام می‌برد: «کانَ یَعُود دائماً إلی حِکایة دُور المُظلّیین الّتی شارکَ فیها وکَیفَ شَعرَ أنّه یَطیرُ في إسرائیل» (خوری، ۲۰۱۰: ۲۷۰) (دائماً از عملیات چتربازان که در آن شرکت داشت صحبت می‌کرد و اینکه وقتی بالای اسرائیل پرواز می‌کرده چه حسی داشته است. گفت اسرائیل و مثل کسی که عذرخواهی می‌کند، به من نگاه کرد و گفت: «ببخشید، ببخشید، فلسطین»). مشخص نیست که این شخص عامدانه لفظ اسرائیل را بکار برده یا نه؛ اما مهم این است که به کار بردن اسرائیل به جای فلسطین حداقل برای بسیاری از غیر فلسطینی‌ها به امری پذیرفتنی بدل شده است؛ زیرا خود نویسنده نیز در برخی موارد نام اسرائیل را در رمان ذکر می‌کند که نشان از همان قدرت غالب است: «وَجَد أحمد وخدیجةُ نَفسَیهما... وسطَ جُموع أهالي عَمّور الّذین طُردُوا مِن قَریتِهم سنة ۱۹۴۸، عندَ إنشاءِ دَولةِ إسرائیل» (خوری، ۲۰۱۰: ۴۷۴) (احمد و خدیجه خودشان را وسط جماعتی از اهالی عمّور دیدند که در سال ۱۹۴۸ و هنگام تأسیس دولت اسرائیل، از روستایشان بیرون رانده شده بودند).

نویسنده در لایه‌های پنهان روایت داستان خاخامی که به خاطر لواط کشته شده، نشان می‌دهد که چگونه صهیونیست‌ها از تمام توان برای گسترش گفتمان خود بهره می‌برند. همسر خاخام در دادگاه نام «اسرائیل» را که آوردن نامش در آن زمان ممنوع بوده، به زبان می‌آورد و

عنوان می‌کند که نمی‌تواند به اسرائیل بازگردد و با این کار از قومیت و ملیت ساختگی خود دفاع می‌کند؛ «أنا ضائِعةٌ يا سيدي القاضي، فأنا لا أملِكُ القُدرةَ على البقاءِ في بيروت، ولا الشَّجاعَة عَلى الهِجرة الى أرضِ إسرائيل. ماذا أقول لهم هناك، هل أقول أنا أرمَلةُ الحاخام الّذي قُتل في سَريرَ الزِّنى واللّواط؟» (جناب قاضی من بیچاره هستم، نه توان دارم لبنان بمانم نه شجاعت برگشتن به اسرائیل را دارم. به آنها چه بگویم؟ بگویم من بیوه خاخامی هستم که به خاطر زنا و لواط در رختخوابش کشته شده؟) (خوری، ۲۰۱۰: ۳۵۹).

یکی از روایت‌های بحث‌برانگیز در رمان که نهایت رنج فلسطینیان را نشان می‌دهد خبرسازی محاصره‌شدگان اردوگاه است که از علمای دینی می‌خواهند تا در مورد خوردن گوشت مردار در شرایط اضطرار فتوا دهند: «كُنتُم مَحاصرين وشبه جائعين... فَقَرَّر عَبدُ المُعطي تَفجيرَ قُنبُلتِه السرّية. أخَذَ التِلفونَ، واتَّصَلَ بمَكتبِ وِكالَة الصَحافَةِ الفَرَنسيةِ في بيروت... اِختَرَعَ حكايةً... وقال إنَّ فاعليات المُخيَّم قَرَّرَت الطَلَب مِن أحَد المَراجع الدينيةِ فَتوى بأكلِ لَحمِ البشرِ. نَحن نَموتُ جَوعاً، أكَلنا القِطَطَ والكِلابَ، و لَم يَعُد يُوجَد شيءٌ يؤكَل، والميليشيا الّتي تُحاصِرُنا لا تَرَحم، فَماذا نفعل؟ قَرَّرنا أكلَ لَحمَ القَتلى الّذين يَسقُطُون في صُفُوفنا، ونَطلبُ فتوى دينية بذلك» (خوری، ۲۰۱۰: ۲۳۱) (شما محاصره و گرسنه بودید... عبدالمعطی تصمیم گرفت بمب سرّی خود را منفجر کند. تلفن را برداشت و با دفتر خبرگزاری فرانسه در بیروت تماس گرفت... داستانی را سر و هم کرد و گفت فعالان اردوگاه تصمیم گرفته‌اند که از یکی از مراجع دینی بخواهند تا در مورد خوردن گوشت انسان فتوی دهد. ما از گرسنگی می‌میریم، گربه‌ها و سگ‌ها را خوردیم و چیزی برای خوردن پیدا نمی‌شود. شبه‌نظامیان بی‌رحم ما را محاصره کرده‌اند، چکار کنیم؟ تصمیم گرفتیم گوشت کشته‌هایمان را بخوریم و برای این نیاز به فتوای دینی داریم).

خوری با آوردن لفظ «اختراع» داستان را ساختگی می‌داند و اساساً خواننده را از درک رنج آوارگان دور می‌کند، این در حالی است که شرایط سخت اردوگاه در زمان محاصره، دست‌کمی از آنچه در داستان روایت شده ندارد. نوفل در کتاب «مغدوشة، قصة الحرب على المخيمات في لبنان» موضوع را این‌گونه نقل می‌کند: «مسئول سازمان‌دهی اردوگاه برج البراجنة تلگرافی را با این مضمون ارسال می‌کند؛ تمام اقشار در مسجد اردوگاه جمع شده‌اند و تصمیم گرفته‌اند که گوشت سگ و گربه و الاغ، اگر پیدا شود، بخورند و از امام جماعت مسجد خواسته‌اند که فتوا دهد. تلگرافی به دو رهبر بزرگ شیعی یعنی شیخ محمدحسین فضل‌الله و شیخ مهدی شمس‌الدین، عالم اهل سنت، شیخ حسن خالد و عالم طایفه دروزیان شیخ محمد ابوشقرا فرستادند و از آنان خواستند تا در این مورد فتوا دهند. همچنین درخواست کرد تا این علما به همراه تعداد دیگری از بزرگان دین به اردوگاه بیایند تا با چشمان خود نوزادانی را که به خاطر خشک شدن شیر مادر در حال مرگ هستند و حجم رنج و مصیب مردم را مشاهده کنند» (نوفل، ۲۰۰۶: ۱۵۰).

هیمنه قدرت رژیم صهیونیستی در ادامه هژمونی بریتانیا است که تلاش داشته تا در کنار تسلط سیاسی، در سایر عرصه‌ها نیز نفوذ خود را داشته باشد. ام حسن یک قابله است و خلیل از او در کارهای زایمان کمک می‌گیرد چون حکومت انگلیس به او گواهی قابله‌گری داده است: «أمُّ

حسن كانَت القابلةُ القانونيةُ الوحيدةُ في الكويكات، وهي تَملكُ وَثائقَ بريطانيةً تُثبتُ ذلک» (خوری، ۲۰۱۰: ۲۷) (ام حسن تنها قابله قانونی کویکات بوده، مدرک انگلیسی این را ثابت می‌کرد). نویسنده در جایی دیگر اشاره می‌کند ام حسن قابله‌گری را از مادرِ پدرش آموخته، اما این حکومت انگلیس است که باید به آن جنبه قانونی بدهد: «تَعلّمَتْ مَهنتَها كَقابلةٍ قانونيةٍ مِن جَدَّتِها لأبيها... وإنّها تَحمِلُ شَهادةً رَسميةً مِن الحُكومَة البريطانية» (همان: ۱۰۷) (شغلش را به عنوان قابله از مادر پدرش آموخته بود... او گواهی رسمی از حکومت انگلیس داشت). این هیمنه انگلیس در چند جای داستان و به شکلی کاملاً نامحسوس خودنمایی می‌کند. در جایی دیگر با آوردن لفظ «کبیر» بر غالب بودن قدرت آنان اعتراف می‌کند: «أقولُ لکَ إنّني إشتَريتُ هذه القَطرةَ المَصنُوعةَ في بَريطانيا العُظمى» (خوری، ۲۰۱۰: ۹۹) (می‌گویم برای تو این قطره تولید بریتانیای کبیر را خریدم).

۵. نتیجه

برآیند بررسی اثر نشان می‌دهد که الیاس خوری در نگارش رمان به‌خوبی توانسته لایه‌های پنهان گفتمان غالب را نشان دهد. در لابه‌لای داستان روایت‌هایی نقل می‌شود که نشان از تلاش رژیم صهیونیستی برای غلبه گفتمان خود دارد. تلاش‌های بی‌وقفه رژیم صهیونیست‌ها در عرصه سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در کنار تلاش برای تغییر افکار عمومی جهان نسبت به مسئله فلسطین حاکی از اقدام آنها در تثبیت جایگاه خود است. این روند در آثار مورخانی که به ظاهر پرچم‌داری حقیقت‌گویی و بی‌طرفی را یدک می‌کشند، نمایان است که چگونه در لایه‌های پنهان آثار خود تلاش می‌کنند از رژیم صهیونیستی چهره‌ای موجه نشان داده و از زاویه دید خود راه‌حل ارائه دهند، نه از نگاه فلسطینیان. در کنار این هژمونی قدرت رژیم صهیونیستی باید از ضعف گفتمان فلسطین نیز سخن به میان آورد که خوری به خوبی توانسته ضعف آنان را در جای‌جای رمان گوشزد کند. این را نیز نباید نادیده گرفت که خود نویسنده نیز در برخی موارد اسیر همان هژمونی گفتمان غالب شده و از دولت اسرائیل نام می‌برد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Amnon Kapeliouk: روزنامه‌نگار و نویسنده صهیونیستی. وی یکی از بنیان‌گذاران B'Tselem بود و به دلیل روابط نزدیک با یاسر عرفات شهرت داشت.

۲. Ben-Gurion: بنیان‌گذار اصلی رژیم صهیونیستی و اولین نخست‌وزیر آن طی سال‌های ۱۹۵۳ تا ۱۹۶۳ و رهبر برجسته جامعه یهودیان مقیم فلسطین تحت قیمومیت انگلستان.

منابع

ابن مسعود، وافية (۲۰۱۸)، «تشكّل الهوية السردية في رواية باب‌الشمس لإلياس خوری»، *تسليم*، السنة الثانية، العدد الرابع، العددان السابع و الثامن، كانون الأول ۲۰۱۸، صص ۵۲۸–۴۷۸.

أورون، يئير (۲۰۱۳)، الكارثة والنهضة والنكبة، تل أبيب: ريسلينغ.

برسلر، چارلز (۱۳۹۶)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فر، تهران: نیلوفر.

تایسن، لیس (۱۳۸۸)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

الخالدی، رشید (۲۰۱۸) *تحت الحصار*، صناعة القرار في منظمة التحرير الفلسطينی خلال حرب ۱۹۸۲، مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

الخوری، الیاس (۲۰۱۰)، *باب‌الشمس*، ط ۶، بیروت: دار الآداب.

رزوق، اسعد (۱۹۶۸)، *اسرائیل الکبری، دراسة فی فکر التوسّعی الصهیونی*، بیروت: منظمة التحریر الفلسطینیة.

زواره‌ئیان، پریا؛ دادبه، اصغر (۱۴۰۰)، نامه‌های محمد غزالی از منظر تاریخ‌گرایی نوین، *متن پژوهی ادبی*، دورهٔ ۲۵، شمارهٔ ۸۹، پاییز ۱۴۰۰، صص ۱۳۵-۱۱۶.

سلدن، رامان و ویدسون، پیتر (۱۳۷۸)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

شبیب، سمیح (۲۰۱۲)، *تداعیات؛ علی هامش تواجد الفصائل الفلسطینیة المسلحة فی لبنان ۱۹۷۳ – ۱۹۸۳*، فلسطین: شرق برس للدراسات والنشر.

عبداللطیف أحمد، أمل أحمد (۲۰۰۵)، *التناص فی روایة إلیاس خوری باب‌الشمس*، اطروحة ماجستر، جامعة النجاح –الوطنیة، ۲۰۰۵.

عبیدات، زهیر محمود (۲۰۰۶)، «وعی التاریخ فی روایة «باب‌الشمس» لإلیاس خوری»، *المجلة الأردنیة فی اللغة العربیة وآدابها*، العدد (۲) العدد (۴) رمضان ۱۴۲۷ ه / تشرین أول ۲۰۰۶ م، صص ۱۱۶-۹۱.

غابری، الهادی (۲۰۰۶) «*وظائف السارد فی روایة (باب‌الشمس)*»، علامات فی النقد، العدد ۵۹، مارس ۲۰۰۶، ۳۵۴-۳۰۷.

قاسمی، علیرضا؛ کاسی، فاطمه (۱۳۹۶)، «خوانش داستان هفتواد از دید تاریخ‌گرایی نوین و تحلیل گفتمان»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۴، شمارهٔ ۵۶، تابستان ۱۳۹۶، صص ۸۳-۵۳.

محمودی تازه‌کند، فاطمه (۱۳۹۱)، «گفتمان، قدرت و زبان در قصه‌های بهرنگی از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین» *فصلنامه علمی – پژوهشی نقد ادبی*. سال ۵. شمارهٔ ۱۷. بهار ۱۳۹۱، صص ۱۷۵– ۱۹۱.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مخاجر و محمد نبوی، چ ۳، تهران: آگه.

میلانی، عباس (۱۳۸۰)، *تجدد و تجدد ستیزی در ایران*، تهران: اختران.

نوفل، ممدوح (۲۰۰۶)، *مغدوشة، قصة الحرب علی المخیمات فی لبنان*، فلسطین: ناديا.

Gelvin, James L. (2007) [2005]. *The Israel–Palestine Conflict: One Hundred Years of War (2d ed)*, Cambridge: Cambridge University Press. p. 129

https://users.ox.ac.uk/~ssfc0005/The%20War%20of%20the%20Israeli%20Historians.html

Shapira, A. (2000). T*he Failure of Israel's "New Historians " to Explain War and Peace. The Past Is Not a Foreign Country by*, Translated by William Templer. ontology.buffalo.edu.

http://ontology.buffalo.edu/smith/courses01/rrtw/Shapira.htm

Ibn Masoud, Wafia (2018), "The formation of Al-Sardiya theology in the novel of Bab Al-Shams by Elias Khoury", *Taslim*, Year 2, Number 4, Numbers 7 and 8, Kanun Al-Awal 2018, pp. 478-528.[In Arabic].

Oron, Y. (2013), Catastrophe and Nakba, Tel Aviv: Riesling. [In Arabic].

Bresler, C. (2016), *An introduction to the theories and methods of literary criticism*, translated by Mustafa Abedinifar. Tehran: Nilofar.[In Persian].

Tyson, L. (2008), T*heories of Contemporary Literary Criticism*, translated by Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini. Tehran: Today's view. [In Persian].

Al-Khaldi, R. (2018), *Taht al-Hisaar*, the decision-making process in the Palestinian Liberation Organization during the 1982 war, Est. [In Arabic].

Al Khoury, E. (2010), *Bab al-Shams*, vol. 6, Beirut: Dar al-Adab. [In Arabic].

Razouq, A. (1968), I*srael Al-Kabri, A Study in the Developmental Thought of al-Zioni, Beirut*: Tahrir al-Falstiniya Organization. [In Arabic].

Zavarehian, P.; Dadba, A. (1400), Muhammad Ghazali's letters from the perspective of modern historiography, *literary text research*, volume 25, number 89, autumn 1400, pp. 116-135. [In Persian].

Selden, R. and Widson, P. (1378), *Guide to Contemporary Literary Theory*, translated by Abbas Mokhbar, Tehran: New Design. [In Persian].

Shabib, S. (2012), *Implications; On the sidelines of the presence of Al-Fasa'el al-Fas'eel al-Falsheneti al-Abaae in Lebanon 1973-1983, Palestine*: Sharq Press for Studies and Publishing. [In Arabic].

Abdul Latif, A., Amal A. (2005), *Interpreting Elias Khoury's Bab Al-Shams, Master's Thesis*, Al-Najah University - Al-Watniya, 2005. [In Arabic].

Obaidat, Z.M. (2006), "Awareness of history in the novel "Bab Al-Shams" by Elias Khoury", *Al-Jordaniya magazine in the Arabic language and literature*, issue (2) issue (4), Ramadan 1427 AH / October 2006 AD, pp. 91-116. [In Arabic].

Ghabari, A. (2006) "Jobs of al-Sard in the novel "Bab al-Shams"", *Al-Samaq al-Samat*, No. 59, March 2006, 354-307. [In Arabic].

Ghasemi, A.; Kasi, F. (2016), "Reading Haftavad's story from the perspective of modern historiography and discourse analysis", *Literary Research Quarterly*, Year 14, Number 56, Summer 2016, pp. 53-83. [In Persian].

Mahmoudi Tashekand, F. (2012), "Discourse, power and language in Behrangi stories from the perspective of modern historicism", *Scientific-Research Quarterly of Literary Criticism*. Year 5. Number 17. Spring 2013, pp. 175-191. [In Persian].

Makarik, I. R. (1388), *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories*, translated by Mehran Mokhajer and Mohammad Naboi, Ch. 3, Tehran: Agah. [In Persian].

Milani, A. (1380), M*odernity and modernism in Iran*, Tehran: Akhtran. [In Persian].

Noufel, M. (2006), *Moghdosheh, the Story of the War on Al-Makhimat in Lebanon*, Palestine: Nadia. [In Arabic].

Nov. 9, 2003, Section 7, Page 31 of the National edition with the headline: The New New Historians

https://www.nytimes.com/2003/11/09/books/the-new-new-historians.html

Shlaim, Avi (January–February 2004). "The War of the Israeli Historians". Annales. Oxford University. 59 (1): 161–167.

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

Writing; Women's Cultural Capital in the Novel "Al-Raviyat" Written by Maha Hassan (Looking at Pierre Bourdieu's Theory of "Types of Capital")

Mohadese Samii[1], Abbas Ganjali [2] ✉, Hosein Shamsabadi[3], Hojjatollah Fasanghari[4]

1.Ph.D. Candidate Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: mo.sameie@hsu.ac.ir

2.Corresponding Author, Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.E-mail:a.ganjali@hsu.ac.ir

3.Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: h.shamsabadi@hsu.ac.ir

4. Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: h.fesanghari@hsu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
21 May 2023

In Revised Form:
18 September 2023

Accepted:
8 October 2023

Published Online:
21 June 2024

Keywords:
writing, cultural capital, women, Al-Raviyat novel, Maha Hassan, Bourdieu.

Abstract

The most of the works written in the field of women's rights emphasize common elements such as violence against women, forced marriage, women's financial independence, women's self-objectification, and similar issues; But the novel "Al-Raviyat" written by Maha Hassan is a different and feminine novel that despite struggling with all these issues, tries to skip from these components to a different and effective paradigm in order to elevate the dignity of women and achieve a world according to their needs. Considering the capitals and abilities of women - who have been continuously oppressed and humiliated throughout history - the author says that informed women can spread the message of freedom to the whole world by promoting their awareness and knowledge. They should convey their desire to other women and to achieve this goal, they should write. French sociologist Pierre Bourdieu, in his theory of types of capital, - by referring to the habitus element - proposed the issue of cultural capital as an important factor in the achievement of symbolic power by individuals and groups and the reproduction of social classes. The current research aims to investigate the issue of writing as the cultural capital of women in the novel "Al-Raviyat" written by Maha Hassan and measure its effect on the reproduction of the social position of women in "Al-Raviyat" using a descriptive-analytical method. The research results show that bold women in "Al-Raviyat" achieve symbolic power by performing actions and deeds contrary to conventional habits and by producing knowledge and raising awareness, as well as by accumulating their writing capital and finally, they build a world according to their desire and away from any discrimination.

Cite this: The Author(s): Samii, M., Ganjali, A., Shamsabadi, H., Fasanghari, H. (2024). Writing; Women's Cultural Capital in the Novel "Al-Raviyat" Written by Maha Hassan (Looking at Pierre Bourdieu's Theory of "Types of Capital"). Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 16, No. 2,Serial No. 40- Summer, (45-63).
DOI:10.22059/jalit.2023.359519.612681.

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

Introduction

Today, in the new classifications presented by sociologists, capital includes various economic, social, symbolic and cultural types, all of which in turn can cause fundamental changes in society. On the other hand, literature with its various forms is considered a tool to express these developments and since literature - especially in the modern era and with new communication methods - has the ability to quickly The world level expands, so it can have a comprehensive reflection by transferring data and raising awareness at a wide level and lead to significant changes at the level of societies. Also, in the field of capital transfer, by playing a role, in addition to raising awareness, it can lead to the production of knowledge in this field and lay the foundation for the accumulation of related capital in the society.

Pierre Bourdieu, a French sociologist, believes that capital refers to a source that has an effect in a certain field and allows a person to obtain a special benefit by participating in the competition over it. From his point of view, the three factors of volume, composition and direction are influential in capital. In the theory of types of capital, Bourdieu raises the issue of cultural capital as an important factor in the achievement of symbolic power by individuals and groups and the reproduction of social classes, referring to the habitus element.

The present study, using a descriptive-analytical method, intends to investigate the issue of writing as the cultural capital of women in the novel "Al-Raviyat" written by Maha Hassan, looking at the theory of "types of capital" by Pierre Bourdieu, and to evaluate its effect on the reproduction of the social status of "Al-Raviyat" women.

The necessity of research is felt due to the fact that today human capitals based on knowledge is very important for the development and progress of societies in various fields and according to Bourdieu's opinion, since writing produces knowledge. In order to produce knowledge, especially in the fields of humanities and social sciences, one should start writing. On the other hand, in the novel in question, the familiar components of women's rights are all on the sidelines, and the topic of writing and raising awareness is the center of attention and the main focus of the novel.

The novel "Al-Raviat" which is the subject of the upcoming research, is written by Maha Hassan, a Kurdish novelist from Syria. Maha Hassan believes that he was born to write. By writing, he seeks to restore the lost rights of women in the society and wants to make the voice of women's protest to the ears of the world. He, who is always immersed in the characters of his novels, says that he spoke about this experience in the novel "Al-Raviyat".

"Al-Raviyat" is a different and feminine novel, the main subject of which is the world of women. The author considers the active nature and the passive nature of the woman who can create her own special world and seek her own excellence. In fact, Maha Hassan shows in this novel that knowledge is possible through writing, and by writing and gaining awareness, women can get out of the symbolic domination of men and create their world according to their wishes. Maha Hassan has paid attention to writing as a cultural capital in "Al-Raviat" with complete skill, and the characters, both men and women, are drawn in his story in such a way that each of them seeks to gain profit through writing.The main characters of the novel - who are mostly women and mostly have writing capital - use the factors influencing the capital (volume, composition and path) throughout the novel and despite the obstacles that are in their way, with various ways add to their cultural capital. Women writers in "Narratives" possess writing as cultural capital in all its three dimensions, including objectified cultural capital, institutionalized cultural capital, and internalized cultural capital.

Maha Hassan, as the narrator and creator of the work, moves in the heart of the story to unravel the complex wherever necessary. Although people like Sabato, Franco (which is the same Sabato) and also some publishers are looking for its objectified and institutionalized dimension in writing, but the influential women in the novel, although they get help from these two dimensions towards their goals. but all their attention is on the internalized dimension of their writing capital. They just wanted their message to be transmitted to others in any way, so that they can create their world according to their

wishes by spreading their thoughts and informing other women, and to achieve this, they used the capital they had to reproduce social classes in the best way.

The analysis of the novel "Al-Raviyat" shows that writing has become a habitus for many women writers in "Al-Raviyat" that they may have had with them since childhood or have been able to develop this habitus through practice and over time. In this regard, the path factor - which is the ability to transform capital - has become effective and successful in writing capital, and as a result of the strategies of transforming economic capital into cultural capital and vice versa, oblique movements have taken place in the individual and collective history of most of the characters in the story.

But the women in "Al-Raviyat" do not look for the objectified and institutionalized dimension of writing to achieve their goal; but their main focus is on the third dimension of cultural capital, which Bourdieu also mentioned and called it " habitus " in a way. Therefore, the women of "Al-Raviyat" by using their writing skills and by using the capabilities of exchange, volume and combination of capital, seek to change their world and change the dominant culture of society - that is, gender discrimination; For this purpose, Abdoun first produces science and culture by writing a lot and individually, and when he reaches an acceptable amount of capital, by spreading this knowledge and raising awareness and teaching other women, others (including Dibeh) also brings with him. Dibeh, who has a habitus of writing a lot since childhood, was encouraged by seeing Abdoun's book and learned to publish her writings. On the other hand, Alice helps by creating a place for women to come together, and with Aliya's cooperation in the virtual space, they provide a platform for joining people, especially women, from all over the world. In this way, women are exposed to awareness and education, and when they reach a high relative abundance, they gain cultural power and reproduce their world as they like, and finally, a community Consisting of men and women, they form "Artists for Peace".

The most obvious manifestation of the recovery of the social classes of "Al-Raviyat" women is in the establishment of "Shahrzad Cafe", which women artists, relying on their art and talent, built it as a small world for themselves without any fear of being judged and blame, they recount their life stories and live the paradise they always imagined in their minds, in Shahrzad Cafe.

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

نویسندگی؛ سرمایه فرهنگی زنان در رمان «الراویات» نوشته مها حسن (با نگاهی به نظریهٔ «انواع سرمایه» پی‌یر بوردیو)

محدثه سمیعی[۱]، عباس گنجعلی[۲] ✉، حسین شمس‌آبادی[۳]، حجت اله فسنقری[۴]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: mo.sameie@hsu.ac.ir
۲. نویسندهٔ مسئول دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: abbasganjali@yahoo.com
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: h.shamsabadi@hsu.ac.ir
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: h.fesanghari@hsu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱ /۰۶ /۳۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲ /۰۳/ ۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲ /۰۵/۲۳

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۴/۰۱

چکیده

اغلب آثاری که در زمینهٔ حقوق زنان نوشته شده است، بر مؤلفه‌های مشترکی چون خشونت علیه زنان، ازدواج اجباری، استقلال مالی زنان، خودشیءانگاری و موضوعاتی از این قبیل تأکید می‌کنند؛ اما رمان «الراویات» نوشتهٔ مها حسن، رمانی متفاوت و زنانه است که علیرغم مبارزه با تمامی این مسائل، سعی دارد با گذار از این مؤلفه‌ها، بر پارادایمی متفاوت و تأثیرگذار در جهت تعالی منزلت زنان و دستیابی آنان به جهانی مطابق نیازهای خود تمرکز کند. نویسنده با توجه به سرمایه‌ها و توانایی‌های زنان –که در طول تاریخ پیوسته در معرض سرکوب و تحقیر بوده‌اند– عنوان می‌کند که زنان آگاه می‌توانند با ترویج آگاهی‌ها و دانش خود به سراسر جهان، پیام آزادی‌خواهی را به دیگر زنان نیز برسانند و برای تحقق این مهم، باید بنویسند. پی‌یر بوردیو (Pierre Bourdieo)، جامعه‌شناس فرانسوی، در نظریهٔ انواع سرمایه، – با اشاره به عنصر عادت-واره (habitus)- بحث سرمایهٔ فرهنگی را به‌عنوان عاملی مهم در دستیابی افراد و گروه‌ها به قدرت نمادین و بازتولید طبقات اجتماعی مطرح می‌کند. پژوهش حاضر به روش توصیفی– تحلیلی در نظر دارد موضوع نویسندگی را به‌عنوان سرمایهٔ فرهنگی زنان در رمان «الراویات» نوشتهٔ مها حسن با نگاهی به نظریهٔ «انواع سرمایه» پی‌یر بوردیو بررسی کند و تأثیر آن را بر بازتولید جایگاه اجتماعی زنان «الراویات» بسنجد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که زنان جسور در «الراویات»، با انجام کنش‌ها و اعمالی خلاف عادت‌واره‌های مرسوم و با تولید دانش و آگاهی‌بخشی، همچنین انباشت سرمایهٔ نویسندگی خود، به قدرتی نمادین دست می‌یابند و در نهایت جهانی مطابق میل خود و به دور از هرگونه تبعیض می‌سازند.

واژه‌های کلیدی: نویسندگی، سرمایه فرهنگی، زنان، رمان «الراویات»، مها حسن، بوردیو.

استناد: سمیعی، محدثه؛ گنجعلی، عباس؛ شمس‌آبادی، حسین؛ فسنقری، حجت اله؛ (۱۴۰۳)؛ نویسندگی؛ سرمایه فرهنگی زنان در رمان «الراویات» نوشته مها حسن (با نگاهی به نظریهٔ «انواع سرمایه» پی‌یر بوردیو). ادب عربی سال ۱۶، شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۴۰، تابستان – (۶۳-۴۵).
DOI:10.22059/jalit.2023.359519.612681.

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

جامعه‌شناسی ادبیات یکی از شاخه‌های بینارشته‌ای است که به مطالعهٔ ارتباط میان جامعه و ادبیات می‌پردازد. ادبیات همچون سایر هنرها –که انعکاسی از روابط جامعه به شمار می‌روند– روابط و پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی، علمی و به طور کلی تحولات سطح جامعه را بازتاب می‌دهد و خود نیز می‌تواند در تحولات جامعه تأثیر بسزایی داشته باشد. از جمله عوامل مهم و تأثیرگذار در جایگاه افراد و جوامع، سرمایه‌های جامعه در انواع مختلف آن است. امروزه سرمایه در طبقه‌بندی‌های جدید ارائه شده از سوی جامعه‌شناسان، شامل انواع مختلف اقتصادی، اجتماعی، نمادین و فرهنگی است که همهٔ آنها به نوبهٔ خود می‌تواند باعث ایجاد تحولاتی بنیادین در جامعه شود. از دیگر سو ادبیات با قالب‌های مختلف آن، ابزاری برای بیان این تحولات به شمار می‌رود و از آن‌جا که ادبیات –به‌ویژه در عصر مدرن و با شیوه‌های جدید ارتباطی– این قابلیت را دارد که به‌سرعت در سطح جهان گسترش یابد، لذا می‌تواند با انتقال داده‌ها و آگاهی‌بخشی در سطح گسترده، بازتاب فراگیری داشته باشد و منجر به تحولات چشمگیری در سطح جوامع شود. همچنین در زمینهٔ انتقال سرمایه‌ها نیز می‌تواند با ایفای نقش، علاوه بر آگاهی‌بخشی، منجر به تولید دانش در این زمینه شده و زمینه‌ساز انباشت سرمایه‌های مرتبط در جامعه شود. در سال‌های اخیر در میان انواع ادبی، گونهٔ روایتگری و رمان — به‌عنوان تجربه‌های زیستهٔ بشری– جای خود را در ادبیات به‌خوبی باز کرده و به نوبهٔ خود به توصیف تجربیات انسان در جامعه، جایگاه او و تحولات ایجاد شده در زندگی می‌پردازد. رمان نیز از دل جامعه برمی‌آید و انعکاسی از فضای جامعه است؛ لذا می‌تواند به‌عنوان گونه‌ای ادبی، بازتابی از انواع مختلف سرمایه در جوامع باشد و با انتقال این داده‌ها در سطح جوامع موجب آگاهی‌بخشی گسترده و بازتولید اجتماع شود. آثار ادبی موجود در حوزهٔ رمان بیان‌گر آن است که در گذشته نگاه جامعه به نویسندگی زنان، با امروز متفاوت بوده و ابزار کتابت بیشتر در اختیار مردان قرار داشته است؛ اما به‌تدریج زنان نیز در این عرصه گام برداشته و توانسته‌اند کارهای موفقی در این زمینه بیافرینند، تحولات قابل توجهی در جایگاه خود درون اجتماع ایجاد کنند و نگاه جامعه را نسبت به جنس زن تغییر دهند؛ از جملهٔ این زنان می‌توان از مها حسن نام برد که کارهای موفقی در زمینهٔ حقوق زنان ارائه داده است. پژوهش پیش‌رو در نظر دارد یکی از سرمایه‌های تأثیرگذار و در دسترس زنان با عنوان نویسندگی را بررسی و تحلیل کند و در این راستا درصدد است تا به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

۱. سرمایه‌های فرهنگی زنان «الراویات» چگونه و به چه طریقی شکل گرفته است؟

۲. زنان «الراویات» به کدام بعد از ابعاد نویسندگی به‌عنوان سرمایهٔ فرهنگی توجه بیشتری از خود نشان داده‌اند؟

۳. بازتولید طبقات اجتماعی جامعهٔ «الراویات» و تغییر جایگاه زنان تحت تأثیر نویسندگی به چه صورت‌هایی بروز و نمود می‌یابد؟

۱–۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های زیادی دربارهٔ حقوق زنان و همچنین نظریهٔ انواع سرمایهٔ بوردیو انجام شده است. در بررسی‌هایی که در پیشینهٔ مقاله انجام شد، مقاله‌ای از گلمرادی (۱۳۹۴) ملاحظه شد که در

شمارهٔ ۲۹ فصلنامهٔ تخصصی نقد ادبی (صص ۱۶۷-۱۹۱) تحت عنوان «نقد جامعه‌شناسی سرمایه‌های اجتماعی فرهنگی زنان در رمان دل‌فولاد اثر منیرو روانی پور» به چاپ رسیده است. مقالهٔ مذکور شکل‌های سرمایهٔ زنان را بر اساس نظریهٔ «انواع سرمایه» بوردیو در این رمان بررسی و بیان می‌کند که انواع سرمایه در این رمان سیری منفی دارد. وی انواع سرمایه‌های زنان از جمله سرمایهٔ نمادین، اقتصادی و اجتماعی را بررسی می‌کند و در بخش سرمایهٔ فرهنگی ضمن اشاره به هر سه بعد سرمایهٔ فرهنگی، نویسندگی را در بعد «سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته» می‌گنجاند که شخصیت زن داستان با استفاده از دانش متجسد و مدارک تضمین‌شده و با سرمایهٔ موروثی دانش تاریخی به نویسندگی به‌عنوان «سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته» دست می‌یابد و به دنبال آن سرمایهٔ اجتماعی نیز به‌دست می‌آورد. همچنین از همین نویسنده (۱۳۹۴) مقاله‌ای با عنوان «نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های شخصیت‌های زن در داستان کنیزو اثر منیرو روانی پور» بر اساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ بوردیو، در شمارهٔ ۵۰ فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله ضمن بازنمایی انواع سرمایهٔ زنان، بیان می‌کند که از زنان داستان، نقش فعال و کنشگریِ مؤثری مشاهده نمی‌شود و شکل‌های سرمایهٔ آنان سیری منفی دارد.

پژوهش حاضر در نظر دارد موضوع نویسندگی را به‌عنوان سرمایهٔ فرهنگی زنان در رمان «الراویات» در هر سه بعد آن بررسی کند و با توجه به نظریهٔ بوردیو بیان کند که این سرمایهٔ فرهنگیِ درونی‌شده است که از بیشترین اهمیت در بازتولید طبقات اجتماعی «الراویات» برخوردار است.

علاوه بر عناوین مذکور در بررسی‌هایی که برای پیشینهٔ پژوهشی «الراویات» انجام شد، مقاله‌ای نقدی با عنوان «الراویات لمها حسن... فی حب شهرزاد» ملاحظه شد که در مجموعهٔ «أقنعة السرد؛ مقالات نقدية عن روايات مصرية و عربية و عالمية»، صفحات ۱۸۹-۱۹۱ توسط محمود عبد الشکور نوشته شده است. همچنین پاره توضیحاتی در صفحات اینترنتی منتشر شده است که در اینجا مجال بیان نیست؛ بنابراین تاکنون پژوهشی با عنوان مورد نظر انجام نشده است.

۱-۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

ضرورت پژوهش از این جهت احساس می‌شود که امروزه سرمایه‌های انسانی مبتنی بر دانش در جهت توسعه و پیشرفت جوامع در عرصه‌های گوناگون اهمیت بسیاری دارد و چنانکه بیان کردیم نویسندگی، تولید دانش می‌کند و بنا بر عقیدهٔ بوردیو، برای تولید دانش به‌ویژه در حوزه‌های علوم انسانی و اجتماعی باید دست به نوشتن برد (مؤید حکمت، ۱۳۹۵: ۲۰). از دیگر سو در بیشتر آثاری که با مضمون حقوق زنان و موضوعات فمینیستی صورت می‌گیرد، بر مؤلفه‌هایی مشترک و آشنا چون حق اشتغال، برابری حقوق زن و مرد، خشونت علیه زنان و مواردی از این دست تأکید می‌شود، اما در رمان پیش‌رو، مها حسن این موارد را در حاشیه قرار می‌دهد، موضوع را به وادی دیگری می‌کشاند و هدف اصلی و تمرکزش بر موضوع نویسندگی است که آگاهی‌بخشی را در پی دارد.

۲. بخش نظری

۲-۱. سرمایه و انواع آن

بحث از سرمایه، معمولاً ذهن را به سمت سرمایهٔ اقتصادی متوجه می‌کند؛ اما جامعه‌شناسانی نظیر بوردیو، علاوه بر سرمایهٔ اقتصادی به جنبه‌های دیگر سرمایه نیز اشاره می‌کنند. در حقیقت «همهٔ افراد از سرمایه‌های مختلف برخوردار هستند و می‌توان گفت که جامعه و انسان‌ها را بدون وجود سرمایه نمی‌توان در نظر گرفت» (قاسمی و نامدار جویمی، ۱۳۹۳: ۸).

«از دید بوردیو (۱۹۳۰-۲۰۰۲)، سرمایه، هر منبعی را گویند که در عرصهٔ خاصی اثر گذارد و به فرد امکان دهد که سودی ویژه از راه مشارکت در رقابت بر سر آن به دست آورد» (اکبری، ۲۳:۱۳۸۳). وی با بهره‌گیری از اندیشمندانی چون مارکس، وبر و دورکیم «چهارچوب مفهومی نوینی از مفهوم سرمایه را بنا نهاده است که بر اساس آن، افزون بر جنبه اقتصادی» (مؤید حکمت، ۱۳۹۵: ۲۷-۲۸ و خوش آمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۷) به ابعاد دیگر سرمایه نیز اشاره دارد (فاین، ۱۳۸۵: ۱۰۲-۱۰۳ و احمدی و محمدی، ۱۴۰۱: ۶۹)؛ از جمله سرمایهٔ نمادین (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۵۴ و فکوهی، ۳۰۰:۱۳۸۱)، سرمایهٔ اجتماعی (خوش آمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۷-۱۶۸ و چاوش باشی، ۱۳۹۷: ۹۱) و سرمایهٔ فرهنگی (فکوهی، ۱۳۸۱: ۱) که هریک از آن‌ها «به‌مثابهٔ منابع قدرت» به‌شمار می‌روند (احمدی و محمدی، ۱۴۰۱: ۶۹). از دیدگاه بوردیو سه عامل در سرمایه تأثیر می‌گذارد: ۱- حجم (volume) ۲- ترکیب (composition) و ۳- مسیر (trajectory)؛

منظور از حجم، مقدار سرمایه و منظور از ترکیب، فراوانی نسبی سرمایه‌های گوناگونِ اخذشده است. مسیر نیز عبارت است از حرکت‌های افقی، عمودی و تحرک‌های رو به بالا و رو به پایینی که در سرگذشت فردی و جمعی اتفاق می‌افتد (خوش آمدی، ۱۶۸). منظور از تحرک‌های رو به بالا و رو به پایین همان تحرک‌های اریبی هستند که در نظر بوردیو از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. چنین تحرک‌هایی نتیجهٔ استراتژی‌های تبدیل است؛ یعنی وقتی سرمایهٔ اقتصادی در نسل بعدی برای کسب سرمایهٔ فرهنگی خرج می‌شود و برعکس» (جنکینز: ۲۱۳).

۲-۲. سرمایهٔ فرهنگی (Cultural capital)

به طور کلی این اصطلاح به مفهوم فرهنگی است که از نظر اجتماعی همانند سرمایه عمل می‌کند. «این سرمایه شامل اشکالی از دانش‌ها، مهارت‌ها، تعلیم و تربیت و امتیازات است و سبب اعطای پایگاه بالاتری به شخص در جامعه می‌شود» (مؤید حکمت، ۱۳۹۵: ۲۷).

بوردیو در تمام آثار و اندیشه‌هایش به‌نوعی به مناسبات نابرابر اجتماعی و سرمایهٔ فرهنگی اهتمام داشته است (همان: ۱۶ و بوردیو، ۱۳۹۶: ۴۳۸). وی به سرمایهٔ فرهنگی اهمیت زیادی داده است و آن را همانند سرمایهٔ اقتصادی و گاهی بیشتر از آن، به‌ویژه از طریق عادت‌واره (بونویتز، ۱۳۹۰: ۸)، مؤثر در بازتولید طبقات و نابرابری‌های اجتماعی می‌داند (مؤید حکمت، ۱۳۹۵: ۵۱).

بوردیو در بحث بازتولید طبقات اجتماعی معتقد است که برای ارتقای طبقه‌ی اجتماعی افراد علاوه بر سرمایهٔ اقتصادی، مالکیت سرمایهٔ فرهنگی نیز نقش اساسی دارد (بوردیو، ۱۳۹۰: ۱۶۸-۱۸۱ و ۳۹۳ و همان، ۱۳۹۶: ۱۰۹-۱۱۰). انتقال سرمایهٔ اقتصادی از نسلی به نسل دیگر و از طریق ارث صورت می‌گیرد، اما انتقال سرمایهٔ فرهنگی از طریق عادت‌واره‌ها انجام می‌شود (نک: بوردیو، ۱۳۸۰:

۶۳-۶۴ و ۲۲۱-۲۲۲). عادت‌واره‌ها علاوه بر این‌که «تفاوت‌یافته»اند، می‌توانند «تفاوت‌گذار» نیز باشند (بوردیو، ۱۳۸۰: ۳۵). وی با منطبق دانستن سرمایه‌های فرهنگی با مجموعه‌ای از داشته‌های فکری –که توسط نظام آموزشی تولید می‌شوند یا از طریق خانواده انتقال می‌یابند، سرمایه‌های فرهنگی را در وضعیت‌های پایدار ذاتی (استعدادها) و وضعیت‌های پذیرفته‌شده و نهادینه‌شده اجتماعی خلاصه می‌کند؛ وضعیت‌هایی که حاصل نظام‌های آموزش و خانواده هستند (صیادانی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۱۵). بوردیو ابعاد سرمایهٔ فرهنگی را به‌صورت ذیل تقسیم‌بندی می‌کند (Bourdieu, 1990:110-116):

۲-۲-۱. سرمایهٔ فرهنگی درونی‌شده یا تجسم‌یافته (Embodied Cultural capital)

دانشی است که آگاهانه از طریق اجتماعی شدن به دست می‌آید و نمی‌توان «از راه هدیه، خرید و یا مبادله به دیگری منتقل کرد» (شارع‌پور و خوش‌فر، ۱۳۸۱: ۱۳۷).

این بعد از سرمایهٔ فرهنگی، «در فرد عجین و از اجزای او می‌شود؛ بنابراین نمی‌تواند به طور آنی انتقال یابد» و «می‌تواند با سرمایه‌گذاری زمان، در شکل‌گیری یادگیری افزایش یابد» (نوغانی، ۱۳۸۳: ۱۳۷ و قاسمی و نامدار جویمی، ۱۳۹۳: ۱۰).

۲-۲-۲. سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته (Objective Cultural capital)

به طور خلاصه، تمامی اشیا و کالاهای فرهنگی را «سرمایهٔ فرهنگی عینی» گویند. «از ویژگی-های بارز این نوع سرمایه، قابل‌انتقال بودن آن است». «این سرمایه به‌نوعی در شکل اقتصادی هم مطرح است و می‌تواند جنبهٔ نمادین آن نیز حفظ شود... اما خصلت اساسی این سرمایه در این است که اثر آموزشی بر دارندگان آن می‌گذارد» (نک: شارع پور و خوش فر، ۱۳۸۱: ۱۳۷ و نک : تاج بخش، ۱۳۸۱:۱۴۳).

۲-۲-۳. سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده (Institutionalized Cultural Capital)

این نوع سرمایه به کمک ضوابط اجتماعی انجام می‌گیرد و موجب دستیابی افراد به عناوین و موقعیت‌های اجتماعی می‌شود. سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده به‌صورت عناوین، مدارک تحصیلی، موفقیت در مسابقات ورودی و... به استعدادهای افراد عینیت می‌بخشد (چاوش‌باشی،۱۳۹۷: ۴۳-۴۴ و شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۹۷). «غالب صاحب‌نظرانی که دربارهٔ سرمایهٔ فرهنگی در اندیشهٔ بوردیو قلم زده‌اند عمده‌ترین عنصر سرمایه را عادت‌واره یعنی سرمایهٔ فرهنگی درونی‌شده قلمداد کرده‌اند» (مؤید حکمت، ۱۳۹۵: ۳۴).

بوردیو در کتاب وارثان اشاره می‌کند که فرادستان به علت در اختیار داشتن سرمایهٔ فرهنگی، اقتصادی و یا سرمایهٔ اجتماعی «می‌توانند در نظام آموزشی، سرمایهٔ فرهنگی و یا در کاریابی از موفقیت برخوردار شوند. در مقابل فرودستان که از نظر گونه‌های مختلف سرمایه ضعیف هستند، از فرصت‌های کمی برخوردارند» (مؤید حکمت، ۱۳۹۵: ۵۵).

اما از آن‌جا که معمولاً استثنائاتی هم وجود دارد و در هر میدان (Champ/field) افرادی هستند که با انجام کنش‌ها و اعمالی خلاف عادت، از قوانین و محدودیت‌ها تجاوز می‌کنند، بوردیو نیز بیان می‌کند که در طبقه‌بندی‌ها همواره افرادی بوده‌اند که توانسته‌اند خود را از زیر سلطه خلاص کرده و از چنگ طبقه‌بندی‌های مشروع رها سازند (بوردیو، ۱۳۹۶: ۲۱-۲۲).

از جملهٔ این کنش‌ها می‌توان به نوشتن زنان در جامعه‌ای اشاره کرد که مردان ابزار نوشتن را به دست گرفته‌اند؛ اما زنان در این موضوع با محدودیت مواجه‌اند. در چنین جامعه‌ای نویسندگی زنان به‌عنوان شیوه‌ای از عصیان و سرکشی علیه آداب و سنن جامعه محسوب می‌شود. زنانی که به دنبال تبیین ذات زنانه، تصویر دنیای درونی و بیان دیدگاه‌هایشان برای دستیابی به هویت ازدست‌رفته‌شان برمی‌آیند (غلامی و همکاران، ۱۴۰۱: ۳۴).

این مطلب را به‌عنوان پلی برای ورود به موضوع نویسندگی در رمان «الراویات» نوشتهٔ مها حسن قرار می‌دهیم.

۲-۳. مها حسن

رمان‌نویس کرد، اهل سوریه و متولد سال ۱۹۶۶ در حلب است. تحصیلات خود را تا مقطع لیسانس در حلب گذراند و در رشتهٔ حقوق از دانشگاه حلب فارغ‌التحصیل شد (فؤاد، ۲۰۱۵).

نام مها حسن در سال‌های ۲۰۱۱ و ۲۰۱۵ از طریق دو رمان «حبل سری» و «الراویات» در لیست بلند جایزهٔ عربی بوکر قرار گرفته است (حسن، ۲۰۲۲).

وی بسیار شیفته و شیدای نوشتن است و معتقد است که برای نوشتن زاده شده است، با شخصیت‌های رمان‌هایش زندگی می‌کند و آن‌ها را از دل جامعه و از ارتباطش با افراد مختلف و از روزمرگی‌هایش می‌گیرد (فؤاد، ۲۰۱۵). طبیعتاً مها حسن نیز در جامعهٔ مردسالار طعم تفاوت‌های طبقاتی را چشیده و نسبت به این تبعیض‌ها و ظلمی که به قشر زنان در جامعه می‌شود معترض است؛ لذا به دنبال احیای حقوق از دست‌رفتهٔ زنان جامعه برآمده و می‌خواهد با نوشتن، صدای اعتراضشان را به گوش جهانیان برساند. او –که همیشه غرق در شخصیت‌های رمان‌های خود است– بیان می‌کند که از این تجربه‌اش در رمان «الراویات» سخن گفته است.

۲-۳-۱. الراویات

مها حسن در «الراویات» با ذات زن سروکار دارد. وی ذات کنشگر و ذات منفعل را از آنِ زن می‌داند که می‌تواند جهان ویژه‌اش را خلق کند و در پی تعالی خود باشد.

«الراویات»، یک رمان متفاوت و زنانه است که دنیای زن موضوع اصلی آن به شمار می‌رود. در حقیقت مها حسن در این رمان نشان می‌دهد که آگاهی با نوشتن میسر می‌شود و زنان با نوشتن و کسب آگاهی می‌توانند از سلطهٔ نمادین مردان خارج شده و جهانشان را مطابق میلشان بسازند.

نویسنده، رمان خود را به سه داستان تقسیم می‌کند و پیوند و ارتباطی که میان آن‌ها برقرار است این است که زنان از واقعیت زندگی خود و یا زندگی مورد علاقه‌شان سخن می‌گویند و برخی از شخصیت‌ها مانند شخصیت خود نویسنده در هر سه روایت حضور دارند.

۲-۳-۲. خلاصهٔ رمان

اولین داستان با عنوان «جلد الحیة» دربارهٔ زنی – به نام ابدون– است که شیفتهٔ مطالعه و نوشتن است؛ اما برای گذران زندگی خود ناچار در انبار یک شرکت کار می‌کند. ابدون به پیشنهاد ساباتو (نام‌های مستعار آن دو است) به مدت سه ماه در ازای دریافت حقوق دست از کار می‌کشد و به نوشتن رمان می‌پردازد. بعد از پایان رمان، آن را برای مطالعه به ساباتو می‌دهد. ساباتو کتاب را به

اسم خودش چاپ می‌کند و با انتشار آن بسیار مشهور و ثروتمند می‌شود. ابدون نیز از شنیدن خبر چاپ کتاب بسیار خوشحال می‌شود و از آن پس هم‌چنان به نوشتن ادامه می‌دهد.

در روایت دوم با عنوان «حور العین»، ساباتو به پیشنهاد دوستش به روستای «حور العین» می‌رود تا با فراغ بال رمان بعدی خودش را نیز بنویسد. در آنجا با دختری به نام دیبه –که او را لویز می‌خواند– آشنا می‌شود. لویز هم عاشق نوشتن و مطالعه است؛ اما نوشته‌های خود را پنهان می‌کند تا کسی آن‌ها را نبیند. ساباتو در طول داستان با لویز ازدواج می‌کند. لویز با فراهم شدن شرایط، به‌صورت ناشناس کتاب خود را دربارهٔ «حور العین» با نام مستعار فریده‌پاشا منتشر می‌کند و سروصدای زیادی به پا می‌کند. فریده نام دوست دیبه است که همه گمان می‌کنند خودکشی کرده است، در صورتی‌که به‌خاطر نافرمانی از دستور پدرش، –که می‌خواست به اجبار او را برای ادامه تحصیل به آمریکا بفرستد– در خانه زندانی شده است. فریده هم در همان اتاق کوچک، خود را به نوشتن دربارهٔ آینده مشغول کرده است.

در روایت سوم با عنوان «مقهی شهرزاد»، آلیس دختر دیبه، فعالیت‌های بسیاری در زمینهٔ حقوق زنان دارد. وی برای ملاقات با علیا (که او نیز یکی از فعالان این حوزه است) به مصر می‌رود و در آن‌جا با شخصیت‌های هنری و فرهنگی و نویسندگان زیادی ملاقات می‌کند. فریده که سال‌ها به دنبال آلیس بوده است او را در کنسرتی شرقی در پاریس پیدا می‌کند و با دادن نوشته‌های دیبه به آلیس و حمایت مالی از او کمک می‌کند تا مکانی را فراهم آورند تا زنان و حتی مردان که دچار جراحت‌های روحی شده‌اند در آن‌جا گرد هم آیند و به التیام زخم‌های خود بپردازند. آن‌ها در «کافه شهرزاد» جهانی کوچک ساخته‌اند تا زنان هرگونه که دوست دارند –فارغ از هویت و نژاد و جنسیت– اوقات خود را سپری کنند.

۳. تحلیل رمان

۳–۱. نویسندگی در جایگاه سرمایه

مها حسن در «الراویات» با مهارت تمام، به نویسندگی به‌عنوان سرمایه‌ای فرهنگی، توجه کرده است و شخصیت‌ها اعمّ از زن و مرد در داستانش به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که هر یک به‌نوعی در پیِ کسب سود از طریق نویسندگی برآمده‌اند. بسامدی اهتمام نویسنده در رمان به این موضوع تا حدی است که می‌توان گفت مرکز توجه و محور اصلی رمان، نوشتن است. این حجم از بسامدی تمرکز نویسنده بر نویسندگی، با استفاده از ظرفیت داستان و در جهت آگاهی‌بخشی به مخاطب و ترغیب او از طریق خلق دنیای ممکنی در رویارویی با دنیای واقع صورت گرفته است. در ذیل نمونه‌هایی از این موضوع ذکر می‌شود:

زمانی که میشیل به ساباتو گفت: «القیمة الحقیقیة لأحدنا هی فی الأثر الذی یترکه خلفه، لا فی المال والسلطة» (ارزش واقعی هر یک از ما، در اثری است که از خود به‌جای می‌گذارد، نه در مال و قدرت) (حسن، ۲۰۱۴: ۸۵). از آن لحظه بود که ساباتو آرزو می‌کرد کار بزرگی در زمینهٔ رمان انجام دهد (همان): «منذ تلک اللحظة، کان یحلم، رغماً عنه بأن یفعل شیئاً مهماً فی مجال الروایة، لیبصق فی وجه میشیل ویرد اعتباره» بنابراین ساباتو بر سر دستیابی به شهرت و نویسندگی با میشیل درگیر رقابت شد و زمانی که کتاب ساباتو چاپ شد میشیل به او گفت: «أنت بطل حقیقی، اعذرنی لأنی کنت أجهل

قدرک» (تو یک قهرمان واقعی هستی، مرا ببخش که قدرت را نمی‌دانستم) و ساباتو با شنیدن این جملات احساس فخر می‌کند (حسن، ۲۰۱۴: ۸۷)؛ بنابراین به سود مورد نظر خود از طریق نویسندگی دست می‌یابد. همچنین سرخوردگی ساباتو از اینکه فردی دیگر توانسته است دربارهٔ «حور العین» رمانی را بنویسد ولی او نتوانسته است نشان از وجود رقابت بر سر نویسندگی دارد (همان: ۱۲۰-۱۱۹).

۳-۱-۱. عوامل مؤثر در سرمایهٔ نویسندگی

۳-۱-۱-۱. حجم (volume)

در طول رمان مشاهده می‌شود که نویسندگان از حجم بالای نوشتن خود صحبت می‌کنند. ابدون همیشه با شخصیت‌های داستان‌های خود به سر می‌برد؛ (همان: ۱۲)، «أکتب و کأننی ثور فلاحة. أکتب و أبعثر الأوراق» ([چنان یک‌ریز] می‌نویسم که گویی گاو شخم‌زن هستم. می‌نویسم و برگه‌ها را پراکنده می‌کنم) (همان: ۵۵)، «شهران، لاأفعل سوی الکتابة» (دو ماه است که فقط و فقط می‌نویسم) (همان: ۷۰)، «نکتب من دون توقف، کما لو أننا اتفقنا علی أن نکتب، حتی الثمالة! حتی الفناء!» (بی‌وقفه می‌نویسیم، گویا به تفاهم رسیده‌ایم که بنویسیم تا آخرین نفس تا پای جان) (همان: ۷۸) دیبه، داستان‌هایی را که با فریده روایت می‌کرده‌اند، به قلم می‌آورد؛ «أنا أکتب هذا الآن، لو تتخیلین حجم الأوراق لدی!» (همین الآن دارم می‌نویسم، فکرش را هم نمی‌کنی برگه‌هایم چقدر [زیاد] شده) (همان: ۹۹)، فریده نیز از زمانی که توسط پدرش حبس و از دیبه جدا شد، دست به نوشتن برد؛ «أنا أیضا أکتب، منذ فراقنا، منذ خمس سنوات» (من هم از وقتی که جدا شده‌ایم در این پنج سال می‌نویسم) (همان)، انیس و راما اعتراف می‌کنند که از کودکی بسیار و به‌صورت پنهانی می‌نوشته‌اند (۱۵۳ و ۱۸۸)، همچنین نمونه‌هایی دیگر از این دست در سراسر «الراویات» به چشم می‌خورد (۷۲، ۷۸، ۹۸، ۹۹، ۱۱۰ و ...).

۳-۱-۱-۲. ترکیب (composition)

عامل دیگری که بوردیو آن را مؤثر در سرمایه می‌داند، ترکیب است. با مطالعهٔ رمان مشاهده می‌کنیم که رمان‌نویسان و راویان تا زمانی که تک‌به‌تک‌اند، به‌صورت پنهانی می‌نویسند و اراده و انگیزه‌ای هم در جهت انتشار آن ندارند. ابدون می‌گوید: «جمعت الأوراق التی کتبتها، والتی کانت موزعة هنا وهناک، وکانت کثیرة فحشرتها، فی الفرشة» (نوشته‌هایم را که این‌جا و آن‌جا پراکنده شده بود جمع کردم. خیلی زیاد بود، آن‌ها را یک‌جا داخل تشک جای دادم) (حسن، ۲۰۱۴: ۷۱). سایر راویان نیز در ابتدا بنا به شرایط جامعه اعتماد به نفس کافی برای نشر نوشته‌های خود نداشتند و سعی می‌کردند نوشته‌هایشان را از دسترس دیگران دور نگه دارند. انیس که از رفتار مستبدانهٔ مادرش و سرکوفت‌های او در خانه رنج می‌برد، کاملاً اعتماد به نفسش را از دست داده است: «أخاف أرتجف من فکرة أن یرانی أحد کما أنا، بینی وبینی، یأتینی صوت أمی علی الفور: أنت لا تصلحین لأی شیء» (می‌ترسم، فکر این‌که کسی مرا آن‌طور که هستم ببیند مرا به لرزه می‌اندازد، وقتی با خودم تنها هستم فوراً صدای مادرم را می‌شنوم که می‌گوید: تو به هیچ دردی نمی‌خوری) (همان: ۱۵۳) لذا با فکر اینکه کسی آن‌ها را درک نمی‌کند و یا استعداد انجام کاری را ندارند، از نشر نوشته‌هایشان خودداری می‌کنند؛ «سیقول لی القراء: ها أنت روائیة؟ ثم یضیفون عبارات لاذعة. لا، سأخفی طویلاً هذه المخطوطات التی

أراکمها منذ عشرین سنة. لیعرفوا أننی أکتب، حین أموت ولینشروا کتاباتی إن أرادوا، لن أری نظرة أحد، ولن أسمع عبارات النقد والتقزیم، إذ ربما لا أصلح لأی شیء» (حسن، ۲۰۱۴: ۱۵۳) طبیعی است در چنین حالتی که راویان به‌صورت جداگانه و بی‌اطلاع از وجود یکدیگر هرکدام به‌تنهایی و برای دل خود فعالیت می‌کنند، به مراتب دیرتر به هدف می‌رسند نسبت به زمانی که تعداد راویان در سطح جامعه از فراوانی نسبی بالایی برخوردار باشد و بتوانند نوشته‌های خود را به چاپ برسانند و نسبت به نوشته‌ها و اندیشه‌های یکدیگر اطلاع داشته باشند؛ زیرا در حالت دوم نویسندگان از یکدیگر الگو می‌گیرند و نسبت به افکار و دغدغه‌های دیگر زنان نیز آگاه می‌شوند. زمانی که دیبه رمان ساباتو – که در واقع نوشتهٔ ابدون است ولی توسط ساباتو به چاپ رسیده– را می‌خواند از او الگو می‌گیرد و به انتشار نوشته‌هایش فکر می‌کند. «إنه یکتب الروایة. یعنی مثلنا، لکننا لم نفکر یوما بنشر ما نخترعه من حکایات ...، فلماذا لا ننقل هذه الأحلام لغیرنا، ربما ثمة بنات مثلنا، یحتجن إلی أحلامنا، حتی یتعلمن أن تکون لهن أحلامهن الخاصة؟» (او رمان می‌نویسد؛ یعنی مثل ما. ولی ما هیچ‌وقت به انتشار داستان‌های خودمان فکر نکرده‌ایم... چرا این آرزوها را به دیگران منتقل نکنیم، شاید دخترانی باشند که به آرزوهای ما نیاز داشته باشند تا یاد بگیرند که آن‌ها نیز آرزوهای خاص خود را داشته باشند) (همان: ۱۰۸). یا مانند علیا و آلیس که از طریق فضای مجازی با یکدیگر آشنا شدند و زمانی که متوجه نقاط اشتراکشان شدند، در فضای مجازی (همان: ۱۵۷) و به دنبال آن به‌صورت حضوری شرایطی را فراهم کردند تا افکار و اندیشه‌های خود را به دیگران و به‌ویژه زنان انتقال دهند.

همچنین در حالت دوم زمانی که نویسندگان آثار خود را منتشر می‌کنند، از وجود یکدیگر آگاه هستند و در جامعه شناخته می‌شوند؛ لذا می‌توانند با سایر افراد هم‌نوع و همچنین با افراد سایر گروه‌ها ارتباط برقرار کنند، با آن‌ها هم‌فکری کنند و از آن‌ها ایده بگیرند: «هناک تعرفت ألیس إلی أصحاب علیا: مثقفون ونشطاء فی هیئات وتجمعات مختلفة» (آنجا آلیس با دوستان علیا از جمله افراد فرهیخته و فعال در گروه‌ها و انجمن‌های گوناگون آشنا شد) (حسن، ۲۰۱۴: ۱۶۲). یا زمانی که فریده آلیس را پیدا کرد (همان: ۱۷۶) و در جهت دستیابی به هدفشان، در کنار دیگر زنان راوی و هنرمند در «کافه شهرزاد» گرد آمدند و هر کدام مسئولیتی را بر عهده گرفتند (همان: ۱۷۷–۱۷۹).

مورد دیگر در خصوص انباشت سرمایه‌ها، موضوع بهار عربی در مصر است که نوشته‌های زیاد بر در و دیوار شهر، همچون سرمایه‌هایی بودند که کثرتشان بر در و دیوار چهره‌ای انقلابی به شهر داده بود و تأثیر بسیاری بر پیروزی مردم مصر داشت. «جالت ألیس فی شوارع القاهرة، والتقطت صور الکتابات علی الجدران، وأدهشتها لوحات الغرافیتی» (آلیس در خیابان‌های قاهره می‌چرخید، نوشته‌ها را بر دیوارها می‌دید و از تابلوهای گرافیکی شگفت‌زده شده بود) (همان: ۱۶۴)، «کانت تلک الرسومات الملونة والکتابات تشعرها بالأمان، بشکل غامض، وتمنحها طاقة إیجابیة ضد الخوف والقلق والموت» (آن تصاویر رنگارنگ و نوشته‌ها به‌گونه‌ای مبهم به او احساس امنیت می‌داد و یک انرژی مثبت در مقابله با ترس و نگرانی و مرگ به او تزریق می‌کرد) (همان: ۱۶۶). همچنین نوشته‌های زیادی که فریده خطاطی کرده بود و با نورپردازی خاصی بر ساختمان «کافه شهرزاد» به نمایش می‌آمد که نگاه هر رهگذری را به خود جلب می‌کرد. این نوشته‌ها نیز سرمـایه‌هایی بودند که کثرتشان سبب می‌شد حداقل یکی از آن عبارات بر رهگذران اثر بگذارد و آن را به دیگران انتقال دهند. (همان:

۱۷۹). ازاین‌رو این نوشته‌ها زمانی که در حجم و تعداد بالا نوشته شوند – نسبت به زمانی که تعداد جملات اندک باشد– امکان بیشتری وجود دارد که برخی از آن‌ها به چشم رهگذران بیاید و بر آن‌ها تأثیر بگذارد؛ زیرا با توجه به سلیقه‌های مختلف افراد، امکان این‌که از بین تعداد زیاد عبارات، یک یا چند عبارت بر دل آن‌ها بنشیند بیشتر است. همچنین از آن‌جا که حجم بالای جملات بر تعداد بیشتری از افراد اثرگذار خواهد بود می‌توان گفت فراوانی نسبی آن هم بیشتر شده و این افراد در مکان‌های مختلفی جملات و عبارات را نقل خواهند کرد و دربارهٔ آن به بحث و گفت‌وگو خواهند پرداخت، لذا هم افکار و اندیشه‌های آلیس و گروه همراهش در گوشه‌وکنار شهر –و چه بسا جهان– پخش خواهد شد و هم افراد بیشتری با «کافه‌شهرزاد» آشنا خواهند شد و آلیس و همراهانش را در دستیابی به هدف خود یاری خواهند داد.

۳–۱–۱–۳. مسیر (trajectory)

یکی دیگر از عوامل مؤثر در سرمایه از نظر بوردیو، عامل مسیر یا قابلیت تبدیل سرمایه‌هاست. ساباتو با پرداخت مبلغی پول و چاپ کتاب ابدون، سرمایهٔ اقتصادی خود را به سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده(کسب عنوان نویسندگی) و همچنین سرمایهٔ نمادین (شهرت) تبدیل کرد. «أحدث کتابی ضجة کبیرة، ترجمات، دعوات سفر مؤتمرات للروایة محاضرات ورشات کتابیة ندوات تلفزیونیة کامیرات صحافة» (حسن، ۲۰۱۴: ۹۳)، «والشهرة التی حصلت علیها، فصیّرتنی کائناً آخر» (و شهرتی که به دست آوردم، مرا به موجود دیگری تبدیل کرد) (همان) ابدون پول (سرمایهٔ اقتصادی) خود را که از ساباتو گرفته بود، در جهت نوشتن رمان صرف کرد (همان: ۳۵–۳۶) فریده نیز ثروتی را که از پدرش به ارث برده بود، در اختیار آلیس و دیگر دوستانش قرار داد که در «کافه شهرزاد» و در جهت رسیدن به اهداف راویان رمان حرکت می‌کردند و یکی از این اهداف نوشتن و روایت کردن (کتبی و شفاهی) بود (همان: ۱۷۶).

۳–۲. نویسندگی؛ سرمایه‌ای فرهنگی

با توجه به تعریفی که از سرمایهٔ فرهنگی ارائه دادیم، نویسندگی را می‌توان به منزلهٔ دانش، مهارت و نوعی امتیاز تلقی کرد که پایگاه بالاتری به شخص می‌دهد؛ رمان‌نویسان در این رمان به دنبال این هستند که تا قبل از مرگشان سرگذشت قهرمانان داستان‌هایشان را بنویسند و مطالبشان را به دیگران انتقال دهند: «أحیانًا أخاف أن أموت، وتبقی هذه القصص مدفونة تحت الشجرة» (گاهی می‌ترسم بمیرم و این داستان‌ها زیر درخت مدفون بمانند) (همان: ۹۹). همچنین آلیس زمانی که نوشته‌های مادرش دیبه به دستش رسید، قبل از آن‌که آن را محو کند، ده‌ها مرتبه خواند و به‌خوبی به حافظه‌اش سپرد (همان: ۱۷۹)؛ بنابراین نویسندگی دانشی است که به دیگران انتقال می‌یابد. از طرفی مهارتی است که در طول زمان و با تمرین و ممارست قابل یادگیری است: «سأورثه حکایاتی الکثیرة. وأعلمه کیف یتخیل حکایات جدیدة» (داستان‌های بسیار خود را برای او به ارث می‌گذارم و به او می‌آموزم که چگونه برای ساختن داستان‌های جدید خیال‌پردازی کند) (همان: ۱۱۱). ساباتو که کتاب ابدون را چاپ کرده بود، چون به اسم خودش چاپ شده بود جایگاهش در جامعه نسبت به قبل بسیار بالاتر رفت: «و الشهرة التی حصلتُ علیها، فصیّرتنی کائناً آخر، کائناً خارجیاً، لایهتم الناس کثیراً بما کتب، بل یتقرّبون منه لتعلّم وصفة النجاح، والشهرة» (شهرتی که به دست

آوردم مرا به موجود دیگری تبدیل کرد، موجودی خارجی که مردم زیاد به نوشته‌هایش توجه نمی‌کنند؛ بلکه به او نزدیک می‌شوند تا نسخهٔ موفقیت و شهرت را از او بیاموزند) (حسن، ۲۰۱۴: ۹۳).

در طول داستان مشاهده می‌کنیم که زنان نویسنده با نویسندگی عجین شده‌اند و نویسندگی به‌صورت خلق‌وخوی آن‌ها درآمده است و در هر حالتی آمادگی لازم را برای نوشتن دارند. مها حسن به‌عنوان راوی و خالق اثر، در دل داستان حرکت می‌کند تا هرکجا لازم باشد عقده‌گشایی کند (حسن، ۲۰۱۴: ۱۸۰). وی دربارهٔ همراهی با شخصیت‌هایش می‌گوید: «وأنا أعيش داخل الرواية، أصطحب أبطالي معي أينما حللت» (من در درون رمان زندگی می‌کنم، هر جا می‌روم قهرمانانم را همراه خود می‌برم) (همان: ۷). شخصیت ابدون نیز –که همان مها حسن آن را بر عهده دارد– غرق در رمان‌های خود است: «أحياناً أشعر بأنني أفعل أشياء من خارج الواقع، أتصرف وكأنني نائمة أو غائبة عني لا أسيطر على سلوكي، وكأنني أستعير جسدي، بينما عقلي في مكان آخر» (گاهی احساس می‌کنم که چیزهایی غیرواقعی انجام می‌دهم، به‌گونه‌ای رفتار می‌کنم گویا که خواب هستم یا در خودم نیستم. به رفتارم تسلط ندارم، گویا جسمم را به عاریت گرفته‌ام درحالی‌که عقلم جای دیگری است) (همان: ۱۹). دیبه نیز این عادت‌واره را با خود دارد؛ «حتى في أحلامها، تقول جملاً ذكية ومبدعة» (همان: ۱۱۱). همچنین در صفحات ذیل از رمان «الراويات» می‌توانیم این نوع عبارات را ببینیم: (۷، ۸، ۱۲، ۲۱، ۳۵، ۷۱ و...)؛ بنابراین با توجه به تعریفی که از سرمایهٔ فرهنگی درونی‌شده داشتیم، می‌توانیم نویسندگی را در این مقوله جای دهیم که به عادت‌واره در شخصیت رمان‌نویسان تبدیل شده است و با مرور زمان و از طریق آموزش نیز قابلیت انتقال دارد؛ «أنت معلمتي للقص والسرد» (همان: ۱۲۳). همچنین در صفحات ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸ و... می‌توان نمونه‌هایی را از این دست مشاهده کرد؛ اما باید دقت داشته باشیم که نویسندگی در بعد درونی‌شدهٔ آن را نمی‌توان از طریق ارث و یا هدیه و مبادله به دیگری منتقل کرد؛ همچنان که آلیس نوشته‌های مادرش (بعد عینیت‌یافته) را –که فریده به‌عنوان ارث به او داده بود– پاره کرد؛ اما آن را با دل و جان به حافظه‌اش سپرد (همان: ۱۷۹)، یا زمانی که ابدون نوشته‌ها را به ساباتو داد، ساباتو فقط بعد عینیت‌یافتهٔ آن را دریافت کرد، اما بعد درونی‌شدهٔ نویسندگی را هرگز به دست نیاورد؛ «ولكن غباءه وسطحيته منعاه من اكتشاف روعة حور العين» (اما سطحی‌نگری او مانع از کشف زیبایی «حور العین» شد) (همان: ۱۱۹).

با توجه به این مطلب می‌توانیم نویسندگی را از بعد «سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته» نیز بررسی کنیم؛ زیرا می‌تواند به‌صورت کتاب و نوشته به مرحلهٔ چاپ و نشر برسد. این بعد از سرمایهٔ نویسندگی، می‌تواند هم «سرمایهٔ اقتصادی» به دنبال داشته باشد و هم می‌تواند «سرمایهٔ نمادین» برای نویسنده به ارمغان بیاورد؛ چنانکه ساباتو بعد از چاپ کتاب به نام خود به چنین سرمایه‌هایی دست یافت؛ «الخبر يتحدّث عن مؤتمر صحافي مع الروائي، صاحب الرواية الأكثر مبيعاً لهذا الموسم، والذي تخطت مبيعاته رقماً قياسياً لمبيعات الرواية في السنوات الخمس الأخيرة، مؤتمر يليه حفل توقيع» (این خبر از اجلاسی خبری با نویسندهٔ رمان حکایت دارد، نویسندهٔ رمانی که بیشترین فروش در این فصل را

داشته است و فروش آن، رکورد فروش رمان در پنج سال اخیر را شکسته است، اجلاسی که در نهایت به مراسم امضا ختم خواهد شد) (حسن، ۲۰۱۴: ۷۹)، اما ابدون که به دنبال کسب مال و شهرت نبود این امتیازات را به ساباتو واگذار کرد؛ «لقد فرّت أبدون من کل هذا البریق السطحی، وترکت لی الجمهور والمجد المزیف والمال» (ابدون از این درخشش سطحی فرار کرد و مردم را و این شکوه صوری و ثروت را برای من گذاشت) (حسن، ۲۰۱۴: ۹۴). کتاب دیبه نیز که به نام فریده پاشا منتشر شد، می‌توانست برای نویسنده چنین سرمایه‌هایی را به دنبال داشته باشد (همان: ۱۱۸)، اما نویسندگان در «الراویات» هدفی والاتر از مال و شهرت داشتند و لذا به دنبال کسب عنوان و مقام (سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده) از طریق نویسندگی نبودند: «لیس مهماً اسم الکاتب علی الغلاف، المهم أن تخرج الحکایات لیقرأ العالم، ویتعرف إلی أبطالی... لا یهم أن یکون کاتب الروایة هو أنا أو هو. المهم هو الروایة، لا الروائی» (اسم نویسنده روی جلد کتاب اهمیتی ندارد، مهم این است که داستان‌ها از دل کتاب برآیند تا مردم جهان آن را بخوانند و قهرمانان مرا بشناسند... مهم نیست که نویسندهٔ داستان من باشم یا او (ساباتو)، مهم رمان است نه رمان‌نویس) (همان: ۷۹). زنان «الراویات» فقط می‌خواستند پیامشان به هر نحوی به دیگران منتقل شود تا بتوانند با انتشار افکارشان (همان: ۱۰۲) و آگاه ساختن دیگر زنان، جهانشان را مطابق میل خود بسازند و برای دستیابی به این مهم، از سرمایه-ای که در اختیار داشتند برای بازتولید طبقات اجتماعی به بهترین نحو استفاده کردند.

۳-۳. بازتولید طبقات اجتماعی

در جوامع مختلف «الراویات»، مانند هر جامعه‌ای، افراد چنان درگیر زندگی عادی خود –مطابق فرهنگ مسلط جامعه– شده‌اند که ظلم به زنان و دختران و ضایع ساختن حقوقشان از سوی مردان و حتی از سوی زنان امری طبیعی به شمار می‌رود؛ چنان‌که ساباتو با چاپ کتاب ابدون حقوق او را تباه کرد و با توجیهاتی نامربوط آن را حق طبیعی خود تلقی می‌کرد (همان: ۸۳-۸۲). پدر فریده می‌خواست مطابق میل خود، دخترش را به اجبار برای ادامه تحصیل به آمریکا بفرستد (همان: ۱۰۱) و چون فریده از این کار سرباز زد او را در اتاقی حبس کرد (همان: ۱۲۶). انیس در کودکی از سوی پدرش آزار می‌دید (همان: ۱۴۸) و از جانب مادرش شماتت و سرکوفت می‌شد (همان: ۱۴۹ و ۱۵۲) و در داستان راما که ارافیند نه‌تنها نتوانست او را درک کند، بلکه با بی‌رحمی او را ترک کرد (همان: ۱۸۷)؛ اما در میان این‌همه ظلم، زنان و دختران «الراویات» از پای نمی‌نشینند. آن‌ها برای تغییر مسیرشان از قدرت زبان استفاده می‌کنند؛ چنان‌که ذکر کردیم همگی به‌صورت پنهانی شروع به نوشتن می‌کنند و زمانی که سرمایه‌شان به حجم و فراوانی نسبی بالایی می‌رسد و کتاب‌هایشان نیز منتشر می‌شود، زنان به آگاهی نسبی می‌رسند، قدرتشان زیاد می‌شود و افکار آنها، به فرهنگ مسلط جامعهٔ زنان تبدیل می‌شود. آلیس و علیا با فراهم آوردن شرایط و ایجاد صفحه‌ای مجازی زنان را گرد هم جمع می‌کنند تا با مسائل و دغدغه‌های یکدیگر آشنا شوند (حسن، ۲۰۱۴: ۱۵۸-۱۵۷) و در نتیجه آموزش‌ها گسترش می‌یابد. مشاهده می‌کنیم که با گذشت زمان و استمرار تلاش و آگاهی‌بخشی زنان، جوامع انسانی که روزی به گونه‌ای بود که زنان از نشر نوشته‌هایشان شرم داشتند، اکنون پذیرای زنانی شده است که با اعتمادبه‌نفس کامل و با شناخت نسبت به توانایی‌های خود، وارد اجتماع می‌شوند، انجمنی را با عنوان «فنانات من أجل

السلام» (هنرمندانی برای صلح) تشکیل می‌دهند (همان: ۱۵۸) و به‌صورت رو در رو با هنرمندان، نویسندگان و ناقدان بزرگ جهانی ملاقات می‌کنند (حسن، ۲۰۱۴: ۱۶۳). فریده نیز چنان‌که بیان شد اموال و دارایی‌اش را در اختیار آن‌ها قرار می‌دهد و بدین ترتیب «کافه شهرزاد» را آن‌گونه که دوست دارند به‌صورت یک مکان رؤیایی بازسازی می‌کنند (همان: ۱۴۳-۱۳۶ و ۱۷۶) تا همهٔ افراد و به‌ویژه زنان زخم‌خورده بتوانند با مراجعه به آن‌جا و دیدن همنوعان خود به آرامش برسند. افراد تا هر زمان که بخواهند مطابق میل خود و فارغ از هویت و ملیت و جنسیت (همان: ۱۴۱)، به‌دور از ظلم و تبعیض و سرکوفت، آن‌گونه که دوست دارند در جهان کوچک خودساختهٔ «کافه شهرزاد» زندگی می‌کنند، نسبت به خود به شناخت کافی دست می‌یابند (همان: ۱۴۴) و به قدرت و توانایی خود ایمان می‌آورند(همان: ۱۴۸).

۴. نتیجه

بررسی رمان «الراویات» نشان می‌دهد که نویسندگی برای بسیاری از زنان نویسنده در «الراویات» به‌صورت یک عادت‌واره درآمده است که چه بسا از کودکی با خود داشته و با آن خو گرفته‌اند؛ مثل شخصیت خود نویسنده –یعنی مها حسن– و ابدون که به گونه‌ای غرق در رمان‌ها و نوشته‌هایشان شده‌اند که واقعیت و خیال را به‌سختی تمییز می‌دهند. همچنین شخصیت‌هایی مثل دیبه، انیس و راما از کودکی عاشق داستان‌سرایی و نوشتن بوده و به‌صورت پنهانی می‌نوشته‌اند. برخی از این نویسندگان نیز مانند فریده، با تمرین و ممارست و در طول زمان توانستند این عادت‌واره را در خود پرورش دهند و به نویسندگی دست یابند. در این راستا عامل مسیر –که همان قابلیت تبدیل سرمایه‌هاست– در سرمایهٔ نویسندگی مؤثر و موفق افتاده و در نتیجهٔ استراتژی‌های تبدیل سرمایهٔ اقتصادی به سرمایهٔ فرهنگی و برعکس، تحرک‌های اریبی در سرگذشت فردی و جمعی بیشتر شخصیت‌های داستان صورت گرفته است.

اما زنان در «الراویات» برای دستیابی به هدف خود به دنبال بعد عینیت‌یافته و نهادینه‌شدهٔ نویسندگی نیستند. اگر چه این دو بعد آن‌ها را در رسیدن به هدف یاری می‌کند؛ اما آن‌ها به این دو بعد از سرمایهٔ فرهنگی اهتمامی نداشته‌اند؛ بلکه تمرکز اصلی آنان بر بعد سوم سرمایهٔ فرهنگی است که بوردیو نیز به آن اشاره کرده و آن را به‌نوعی «عادت‌واره» می‌داند؛ لذا زنان «الراویات» با استفاده از مهارت نویسندگی خود که به‌صورت عادت‌واره درآمده است و با استفاده از قابلیت‌های تبادل، حجم و ترکیب سرمایه، در پیِ تغییر جهان خود و تغییر فرهنگ غالب جامعه — یعنی همان تبعیض‌های جنسیتی– برمی‌آیند؛ بدین‌منظور ابدون ابتدا با نوشتن بسیار و به‌صورت فردی به تولید دانش و فرهنگ می‌پردازد و چون به حجم قابل قبولی از سرمایه می‌رسد با انتشار این دانش و آگاهی‌بخشی و آموزش به دیگر زنان، دیگران (از جمله دیبه) را نیز با خود همراه می‌سازد. دیبه نیز که عادت‌وارهٔ نوشتن بسیار را از کودکی با خود دارد با دیدن کتاب ابدون، تشویق شده و یاد می‌گیرد که نوشته‌هایش را منتشر کند. از طرفی آلیس با ایجاد مکانی برای زنان کمک می‌کند تا گرد هم آیند و با همکاری علیا در فضای مجازی بستری برای پیوستن افراد به‌ویژه زنان، از سراسر جهان فراهم می‌نمایند. بدین ترتیب زنان در معرض آگاهی‌بخشی و

آموزش قرار می‌گیرند و چون به فراوانی نسبی بالایی می‌رسند، قدرت فرهنگی را به‌دست گرفته و جهان خود را آن‌گونه که دوست دارند بازتولید می‌نمایند و در نهایت، انجمنی متشکل از زنان و مردان با عنوان «هنرمندانی برای صلح» تشکیل می‌دهند که فریده نیز سرمایهٔ اقتصادی خود را در اختیارشان قرار می‌دهد. بارزترین نمود بازیابی طبقات اجتماعی زنان «الراویات» در فراهم آمدن «کافه شهرزاد» است که زنان هنرمند با تکیه بر هنر و استعداد خود آن‌گونه که دوست دارند آن‌جا را به‌عنوان جهانی کوچک برای خود ساخته و بدون هیچ ترسی از قضاوت شدن و سرزنش، داستان‌های زندگی‌شان را بازگو می‌کنند و بهشتی را که همیشه در ذهن خود تصور می‌کردند، در کافه شهرزاد به‌صورت علنی زندگی می‌کنند.

منابع

احمدی، محمد نبی و ادریس محمدی (۱۴۰۱)، «خوانش جامعه‌شناختی رمان شرفة العار با تکیه بر سرمایه و منش کنشگران اجتماعی در میدان تولید فرهنگی»، *ادب عربی*، ۱۴، ۱، ۶۵-۸۶.

اکبری، امین (۱۳۸۳)، نقش سرمایه در مشارکت: بررسی تأثیر سرمایه اجتماعی سیاسی، اجتماعی (مطالعه موردی: روستای فارسینج از توابع سنقر)، دانشگاه تهران، دانشگاه علوم اجتماعی.

الجائزة العالمیة للروایة العربیة (بی‌تا)، «مها حسن»، *https://www.arabicfiction.org/en/node/133*

بوردیو، پی‌پر (۱۳۹۶)، *درسی درباره درس/درس افتتاحیه کرسی جامعه‌شناسی در کلژ دوفرانس*، ناصر فکوهی، چاپ سوم، تهران، نی.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *تمایز؛ نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، حسن چاوشیان، چاپ اول، تهران، ثالث.

ـــــــــــ (۱۳۹۶)، *انسان آکادمیک*، علی‌رضا کاویانی، چاپ اول، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)، *نظریه کنش*، سیدمرتضی مردیها، چاپ اول، تهران، نقش و نگار.

بونویتز، پاتریس (۱۳۹۰)، *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌پر بوردیو*، ترجمهٔ جهانگیر جهانگیری و حسن‌پور سفیر، تهران، آگه.

تاج‌بخش، کیان (۱۳۸۴)، *سرمایهٔ اجتماعی، اعتماد، دموکراسی و توسعه*، ترجمهٔ افشین خاک‌باز و پویان، تهران: شیرازه.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵)، *پی‌پر بوردیو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران، نی.

چاوش باشی، فرزانه (۱۳۹۷)، *سرمایه فرهنگی و رشد اقتصادی*، تهران، نورا.

حسن، مها (۲۰۱۴)، *الراویات*، لبنان، بیروت، دار التنویر.

ـــــــــــ (۲۰۱۸)، *مترو حلب*. لبنان، بیروت، دار التنویر.

ـــــــــــ (۲۰۲۲)، «من هی مها حسن»، *https://www.arageek.com/bio/maha-hassan*

خوش‌آمدی، مرتضی (۱۳۸۸)، *گفتمان، فقر، قدرت: با تمرکز بر جامعه‌شناسی زبان بوردیو*، تهران، بینش‌نو.

شارع‌پور، محمود و غلامرضا خوش‌فر (۱۳۸۱)، «رابطهٔ سرمایهٔ فرهنگی با هویت اجتماعی جوانان»، *نامه علوم اجتماعی*، ۲۰، ۱۳۳-۱۴۷.

شویره، کرستیان و اولیویه فونتن (۱۳۸۵)، *واژگان بوردیو*، ترجمهٔ مرتضی کتبی، تهران، نشر نی.

صیادانی، علی و همکاران (۱۴۰۰)، «جلوه‌های تمایز در رمان اللّص وَ الکِلاب بر اساس الگوی جامعه‌شناختی پیر بوردیو»، *ادب عربی*، ۱۳، ۴، ۱۰۹-۱۲۸.

غلامی، سنا و همکاران (۱۴۰۱)، «نقد و تحلیل سنت نوشتاری زنانه در چهار رمان زنانه الجزایری بر نظریه الین شوالتر»، *ادب عربی*، ۱۴، ۳، ۷-۴۸.

فاین، بن (۱۳۸۵)، *سرمایه اجتماعی و نظریهٔ اجتماعی*، ترجمه محمد کمال سروریان، تهران، پژوهشکده مطالعات راهبردی.

فؤاد، عماد (۲۰۱۵)، «مها حسن: ولدتُ لأروی»، *https://thaqafat.com/2015/09/28011*.

فکوهی، ناصر (۱۳۸۱)، *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*، تهران، نشر نی.

قاسمی، یارمحمد و احسان نامدار جویمی (۱۳۹۳)، «بررسی رابطهٔ سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ نمادین فرهنگی»، *فرهنگ ایلام*، ۱۵، ۴۴ و ۴۵، ۷-۲۱.

مؤید حکمت، ناهید(۱۳۹۵)، *سرمایه فرهنگی: درآمدی بر رویکرد نظری و روش‌شناسی پیر بوردیو*، تهران، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*.

نوغانی، محسن (۱۳۸۷)، تأثیر نابرابری سرمایهٔ فرهنگی بر موفقیت تحصیلی دانش‌آموزان پیش‌دانشگاهی در دست‌یابی به آموزش عالی، *تعلیم و تربیت*، ۹۱، ۷۱-۱۰۱.

Bourdieu, P., and Passeron, J. C. (1990), *Reproduction in Education, Society and Culture*, London, Sage Publications Inc ISBN 0-8039-8320-4.

Ahmadi, M. Nabi, and Mohammadi, I.(2022), " Sociological Reading of the Novel Sharafat al-Aar based on the Capital and Character of Social Actors in the Field of Cultural Production", *Arabic Literature*, 14, 1, 65-86. [In Persian].

Akbari, A. (2004), *Role of Capital in Participation*: The Impact of Socio-Political and Social Capital (Case Study: Farsanj Village of Saqqez), University of Tehran, University of Social Sciences. [In Persian].

Al-Ja'izah al-'Alamiya Le al-revaya al-Arabiya (n.d.), "Maha Hassan, *https://www.arabicfiction.org/en/node/133*. [In Arabic].

Bonnewitz, P. (2010), *An introductory course on Pierre Bourdieu's sociology*, translated by Jahangir J. and Hassan p., Tehran, Agah. [In Persian].

Bourdieu, Pierre, and Jean Claude Passeron (1990), *Reproduction in Education, Society and Culture*, London, Sage Publications Inc ISBN 0-8039-8320-4. [In English].

Bourdieu, P. (2017), *Lesson on the Lesson / Inaugural Course of Sociology Chair in Clezh de France*., Nasser Fakohi, 3rd edition, Tehran, Ney. [In Persian].

_____ (2011), *Distinction; Social Criticism of amateur Judgments*, Hassan Chavoshian, First Edition, Tehran, Sales. [In Persian].

_____ (2017), *Academic Human*, Ali Reza Kaviani, First Edition, Tehran, Institute for Social and Cultural Studies. [In Persian].

_____ (2001), T*heory of Action, Seyed Morteza Mardiha*, First Edition, Tehran, Naghsh va Negar. [In Persian].

Chauvire, K., and Olivier F. (2006), *Bourdieu's terminology*, Translated by Morteza Ketasari, Tehran, Ney Publications. [In Persian].

Chavoshbashi, F. (2018), *Cultural Capital and Economic Growth*, Tehran, Nora. [In Persian].

Fakohi, N. (2002), *History of Anthropological Thought and Theories*, Tehran, Ney. [In Persian].

Fine, B. (2006), *Social Capital and Social Theory*, Translated by Mohammad_Kamal S., Tehran, Institute for Strategic Studies. [In Persian].

Fouad Emad (2015), "Maha Hassan: Voledto Le orvy", (*https://thaqafat.com/2015/09/28011*). [In Arabic].

Ghasemi, Y.M .and Ehsan N. J. (2014), "The Relationship between Cultural Capital and Symbolic Cultural Capital", *Ilam Culture*, 15, 44 and 45, 7-21. [In Persian].

Gholami, S., et al. (2022), "Critique and Analysis of Women's Writing Tradition in Four Algerian Women's Novels on Elaine Schwalter's Theory", *Arabic Literature*, 14, 3, 7-48. [In Persian].

Hassan, M. (2018), *Aleppo metro*. Lebanon, Beirut, Dar al-Tanveer. [In Arabic].

Hassan, M. (2014), *Al Rawyat, Lebanon*, Beirut, Dar al-Tanveer. [In Arabic].

Hassan, M. (2022), "who is Maha Hassan", (*https :// www. arageek. com/ bio/ maha-hasan*). [In Arabic].

Jenkins, R. (2006), P*ierre Bourdieu, translated by Leila Joafshani and Hassan Chavoshian*, Tehran, Ney. [In Persian].

Khoahamadi, M. (2009), *Discourse, Poverty, Power: Focusing on Sociology of Bourdieu Language*, Tehran, Bineshe no. [In Persian].

Moayed Hekmat, N. (2016), *Cultural capital; An introduction to Pierre Bourdieu's theoretical and methedological approach*., Tehran, Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian].

Noghani, M .(2008), *The Impact of Cultural Capital Inequality on Academic Achievement of Pre-University Students in Achieving Higher Education*, Education, 2012, 71-101. [In Persian].

Sayadani, Ali, et al. (2021), "*Manifestations of Difference in the Novel al-Las and al-Kilab using Bourdieu's Sociological Model*", Arabic Literature, 13, 4, 109-128. [In Persian].

Share'pour, M. and Gholamreza Kh. (2002), "*The Relationship between Cultural Capital and Youth Social Identity*", Social Sciences Letter, 20, 133-147. [In Persian].

Tajbakhsh, K. (2005), *Social Capital, Trust, Democracy and Development*, Translation of Afshin Kh. and Pouyan, Tehran: Shirazeh. [In Persian].

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

Analysis of Hidden Meanings in the Curses of Nahj al-Balagha from the Perspective of Pragmatics (with a Focus on the Translation of Musavi Garmaroudi)

Aliasghar Shahbazi[1]

1. Assistant Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: shahbazi@hum.ikiu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:
24 July 2023

In Revised Form:
25 September 2023

Accepted:
2 October 2023

Published Online:
21 June 2024

Abstract

The reflection of the social culture of Arab life can be seen in many parts of the text of Nahj al-Balagha. Propositions of execration and cursing are one of the expressive linguistic elements of the culture of those times, which are important from different linguistic, psychological, and social dimensions. The use of these propositions by Imam Ali (PBUH) is sometimes strange and unfamiliar to the audience who is unfamiliar with the context of the speech, and transferring it to another culture from the context of translation seems to be an outstanding challenge due to the hidden aspects of meaning and cultural differences. These utterances, like many independent compounds such as proverbs, are connected to other parts of the text in terms of meaning and indicate a part of the social structure of Imam Ali's era. In the current research, relying on the descriptive-analytical method, based on pragmatics and situational context, an attempt is made to evaluate the implicit meanings of some of these meanings in Garmaroodi's translation of Nahj al-Balagha. Examining the situational and textual context of the use of speech acts of reproach and cursing in Nahj al-Balagha indicates the drawing of motives such as warning and neglect, disillusioning, humiliation, reprimand, surprise, and persuasion, along with due evaluation of the audience as well. The audience of these propositions were sometimes the relatives, friends, and people of the cities under the Imam's rule, and sometimes they were his enemies, which the Imam often used when complaining about and reproaching them. In the margin of his translation, Garmaroodi has pointed out the aspects of their meanings along with the semantics of a number of these expressions and has tried to create a correct concept of these types of expressions as infused within translation, by considering the secondary meanings of these expressions, such as contempt, expressing surprise, warning and reprimand, etc., and has put forth the interpretations within the translation.

Keywords: Nahj al-Balagha, execration, Garmaroodi's translation, implicit meaning, pragmatics.

Cite this The Author(s): Shahbazi, A.(2024). Analyzing the Hidden Aspects of Meaning in Nahj al-Balagha Reproaches from the Perspective of Pragmatics (Focusing on the translation of Mousavi Garmaroodi). J Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 16, No. 2,Serial No. 40- Summer, (65-90). DOI: 10.22059/JALIT.2023.358284.612673.

CC BY

Published: Unversity of Tehran Press

1.Introduction

In Nahj al-Balagha, the social culture and natural fabric of Arab life can be observed in many different aspects. The curse statements are one of the expressive linguistic elements of the culture of those times that are important from various linguistic, anthropological, and psychological dimensions. The deliberate and purposeful selection of these expressions in Nahj al-Balagha, which sometimes reflect the Imam's (AS) tone of sharpness, severity, and seriousness, captures every audience's attention. These expressions, alongside supplicatory sentences, have a noticeable diversity and abundance that are used in their specific forms due to the position they hold and sometimes have metaphorical and secondary implications. The use of such expressions in Nahj al-Balagha may create suspicion for today's audience due to their lack of knowledge of the cultural content of Nahj al-Balagha; in other words, in Nahj al-Balagha, because of its distance from our time and the detachment of our generation from the foundation of our language, we find seemingly strange and unfamiliar words and authentic combinations that the reader (today) may struggle to understand some of the words and parts of the sentences, which is not a sign of weakness or ambiguity of words, but rather a lack of understanding on the reader's part. Supplicatory and curse sentences are often placed in the form of objections in various positions within the text structure and, due to their lack of syntactic connection with other parts of the sentence, they appear as superfluous and padding phrases (Ibn Athir, 1939/2: 183), in a way that their removal does not disrupt the syntactic structure of the sentence; this has led to their importance and functions not being properly examined, and with a superficial interpretation, their apparent purpose in translations is overlooked, and their cultural implications are neglected. Uniformity in equivalence selection, lack of attention to the situational context, and failure to mention the context in translating these phrases are often observed. As the late Dashti puts it, in the existing translations of Nahj al-Balagha, the main purpose of communication is often not followed, and with a literal translation of phrases, the real intentions of the speaker are not accessible (Dashti, 1391: 11).

In the analytical reading of these passages, in addition to the speaker and the text of the speech, other elements such as motivation, audience, and the context of the communication (including time, place, etc.) must be considered to clarify the prevailing atmosphere surrounding the delivery of these statements. One of the linguistic areas that focuses on the mentioned aspects and pays attention to the study of the language's functional dimension is Pragmatics. This approach seeks to rescue linguistic analyses from being stuck at the level of traditional semantics by using cognitive and communicative tools (Nik, 2005: 28). From a pragmatic perspective, the issue arises as to how listeners make inferences about the speaker's intentions from their words and how a significant part of the unsaid is considered part of the message of a text or utterance (Yule, 1393: 11). This issue marks the intersection of this modern branch of linguistics with translation, revealing the close connection between the two in unraveling the speaker's intentions.

2.Methodology

In this study, an attempt is made to examine the types of imprecatory statements in Nahj al-Balagha and investigate how these statements are translated in the translation by Garmaroudi. Furthermore, to provide a clear picture of the translator's performance in analyzing the evidence, reference is made to other contemporary translations such as Ayati, Faiz al-Islam, Dashti, Shahidi, Makarem Shirazi, and others, to highlight the differences in translation coordinates. It is noteworthy that Garmaroudi's translation stands out from other contemporary translations due to the marginal notes and research additions regarding the explanation of some of the rhetorical expressions and figurative language in Nahj al-Balagha (including imprecatory expressions). According to Khormashi, this translation contains around three thousand useful research annotations that distinguish it from other Persian translations (Garmaroudi, 1399: 1294).

Therefore, in this research, Garmaroudi's translation was chosen as the basis for examining the translation evidence. Additionally, to avoid dispersion and limit the scope of the research, prominent

and diverse evidence of imprecatory statements was selected, which the translator has analyzed the semantic aspects of in the margins of the translation.

This article aims to provide appropriate answers to the following questions in line with the focus of this study: a) What rhetorical functions do imprecatory statements in Nahj al-Balagha serve based on context and implicit conditions? b) To what extent has the translator (Garmaroudi) succeeded in conveying the hidden dimensions of meaning and implicit connotations of imprecatory statements?

3.Findings

From the perspective of applied linguistics, the implication of a statement derives from the whole of verbal communication; that is, the use of a proposition in an interactive context makes the intended meaning clear. Disregarding these implications in translation distorts the speaker's intention from its natural course and disrupts the logical structure of the text. In this study, examples of translating curse statements in Nahj al-Balagha, based on Mosavi Garmaroudi's translation, were analyzed. The audience of these statements has sometimes been close associates and residents of cities under the Imam's rule and at times his enemies, whom the Imam often addressed during moments of grandeur and complaint. A notable point in these statements is that their usage is accompanied by audience assessment, and the Imam indirectly urges his audience to perform or refrain from certain actions by relying on persuasive or emotional influence. Due to their diverse connotations and specific ideological and cultural significance, these statements hold particular importance in translation. As revealed in this analysis, the secondary meanings derived from these expressions somehow complement their explicit meanings, requiring an examination of the situational context and linguistic structure. Examining the situational and textual context of the usage of curse statements in Nahj al-Balagha indicates the depiction of motivations such as warning and vigilance, contempt and reproach, expressing wonderment, persuasion, and more.

Unlike most contemporary translators, Garmaroudi, in translating some of these curse statements, has paid sufficient attention to the position of the speaker, the diversity of the audience, and the context of the application of these statements. For example, in the translation of the phrase "لا أبا لكم," according to its application context, he equated it to "fathers of forgiveness" (in reproaching allies) and the equivalent of "fatherless" (in reproaching enemies), while in most contemporary translations, this distinction in equivalence is not observed, and the explicit meaning of the phrase is considered in the translations. In some statements, such as the translation of "ثكلتک أمک," like other translators, he has rendered the explicit meaning (desiring death); however, this concept does not align with the speaker's intention and the conversational context.

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

تحلیل وجوه پنهان معنا در نفرین‌های نهج‌البلاغه از منظر کاربردشناسی (با تمرکز بر ترجمهٔ موسوی گرمارودی)

علی‌اصغر شهبازی[1]✉

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. رایانامه: shahbazi@hum.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۲/۰۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۷/۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۷/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۴/۰۱

واژه‌های کلیدی:
نهج‌البلاغه، نفرین، ترجمهٔ گرمارودی، دلالت ضمنی، کاربردشناسی.

چکیده

بازتاب فرهنگ اجتماعی زندگی عرب‌ها را می‌توان در بسیاری از بخش‌های نهج‌البلاغه ملاحظه کرد. گزاره‌های نفرین در نهج‌البلاغه یکی از عناصر زبانی گویای فرهنگ آن روزگاران است که از ابعاد مختلف زبانی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی اهمیت دارد. کاربرد این گزاره‌ها از زبان امام علی (ع)، گاه برای مخاطب ناآشنا با فضای سخن، غریب و نامأنوس بوده و انتقال آن به فرهنگ دیگر از بستر ترجمه، به دلیل وجوه پنهان معنا و افتراق فرهنگی، چالشی برجسته به نظر می‌آید. این پاره‌گفت‌ها، همانند بسیاری از ترکیب‌های مستقل چون امثال، از نظر معنا در پیوند با اجزای دیگر متن قرار دارد و گویای بخشی از ساختار اجتماعی دوره امام علی (ع) است. در پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی و از منظر کاربردشناسی، تلاش می‌شود دلالت‌های ضمنی شماری از این تعابیر در ترجمهٔ موسوی گرمارودی از نهج‌البلاغه مورد ارزیابی قرار گیرد. بررسی بافت موقعیتی و زبانی کاربست کنش‌های گفتاری نفرین در نهج‌البلاغه، حاکی از ترسیم انگیزه‌هایی چون هشدار، غفلت‌زدایی، تحقیر و توبیخ، ترغیب و اظهار شگفتی، همراه با مخاطب‌سنجی است. مخاطبان این گزاره‌ها گاه نزدیکان، یاران و مردم شهرهای تحت فرمانروایی امام بوده و گاه دشمنان وی بوده‌اند که اغلب امام در هنگام گلایه از آن‌ها به کار برده است. گرمارودی در حاشیه ترجمهٔ خود ضمن معناشناسی اغلب این تعابیر، به وجوه معانی آن‌ها اشاره کرده است و تلاش داشته با در نظر گرفتن دلالت‌های ثانویه این تعابیر، چون تحقیر، اظهار شگفتی، هشدار، توبیخ و غیره، مفهومی درست از این گونه تعابیر در ترجمه بیان دارد.

استناد: شهبازی، علی‌اصغر؛ (۱۴۰۳). تحلیل وجوه پنهان معنا در نفرین‌های نهج‌البلاغه از منظر کاربردشناسی (با تمرکز بر ترجمهٔ موسوی گرمارودی)/ ادب عربی، ادب عربی سال ۱۶، شمارهٔ ۲، تابستان، شمارهٔ پیاپی ۴۰ – (۹۰– ۶۵).
DOI: 10.22059/JALIT.2023.358284.612673

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

در نهج‌البلاغه فرهنگ اجتماعی و بافت طبیعی زندگی عرب را می‌توان در بسیاری بخش‌های مختلف آن ملاحظه کرد. گزاره‌های نفرین یکی از عناصر زبانی گویای فرهنگ آن روزگاران است که از ابعاد مختلف زبانی، مردم‌شناسی و روان‌شناسی اهمیت دارد. گزینش آگاهانه و منظورمند این تعابیر در نهج‌البلاغه که گاه حاکی از لحن تند، گزنده و جدی امام (ع) دارد توجه هر مخاطبی را به خود جلب می‌سازد. این تعابیر در کنار جمله‌های دعائی، تنوّع و فراوانی قابل توجهی دارند که به اقتضای مقام در قالب‌های خاص خود به کار رفته و گاه دلالتی مجازی و ثانویه دارند. کاربست چنین تعابیری در نهج‌البلاغه می‌تواند به دلیل بی‌اطلاعی مخاطب امروز از محتوای فرهنگی نهج‌البلاغه، شبهه آفرین باشد؛ به تعبیری دیگر،

> در نهج‌البلاغه به خاطر دوری آن از روزگار ما و نیز گسستگی مردم نسل ما از شالوده زبانمان، گاه واژگانی به ظاهر غریب و نامأنوس و ترکیب‌هایی اصیل می‌یابیم که شاید خواننده (امروزی) از درک برخی از واژگان و پاره‌ای از جمله‌ها بازماند و این نشان از ضعف واژه‌ها یا سستی معنا نیست؛ بلکه کوتاهی درک خواننده آن است (عبده، بی‌تا/ ۱: ۵).

جمله‌های دعا و نفرین اغلب در قالب معترضه در موقعیت‌های مختلف ساختار متن قرار می‌گیرند و به دلیل عدم پیوند نحوی با سایر اجزای جمله، به ظاهر، عباراتی زائد و حشو انگاشته می‌شوند (ابن اثیر، ۲/۱۹۳۹: ۱۸۳)، به گونه‌ای که حذف آن‌ها در ساختار نحوی جمله به کار رفته خللی وارد نمی‌کند؛ این مسئله موجب شده اهمیت و کارکردهای آن‌ها نیز به درستی بررسی نشود و با برداشتی سطحی، مقصود ظاهری آن‌ها در ترجمه‌ها بازتاب و دلالت‌های فرهنگی آن‌ها فرو گذاشته شود. یکنواختی در معادل‌گزینی، کم‌توجهی به بافت موقعیتی و عدم ذکر قرینه در برگردان این پاره‌گفت‌ها در اغلب ترجمه‌ها ملاحظه می‌شود. به تعبیر مرحوم دشتی، در ترجمه‌های موجود نهج‌البلاغه، غالباً اصل پیام‌رسانی رعایت نشده و با ترجمهٔ ظاهری عبارات، اهداف واقعی گوینده قابل دسترسی نیست (دشتی، ۱۳۹۱: ۱۱). در خوانش تحلیلی این پاره‌گفتارها افزون بر گوینده و متن گفتار، عناصر دیگر چون انگیزه، مخاطب و فضای مخاطبه (اعم از زمان، مکان و غیره) را باید در نظر داشت تا فضای حاکم بر القای این گزاره‌ها روشن گردد. یکی از حوزه‌های زبان‌شناسی که با اهتمام به موارد مذکور، به مطالعه بُعد کاربری زبان توجه دارد، کاربردشناسی (Pragmatics) است. رویکردی که تلاش دارد بررسی‌های زبانی را به مدد دو ابزار شناختی و ارتباطی، از توقّف در سطح معناشناسی سنتی نجات دهد (صحراوی، ۲۰۰۵: ۲۸). در نگرش کاربردشناختی، این مسأله مطرح است که چگونه شنوندگان برای فهم منظور گوینده به استنباط‌هایی از کلام وی دست می‌زنند و چگونه بخش بزرگی از ناگفته‌ها جزء پیام یک متن یا گفته محسوب می‌شود (یول، ۱۳۹۳: ۱۱). مسأله‌ای که نقطه تلاقی این شاخه نوین از زبان‌شناسی را با ترجمه رقم می‌زند و از پیوند تنگاتنگ آن دو در گره‌گشایی منظور گوینده پرده برمی‌دارد. با توجه به این مهم، در این جستار، تلاش می‌شود پس از تبیین اقسام گزاره‌های نفرین در نهج‌البلاغه، به بررسی چگونگی برگردان این پاره‌گفت‌ها در ترجمهٔ موسوی گرمارودی، پرداخته

شود. ضمن آن‌که برای ارائه تصویری روشن از عملکرد این مترجم در تحلیل شواهد، به برگردان‌های معاصر دیگر چون ترجمهٔ *آیتی*، *فیض الاسلام*، *دشتی*، *شهیدی*، *مکارم شیرازی* و غیره، اشاره گردید تا با سنجش مقایسه‌ای میان ترجمه‌ها، مختصات *ترجمهٔ گرمارودی* نمایان‌تر گردد. نکته قابل توجه آن‌که ترجمهٔ گرمارودی به دلیل حاشیه‌نگاری‌ها و افزوده‌های تحقیقی در باب شرح برخی اصطلاحات و تعابیر کنایی نهج‌البلاغه (از جمله تعابیر نفرین)، از ترجمه‌های معاصر دیگر، متمایز است؛ به اعتقاد خرمشاهی در این ترجمه، در حدود سه‌هزار مورد حواشی تحقیقی مفید وجود دارد که از این منظر همانندی در میان ترجمه‌های فارسی ندارد (گرمارودی، ۱۳۹۹: ۱۲۹۴)؛ از این‌رو، در پژوهش حاضر مبنای بررسی ترجمه شواهد، ترجمهٔ گرمارودی انتخاب گردید. همچنین، برای پرهیز از پراکنده‌گویی و نیز محدود شدن دایره پژوهش، تلاش گردید شواهدی برجسته و متنوع از گزاره‌های نفرین انتخاب گردد که مترجم در حاشیه ترجمهٔ خود به تحلیل وجوه معنایی آن پرداخته است. در راستای مورد پژوهی مقاله حاضر، سعی بر آن است به پرسش‌های زیر پاسخی مناسب ارائه شود: الف) پاره‌گفتارهای نفرین با تکیه بر بافت و شرایط فرا متنی چه کارکردهای دلالی در نهج‌البلاغه دارند؟ ب) مترجم (گرمارودی) تا چه میزان در انتقال ابعاد پنهان معنا و دلالت‌های ضمنی گزاره‌های نفرین‌تاب موفق بوده است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در باب بررسی ساختارهای نفرین در نهج‌البلاغه پژوهش‌های مستقل محدودی در قالب مقاله به انجام رسیده است که در ذیل به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: کیانی و زارع (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «سبک‌شناسی ادبی نکوهش‌های امام علی (ع) در نهج‌البلاغه» شماری از توبیخ‌ها و نکوهش‌های امام علی (ع) را از منظر سبکی بررسی کرده‌اند. از نگاه نگارندگان این جستار، نکوهش از نظر بلاغی اسلوب خاصی از سخن را اقتضا می‌کند تا تأثیر تربیتی برجسته بر جای نهد. چگونگی گزینش واژگان، تصویرسازی و نظم موسیقایی شماری از این گونه از جمله‌ها در این پژوهش بررسی شده است. توحیدلو (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «ماهیة السبّ واللعن عند الإمام علی (ع) فی نهج‌البلاغة» ضمن اشاره به تفاوت دلالی واژه‌های «سبّ» و «لعن»، به تقسیم‌بندی گونه‌های نکوهش و ذم افراد در کلام علوی پرداخته است.[۱] میراحمدی و همکاران (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «تحلیل محتوایی و ساختاری نفرین‌های نهج‌البلاغه»، به طبقه‌بندی مضمونی نفرین در نهج‌البلاغه پرداخته‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که این تعابیر با رعایت اصل نزاهت، بار تربیتی برای همگان دارد و هدایت‌گری جمع از آن‌ها قصد شده و اغلب برای روشن‌گری و بیدارسازی افراد ایراد شده است. اقبالی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی و تحلیل فرا متنی برخی از کنایات در نهج‌البلاغه» ساختارهای کنایی چون «ثَکِلَتک أمُّک»، «هَبلَتهم الهَبول»، «لله أبوهم» و «ویحک» را بررسی کرده و معتقد است این‌گونه تعابیر کنایی از ویژگی‌های سبکی عصر جاهلی و صدر اسلام است و کاربست آن بر زبان معصومین (ع) بیش‌تر برای تعریض و عمدتاً استعطافی است که در مقام جلب نظر مخاطب همراه با نکوهش بوده است (اقبالی، ۱۳۹۶: ۲۵۳). میرزایی و خاتمی (۱۴۰۰) در جستاری با عنوان «نقدی بر ترجمهٔ کنایات در نهج‌البلاغه» معتقدند برای معنایابی اجزای مرکب این گونه از تعابیر می‌بایست به قراینی همچون سیاق کلام، فضا و

سبب صدور و غیره توجه کرد. از نگاه نگارندگان این کنایات در ادبیات کهن عرب، فراتر از مفهوم ذمّی که نگاهی رایج و باوری عمومی است، به کار می‌رفتند (میرزایی و خاتمی، ۱۳۹۸: ۱۲۸). در پژوهش‌های یادشده به جز جستار اخیر، بررسی برگردان فارسی تعابیر مبتنی بر نفرین مورد توجه نبوده و عمدتاً مختصات بلاغی و ادبی شماری از این تعابیر بررسی شده است. در جستار اخیر نیز فقط تمرکز بر برگردان دو عبارت «لا أبا لک» و «لا أبا لغیرک» بوده است. راهکارهای نکوهش در نهج‌البلاغه چنان‌که در ادامه خواهد آمد، محدود به قالب‌های خاص نفرین نیست؛ چراکه گاه تحقیر یا توصیف ویژگی ناپسند اشخاص در قالب امثال یا اسامی و القاب حیوانات بیان شده است که بار ارزشی و اقناع‌گری داشته و گویای بخشی از فرهنگ و ساختار اجتماعی دوره امام علیه‌السلام است. گفتنی است پژوهش‌هایی نیز از بستر کاربردشناسی به مطالعه نهج‌البلاغه پرداخته‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان به «جستاری در نهج‌البلاغه از منظر نظریه زبانی کارگفت» (کاظمی، ۱۳۹۳)، «تحلیل متن‌شناسی خطبهٔ شقشقیه بر اساس نظریه کنش گفتاری «سرل» (نجفی ایوکی و دیگران، ۱۳۹۶)، «گفتمان‌کاوی احتجاج در سخنان امام علی (ع) پژوهشی با رویکرد کاربردشناسی» (عنافجه و گنجیان، ۱۴۰۱) و غیره، اشاره کرد. در هیچ‌کدام از پژوهش‌های یادشده، برگردان پاره‌گفت‌های نفرین در ترجمهٔ نهج‌البلاغه گرمارودی مورد اهتمام نبوده و جستار پیش‌رو نخستین پژوهشی است که از منظر کاربردشناسی به تحلیل و بررسی وجوه معانی این پاره‌گفت‌ها پرداخته است.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲ ـ ۱. نگاهی به ترجمهٔ *نهج‌البلاغه* موسوی گرمارودی

ترجمهٔ *نهج‌البلاغه* گرمارودی چنان‌که از گفته‌های مترجم در پایان ترجمه هویدا است در سال ۱۳۸۶ آغاز و تا بازنگری و نشر آن نزدیک به هفت سال به طول می‌انجامد (گرمارودی، ۱۳۹۹: ۱۲۸۹). نثر این ترجمه، نثر معیار و امروزی است و به تعبیر خرمشاهی «نوعی عطر تألیفی و تألیف گونه دارد» (همان: ۱۲۹۴). مترجم تلاش داشته در حد امکان سجع و موسیقی عبارات *نهج‌البلاغه* را در ترجمه بازتاب دهد. این ترجمه سجع‌محور از سوی انتشارات قدیانی در سال ۱۳۹۴ش به نشر رسید. افزون بر بازتاب ابعاد آوایی و اهتمام به سطوح سبکی متن مبدأ متناسب با مقتضیات زبان فارسی، آنچه این ترجمه را نسبت به دیگر ترجمه‌های معاصر متمایز می‌سازد، تعلیقاتی است که مترجم در ستون دوم در کنار متن عربی آورده تا مخاطب را در درک بهتر متن یاری رساند. این شرح‌ها تقریباً در بیشتر صفحات ترجمه مشاهده می‌شود. در این بخش مترجم به بیان نکته‌های تاریخی، معرفی اعلام و استناد به پاره‌ای از اشعار کهن در توضیح متن، پرداخته است. اشاره به اختلاف نسخ نهج‌البلاغه و قرائت و تفسیر راجح از میان این نسخ، مطلب مهمی است که در برخی از صفحات این بخش به چشم می‌آید. گفتنی است نسخه اساس ترجمهٔ گرمارودی اگرچه «صبحی صالح» است؛ اما برای تصحیح برخی لغزش‌ها در این نسخه، به نسخه تحقیق‌های «شیخ فارس حسون» و «شیخ قیس العطار» نیز مراجعه کرده است. مترجم در بخش حاشیه ترجمهٔ خود، با مراجعه به منابع اصیل لغت به شرح واژه‌ها و تعابیر و گاه کاربرد قرآنی واژه‌ها اشاره داشته

است. تحلیل وجوه معانی تعابیر کنایی و گزاره‌های دعا و نفرین نیز در این حواشی وجود دارد که در گره‌گشایی از متن نقشی مهم دارد.

۲ -۲. تعریف کاربردشناسی و مبانی آن

کاربردشناسی (Pragmatics) اصطلاحی است که به‌طور سنتی به همراه معنی‌شناختی و نحو، سه شاخه زبان‌شناسی را تشکیل می‌دهند. در زبان‌شناسی نوین، این حوزه به مطالعه زبان از نقطه نظر کاربر زبان می‌پردازد. کاربرد این اصطلاح در مفهوم نوین آن به فیلسوفی به نام «چارلز موریس» (Charles Morris) در سال ۱۹۸۳م برمی‌گردد. از نظر موریس، کاربردشناسی یکی از علومی است که به همراه معنی‌شناسی و نحو، با هم نشانه‌شناسی را شکل می‌دهند (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۴۰ - ۱۴۱). جورج یول (George Yule) در تعریف این رویکرد از زبان‌شناسی می‌نویسد: «کاربردشناسی بررسی منظور گوینده است. این‌گونه بررسی ناگزیر تفسیر منظور افراد را در یک بافت خاص و همچنین، چگونگی تأثیر آن بافت بر پاره‌گفت را نیز در برمی‌گیرد و مستلزم توجه به این نکته است که چگونه سخن‌گویان کلام خود را با در نظر گرفتن مخاطب، مکان، زمان و شرایط حاکم، سازمان‌دهی می‌کنند» (یول، ۱۳۹۳: ۱۱). برخی دیگر «بررسی معنی در بافت» را بهترین توصیف برای کاربردشناسی می‌دانند و معتقدند به دلیل تنوّع نظریه‌ها و آموزه‌های فکری سازنده کاربردشناسی، تعاریف این حوزه متنوع است (چیمن، ۱۳۹۸: ۱۸) ضمن آن‌که ارتباط با شاخه‌های معرفتی دیگر چون فلسفه، منطق، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و غیره، دامنه مطالعاتی این حوزه را گسترده ساخته است (بن‌ظافر الشهری، ۲۰۰۴: ۲۴). با توجه به این تعاریف، روشن است که تحلیل کاربردشناختی از توجه صرف به سطح دستوری و معنایی جمله پا را فراتر می‌نهد و با تکیه بر سه عنصر «گوینده»، «مخاطب» و «بافت متن» برای نیل به مقصود گوینده، به تفسیر گفته می‌پردازد. در ادامه به دو حوزه مهم کاربردشناسی، نظریه کنش گفتاری و بافت موقعیتی اشاره می‌شود. گاه برای کنش‌گفتار مترادف‌هایی چون کار گفت، پاره‌گفتار، کنش بیانی و مانند آن به کار می‌رود.

۲ -۲ - ۱. نظریه کنش گفتاری (کار گفت)

مبحث کنش‌گفتار از مباحث مهم در کاربردشناسی است که برای اولین بار توسط جان آستین (Austin) مطرح شد و بعد هم سرل (Searle) نظرات خود را بر آن افزود. آستین معتقد بود از طریق زبان می‌توان افعال متنوعی را انجام داد؛ به عبارت دیگر، افراد برای بیان منظور خویش تنها پاره‌گفته‌هایی حاوی کلمات و ساختارهای دستوری تولید نمی‌کنند، بلکه از رهگذر آن پاره‌گفت‌ها اعمالی را نیز انجام می‌دهند. این اعمالی را که پاره‌گفت‌ها انجام می‌دهند عموماً «کنش‌های گفتاری» می‌نامند (یول، ۱۳۹۳: ۶۶). از نگاه صاحب‌نظران حوزهٔ کاربردشناختی، از طریق بررسی ساخت نحوی جمله نمی‌توان معنای آن را درک کرد و در شناخت معنا، باید به جای جمله، «پاره‌گفتار» (Utterance) مورد بررسی قرار گیرد تا به معنای بافت و در درک مفهوم توجه شود. پاره‌گفتارها، گفته‌هایی هستند که در یک زمینه خاص ساخته می‌شوند و نیروی خاصی دارند که این نیرو لزوماً به فرم بیان مربوط نیست. مثلاً جمله «باران می‌بارد» معنایی دارد، اما بسته به متن نیروی گفته (هدف گفته) می‌تواند به‌گونه‌ای باشد که گوینده از آن برای اطلاع‌رسانی یا

هشدار استفاده کند. پاره‌گفتارها می‌توانند از یک جمله، یک گروه از جمله‌ها یا حتی یک کلمه ساخته شوند (تیموری، ۱۴۰۰: ۳۲۳). آستین پاره‌گفت‌های کنشی را به سه قسم تقسیم می‌کند: الف) کنش بیانی (Locutionary Act): که همان معنای ظاهری ادای جمله است؛ ب) کنش منظوری (Illocutionary Act): منظور و نیت گوینده از بیان جمله است، می‌توان آن را با معانی و کارکردهای ثانویه جمله‌ها منطبق دانست؛ ج) کنش تأثیری (Perlocutinary Act): تأثیری است که کنش منظوری بر مخاطب می‌نهد و از ادای جمله به دست می‌آید (نک: ختام، ۲۰۱۶: ۹۰).

نظریه آستین در باب کنش‌گفتار و طبقه‌بندی گونه‌های آن، به تدریج در پژوهش‌های زبان‌شناسان دیگر رو به تکامل نهاد و کمبودهای آن جبران گشت. جان سرل، یکی از بارزترین زبان‌شناسانی بود در این تکامل ایفای نقش کرد. در نگاه وی زبان پدیده اجتماعی است و کنش‌های گفتاری به جهت درک ماهیت واقعیت اجتماعی اهمیت دارند. تقسیم‌بندی سرل از اقسام کنش به شرح ذیل بود:

۲ – ۲ – ۱ – ۱. کنش اظهاری (Representative)

گفتاری که حالتی یا حادثه‌ای را توصیف می‌کند یا گوینده عقیده خود را درباره صحت و سقم مطلبی اظهار می‌دارد؛ مانند گزارش، فرضیه، اظهارنظرها، ادعاها: «ایران کشور پهناوری است».

۲ – ۲ – ۱ – ۲. کنش ترغیبی (Directive)

گفتاری که مخاطب را به انجام کاری درگیر می‌کند؛ یعنی گوینده می‌خواهد شنونده کاری انجام دهد. کنش‌های ترغیبی طیف وسیعی از انواع کنش‌های کلامی را تشکیل می‌دهد: از قبیل پرسیدن، دعا، نفرین، اخطار، اعتراض، هشدار، امر، نهی و غیره؛ اما ماهیت هریک از این کنش‌ها با یکدیگر متفاوت و شیوه بیان آنها با توجه به شخصیت مخاطب و متغیرهای اجتماعی از قبیل سن، جنس، منزلت اجتماعی و نظایر آن تفاوت دارد.

۲ – ۲ – ۱ – ۳. کنش عاطفی (Expressive)

گفتاری که بدان وسیله گوینده احساسات و دیدگاه‌های خود را در باب امری بیان می‌کند: مثل عذرخواهی، شکایت، تشکر، تبریک، خوش‌آمد و...؛ «غذای خوشمزه‌ای بود».

۲ – ۲ – ۱ – ۴. کنش تعهدی (Commissive)

گفتاری که گوینده را به انجام کاری در آینده متعهد می‌کند، مثل قول و تهدید (وعد و وعید) و ضمانت: «فردا برایت کتاب می‌خرم»؛ «اگر کتاب را نخری پولم را پس می‌گیرم».

۲ – ۲ – ۱ – ۵. کنش اعلامی (Declarative)

عمل گفتاری که وضع با امری را در جهان تغییر می‌دهد یا منجر به وضعیت نوینی می‌شود. مثل خواندن خطبه عقد که دو نفر را نسبت به هم زن و شوهر اعلام می‌کند یا استعفا، یا از مذهبی به مذهب دیگر درآمدن (همان: ۲۷۰).

۲ – ۲ – ۲. بافت موقعیتی

بافت یا بستر گفته عاملی برای تعیین محتوای پاره‌گفتارها در موقعیت‌های مختلف است که منجر به پیوند و انسجام مطالب به یکدیگر می‌شود. به‌گونه‌ای که برای فهم مقصود گوینده در هر کنش‌گفتاری باید به بافت و موقعیت متن توجه نمود (عربی و اشراق‌پور، ۱۳۹۸: ۱۷۲). بافت موقعیت

(Context of situation) کلیه شرایط موجود و ممکن مرتبط اعم از زبانی (کلامی) و فرازبانی (غـیرکلامی) پیرازبانی و شرکت‌کنـندگان دخیل در تولید، تفـسیر و تحـلیل گفـتمان را بافت می‌گویند. بافت به دو نوع زبانی و غیرزبانی تقسیم می‌شود. بافت غیرزبانی را بافت فیزیکی، محیطی یا بافت اجتماعی و یا بافت موقعیت نیز می‌نامند (آقاگل‌زاده،۱۳۹۲: ۳۹).

در رویکرد کاربردشناختی به ترجمه، سعی می‌شود نه تنها معنای مصداقی، بلکه به شیوه کاربرد گفته‌ها در موقعیت‌های ارتباطی و برداشت از آن‌ها در هر بافت توجه گردد. به‌عنوان مثال معنای ضمنی، تلمیح و جنبه‌های میان فردیِ ارتباط مانند تضمّن، لحن، سیاق و نظایر آن منتقل شود. بسیاری از دیدگاه‌های منظورشناسی در نظریه‌های مختلف ترجمه چون نظریه مناسبت (Direct Translation) و نظریه اسکوپوس (Skopos Theory) گنجانده شده است. در ترجمه منظورشناختی بر محتوای متن تأکید می‌شود نه صورت زیباشناختی، صورت دستوری یا بافت فرهنگی آن. رساله‌های علمی، اسناد دولتی و دستورالعمل‌ها، راهنماها یا شرح‌هایی که به زبان-های مختلف روی کالاهای بسته‌بندی شده نوشته می‌شود، نمونه‌هایی از ترجمه منظورشناختی هستند (شاتلورت و کاوی، ۱۳۸۵: ۲۰۴ ـ ۲۰۵).

۲ – ۲ – ۳. چیستی پاره‌گفتار و تمایز آن با جمله

چنان‌که پیش‌تر بیان شد مقصود از «پاره‌گفتار» (Utterance) شکل تولیدی و تحقّق مادی جمله است (لاینز، ۱۳۹۱: ۵۴)؛ در نگرش کاربردشناسی و تحلیل گفتمان، «پاره‌گفتار» در مقابله «جمله» مطرح می‌شود و به‌عنوان واحد تحلیل به کار می‌رود؛ به عبارت دیگر، معنی‌شـناسی به جمله می-پردازد و کاربردشناسی به پاره‌گفتار. یک پاره‌گفتار حالتی از تولید یک جمله یا تکه‌ای از یک جمله است که در بافتی واقعی توسط یک سخنگوی واقعی تولید می‌شود و دارای ویژگی‌های فیزیکی و زمانی‌ـ فضایی خاصی هست که جمله واجد این ویژگی‌ها نیست؛ برای مثال در جمله «شما را فردا در اینجا خواهم دید» بر اساس قائل و بافت می‌تواند خصـیصه پاره‌گفتارانه متمایزی یابد که می‌توان آن را با گفتن زمان و مکان دقیق رخدادش توصیف کرد؛ مثلاً با گفتن این‌که پاره‌گفتار مورد بحث در ساعت ۱۱:۴۰ دقیقه صبح روز دوشنبه در دفتر یک مدرس دانشگاه با لحنی آرام بر زبان جاری شده که با تغییر ضمیر و ارجاع آن به قائل دیگر پاره‌گفتار دیگری از همان جمله، با مشـخصه کاربردشناختی متمایز منـتزع می‌گردد. برای مثال بگویـیم که این پاره‌گفتار را مدیر یک مؤسسه انتشاراتی، در ساعت ۹:۳۰ دقیقه سه‌شنبه با عصبانیت و با صدای بلند گفته است. چنان‌که مشخص است تفاوت‌های معنایی دو پاره‌گفتار وجه اشتراکی با معنی جمله ندارد؛ بنابراین، هر بحثی درباره بافت، سخنگو و شنونده محدود به توصیف پاره‌گفتار است نه جمله. جمله‌ها ساختارهای زبان‌شناختی انتزاعی هستند، آن‌ها دارای بافت سخنگو و شنونده نیستند (چیمن، ۱۳۹۸: ۵۰ ـ ۵۱).

۲ – ۳. تعابیر نفرین یک واقعیت زبانی و فرهنگی

حضور گزاره‌های نفرین به‌عنوان یک واقعیت زبانی جهان‌شمول در همه زبان‌ها، امری طبیعی است. این گونه تعابیر که با ساختار فرهنگی و نظام اجتماعی ملت‌ها درهم‌تنیده، بخشی از کاربردهای زبانی مردم دنیاست و شیوه بیان و رفتار افراد جامعه را منعکس می‌سازد (پیش‌قدم و

همکاران، ۱۳۹۳: ۴۷ ـ ۴۸). در فرهنگ عرب جاهلی، اختلاف، رقابت و کشمکش‌های قبیله‌ای، یکی از عوامل گسترش غرض هجو و پیدایش ساختارهای نفرین و ذمّ بوده است. برخی از این تعابیر در متون ادبی کهن قابل ملاحظه است. اصطلاح دعائی «أَبیتَ اللَّعْنَ» به‌عنوان یکی از گزاره‌های رایج در دوره جاهلی بوده است که هنگام تحیت و احترام به پادشاهان و امرا گفته می‌شد و مقصود از آن آرزو برای دور ماندن وی از نفرین‌ها بود. برای مثال «نابغه ذبیانی» (۶۰۵ م) در مدح پادشاه حیره، «نعمان بن منذر» سروده خود را این‌گونه آغاز کرده است:

أتـانِی أَبَیـتَ اللَّعـنَ أَنَّـکَ لمُتَنِـی وَتِلـکَ الَّتِـی أَهـتَمّ مِنهَـا وَأنصَـبُ

(نابغه ذبیانی،۱۹۷۶: ۵۴)

ترجمه: به من خبر رسیده ـ از تو هر ناسزایی دور باد! ـ که مرا سرزنش کرده‌ای، این همان چیزی است که مرا اندوهگین و رنجور می‌سازد. ابن سیده (متوفّای ۴۵۸ ق) شماری از این تعابیر را در فصلی از کتاب *المخصّص* خود با عنوان «الرّجلُ یدعُو عَلَی الرّجلِ بِالبَلایا» آورده است (ابن سیده، ۳/۱۹۹۶: ۳۸۸). راغب اصفهانی (متوفّای ۴۰۱ ق) نیز در کتاب *محاضرات الأدباء* به تعابیر دشنام‌گونه اشاره کرده و به تبیین اغراض استفاده از این‌گونه جمله‌ها می‌پردازد. وی این بخش از کتاب خود را ذیل عنوان «مَا جَعَلتهُ العربُ تعجّباً من الشَّتم» مطرح کرده است. در این بخش به نقل از ابوالعلاء آمده است: «دشنام پسندیده آن باشد که ارباب مروّت بتوانند آن را در مجالس بیان دارند و ارباب ادیان بتوانند آن را روایت کنند» (راغب اصفهانی، ۱/۱۳۷۱: ۱۰۳). با بررسی برخی از این گزاره‌ها، به نظر می‌رسد معانی اولیه شماری از آن‌ها، تغییر یافته یا دست کم به دایره دلالی آن‌ها افزوده شده است، به گونه‌ای که برخی از این تعابیر مقصودی کاملاً متفاوت از ظاهر خود افاده می‌کنند و از نفرین به ستایش تغییر یافته‌اند (السید، ۲۰۲۰: ۷۲۸)؛ ابن فارس نمونه‌هایی از این موارد را در ذیل عنوان «من سُنَنِ العربِ مخالفةُ ظاهرِ اللَّفظِ معناه» آورده است (احمد بن فارس، ۱۹۹۷: ۱۵۰). برای نمونه عبارت: «قَاتَلَهُ لله ما أشعَرَه» به هنگام اظهار شگفتی یا بزرگداشت یک سخنور، از سنت‌های رایج در میان عرب‌ها بوده که تداعی بخش وجه مثبت دلالت آن است[۲]. گفتنی است از نظر بلاغی، گنجاندن دو مفهوم متناقض نفرین و دعا در عبارتی واحد، از ترفندهای بدیعی است که سخنور به اغراض خاص خود نائل می‌گردد؛ برای نمونه در بیت زیر:

خَـاطَ لـی عَمـروٌ قَبـاء لَیـــتَ عَینَیـــهِ سَـــوَاءُ

(هاشمی، ۱۳۷۹: ۳۳۰)

ترجمه: عمرو قبائی برای من دوخت، ای کاش چشمانش همسان بود (بشود).

در این بیت صنعت توجیه وجود دارد به طوری که می‌توان دو مفهوم متناقض دعا و نفرین را از آن برداشت کرد. از نگاه زبان‌شناسی در سیر دگرگونی زبان، معانی عینی و دیداری برخی از واژه‌ها، به‌تدریج به معانی فرعی، مجازی، مجرد و ناپایدار تبدیل می‌شوند. صاحب کتاب *دلالة الألفاظ* می‌نویسد: جنبه روحی و عاطفی، یکی از دلایل ابتذال یا کنار نهادن واژه‌هاست؛ بسیاری از زبان‌ها برای بیان مفاهیم زشت، یا مسائل مرتبط با غرائز جنسی، آن را در قالب کنایه یا در پرده غموض و پوشیدگی به کار می‌بردند. برای پدیده دشنام و نفرین نیز بسته به شرایط اجتماعی، واژگانی با معانی زشت و ناپسند وجود دارد که چندان با زبان و گوش اهل زبان

سازگاری ندارد؛ از این‌رو برخی از این واژه‌ها در گذر زمان دستخوش دگرگونی یا نابودی گشته‌اند (انیس، ۱۹۷۶: ۱۴۱).

۲ ـ ۴. کنش‌های گفتاری نفرین در نهج‌البلاغه

۲ ـ ۴ ـ ۱. پاره‌گفت‌های قالبی نفرین

در زبان عربی، اغلب پاره‌گفتارهایی که در ذمّ و نفرین به کار می‌روند، حالتی قالبی و از پیش تعیین شده دارند که اهل زبان آن را به کار می‌برند. بررسی شکل و میزان استفاده از این نوع کارگفت‌ها، می‌تواند مسیری برای راه‌یابی به گذشته و خصوصیات فرهنگی کاربران آن‌ها باشد (صبوحی، ۱۳۸۹: ۸۴ ـ ۸۵). در نهج‌البلاغه کنش‌های قالبی نفرین متعددی ملاحظه می‌شود که اغلب جمله‌هایی دو یا سه جزئی بوده و با فعل ماضی یا مصدر جانشین فعل آغاز شده‌اند. با مرور بر *معجم مفهرس نهج‌البلاغه*، می‌توان برخی از این ساختارها و ترکیب‌های همتایشان را ملاحظه کرد که شماری از آن‌ها در جدول زیر آمده است:[۳]

جدول ۱: پاره‌گفت‌های قالبی نفرین در نهج‌البلاغه

تعابیر	نهج‌البلاغه	تعابیر	نهج‌البلاغه	تعابیر	نهج‌البلاغه
أَبْعَدَ اللَّهُ نَوَاکَ	خطبه: ۱۳۵	لَا أَبْقَى اللَّهُ عَلَيْکَ إِنْ أَبْقَيْتَ	خطبه: ۱۳۵	بُعداً لهم کما بعدت الثّمود	خطبه: ۱۸۱
تَرِبَتْ أَيْدِيكُمْ	خطبه ۹۷	يَا ابْنَ اللَّعِينِ الْأَبْتَرِ	خطبه: ۱۳۵	بُعداً لهم وسحقاً	نامه: ۷۰
ثَكِلَتْکَ الثَّوَاكِلُ؛ ثَكِلَتْکَ أُمُّکَ	خطبه ۲۲۴ حکمت ۴۱۷	قاتلکم لله؛ قاتلهم لله	خطبه: ۲۷ و ۷۱؛ ۴۱	لَعَنَ اللَّهُ السُّفَهَاءَ لِرُكُوبِ الْمَعَاصِي	خطبه: ۱۹۲
حائک ابن حائک	خطبه: ۱۹	بُؤساً لَكُم	حکمت: ۳۲۳	عَلَيْکَ لَعْنَةُ اللَّهِ وَ لَعْنَةُ اللَّاعِنِينَ	خطبه: ۱۹
قَبَحَکَ اللَّهُ يَا أَثْرَمُ	خطبه: ۱۸۴	لَا أَبَاً لَكُمْ؛ لا أباً لغيركم لا أبا لغيرک	خطبه: ۳۶؛ خطبه ۱۸۰ نامه ۴۱	جَعَلَ اللَّعْنَةَ عَلَى مَنْ نَازَعَهُ	خطبه: ۱۹۲
قَبْحاً لله مصقلة؛ قَبَّحَکَ لله	خطبه: ۴۴ خطبه: ۲۵	لا مرحباً بوجوه لا تُرى إلا عند کلّ سوأة	حکمت: ۲۰۰	لَعَنَ اللَّهُ الْآمِرِينَ بِالْمَعْرُوفِ التَّارِكِينَ لَهُ	خطبه: ۱۲۹
لَبِئْسَ لَعَمْرُ اللَّهِ سُعْرُ نَارِ الْحَرْبِ أَنْتُمْ	خطبه: ۳۴	أُفٌّ لَكُمْ	خطبه: ۳۴ و ۱۲۵	أَضْرَعَ لله خُدُودَكُم وَأَتعَسَ جُدودَكُم	خطبه: ۶۹
قُبحاً لَكُم و تَرحاً	خطبه: ۲۷	ویحک إنی لست کأنت	خطبه: ۱۹۳	أَصَابَكُم حَاصِبٌ وَلَا بَقِي مِنكُم أَثِرٌ	خطبه: ۵۸
هَبِلَتْهُمُ الْهَبُولُ؛ هَبِلَتْکَ الْهَبُولُ	خطبه: ۲۲ خطبه: ۲۲۴	ویل لک یا بصرة	خطبه: ۱۰۲	أُوبُوا شَرَّ مَآبٍ وَارجِعُوا عَلَى أَثَرِ الأَعقَابِ	خطبه: ۵۸
وُقِرَ سَمْعٌ لَمْ يَفْقَهِ الْوَاعِيَةَ	خطبه: ۴	وَيْلُ أُمِّهِ كَيْلًا بِغَيْرِ ثَمَنٍ	خطبه: ۷۱	أَبدَلَنی لله بِهِم خيراً مِنهُم، وَأَبدَلَهُم بی شَرّاً لَهُم	خطبه: ۷۰

۲ – ۴ – ۲. پاره‌گفت‌های توبیخ و تحقیر مبتنی بر اوصاف و اسامی حیوانات

در نهج‌البلاغه گاه برای توصیف ویژگی ناپسند شخصیت‌ها یا تحقیر آنها از اسامی و القاب حیوانات بهره گرفته شده است. حضور پر رنگ این عناصر، بازتابی از فرهنگ و زندگی عرب دارد و بخشی از فضای حاکم بر زندگی آن‌ها را مجسم می‌سازد. «ضبة»، «ضبع»، «إبل»، «خیل»، «کلب»، «معزی» و غیره، همگی جزء این حیوانات به شمار می‌روند که علاوه بر ذکر این نام‌ها گاه صفت‌های آن‌ها نیز به کار رفته است؛ برای نمونه در نامه امام علیه‌السلام به عمرو بن عاص: «طَلَبْتَ فَضْلَهُ اتِّبَاعَ الْكَلْبِ لِلضِّرْغَامِ يَلُوذُ بِمَخَالِبِهِ وَ يَنْتَظِرُ مَا يُلْقَى إِلَيْهِ مِنْ فَضْلِ فَرِيسَتِهِ» (نامه: ۳۹). گرمارودی: «چون پیگیری سگ از شیر که به چنگال او پناه می‌جوید و دیده بدان دوخته است که چه هنگام شیر بازمانده شکارش را پیش وی افکند». در این تعبیر، پیروی از معاویه به دنباله‌روی سگ از شیر همانند گشته که به او پناه جسته و در انتظار عطای اوست. در ژرف‌ساخت این تشبیه تمثیلی، وجه‌شبه منتزع از چند عنصر است. مفهوم انتزاعی پیروی با مفهوم حسی و مادی حرکت سگ به دنبال شیر تجسّم

یافته تا مفهوم حقارت و دون همّتی پیرو در ذهن ترسیم شود. عدول از ذکر «ثعلب» و جایگزینی «کلب» در این همانندی، ضمن مبالغه، اوج اهانت و تحقیر را می‌رساند (ابن ابی الحدید، ۱۶/۱۹۵۹: ۱۶۲)؛ چراکه اغلب روباه در پی شیر حرکت کرده و از باقی‌مانده صید آن بهره می‌برد و نه سگ.

۲ – ۴ – ۳. ذم شخصیت‌ها در قالب امثال

ذم شخصیت‌ها به مدد کاربرد مثل، یکی از ابزارهای تأثیر در نکوهش افراد در نهج‌البلاغه است. تنوّع این مثل‌ها و مثل‌واره‌ها در بخش‌های مختلف نهج‌البلاغه، در کنار کارکردهای تربیتی و اخلاقی، ویژگی‌های فکری و فرهنگی آن دوره را ترسیم می‌کند. برای نمونه در نامه امام (ع) به «منذر بن جارود عبدی» به علت فساد مالی آمده است: «لَئِنْ كَانَ مَا بَلَغَنِي عَنْكَ حَقّاً، لَجَمَلُ أَهْلِكَ وَ شِسْعُ نَعْلِكَ خَيْرٌ مِنْكَ» (نامه: ۷۱)، گرمارودی: «اگر آنچه از تو به من رسیده، درست باشد، شتر خاندانت و بند کفشت از تو ارزشمندتر است» تعبیر به «شتر اهل» و «بند کفش» در این مَثَل نهایت ذمّ را می‌رساند و به این اشاره دارد که شأن حیوان و جماد بسی برتر از توست. کاربست این مثل در وجه خبری ضمن اثرگذاری، مخاطب نامه را از خشم امام (ع) باخبر می‌سازد. ابن ابی الحدید ذیل این مثل می‌نویسد: «عرب هنگام خوار نمودن کسی او را به شتر اهل مثل می‌زند و بند کفش هنگامی مورد تمثیل قرار می‌گیرد که بخواهند به کسی توهین کنند و او را تحقیر نمایند» (ابن ابی الحدید، ۱۹۵۹/ ۱۸: ۵۸). در فرهنگ عربی نداشتن اراده و مطیع بودن در برابر هرکسی به شتر اهل مثل زده شده است به‌گونه‌ای که افسار آن را به هر سو که بخواهند می‌کشند و حیوان ذلیل و خوار در برابر راکب به هر مقصودی روان خواهد بود.

۲– ۴ – ۴. کنش‌های توبیخی گزاره‌های پرسشی

یکی دیگر از رایج‌ترین روش‌های نکوهش در نهج‌البلاغه تکیه بر پاره‌گفت‌های پرسشی است که با فراوانی بالا در کلام امام (ع) دیده می‌شود. با تکیه بر این گزاره‌های پرسشی متن از انفعال بیرون آمده و پیوند میان گوینده و مخاطب تحکیم می‌یابد. اغلب این گزاره‌ها، مشتمل بر کنش ترغیبی بوده و جهت ابراز ناخشنودی و سرزنش یاران و دشمنان به کار رفته است. امام (ع) با تکیه بر این پاره‌گفت‌ها از طرح مستقیم نکوهش اجتناب کرده و در بستر استفهام، معنای اجباری یا توبیخی کلام را بیان می‌دارد. برای نمونه در این عبارت: «لَا أَبَا لَكُمْ، مَا تَنْتَظِرُونَ بِنَصْرِكُمْ رَبَّكُمْ، أَمَا دِينٌ يَجْمَعُكُمْ؟» (خطبه: ۳۹)، گرمارودی: «پدرآمرزیدگان در یاری پروردگارتان منتظر چه هستید؟ آیا دینی نیست که شما را فراهم آورد؟» هر دو پرسش با لحنی عتاب‌آمیز در سرزنش سست عنصری یاران در جهاد است. امام (ع) با تکیه بر این اسلوب، به شدت از یاران خود می‌نالد.

۲ – ۵. بررسی ترجمهٔ کنش‌های گفتاری ذمّ و نفرین در نهج‌البلاغه

چنان‌که پیش‌تر بیان گردید کاربردشناسی در پی کاوش منظور و غرض اصلی، از دایره معانی ظاهری فراتر می‌رود و می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چگونه یک گفته، مفهومی فراتر، متفاوت یا حتی متضاد با واژگان منقول دارد؟ برای پاسخ به این سؤال یا مانند آن، عوامل متعدد چون بافت زبانی یا موقعیتی را می‌کاود تا از رهگذر آن برداشتی نزدیک به مقصود را ترسیم سازد.

در این بخش با بررسی شماری از پاره‌گفت‌های نفرین نهج‌البلاغه، به ارزیابی برگردان‌های مترجم می‌پردازیم.

ـ «وَقَالَ (علیه‌السلام) لِقَائِلٍ قَالَ بِحَضْرَتِهِ «أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ»: ثَكِلَتْكَ أُمُّكَ، أَتَدْرِي مَا الِاسْتِغْفَارُ؟ الِاسْتِغْفَارُ دَرَجَةُ الْعِلِّيِّينَ وَهُوَ اسْمٌ وَاقِعٌ عَلَى سِتَّةِ مَعَانٍ...» (حکمت: ۴۱۷).

از جمله شواهدی که به نیکی مفهوم ثانویه و کارکرد ضمنی پاره‌گفت‌های نفرین‌تاب نهج‌البلاغه را تداعی می‌کند، تعبیر «ثکلتک أمک» در این حکمت از نهج‌البلاغه است که پاسخ امام علیه‌السلام را در برابر مخاطبی که معنای حقیقی استغفار را نمی‌داند، نشان می‌دهد. تعبیر مشابه آن «ثکلتک الثّواکل» یک‌بار دیگر در خطاب به برادرش «عقیل»، در خطبه ۲۲۴ به کار رفته است که در هر دو مورد، گرمارودی و مترجمان معاصر دیگر، معنای ظاهری (مرگ‌خواهی) را در برگردان عبارت آورده‌اند؛ در حالی که این مفهوم با حسن نیت گوینده حکیم در گفتگو با مخاطبان خود، سازگاری ندارد و بیان‌گر سنت رایج عرب‌ها در دعوت به تنبّه و اندیشه‌ورزی است؛ مطلبی که غالب شارحان نهج‌البلاغه نیز به آن اذعان داشته‌اند. راوندی در شرح *منهاج* خود می‌نویسد: «این سخن برای کسی به کار می‌رود که کاری ناپسند انجام داده یا سخنی شگفت‌آور بیان می‌دارد» (راوندی، ۱۴۰۶: ۴۳۶). چنان‌که از قرائن موقعیتی روشن است شخص مزبور انسان آلوده به گناهی بوده که استغفارش ظاهری و یا بسیار کم‌محتوا بوده است. امام علیه‌السلام در اینجا فرصت را غنیمت شمرده و کامل‌ترین مرحله توبه و استغفار را بیان می‌کند (مکارم شیرازی، ۱۵/۱۳۹۰: ۳۶۳).

ـ ترجمهٔ گرمارودی: به کسی که در حضور وی گفته بود «استغفرالله»، فرمود: مادرت به عزای تو نشیند! می‌دانی «استغفرالله» یعنی چه؟

بررسی ترجمه			
کنش‌پذیر	کارکرد کنش	ارزیابی ترجمه	معادل پیشنهادی
سائل مفهوم استغفار	هشدار و آگاهی	عدم تطابق	هان؛ زینهار؛ به هوش باش

چنانکه مشخص است ترجمهٔ مترجم، با توجه به بافت زبانی و بافت موقعیتی این حکمت، تطابق ندارد؛ چه آنکه کارکرد کنش واقعی این پاره‌گفتار، هشدار دادن و تنبیه است. گفتنی است کاربرد چنین تعبیری مخصوص نهج‌البلاغه نیست گاه در کلام پیامبر گرامی اسلام (ص) نیز کاربرد داشته است؛ چنان‌که در پاسخ سؤال صحابی خود «معاذ بن جبل» درباره عملی که انسان را به بهشت وارد می‌سازد می‌فرماید: آن عمل، «نگهداری زبان است»، معاذ می‌گوید آیا به واسطه زبان مواخذه می‌شویم، حضرت پاسخ می‌دهند: «ثَكَلَتْكَ أُمُّكَ يا مُعاذ، وَهَل يُكِبُّ النّاسَ فی النّارِ علی وُجوهِهِم- أو قال: علی مَنَاخِرِهِمْ- إلّاحَصائِدُ أَلْسِنَتِهِم؟» (مکارم شیرازی، ۱۳۸۷: ۴۵؛ عثیمین، ۲۰۰۴: ۳۲۲). چنان‌که مشخص است در چنین گزاره‌هایی وجه ضمنی بر معنای ظاهری تعبیر غلبه دارد و جایگاه و شأن گوینده آن اقتضای چنین تعابیری را ندارد؛ بنابراین باید آن را از باب «پند» و «آگاهی‌بخشی» دانست. ندای «یا معاذ» در ادامه عبارت نیز با چنین هشدار و تنبیهی هماهنگی دارد. در شرح این حدیث آمده است: «هذه الکلمة یقولها العرب للإغراء والحثّ ولایقصدون بها المعنی الظاهر» (همان: ۳۲۲).

ـ «أَعْجَبُ مِنْ ذَلِکَ طَارِقٌ طَرَقَنَا بِمَلْفُوفَةٍ فِی وِعَائِهَا وَ مَعْجُونَةٍ شَنِئْتُهَا، کَأَنَّمَا عُجِنَتْ بِرِیقِ حَیَّةٍ أَوْ قَیْئِهَا. فَقُلْتُ أَصِلَةٌ أَمْ زَکَاةٌ أَمْ صَدَقَةٌ؟ فَذَلِکَ مُحَرَّمٌ عَلَیْنَا أَهْلَ الْبَیْتِ. فَقَالَ لَا ذَا وَ لَا ذَاکَ، وَ لَکِنَّهَا هَدِیَّةٌ؛ فَقُلْتُ هَبِلَتْکَ الْهَبُولُ، أَعَنْ دِینِ اللَّهِ أَتَیْتَنِی لِتَخْدَعَنِی، أَمُخْتَبِطٌ أَنْتَ، أَمْ ذُو جِنَّةٍ، أَمْ تَهْجُرُ؟» (خطبه: ۲۲۴). در این بخشی از خطبه ۲۲۴، داستان «اشعث بن قیس» که برای رسیدن به یک هدف دنیوی، برای امام حلوا هدیه می‌آورد، آمده است که امام از آن رشوه (ظرف پر از حلوا) ابراز تنفّر کرده و آن را بسان معجونی می‌داند که با آب دهان مار یا استفراغ خمیر شده است. پاره‌گفت «هبلتک الهبول» در تعابیر کاربردشناختی، کنش ترغیبی است و فعل حاصل شده اظهار شگفتی و سرزنش شدید مخاطب است. دو کنش پرسشی در ادامه متن نیز ضمن تشدید و تقویت پاره‌گفت پیشین، افاده انزجار و شگفتی می‌کند تا کنش‌پذیر از نادرستی کار باخبر گردد. این درخواست غیرمستقیم و ضمنی از جنبه اجباری گزاره کاسته و مخاطب را به ترک عمل نادرست خود ترغیب می‌کند.

ـ ترجمهٔ گرمارودی: مادرت به عزایت بنشیند! از راه دین خداوند آمده‌ای که مرا بفریبی؟ آشفته خردی یا شیطان زاده‌ای یا یاوه می‌گویی؟

بررسی ترجمه			
کنش‌پذیر	کارکرد کنش	ارزیابی ترجمه	معادل پیشنهادی
اشعث بن قیس	اظهار شگفتی و سرزنش	عدم تطابق	وای بر تو

ـ «أَمَا وَاللَّهِ لَقَدْ تَقَمَّصَهَا فُلَانٌ وَإِنَّهُ لَیَعْلَمُ أَنَّ مَحَلِّی مِنْهَا مَحَلُّ الْقُطْبِ مِنَ الرَّحَی یَنْحَدِرُ عَنِّی السَّیْلُ» (خطبه: ۳)

چنانکه از فضای کلّی این خطبه برمی‌آید بیان شایستگی امام (ع) در امر خلافت و نکوهش خلفاست. آغاز پاره‌گفت با سوگند برای برجسته‌سازی و مؤکد کردن کلام و رفع هر شبهه‌ای است چنانکه عدم ذکر نام خلیفه و آوردن اسم مبهم «فلان» به شکل کنایی، بر بار نکوهشی کلام افزوده است. تعبیر به «قمیص» به این نکته اشاره دارد که خلیفه اول از مسأله خلافت همچون پیراهنی برای پوشش و زینت خود بهره گرفت در حالی که خلافت، نیاز به محور نیرومندی دارد که نظام آن را در حرکت شدیدش حفظ کند و از انحراف باز دارد و در بحران‌ها، حافظ آن باشد و به نفع اسلام و مسلمین بچرخد. خلافت پیراهن نیست که کسی او را بر تن کند و پوشش خود قرار دهد (مکارم شیرازی، ۱۳۹۰/۱: ۳۰۱). علمای لغت در ریشه‌شناسی این واژه، دو مفهوم «شتاب» و «سبکی» را در اصل آن یادآور شده‌اند؛ «قمیص» را هم از آن جهت که سبک‌ترین و سریع‌ترین نوع پوشش در میان جامه‌هاست، به این نام نهاده‌اند (عطاردی، ۱۴۰۴: ۷۶). گزینش ساختار صرفی «تفعّل» برای افاده این مطلب نیز قابل درنگ است، چراکه این باب بر خلاف باب «تفعیل» که دلالت بر تکثیر و نوعی مبالغه دارد، بر تدریجی بودن امر و تکلّف و سختی بر خود نهادن دلالت دارد (سامرائی، ۲۰۰۶: ۳۴). در میراث زبانی نیز فعل «تقمّص» صرفاً بر به تن کردن لباس و یا در قالب استعاری در تکفّل فرمانروایی و امارت به کار رفته است. با تحوّل حوزه معنایی این واژه، مفهوم ادعا کردن و دعوی امری را داشتن نیز به دایره دلالی آن افزوده شده است (خضیر، ۲۰۱۷: ۶۱). عدول از اظهار «خلافت» (ضمیر «ها») نیز بر اساس قرائن سخن و آگاهی شنونده بوده است و مقصود از این کنش کلامی بیان گزارش و مطلع ساختن شنونده نبوده و اظهار ناخشنودی و شِکوه از غصب خلافت را می‌رساند.

غالب مترجمان معاصر عبارت «جامه خلافت را پوشید» یا مضمونی نزدیک به آن را ذکر کرده‌اند (دشتی، شهیدی، فیض‌الاسلام، مکارم شیرازی، انصاریان) و از انعکاس ظرافت‌های این کنش و ساختار صرفی فعل «تقمّص» غافل بوده‌اند.

ـ ترجمهٔ گرمارودی: «آگاه باشید! سوگند به خداوند، فلانی پیراهن خلافت را ناروا به تن کرد»

بررسی ترجمه			
نوع کنش	کارکرد کنش	ارزیابی ترجمه	معادل پیشنهادی
اظهاری	ناخشنودی و نکوهش	تطابق	پیراهن خلافت را (با تکلّف) به تن کرد

گرمارودی با افزودن قید «ناروا» در تعلیق خود بر ترجمه می‌نویسد: «برای نشان دادن این نکته در کلام امام، هم کلمه «ناروا» را افزودم و هم به جای «پوشید»، «به تن کرد» آوردم؛ زیرا لباسی را که اندازه تن است «می‌پوشند»؛ ولی اگر قامتی برای لباس ناساز و بی‌اندام بود، لباس را در چنین اندامی، «به تن می‌کنند» (گرمارودی، ۱۳۹۹: ۷۸). با دقت در ترجـمهٔ گرمـارودی به نظر می‌آید راهبرد کلّی مترجم تکیه بر حفظ نقش اصلی متن مبدأ و بازآفرینی تأثیر آن را در مخاطبان زبان مقصد باشد. به نحوی که این انتقال با قراردادهای زبانی، فرهنگی و کاربردی زبان مقصد تناسب داشته باشد؛ از این‌رو اغلب به جای ترجمه تحت‌اللفظی، از معادل‌های موجود در فرهنگ مقصد که به لحاظ موقعیتی مناسب هستند سود می‌جوید.

ـ «لَا تَلْقَيَنَّ طَلْحَةَ، فَإِنَّكَ إِنْ تَلْقَهُ تَجِدْهُ كَالثَّوْرِ عَاقِصاً قَرْنَهُ يَرْكَبُ الصَّعْبَ وَ يَقُولُ هُوَ الذَّلُولُ؛ وَ لَكِنِ الْقَ الزُّبَيْرَ فَإِنَّهُ أَلْيَنُ عَرِيكَةً، فَقُلْ لَهُ يَقُولُ لَكَ ابْنُ خَالِكَ عَرَفْتَنِي بِالْحِجَازِ وَ أَنْكَرْتَنِي بِالْعِرَاقِ، فَمَا عَدَا مِمَّا بَدَا؟!» (خطبه: ۳۱).

فضای کلّی خطبه: این عبارات بخشی از کلامی است که امام (ع)، قبل از آغاز جنگ جمل، در خطاب به ابن عباس فرمود و او را برای ارشاد زبیر و انصراف از جنگ به سویش فرستاد. در این گفته، ویژگی‌های فردی و شخصیتی «طلحه» و «زبیر» در تقابل با یکدیگر توصیف شده است. امام به خاطر سرسختی و لجاجت طلحه، ابن عباس را از رفتن به سوی او باز می‌دارد و طلحه را به علت پیروی از هوای نفس و سرکشی مورد نکوهش قرار می‌دهد. در مقابل، از نرم‌خویی و انعطاف‌پذیری زبیر یاد کرده است. گزینش تعبیر عاطفی «ابْنُ خَالِکَ» متناسب با مخاطب و موقعیت بوده و به جای تعابیری چون «امیرالمؤمنین»، به کار رفته است تا ضمن انگیزش عاطفه و دلجویی از زبیر، وی را از منازعه باز دارد. چنان‌که شواهد تاریخی نیز نشان می‌دهد پیام امام (ع) در زبیر مؤثّر گشته و از مشارکت در جنگ خودداری می‌کند. پاره‌گفتار «مَا عَدَا مِمَّا بَدَا؟» که به اعتراف سید رضی نخستین بار بر زبان امام جاری شده است، یک کنش ترغیبی است که از آن مفهوم خرده‌گیری و اعتراض برای بازگشت و بیعت استنباط می‌شود. قطب الدّین راوندی برای این گزاره دو معنا را بیان کرده است: الف) چه چیز تو را بازداشت از آنچه در مورد بیعت از خود، پیش از این حالت آشکار نمودی؟ ب) چه چیز تو را واداشت به تغییر اراده‌ای که برای انسان‌ها پیش می‌آید؟ (راوندی، ۱۴۰۶: ۲۶۳). این پرسش اشاره به این نکته می‌کند که چه چیز سبب شد که حقیقتی را که بر تو آشکار شده بود، به دست فراموشی بسپاری و چشم دل را به روی واقعیت‌ها ببندی و آگاهانه از راه حق باز گردی و در طریق باطل قدم نهی؟ با توجه به بافت زبانی و آگاهی از بافت موقعیتی خطبه، کارکرد کنش واقعی این پاره‌گفتار، هشدار دادن و تنبیه است.

ـ ترجمهٔ گرمارودی: «در حجاز مرا شناختی و در عراق از نظر انداختی، چه پیش آمد که نوش نیش آمد؟».

بررسی ترجمه			
کنش‌پذیر	کارکرد کنش	ارزیابی ترجمه	معادل پیشنهادی
زبیر	ترغیب، تقاضا	تطابق	ـ

ـ «یا أَهْلَ الْکُوفَةِ، مُنِیتُ مِنْکُمْ بِثَلَاثٍ وَ اثْنَتَیْنِ، ... تَرِبَتْ أَیْدِیکُمْ یَا أَشْبَاهَ الْإِبِلِ غَابَ عَنْهَا رُعَاتُهَا» (خطبه: ۹۷).

فضای کلّی خطبه: امام (ع) در این بخش از خطبه، به ملامت روح‌های خفته مردم کوفه پرداخته و نقاط ضعف آن‌ها را یکی پس از دیگری بیان می‌کند. بر اساس قول شارحان این خطبه پس از جنگ نهروان و در جریان سرپیچی مردم کوفه در مقابله با لشکر معاویه بیان شده است. کاربست پاره‌گفتار «تربت أیدیکم» در این بخش از جمله، معنای نفرین و نکوهش اهل کوفه را دارد که با تشبیه بعدی همنشین گشته است. گفتنی است این عبارت از نظر لغوی همچون عبارت‌های «لا أبا لک»، «لا أمّ لک»، «قاتلک لله» و غیره، معنای دوگانه مدح و ذم را در بر دارد (هاشمی خوئی، ۱۴۰۰/ ۷: ۱۲۸)؛ اما در اینجا با توجه به فضای کلّی خطبه، دلالت منظوری و منطقی پاره‌گفت با هم تطابق دارد.

ترجمه این تعبیر کنایی در ترجمه‌های مختلف نهج‌البلاغه به شکل زیر آمده است:

«دست‌هایتان پر خاک باد» (آیتی) «تهی دست مانید» (شهیدی؛ دشتی)، «نفرین بر شما!» (گرمارودی)، «دست‌های شما همیشه خالی باد» (ترجمهٔ حجتی)، «جز خاک تیره دستاوردتان مباد» (ترجمهٔ معادیخواه)، «دست‌هاتان خشکیده باد» (ترجمهٔ دین‌پرور)، «بی‌بهره باشید» (ترجمهٔ افتخارزاده).

این ضرب‌المثل را حضرت علی (ع) به دلیل سستی و سهل‌انگاری اهل کوفه در جنگ با اهل شام بیان فرمودند. مفهوم دعائی عبارت در همه ترجمه‌های یادشده ملاحظه می‌شود که در این میان ترجمهٔ آیتی مبتنی بر ظاهر عبارت و ترجمهٔ گرمارودی بر مفهوم تکیه دارد. برای برون‌رفت از چالش‌های ترجمه چنین عباراتی، نظریه‌پردازان ترجمه، معادل‌یابی یا تعدیل در برگردان آن‌ها را پیشنهاد می‌کنند؛ به عبارتی دیگر، هنگامی که یک نماد، ضرب‌المثل یا کنایه، از نظر بازتاب مفهومی و شکل و تصویر عاطفی به کار گرفته شده، یکسان باشد، جایگزینی معادل همسنگ آن در زبان مقصد در اولویت قرار می‌گیرد تا نقش و تأثیر معادل ادبی یا عنصر فرهنگی در زبان مقصد محسوس باشد.

ـ ترجمهٔ گرمارودی: «ای کوفیان گرفتار شمایم که سه چیز دارید و دو چیز ندارید...نفرین بر شما! که چون شتران بی‌ساربان، از هر سو جمعتان کنند»

بررسی ترجمه			
کنش‌پذیر	کارکرد کنش	ارزیابی ترجمه	معادل پیشنهادی
کوفیان	هشدار و آگاهی	تطابق	ـ

در ابتدای همین این خطبه، ملامت یاران در گزاره پرسشی ذیل ابراز گشته است: «أَ شُهُودٌ کَغُیَّابٍ وَعَبِیدٌ کَأَرْبَابٍ؟!» (خطبه: ۹۷)؛ گرمارودی: «چرا شما در میان جمع و دلتان جای دیگر است[۴] و چرا با اینکه برده‌اید، خود را ارباب می‌نمایید؟»، در این بخش مترجم با قید پرسشی «چرا» (به جای آیا) و تکرار آن بر مفهوم توبیخی کارگفت تمرکز داشته و آن را در ترجمه برجسته ساخته است. این در حالی است که در اغلب ترجمه‌های معاصر کارکرد این پاره‌گفت کاملاً رنگ باخته است؛ برای نمونه: «حاضرانی هستید به مثابه غایبان و بندگانی هستید چون خداوندان» (آیتی).

ـ «يَا أَهْلَ الْعِرَاقِ فَإِنَّمَا أَنْتُمْ كَالْمَرْأَةِ الْحَامِلِ حَمَلَتْ...وَلَقَدْ بَلَغَنِي أَنَّكُمْ تَقُولُونَ عَلِيٌّ يَكْذِبُ! قَاتَلَكُمُ اللَّهُ تَعَالَى، فَعَلَى مَنْ أَكْذِبُ؟ أَعَلَى اللَّهِ؟ فَأَنَا أَوَّلُ مَنْ آمَنَ بِهِ، أَمْ عَلَى نَبِيِّهِ؟ فَأَنَا أَوَّلُ مَنْ صَدَّقَهُ. كَلَّا وَ اللَّهِ لَكِنَّهَا لَهْجَةٌ غِبْتُمْ عَنْهَا وَ لَمْ تَكُونُوا مِنْ أَهْلِهَا، وَيْلُ أُمِّهِ كَيْلًا بِغَيْرِ ثَمَنٍ لَوْ كَانَ لَهُ وِعَاءٌ» (خطبه: ۷۱).

فضای کلّی خطبه: عبارت بالا بخشی از خطبه کوتاهی است که امام (ع) پس از جنگ صفین، در مذمّت ناسازگاری مردم عراق و ترک جهاد خطاب به آن‌ها بیان داشته است. در این خطبه مردم «عراق» به دلیل آمادگی اولیه برای جنگ، به زن باردار همانند می‌شوند، چراکه آنها این شایستگی را داشتند که با اطاعت از فرمان رهبر خود پیروزی را به ارمغان آورند و دست غارتگران شام را، از دامان اسلام کوتاه سازند. نزدیک بودن پیروزی نیز به نزدیک بودن وضع حمل همانند شده است؛ اما به دلیل بی‌وفایی و کوته‌بینی یاران، روی دیگر سکه جنگ نمایان می‌شود. برخی از صحابه منافق نیز توهّمات فاسدی داشته و از روی جهل، صدور حکمت‌های مفید از جانب امام (ع) را نادرست می‌دانستند و وی را به دروغ‌گوئی متّهم می‌ساختند. آن‌ها هنگامی که شنیدند امام از یک سری وقایع آینده مانند جنگ با ناکثین، قاسطین و مارقین خبر می‌دهد و سرنوشت خوارج را بیان می‌کند، در بین مردم شایع کردند که علی (ع) در بیان این امور و نسبت آن‌ها به رسول خدا (ص) دروغ می‌گوید (ابن میثم بحرانی، ۱۳۷۵/ ۲: ۴۱۸).

گزاره‌ای که در این بخش از خطبه، مد نظر ماست پاره‌گفت «وَيْلُ أُمِّهِ كَيْلًا بِغَيْرِ ثَمَنٍ» است که شرح و ترجمه‌های متنوعی دارد؛ برخی از مترجمان معنای اظهار شگفتی و برخی معنای نفرین از آن برداشت کرده‌اند؛ برای مثال: «مادرِ آن گوینده به عزایش بنشیند» (مکارم شیرازی)؛ «وای بر مادر او» (فیض‌الاسلام)؛ «وای بر شما» (شهیدی)؛ «مادرتان در سوگ شما زاری کند «وای، وای، سر دهد» (دشتی)؛ «ای شگفتا، شگفتا...» (آیتی)؛ «بی‌مادر بادا» (افتخارزاده).

در این تعبیر، «ویل» کلمه افسوس و دریغ است که برای ابراز شگفتی و بزرگ شمردن به کار می‌رود و در نهج‌البلاغه ۶ مرتبه به کار رفته است. این کلمه در لغت عرب به معنای دعای به شرّ یا خبر دادن از امر شرّ است و چون «ویل» به کلمه «ام» اضافه شده است معنای نفرین مادر برای از دست دادن فرزندانش است (مغنیه، ۱/۱۹۷۹: ۳۴۹). برخی گفته‌اند کلمه «ویل» برای خواست آمرزش به کار می‌رود (ابن میثم بحرانی، ۲/۱۳۷۵: ۴۱۷). راوندی در شرح *منهاج* معتقد است این عبارت دلالت ضمنی تعجب را افاده می‌کند: «قوله (ویل امه) کلمه تعجیب، والضمیر فی أمه للعلم او للکلام. وکیلا یعنی علمه وکلامه، فأشار بقوله (کیلا بغیر ثمن) إلی کثرة ما یعظم ولایرید منهم جزاء» (راوندی، ۱۴۰۶: ۳۰۱). این تعبیر «اسلوبی یکپارچه است که دو گونه کاربرد دارد؛ یکی معنایی مطابق لفظ که همان ذم و نفرین و تحقیر است و یکی معنایی در تعجب یا تحسّر و برای مدح و استعظام که بر خلاف لفظ آن به کار رفته است و شواهد بسیاری در کلام عرب دارد. این اسلوب در کلام امام بر خلاف لفظ است و معنای مدح و استعظام و تحسر و تعجب دارد از پیمانه علم و دانشی که به رایگان به کسانی عطا می‌شود که قدرش را ندانند و گنـجایشش را ندارند. معنای کلام چنین می‌شود: دریغا و شگفتا از این پیمانه که بی‌بها عطا می‌گردد، کاش/ اگر برایش ظرفی می‌بود!» (فراتی، ۱۳۹۶: ۷۰).

ـ ترجمهٔ گرمارودی: «دریغا این سخن که پیمانه را در آن رایگان پیمودند».

بررسی ترجمه			
کنش‌پذیر	کارکرد کنش	ارزیابی ترجمه	معادل پیشنهادی
یاران منافق	اظهار شگفتی	تطابق	شگفتا؛ عجبا

ـ «لَا حَاجَةَ لِی فِی بَیْعَتِه، إِنَّهَا کَفٌّ یَهُودِیَّةٌ لَوْ بَایَعَنِی بِکَفِّهِ لَغَدَرَ بِسَبَّتِه. أَمَا إِنَّ لَهُ إِمْرَةً کَلَعْقَةِ الْکَلْبِ أَنْفَهُ وَهُوَ أَبُو الْأَکْبُشِ الْأَرْبَعَةِ وَسَتَلْقَى الْأُمَّةُ مِنْهُ وَمِنْ وَلَدِهِ یَوْماً أَحْمَرَ» (خطبه: ۷۳).

فضای کلّی خطبه: این بخش از کلام را امام (ع) در خطاب به مروان حَکَم در بصره فرمود. راویان اخبار، چنین نقل کرده‌اند که «مروان بن حکم» روز جنگ جمل اسیر شد و او را خدمت امام آوردند. از حسن (ع) و حسین (ع) شفاعت خواست و آن‌ها نزد پدر برای او شفاعت کردند و درباره عفو او سخن گفتند، امام (ع) او را آزاد فرمود. آن دو بزرگوار عرض کردند: ای امیر مؤمنان اجازه می‌دهید او با شما بیعت کند؟ امام (ع) این خطبه را ایراد فرمود.

در زبان ادبی، گاه ادیب به واسطه کاربرد «کنایه»، از تصریح به تعابیر نامـناسب خودداری می‌کند؛ و شاید «سهم عمده در استعمال کنایات در همین حوزه مفاهیمی باشد که بیان مستقیم عادی آن‌ها مایه تنفر خاطر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۴۱). نسبت دادن به دست یهودی به خاطر فراوانی نقض عهد و بی‌وفایی در میان آن‌ها بوده است و ذکر کلمه «سَبّة» نوعی اهانت و تحقیر به شمار می‌رود (هاشمی خوئی، ۱۴۰۰/ ۵: ۲۲۰).

روایت‌های مختلف از واژه «سبّة» در نسخه‌های نهج‌البلاغه ملاحظه می‌شود. در نسخه محمد عبده این واژه به فتح سین «سَبْت» و در نسخه صبحی صالح به ضم سین «سُبّت» ثبت شده است. اغلب شارحان نهج‌البلاغه نیز معنای اصلی این واژه را «تهیگاه» و «نشیمن‌گاه» ذکر کرده و کنایه از نقض پیمان و خیانت دانسته‌اند (نک: عبده، بی‌تا/ ۱: ۱۲۴؛ هاشمی خوئی، ۱۴۰۰/ ۵: ۲۱۹). در *شرح ابن ابی الحدید* آمده است: «السَّبّة: الإست، بفتح السین، سَبَّه ویَسُبُّهُ أی طَعَنَه فی الموضع» (ابن ابی الحدید، ۱۹۵۹/ ۶: ۱۴۷)؛ و مفهوم کلام نشان از اهانت بر وی دارد. در شرح *منهاج البراعه* خوئی نیز «سَبّة» به فتح سین شرح داده شده است (هاشمی خوئی، ۱۴۰۰/ ۵: ۲۱۹)؛ اما از نظر مترجم «بسَبته» (به فتح سین و سکون باء)، با بافت و بلاغت تعبیر (کف یهودیة) سازگاری بیشتری دارد؛ زیرا سَبت «شنبه» نزد یهود مشهور است و قیام یهود به سنتی است که خدای تعالی در آیه ۱۶۳ سوره «اعراف» فرموده و آن حرمت ماهی‌گیری برای یهود در روز شنبه و خیانت یهود به این حکم است: ﴿وَاسْأَلْهُمْ عَنِ الْقَرْیَةِ الَّتِی کَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ یَعْدُونَ فِی السَّبْتِ إِذْ تَأْتِیهِمْ حِیتَانُهُمْ یَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَیَوْمَ لَا یَسْبِتُونَ﴾ (اعراف/ ۱۶۵).

پس این روایت دقیق‌تر است؛ یعنی امام اشاره بلکه تصریح فرموده‌اند به اینکه دست مروان، دست یهودی است و اگر از ترس با دست بیعت کند، با یهودیت خویش آن را نقض می‌کند، خاصه آنکه گفته شده پدر مروان (حَکَم) در یمامه یهودی بوده است. قرآن کریم نیز در آیه ۶۵ سورهٔ بقره به قضیه شنبه اشاره کرده است که در این روز به دستور خداوند خیانت ورزیدند: ﴿وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِینَ اعْتَدَوْا مِنْکُمْ فِی السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ کُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِینَ﴾ (بقره/ ۶۵). از نظر گرمارودی این برداشت با بلاغت امام هماهنگ‌تر است.

ـ ترجمهٔ گرمارودی: «دست او، دستی یهودی و فریب کار است اگر او با دست خود امروز بیعت کند، در روز شنبه (ی یهودیت خود) آن را می‌شکند»

بررسی ترجمه			
کنش‌پذیر	کارکرد کنش	ارزیابی ترجمه	معادل پیشنهادی
مروان بن حکم	توبیخ	تطابق	ـ

ترجمه‌های دیگر

«دست او در بی‌وفایی دست یهودی را ماند. اگر دست بیعت به من دهد، غدر کند و در نهان بیعت خویش بشکند» (آیتی)؛ «دست او دست یهودی است، اگر با دست خود بیعت کند، در نهان بیعت را می‌شکند» (دشتی)؛ «مرا به بیعت او نیازی نیست –که بیعت شکن است و غدّار– با دستی چون دست جهود، –مکار اگر آشکارا– با دست خود بیعت کند، روگرداند و در نهان –با ریشخند– آن را بشکند» (شهیدی)؛ «زیرا دست دادن او برای بیعت مانند دست دادن یهودی است (که بمکر و حیله و پیمان شکنی مشهور است) اگر به دست خود با من بیعت کند هر آینه با دبرش مکر و حیله بکار برد» (فیض الاسلام)؛ «دست او دست یهودی است! اگر (امروز) با دستش بیعت کند (فردا) با پشت خود پیمانش را بر باد می‌دهد» (مکارم شیرازی).

ـ «أَ لَا تَرْبَعُ أَیُّهَا الْإِنْسَانُ عَلَى ظَلْعِکَ وَ تَعْرِفُ قُصُورَ ذَرْعِکَ؟» (نامه ۲۸).

در این نامه امام علی (ع) به معاویه، به شیوه استفهامی «او را بر قصور و نقصان از درجه گذشتگان آگاه کرده و در مقابل ادعایش وی را سرزنش و ملامت می‌کند که لازم است با نفس خود مدارا کنی و آن را در این امر به زحمت نیاندازی و با این حالت قصور و کوتاهی که داری می‌خواهی روح خود را از سیر کردن و راه رفتن با اهل فضل معاف کنی، در اینجا، واژه «ظلع» را که به معنای «لنگی» است استعاره از نقصان و قصور آورده یعنی همان‌طور که شخص لنگ از رسیدن به مقصدی که انسان درست اندام می‌رسد، ناتوان است، تو نیز در جهت فضایل، از وصول به درجه پیشینیان عاجز و ناتوانی و همچنین است جمله و تعرف قصور ذرعک، کنایه از اینکه به ناتوانی نیروی خود و عجز از رسیدن به این درجه، آگاهی داری» «ربع» به معنای ایستادن و منتظر نشستن است «اربع علیک، أو علی نفسک أو علی ظلعک» و «ظلع» با سکون اللّام: العیب و بفتح: العرج و الغمز و هو مصدر ظلع البعیر کمنع أی غمز فی مشیه و من أمثالهم: ظالع یعود کسیرا، یعود من العیادة، یضرب للضعیف ینصر من هو أضعف منه کما فی مجمع الأمثال للمیدانی.

ـ ترجمهٔ گرمارودی: «ای آدمی چرا پا از گلیم خویش فراتر می‌نهی و کوتاه‌دستی خود را نمی‌شناسی؟»

ترجمه‌های دیگر

آیتی: «ای آدمی، چرا به جای خود نمی‌نشینی و نمی‌خواهی که کاستی‌های خود را بشناسی؟» (آیتی)؛ «ای مرد چرا بر سر جایت نمی‌نشینی و کوتاهی کردن‌هایت را به یاد نمی‌آوری؟» (دشتی)؛ «ای مرد چرا خود نمی‌نشینی و کوتاه-دستی خویش را نمی‌بینی؟» (دشتی)؛

این مثل به معنای از حد خود تجاوز کردن است. در شعر عطار هم آمده است:

تو که باشی تا در آن کار عظیم یک نفس بیرون کنی پا از گلیم

(عطار نیشابوری، ۱۳۵۳: ۱۸۹)

ـ «مُنِیتُ بِمَنْ لَا یُطِیعُ إِذَا أَمَرْتُ وَ لَا یُجِیبُ إِذَا دَعَوْتُ. لَا أَبَا لَکُمْ، مَا تَنْتَظِرُونَ بِنَصْرِکُمْ رَبَّکُمْ، أَمَا دِینٌ یَجْمَعُکُمْ وَ لَا حَمِیَّةَ تُحْمِشُکُمْ؟» (خطبه: ۳۹).

فضای کلی خطبه: این خطبه در زمانی ایراد شد که یکی از غارتگران شام به نام «نعمان بن بشیر»، از سوی معاویه مأموریت یافت که به بعضی از مناطق عراق حملات ایذایی داشته باشد تا

روحیه مردم را تضعیف کند و امام (ع) مردم را به مقابله با او دعوت کرد، ولی متأسّفانه بر اثر ضعف و زبونی مردم عراق، پاسخ مثبتی به امام ندادند و امام ناچار شد این سخنان کوبنده را برای بیدار ساختن روح خفته مردم عراق ایراد فرماید (نک: ابن ابی الحدید، ۱۹۵۹/ ۲: ۳۰۱ ـ ۳۰۴). کاربرد دو استفهام توبیخی و ملالت‌انگیز بعد از پاره‌گفتار «لا أبا لکم»، از دلتنگی امام (ع) دارد که برای انگیزش غیرت مخاطبان و اصحاب بیان کرده است.

کنش‌گفتار نفرین: عبارت «لا ابا لکم» که در زبان عرب به کار می‌رود، به نظر صاحب معجم *الصّحاح* مفید معنای مدح است (جوهری، ۱۹۸۴/ ۶: ۲۲۶۱)؛ اما بنا بر قول دیگری، منظور از آن ذم می‌باشد چون وصل نشدن فرد به پدر، باعث ننگ و عار اوست. قول دیگر آن است که نفرینی در حق انسان است که پدری که باعث قدرت و تقویت اوست نداشته باشد از آنجا که نفی پدر مستلزم نفی عشیره است لذا این جمله، نفرینی به معنی گرفتار شدن به ذلت و نداشتن یار و یاور است. اگر از عبارت «لا ابا لکم» دو معنی مختلف مدح و ذم همزمان استنباط شود، مصداقی از باب توجیه است (خاقانی، ۱۳۷۶: ۲۷۵). زوزنی این تعبیر را در معلقه زهیر برای ایجاد حس آگاهی و هشدار می‌داند و می‌نویسد: «کلمة جافیة لا یراد بها الجفاء وإنّما یراد بها التنبیه والإعلام» (زوزنی، ۱۹۸۳: ۱۵۰).

سَئِمْتُ تَکَالِیفَ الْحَیَاةِ وَمَنْ یَعِشْ ثَمَانِینَ حَولاً لَا أَبَاً لَکِ یَسْأَمِ

(همان: ۱۵۰)

ترجمه: از سختی‌های زندگی رنجور گشته‌ام؛ آری کسی که هشتاد سال از عمرش بگذرد ـ ای بی‌خبر ـ بی‌گمان از زندگی ملول می‌گردد.

بنابراین، با توجه به بافت زبانی و آگاهی از بافت موقعیتی این خطبه، کنش واقعی این پاره-گفتار، نفرین نیست. مخاطب این پاره‌گفتار مردم عراق است که در یاوری کوتاهی کرده‌اند و نمی‌توان آن را نفرین جمعی ترجمه کرد. گرمارودی با توجه به این مطلب، در گزینش معنا دقت لازم را داشته است؛ وی در حاشیه ترجمه می‌نویسد: «من همین کلمه را هنگامی که امام آن را برای دشمنان خود به کار می‌برد «بی‌پدران» و آنگاه که در گلایه دوستان به کار می‌برد «پدرآمرزیدگان» ترجمه کرده‌ام» (گرمارودی، ۱۳۹۹: ۱۷۰). هر چند اصل این معادل (پدرآمرزیده) نیز گزندگی خاص خود را دارد و عنوانی نسبتاً غیرمؤدبانه است که هنگام انکار، گله و شکایت گفته می‌شود (انوری، ۱۳۸۲/ ۲: ۱۲۸۳). همچنین این مترجم می‌نویسد: «لا أبا لک» گرچه برای نکوهش وضع شده و در تحریض یا بازدارندگی به کار می‌رود؛ اما عرب گاه آن را و مشابه آن چون «لا أمّ لک» و «ویلمه» (= ویل لأمّه) را در تعظیم و تفخیم به کار می‌برد. «لا أبا لک» بدین معناست که کاش پدر نداشتی که وضع امروز تو را ببیند (یعنی در واقع ضمن نکوهش، غیر مستقیم برای او قائل به داشتن پدر و اصل و نسب است) (همان: ۱۶۶). این در حالی است در ترجمه‌های دیگر، به دلیل وامداری به متن مبدأ، دلالت مستقیم این پاره‌گفتار ذکر شده است:

گرمارودی: پدرآمرزیدگان! در یاری پروردگارتان منتظر چه هستید؟ (گرمارودی)؛ ای بی‌ریشه‌ها چرا در یاری پروردگارتان درنگ می‌کنید؟ (آیتی)؛ ای مردم بی‌اصل و ریشه، در یاری پروردگارتان برای چه در انتظارید؟ (دشتی)؛ ای ناکسان! برای چه در انتظارید؟ (شهیدی)؛ ای بی‌پدرها برای نصرت و یاری پروردگار خود منتظر چه هستید؟ (فیض‌الاسلام).

چنان‌که در مثال بالا ملاحظه شد، دلالت منظوری و اجرائی پاره‌گفت «لا أبا لک» به مانند سایر پاره‌گفت‌های نفرین، مطابق با شرایط برون زبانی و بافت تعیین می‌گردد. از همین‌رو، یک گزاره نفرین‌تاب می‌تواند تحت شرایطی، تداعی‌بخش پیام محبت‌آمیز باشد؛ برای مثال امام در خطاب به یکی از یارانش به نام «جویریه بن مُسهِر عبدی» این‌گونه بیان داشته است: «سِرنا مَعَ عَلیٍّ علیه‌السلام یَوماً، فَالتَفَتَ فإذَا جُوَیریةُ خَلفَهُ بَعیداً، فَنَادَاهُ: یَا جُویریةُ! ألحِق بِی لا أباً لکَ! ألا تَعلَمُ أنِّی أهوَاکَ وَأُحِبُّکَ؟ قَالَ: فَرَکَضَ نَحوَه، فَقالَ لَه: إنّی محدّثُکَ بأُمورٍ فَاحفِظهَا» (ابن ابی الحدید، ۲/۱۹۵۹: ۲۹۰). پاره‌گفت «لا أبا لکَ» در بافت این روایت، کنش عاطفی به شمار آمده و فعل گفتاری انجام شده، ستایش و اظهار محبت را می‌رساند. گزاره استفهامی ادامه متن نیز برای تقریر و واداشتن مخاطب به تأیید نظر گوینده است. اصحاب لغت و شارحان غرض مدح را یکی از دلالت‌های این عبارت به شمار آورده و معتقدند عبارت «لا أبا لک» در موقعیت مدح به معنای «خودت به تنهایی کافی هستی، بی‌مانندیی» است: «أکثر ما یستعمل «لا أبا لک» فی معرض المدح أی لا کافی لک غیر نفسک» (راوندی، ۳/۱۴۰۶: ۱۳۷).

بررسی ترجمه

پاره‌گفت	ترجمهٔ گرمارودی	کنش‌پذیر	کارکرد کنش	معادل پیشنهادی
لَا أَبَا لَکُمْ (خطبه ۳۶)	ای بی‌پدران	خوارج (نهروان)	غفلت‌زدایی	ای بی‌خبران
لَا أَبا لَکُم (خطبه: ۳۹)	پدرآمرزیدگان	مردم عراق	غفلت‌زدایی	ای غفلت‌زدگان

۳. نتیجه

از منظر کاربردشناسی دلالت یک پاره‌گفت از کلّ ارتباط کلامی نشأت می‌گیرد؛ یعنی کاربست یک گزاره در یک زمینه تعاملی، وجه مقصود را شفاف می‌سازد. بی‌توجهی به این دلالت‌ها در ترجمه، منظور گوینده را از خط سیر طبیعی خود منحرف می‌سازد و نظم منطقی متن را از هم می‌پاشد. در این پژوهش نمونه‌هایی از برگردان گزاره‌های نفرین در نهج‌البلاغه، با تکیه بر ترجمهٔ موسوی گرمارودی، تحلیل شد. مخاطبان این گزاره‌ها گاه نزدیکان و مردم شهرهای تحت فرمانروایی امام بوده و گاه دشمنان وی بوده‌اند که اغلب امام در هنگام شکوه و گلایه از آن‌ها به کار برده است. نکته قابل توجه در این گزاره‌ها این است که کاربست آن‌ها همراه با مخاطب-سنجی بوده و امام (ع) با تکیه بر کنش ترغیبی یا عاطفی، مخاطبان خود را به طور غیر مستقیم به انجام یا ترک کنش‌هایی فرا می‌خواند. این گزاره‌ها به دلیل وجوه دلالی متنوع و بار اعتقادی و فرهنگی خاصی که دارند، در ترجمه اهمیتی خاص دارند. چنان‌که در این بررسی مشخص گردید معانی ثانوی که از این تعابیر دریافت می‌شود به نوعی مکمل معنای صریح آن‌هاست که دریافت آن نیازمند بررسی موقعیت و بافت کلامی است. بررسی بافت موقعیتی و متنی کاربست پاره‌گفتارهای نفرین در نهج‌البلاغه، حاکی از ترسیم انگیزه‌هایی چون هشدار و غفلت‌زدایی، تحقیر و توبیخ، اظهار شگفتی و ترغیب و غیره، است.

گرمارودی برخلاف بیشتر مترجمان معاصر در برگردان برخی از این پاره‌گفتارها، به جایگاه گوینده، تنوّع مخاطبان و بافت کاربرد این گزاره‌ها توجه کافی داشته است، برای نمونه در ترجمه عبارت «لا أبا لکم» مطابق با موقعیت کاربرد آن، به معنای «پدرآمرزیدگان» (در نکوهش یاران) و معادل «بی‌پدران» (در توبیخ دشمنان) معادل‌یابی کرده است؛ در حالی که در اغلب ترجمه‌های

معاصر این تمایز در معادل‌یابی ملاحظه نمی‌شود و دلالت صریح عبارت در ترجمه‌ها در نظر گرفته شده است. در برخی از گزاره‌ها نیز چون برگردان «ثکلتک أمک» مانند مترجمان دیگر معنای صریح (مرگ‌خواهی) را در برگردان عبارت آورده است؛ در حالی که این مفهوم با مقصود گوینده و فضای گفتگو سازگاری ندارد. در سبک بیانی نهج‌البلاغه تعابیر نفرین‌تاب گاه اغلب افاده تعجب و سرزنش می‌کند و گرمارودی با در نظر گرفتن این مطلب در ترجمه تعابیری چون «ویلمه کیلا بغیر ثمن» معنای درست تعجب و نه نفرین را در نظر گرفته است. نکته دیگری که در تمایز ترجمهٔ گرمارودی نسبت به دیگر ترجمه‌های معاصر نهج‌البلاغه به چشم می‌آید، دقت‌های مترجم در گزینش قرائت راجح برخی از واژه‌هاست، مترجم در حاشیه ترجمه خود، ضمن مقایسه میان نسخ مختلف، ترجمه خود را بر اساس قرائت درست آورده است، چنان‌که در ترجمه جمله کنایی خطبه ۷۳ ملاحظه گردید.

پی‌نوشت‌ها

۱. «لعن» و «سبّ» از جمله واژگان مترادفی هستند که با وجود دلالت و مصادیق خاص، در حوزه معنایی واحد قرار می‌گیرند. هر کدام از این دو واژه با مشتقات مختلف ۸ مرتبه در نهج‌البلاغه به کار رفته‌اند (محمدی و دشتی، ۶/۱۹۸۶ – ۱۱). حساب لعن، از حساب سبّ و شتم جداست. امام علی (ع) در خطبه ۲۰۶ یاران خود را از سبّ و دشنام دشمنان در جنگ صفین نهی کرده و می‌فرماید: «إِنِّی أَکْرَهُ لَکُمْ أَنْ تَکُونُوا سَبَّابِینَ» (خطبه: ۲۰۶).

۲. ابن اعرابی گفته است «قَتَلَهُ لله» برای دشنام و «قَاتَلَهُ لله» برای تعجب به کار می‌رود (راغب اصفهانی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۹۰).

۳. محمدتقی شوشتری، صاحب کتاب *بَهجُ الصَّباغة فی شرح نهج البلاغة*، در آغاز جلد هشتم شرح خود، برخی از نکوهش‌های امام علیه السلام را در فصلی با عنوان «فِی عتاباتِهِ لعُمّالِهِ وغیرِهم» گرد آورده و به شرح و ارائه گزارش تاریخی از آن‌ها پرداخته است.

۴. این ترجمه برگرفته از مصرع غزلی از سعدی است.

منابع

قرآن کریم

ابن اثیر، ضیاءالدین (۱۹۳۹)، *المثل السائر فی أدب الکاتب والشاعر*، شرح محمد محی‌الدین عبدالحمید، قاهره، مطبعة مصطفی البابی الحلبی.

ابن سیده، ابوالحسن بن اسماعیل (۱۹۹۶)، *المخصص*، ج ۳، بیروت، دار إحیاء التراث العربی.

ابن ابی الحدید (۱۹۵۹)، *شرح نهج البلاغة*، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره، دار إحیاء الکتب العربیة.

ابن‌میثم بحرانی، کمال‌الدین میثم بن علی (۱۳۷۵). *شرح نهج‌البلاغه*، ترجمهٔ محمدصادق عارف و دیگران، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

احمد بن فارس (۱۹۹۷)، *الصاحبی فی فقه اللغة العربیة ومسائلها وسنن العرب فی کلامها*، شرح و تعلیق احمد حسن بسج، بیرت، دارالکتب العلمیة.

اقبالی، عباس (۱۳۹۶)، «نشانه‌شناسی و تحلیل فرامتنی برخی از کنایات نهج‌البلاغه»، *حدیث‌پژوهی*، سال نهم، شمارهٔ هجدهم، صص ۲۵۶ ـ ۲۳۹.

انوری، حسن (۱۳۸۲)، *فرهنگ سخن*، تهران، سخن.

انیس، ابراهیم (۱۹۷۶)، *دلالة الألفاظ*، چاپ سوم، قاهره، مکتبة الانجلو المصریة.

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

بن‌ظافرالشهری، عبدالهادی (۲۰۰۴)، *استراتیجات الخطاب مقاربة لغویة تداولیة*، بیروت، دارالکتب الجدیدة المتحدة.

پیش‌قدم، رضا و همکاران (۱۳۹۳)، «نگاهی جامعه‌شناختی به کنش‌گفتار نفرین: مقایسه زبان‌های فارسی و انگلیسی»، *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه*، شمارهٔ دوم، صص ۷۱ ـ ۴۵.

جوهری، اسماعیل بن حماد (۱۹۹۰)، *تاج اللغة العربیة وصحاح العربیة*، تحقیق احمد عبدالغفور عطار، بیروت، دارالعلم للملایین.
چیمن، شیوان (۱۳۹۸)، *معنی کاربردشناختی*، ترجمهٔ محمدرضا بیاتی، تهران، علمی.
خاقانی، محمد (۱۳۷۶)، *جلوه‌های بلاغت در نهج‌البلاغه*، تهران، بنیاد نهج‌البلاغه.
ختام، جواد (۲۰۱۶)، *التداولیة أصولها واتجاهاتها*، عمان، دار کنوز المعرفة.
خضیر، باسم خیری (۲۰۱۷)، *استراتیجیات الخطاب عند الإمام علی (علیه‌السلام) مقاربة دلالیة*، کربلاء: مؤسسة علوم نهج البلاغة.
ذبیانی، نابغة (۱۹۷۶)، *دیوان النابغة الذبیانی*، شرح محمد الطاهر ابن عاشور، تونس، الشرکة الوطنیة للنشر والتوزیع.
راغب اصفهانی، حسین بن محمد (۱۳۷۱)، *محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء*، ترجمهٔ محمد صالح قزوینی، تهران، سروش.
سامرائی، فاضل صالح (۲۰۰۰)، *الجملة العربیة والمعنی*، بیروت، دار ابن حزم.
السید، صفوت محمود المتولی (۲۰۲۰)، «لمحات دلالیة حول ألفاظ الدعاء الواردة علی ألسنة العرب»، *مجلة کلیة الدراسات الإسلامیة والعربیة للبنات*، شمارهٔ پنجم، جلد ۱۴، صص ۶۶۲ ـ ۷۴۱.
شاتلورت، مارک و موریا کاوی (۱۳۸۵)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ترجمه*، ترجمهٔ فرزانه فرحزاد، غلامرضا تجویدی و مزدک بلوری. تهران، یلدا قلم.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ ششم، تهران، آگاه.
صبوحی خامنه، لیلا (۱۳۸۹)، «بررسی کنش‌های گفتاری دعا و نفرین در زبان فارسی»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه فردوسی مشهد.
صحراوی، مسعود (۲۰۰۵)، *التداولیة عند العلماء العرب*، بیروت، دارالطلیعة.
عبده، محمد (بی‌تا)، *شرح نهج‌البلاغه*، بیروت، دارالمعرفة.
عثیمین، محمد بن صالح (۲۰۰۴)، *شرح الأربعین النوویة، عنیزة (المملکة العربیة السعودیة)*، دارالثریا للنشر والتوزیع.
عربی، موسی و مریم اشراق‌پور (۱۳۹۸)، «تحلیل کاربردشناسی خطبه امام حسن (ع) در باب صلح»، *مجله ادب عربی*، شمارهٔ ۲، صص ۱۶۷ ـ ۱۸۶.
عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۵۳)، *منطق‌الطیر*، تصحیح و تعلیق محمدجواد مشکور، تهران، کتابفروشی تهران.
عطاردی، عزیزالله (۱۴۰۴)، *شرح نهج‌البلاغه* (لشارح مجهول من أعلام القرن الثامن)، تحقیق عزیزالله عطاردی، تهران، بی‌نا.
فراتی، علی اکبر (۱۳۹۶)، «بررسی و نقد سبک‌شناختی مفهوم عبارت «ویل أمه کیلاً بغیر ثمن» در نهج‌البلاغه»، *مجله علوم حدیث*، شمارهٔ ۸۶، صص ۵۱ ـ ۷۴.
قطب‌الدین الراوندی، هبه‌الله (۱۴۰۶)، *منهاج البراعة فی شرح نهج‌البلاغة*، قم، مکتبة آیة الله المرعشی النجفی.
لاینز، جان (۱۳۹۱)، *درآمدی بر معنی‌شناسی زبان*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، نشر علمی.
محمدی، سید کاظم و محمد دشتی (۱۳۸۷)، *المعجم المفهرس لألفاظ نهج البلاغة*، قم، مؤسسهٔ تحقیقاتی و فرهنگی امیرالمومنین.
مصطفوی، حسن (۱۳۸۵)، *التحقیق فی کلمات القرآن*، تهران، مرکز نشر آثار علامه مصطفوی.
مغنیه، محمدجواد (۱۹۷۹)، *فی ظلال نهج‌البلاغة محاولة لفهم جدید*، ط ۳، بیروت، دارالعلم للملایین.
مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۸۷)، *گفتار معصومین علیهم السلام*، قم، امام علی بن ابی طالب (ع).
موسوی گرمارودی، علی (۱۳۹۹)، *ترجمهٔ نهج‌البلاغه*، چاپ دوم، تهران، قدیانی.
میرزایی، پوران و محسن خاتمی (۱۳۹۹)، «نقدی بر ترجمهٔ کنایات در نهج‌البلاغه (مطالعه موردی «لا أبا لک» و «لا أبا لغیرک»)»، *پژوهشنامه نهج‌البلاغه*، سال هشتم، شمارهٔ ۳۰، صص ۱۱۳ ـ ۱۳۳.
نرم‌افزار نور علوی، (نسخه ۲).
هاشمی، احمد (۱۳۷۹)، *جواهر البلاغة*، قم، مؤسسة الصادق للطباعة و النشر.
هاشمی‌خوئی، حبیب‌الله (۱۴۰۰ ق). *منهاج البراعة فی شرح نهج‌البلاغة*، تصحیح ابراهیم المیانجی، تهران، المطبعة الاسلامیة.

یول، جورج (۱۳۹۳)، *کاربردشناسی زبان*، ترجمهٔ محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهر توانگر، تهران، سمت.

Holy Quran

Abdu, M. (No date), *Explanation of Nahj al-Balaghah*, Beirut, Dar Elmarefah.[In Arabic].

Aghagolzadeh, F. (2012), *Descriptive Culture of Discourse Analysis and Pragmatics*, Tehran, Elmi Publication.[In Persian].

Ahmed bin Faris, (1997), Al-Sahibi, *On the Arabic language and its Issues and Arab Traditions in Speech*, explained and commented by Ahmed Hassan Basaj, Beirut, Scientific Books House.[In Arabic].

Al-Sayed, S.M.A. (2020), "Semantic Glimpses about the Words of Supplication Mentioned in the Arab Languages", *Journal of the College of Islamic and Arabic Studies for Girls*, no. 5, vol. 14, pp. 662- 741.[In Arabic].

Anis, I. (1976), *Semantics of Words*, 3rd Publication, Cairo, Angelo Egyptian Bookshop.[In Arabic].

Anvari, H. (2007), *Sokhan Dictionary*, Tehran, Sokhan.[In Persian].

Arabi, M. & Eshraqpor, M. (2019) "A Pragmatic Analysis of Imam Hassan's Speech on the Peace", *Arabic Literature*, 11 (2) pp 167- 186.[In Persian].

Atarodi, A. (1983), *Explanation of Nahj al-Balaghah* (by an unknown commentator from the prominent figures of the eighth century), edited by Azizullah Atarodi, Tehran, Bina.[In Arabic].

Attar Nishabouri, F. (1974), *the Logic of Birds (Mantegh-ul-Teyr)*, corrected and commented by Muhammad Jawad Mashkour, Tehran, Tehran Bookstore.[In Persian].

Chapman, S. (2019), *Pragmatics*, translated by Mohammad Reza Bayati, Tehran, Elmi Publication.[In Persian].

Eghbali, A. (2016), "Semiotics and Metatextual Analysis of some Allusions in Nahj al-Balagha", *Hadith Research*, vol. 9, no. 18, pp. 239-256.[In Persian].

Forati, A.A. (2016), "Stylistic Review and Criticism of the Meaning of the Phrase "Oh Heavens! This Cup is Freely Given, I Wish There was a Container for it" in Nahj al-Balagha, *Journal of Hadith Sciences*, no. 86, pp. 74-51.[In Persian].

Gile, D. (2014), *Understanding and Teaching Translation*, translated by Fatemeh Mizra Ebrahim Tehrani, Tehran, Ghatreh Publication.[In Persian].

Hashemi Khoei, H. (1400 BC). *Minhaj Al-Bara'ah in explaining Nahj-al-Balaghah*. Corrected by Ibrahim Al-Myanji. Tehran, Islamic Press.[In Arabic].

Hashemi, A. (2000), *Jawaher Al-Balaghah*, Al-Sadiq Publication Center.[In Arabic].

Ibn Maitham Bahrani, K. (1996). *Explanation of Nahj al-Balaghah*, translated by Mohammad Sadegh Aref and others, Mashhad, Islamic Research Foundation.[In Arabic].

Ibn Sidah, A. (1996), *Al-Mukhassas*, vol. 3, Beirut, Arab Heritage Revival House.[In Arabic].

Ibn-e-Abi Alhadid (1959), *Describing Nahj-ul-balagha*, Muhammad Abolfazl Ebrahim, Cairo, Arabic Books Revival House.[In Arabic].

Ibn-e-Asir, Z. (1939), *The Walking Proverb in the Literature of the Writer and Poet*, Muhammad Mohiyeddin Abd-ul-Hamid. Cairo, Mustafa Al-babi Al-Halbi Publication.[In Arabic].

Jawhari, I. (1990), *The Crown of the Arabic Language and the Correctness of Arabic*, edited by Ahmed Abdel Ghafour Attar, Beirut, Dar Al-Ilm Li'l-Malayeen.[In Arabic].

Khaqani, M. (1997), *Manifestations of Rhetorics in Nahj al-Balagheh*, Tehran, Nahj al-Balagheh Foundation.[In Persian].

Khattam, J. (2016), *Pragmatics Its Origins and Trends*, Oman, Dar Knouz Al-Marafa.[In Arabic].

Khudair, B. (2017), *Discourse Strategies of Imam Ali: a semantic approach*, Karbala, Nahj al-Balaghah Science Foundation.[In Arabic].

Lines, J. (2012), *An Introduction to Language Semantics*, translated by Koroush Safavi, Tehran, Elmi Publications.[In Persian].

Makarem Shirazi, N. (2008), *Speeches of the Ma'asums*, Qom, Imam Ali Ibn Abi Talib Publications.[In Persian].

Mirzaei, P. & Khatami, M. (2019), "Criticism on the Translation of Allusions in Nahj-ul-Balagha (Case study of Phrases"La Aban Lek" and "La Aban Leghirak")", *Nahj-ul-Balagha Research Journal*, vol. 8, no. 30, pp.: 133-113.[In Persian].

Mohammadi, K. & Dashti, M. (2008), *The Indexed Dictionary of the Words of Nahj al-Balaghah*, Qom, Cultural Instutute of Amir al-Muminin.[In Persian].

Mostafavi, H. (2006), *An Investigation into the Words of the Qur'an*, Tehran, Allama Mostafavi Publication Center. [In Arabic].

Motahhari, M. (No date), *A Survey into Nahj-al-Balagha*, Tehran, Sadra.[In Persian].

Mousavi Garmaroudi, A. (2019), *Translation of Nahj-ul-Balagha*, second edition, Tehran, Qadiani Publications.[In Persian].

Mughniyeh, M.J. (1979), *In the Shadows of Nahj-al-Balaghah, An Attempt for a New Understanding*, 3rd edition, Beirut, Al-Ilm Li'l-Malayyin Publication House.[In Arabic].

Noor-e-Alavi Application (v. 2).[In Persian].

Qutbo al-Din al-Rawandi, (1985), *Minhaj al-Baraa fi Sharh Nahj al-Balaghah*, Qom: Library of Ayatollah Marashi al-Najafi. [In Arabic].

Ragheb Isfahani, H. (1992), *Lectures of Writers and Dialogues of Poets and Rhetoricians*, translated by Mohammad Salih Qazwini, Tehran, Soroush.[In Persian].

Sabuhi khamene, L. (2010), "*Analyses of the cursing and the blessing as speeh acts in Persian*", Ferdowsi University of Mashhad.[In Persian].

Sahrawi, M. (2005), *The perspective of Arab scholars on pragmatics*, Beirut, DarTaliya. [In Arabic].

Samarrai, F.S. (2000), *Arabic Sentence and Meaning*, Beirut: Ibn Zahm House.

Shafiei Kadkani, M.R. (1996), *Imagery in Persian Poetry*, 6th edition, Tehran, Aghaz. [In Arabic].

Shuttleworth, M. and Cowie, M. (2006). *Descriptive Encyclopedia of Translation Idioms*. Trans. By Farzaneh Farahzad, Gholamreza Tajvidi and Mazdak Boloori. Tehran, Yalda Ghalam.[In Persian].

Thebiani, N. (1976), *Diwan al-Nabigha al-Dhibiani*, explained by Muhammad al-Taher Ibn Ashour, Tunisia, The National Company for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Uthaymeen, M. (2004), *Explanation of the Arba-in Al-Noviyah*, Onaizah (Saudi Arabia), Dar Al Thuraya Publication. [In Arabic].

Yule, G. (1996), Pragmatics, Translated by Mohammad Amozadeh Mahdiraji and Manouchehr Tavangar, Tehran, samt.[In Persian].

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

Metafictional Analysis of the Novel "Hona Al Warde" by Amjad Nasser

Payman Salehi[1]✉, **Moslem Khezeli** [2]

1. Corresponding Author, Profesor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran. E-mail:p.salehi@Ilam.ac.ir
2. Ph.D. Graduated in Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities Sciences, Ilam University, Ilam, Iran. E-mail: moslem_khezeli@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
23 July 2023

In Revised Form:
19 September 2023

Accepted:
1December 2023

Published Online:
21 June 2024

Abstract

Metafiction is a post-modern narrative method in which the author tries to show its fictionality and story-likeness in different ways and reduce his god-like authority in narrating the events of the story. In this narrative method, the author avoids the rules of traditional and classic narration and highlights the artificiality of the story with metafictional techniques. This method of narration was also noticed by the writers of Arabic literature and many writers created famous meta-stories with this method of narration. Amjad Nasser, a Jordanian writer, is also one of the authors who used the metafictional technique in the novel "Hona Al Warde". Therefore, the present research has analyzed the application of the metafiction narrative method in the mentioned novel with a descriptive-analytical and statistical method and stated the author's goals of using this narrative method. Based on the findings of the research, with the help of metafictional techniques such as short connection, criticism of the story and reference to the way of writing the story, combining genres and styles and the uncertainty and multi-completion of the story, Nasser highlights the constructedness of his novel and with his interventions and metafictional comments, the imaginary world It connects the story and the world of reality and gives the reader an active role in the narrative process.

Keywords: Metafiction, metafictional techniques, storytelling, Amjad Nasser, Hona Alwarde.

Cite this The Author : Salehiia, P. .; Khezeli, .M,(2024). Metafictional Analysis of the Novel "Oina Al Warde" by Amjad Nasser. Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 16, No. 2,Serial No. 40- Summer 2024, (91-113).
DOI: 10.22059/jalit.2023.362739.612710.

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

Introduction

Postmodern writers created new and distinctive works with new and different narrative methods from classic and modern novels, in which attention was paid to the relationship between the structure of the story and the world of reality. "The birth of postmodernism was synonymous with the definitive death of the half-life body of the author, and in fact, it was the completion of the process announced by Roland Barthes. If before and during the period of modernism, the reader participated in the meaning of the text, in the postmodern era, the characters also interfere in determining the course of the story and direct the story to a direction that is not his will" (Yazdanjo, 2014: 145-123). The reader also somehow plays a role in the formation of the novel. One of the postmodern narrative methods is metafiction, in which the author tries to highlight the artificiality of the novel and make the reader understand that this novel is the creation of his mind, to challenge his mind and discover the connection between the world inside the story and the outside world. . The postmodern trend entered Arabic literature as well, and Arab writers wrote works based on the principles of Western postmodern novels and used the narrative style of metafiction in their stories. Amjad Nasser, a Jordanian poet, and writer, is one of the post-modern writers who avoids the usual and classic narrative methods and uses the meta-narrative method to portray the atmosphere of Arab countries when leftist and Marxist ideas prevailed over the revolutionary struggles. The novel "Hona Al-Warda" is Nasser's famous novel, which was nominated for the Booker World Prize in 2018, and in which it narrates the life events of one of the left-wing fighters named "Younes Al-Khatat". In this novel, many features of metafiction appear, so this research tries to investigate the goals of using the metafiction narrative method in the novel "Hona Alvarda" and explain how the world of the story is connected with the outside world. Considering that the theme of this novel is placed in the framework of the Arab-Islamic awakening category and metaphorically and ironically refers to the revolutionary currents in Arab countries, especially the resistance of Hezbollah in Lebanon, therefore, studying the narrative structure of this novel can identify the political, intellectual and The Middle East region's society should help and be effective in strengthening the ideas of resistance.

Methodology

metafiction is a novel that the author explicitly mentions as fake. "Superstition turns to artifacts to raise questions about the relationship between fiction and reality". In these novels, the author does not have the authority of the author of classic novels and sometimes it is included in the text of the story. The postmodern writer calls the author's comments and interventions "metafictional comments" and "metafictional conversations" addressed to the reader.

Findings

The novel "Hona Al Warde" is an original metafiction that Amjad Nasser, by violating the norms of traditional story writing and with the help of metafictional techniques such as short-circuiting, criticism of the story and its writing style, combining genres and styles and uncertainty, implements the narrative method of metafiction in this novel. he does.

Discussion and results

With his sudden entry into the world of the story and addressing the reader directly, Nasser creates a connection between the message, the sender of the message, and the receiver of the message and connects the imaginary world of the story and the outside world and gives the reader an important role in the process of creating the story grants. With his comments, he

mixes the boundaries of reality and fantasy so that they cannot be separated, and by doing this, he emphasizes to the reader that this story and its characters and events are all made up by his mind and do not appear in the real world in this way. By referring to the style of writing his story, Nasser shows that the events of the real world can become a story, but in the novel "Hona Alwarde" he does not seek to discover a specific reality, but the reality is something created by the audience's mind and literary ability The power of his interpretation. By combining literary criticism and using critical terms, she increases the self-awareness of the text of her novel, and by mixing her awareness of literary criticism with the creative imagination of the story maker, she strengthens her Fardastan narrative style. With the vague, metaphorical, and ambiguous title of the novel, and the creation of surreal spaces and ambiguity in the history of the characters, Nasser creates many possibilities and hypotheses in the mind of the audience and causes there is no certainty in the level of narration and narrating the events of the story, and he with unexpected events It surprises the reader and leaves him in doubt until the end of the story. By placing an open ending and uncertainty about the fate of the characters in the story, especially Yunus, he multiplies this uncertainty and puts the audience in front of many questions and allows him to rely on his imagination and literary ability to The novel "Hona Alwarde" imagines an ending or endings and in this way strengthens the meaning of the novel and shows its fakeness to the audience.

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

تحلیل فراداستانی رمان «هنا الوردة» اثر امجد ناصر

پیمان صالحی ✉[۱]، مسلم خزلی [۲]

۱. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: p.salehi@Ilam.ac.ir

۲. دانش‌آموخته دکتری، مدرس گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: moslem_khezeli@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۵/۰۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۶/۲۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۹/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۴/۰۱

چکیده

فراداستان شیوهٔ روایی پسامدرنی است که نویسنده در آن به اشکال مختلف می‌کوشد خیالی بودن و داستان‌وارگی آن را نمایان سازد و از اقتدار خداگونهٔ خود در نقل و روایت حوادث داستان بکاهد. در این شیوه روایی نویسنده از قواعد روایت‌پردازی سنتی و کلاسیک دوری کرده و تصنعی بودن داستان را با فن‌های فراداستانی برجسته می‌سازد. این شیوهٔ روایی مورد توجه نویسندگان ادبیات عربی نیز واقع شد و بسیاری از نویسندگان با این شیوهٔ روایی، فراداستان‌های مشهوری را خلق کردند. امجد ناصر نویسنده اردنی نیز از نویسندگانی است که در رمان «هنا الوردة» از فن‌های فراداستانی استفاده کرده است. لذا پژوهش حاضر با شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و آماری کاربست شیوهٔ روایی فراداستان را در رمان مذکور نقد و بررسی می‌کند و اهداف نویسنده از به‌کارگیری این شیوهٔ روایی را بیان می‌کند. بر اساس یافته‌های پژوهش، ناصر به کمک فن‌های فراداستانی همچون اتصال کوتاه، نقد داستان و اشاره به شیوهٔ نگارش داستان، تلفیق ژانرها و سبک‌ها و عدم قطعیت و چند فرجامی کردن داستان، برساخته بودن رمانش را برجسته می‌کند و با دخالت‌ها و اظهارنظرهای فراداستانی خود، جهان خیالی داستان و جهان واقعیت را به هم متصل می‌کند و به خواننده نیز در فرایند روایت، نقش فعالی می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: فراداستان، فن‌های فراداستانی، داستان‌وارگی، امجد ناصر، هنا الوردة.

استناد: صالحی، پیمان؛ خزلی، مسلم؛ (۱۴۰۳). تحلیل فراداستانی رمان «هنا الوردة» اثر امجد ناصر/ ادب عربی، ادب عربی سال ۱۶، شمارهٔ ۲، تابستان، شمارهٔ پیاپی ۴۰ – (۱۱۳-۹۱).
DOI: 10.22059/jalit.2023.362739.612710.

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

رمان، از گونه‌های ادبی است که پیوسته در حال دگرگونی است. پس از ناکارآمدی رمان‌های کلاسیک، رمان‌های مدرن در عرصه ادبیات داستانی ظهور کردند و نویسندگان از شیوهٔ روایی سادهٔ رمان‌های کلاسیک دور شدند و با توجه کردن به ناخودآگاه و اسطوره‌های کهن، فهم داستان را سخت کردند و در آن مشکلات روانی و اجتماعی انسان جنگ‌زدهٔ پس از دو جنگ جهانی را به تصویر کشیدند؛ اما با رشد صنعت و دانش و مکاتب فکری و فلسفی جدید، ضرورت بازبینی در آثار روایی مدرن بیشتر شد و مکاتبی همچون پسامدرن به تغییر در سبک زندگی انسان دعوت کردند. این مسأله در ادبیات نیز نمود یافت و نویسندگان پسامدرن [۱] با شیوه‌های روایی جدید و متفاوت از رمان‌های کلاسیک و مدرن، آثاری نو و متمایز آفریدند که در آن‌ها به ارتباط ساختار داستان و جهان واقعیت توجه نمودند. «تولد پسامدرنیسم مترادف بود با مرگ قطعی پیکر نیمه‌جان مؤلف و در واقع، کامل شدن روندی بود که رولان بارت [۲] اعلام کرده بود. اگر پیش از این و در دورهٔ مدرنیسم، خواننده در معناگذاری متن مشارکت می‌کرد، در عصر پسامدرن شخصیت‌ها نیز در تعیین روند داستان دخالت می‌کنند و مسیر داستان را به سمتی هدایت می‌کنند که خواست او نیست» (یزدانجو، ۱۳۹۴: ۱۲۳ ـ ۱۴۵). پس خواننده نیز به نوعی در شکل‌گیری رمان نقش ایفا می‌کند. یکی از شیوه‌های روایی پسامدرن، فراداستان [۳] است که در آن نویسنده تلاش می‌کند تصنعی و برساخته بودن رمان را برجسته کند و به خواننده بفهماند که این رمان ساختهٔ ذهن اوست تا ذهن او را به چالش بکشد و ارتباط جهان درون داستان با جهان بیرون را کشف کند.

جریان پسامدرن به ادبیات عربی نیز وارد شد و نویسندگان عرب بر اساس مبانی رمان‌های پسامدرن غربی آثاری را به نگارش درآوردند و از شیوهٔ روایی فراداستان در روایت داستانشان استفاده کردند. امجد ناصر [۴] شاعر و نویسندهٔ اردنی از جمله نویسندگان پسامدرنی است که با گریز از شیوه‌های روایی معمول و کلاسیک و به کمک شیوهٔ روایی فراداستان فضای کشورهای عربی در دوران غلبه تفکرات چپ‌گرایی و مارکسیستی بر مبارزات انقلابی را به تصویر می‌کشد. رمان «هنا الوردة» رمان معروف ناصر است که در فهرست نامزدهای جایزهٔ جهانی بوکر در سال ۲۰۱۸ میلادی قرار گرفت و در آن حوادث زندگی یکی از مبارزان چپ‌گرا بنام «یونس الخطاط» روایت می‌شود. در این رمان بسیاری از ویژگی‌های فراداستان نمود می‌یابد، لذا این پژوهش می‌کوشد اهداف به‌کارگیری شیوهٔ روایی فراداستان را در رمان «هنا الوردة» بررسی کند و چگونگی پیوند میان جهان داستان با جهان بیرون را تشریح کند. با توجه به اینکه مضمون این رمان در چارچوب مقولهٔ بیداری عربی– اسلامی قرار می‌گیرد و به شکلی استعاری و کنایی به جریان‌های انقلابی در کشورهای عربی به‌ویژه مقاومت حزب‌الله لبنان اشاره می‌کند، بنابراین مطالعهٔ ساختار

روایی این رمان می‌تواند به شناخت تحولات سیاسی، فکری و اجتماعی منطقهٔ خاورمیانه کمک شایانی کند و در تقویت اندیشه‌های مقاومت مؤثر واقع شود.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱- امجد ناصر با کدام یک از فن‌های فراداستانی و چگونه برساخته بودن رمان «هنا الوردة» را برجسته می‌کند؟

۲- وی چگونه میان جهان واقعیت و جهان درون داستان، پیوند برقرار می‌کند و اهداف او از این پیوند چیست؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ اشعار امجد ناصر پژوهش‌هایی انجام گرفته که عبارت‌اند از: ۱-پایان‌نامهٔ نسرین محمود محمد الشرادقة با عنوان «الاغتراب فی شعر أمجد ناصر» (۲۰۱۰). ۲-مقالهٔ عبدالسلام عبدالکریم أخو ارشیدة و احمد غالب الخرشة با عنوان «جمالیات التشکیل الایقاعی فی قصیدة النثر عند أمجد ناصر» (۲۰۲۲). ۳-مقالهٔ نهی جعفر عوفی با عنوان «ملامح النوستالوجیا فی کتابات أمجد ناصر» (۲۰۲۲). ۴-مقاله سلطان الزغول با عنوان «أمجد ناصر: من التمرد علی سلطة الأب إلی إعادة إحیائه» (۲۰۱۲)؛ اما دربارهٔ رمان‌های او پژوهش‌هایی به صورت مقالات کوتاه در برخی سایت‌ها انجام گرفته که به سبک فراداستان به صورت مستقیم اشاره نکرده‌اند، ولی به روش‌های نو به کار رفته در داستان اشاره کرده‌اند. ۱- عمر شبانة در مقالهٔ «هنا الوردة لأمجد ناصر: أسالیب سردیة حدیثة» به خیالی بودن این داستان و سرعت کند روایت آن اشاره می‌کند. ۲- لیندا نصار در مقالهٔ «هنا الوردة لأمجد ناصر روایة الإرباک النقدی» به شعرگونگی متن رمان هنا الوردة و معنای استعاری عنوان آن اشاره می‌کند که ارتباط بینامتنی با داستان دون کیشوت دارد. ۳-حاتم الصکر در مقالهٔ «روایة «هنا الوردة». عن الأحلام والأوهام وما بینهما» به توجه ناصر در توصیف دقیق فضاها و مکان‌ها و جزئیات زندگی فردی و اجتماعی شخصیت‌های این رمان اشاره می‌کند. دربارهٔ فراداستان نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱-صدری خانلو و همکاران در مقالهٔ «تمهیدات فراداستان و بازی در رمان لعبة النسیان» (۱۴۰۰) عبدالله براده با کاربست شگردهای اتصال کوتاه، آشکارسازی شگرد، شورشگری شخصیت، کولاژ فراداستانی و نام‌گذاری دل‌بخواهی به اصل نسبی‌نگری و چندچهرگی حقیقت اعتقاد دارد. ۲- شیرخانی و خزلی در مقالهٔ «بررسی شیوهٔ روایی فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة» (۱۴۰۰) به این نتیجه رسیده‌اند که ابراهیم نصرالله به کمک اتصال کوتاه و بازیگوشی‌های چاپی، داستان‌وارگی این رمان را نمایان کرده است. ۳-حاجی‌زاده و ابراهیمی در مقاله «تحلیل و بررسی جنبه‌های فراداستانی رمان «الفراشة والزرقاء» اثر ربیع جابر» (۱۳۹۷) به این نتیجه رسیده‌اند که ربیع جابر با کمک اشارهٔ صریح راوی به داستان‌نویسی، مخاطب قرار دادن مخاطب، توصیف و ادغام خیال و واقعیت، توانسته است غیرواقعی بودن رمانش را به خوانندگان القا کند. بر اساس مطالعات نظام‌مند این پژوهش

نخستین پژوهش دربارۀ رمان‌های امجد ناصر است که به بررسی بازتاب فن‌های فراداستان در رمان «هنا الوردة» پرداخته است و تفاوت اساسی آن با پژوهش‌های مشابه در این است که برخی از آن‌ها به بررسی شعر امجد ناصر پرداخته‌اند یا به رویکرد تخیلی، شعرگونگی و استعاری بودن آن اشاره کرده‌اند و برخی نیز شیوۀ روایی فراداستان را در آثار دیگر نویسندگان عربی بررسی کرده‌اند.

۲. چارچوب نظری پژوهش

۲-۱. فراداستان

فراداستان، از شیوه‌های روایی پسامدرن است که نخستین بار ویلیام هوارد گاس[۵] در سال ۱۹۷۰ این اصطلاح را به کاربرد و در آثارش کوشید که تصنعی بودن داستان‌هایش را آشکار کند. فراداستان، رمانی است که نویسنده صریحاً به ساختگی بودن آن اشاره می‌کند. «فراداستان به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را دربارۀ رابطۀ میان داستان و واقعیّت مطرح کند» (وو، ۱۳۹۰: ۸؛ نک: صدری خانلو و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۵)؛ یعنی مخاطب در برابر متنی کاملاً ساختۀ ذهن نویسنده قرار می‌گیرد که در آن نویسنده می‌کوشد به مخاطب بفهماند که شخصیت‌های این داستان غیرواقعی هستند و در عالم واقعیت، مصداقی ندارند. «پس در این رمان‌ها، نویسنده از اقتدار نویسندۀ رمان‌های کلاسیک برخوردار نیست و گه‌گاهی در متن داستان وارد می‌شود. نویسندۀ پسامدرن، اظهار نظرها و دخالت‌های نویسنده را «نظرهای فراداستانی» و «صحبت‌های فراداستانی» خطاب به خواننده می‌نامد» (لاج، ۱۳۹۳: ۱۵۲–۱۶۸؛ نک: شیرخانی و خزلی، ۱۴۰۰: ۲۱۶). پس نویسنده همچون رمان‌های قدیمی حاکم بلامنازع و متکلم وحده نیست و به خواننده نیز در فرایند تولید متن نقش می‌دهد.

در فراداستان نویسنده نمی‌کوشد که جهان واقعیت را همان‌گونه که هست نشان دهد، بلکه می‌خواهد میان جهان داستان و جهان بیرون ارتباط برقرار کند و موضوعی را به شکلی داستانی عرضه کند. «فراداستان را تبدیل رابطۀ واقعیت– داستان به موضوع بحث می‌دانند» (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۴ و ۱۵). پس رمان، گزارشی از مشاهدات بیرونی نیست و جهان بیرونی به همان شکلی که هست بازتاب نمی‌یابد، بلکه به شکلی استعاری واقعیت‌هایی در جهان برساختۀ ذهن نویسنده بازگو می‌شود. گروهی معتقدند «بسیاری از آنچه ضد رمان شناخته می‌شود، در واقع فراداستان است» (Currie, 2014: 22)؛ یعنی فراداستان ساختاری هنجارشکنانه دارد که از واقعیت صرف می‌گریزد و واقعیت و خیال را چنان باهم درمی‌آمیزد که تفکیک آن‌ها از هم بسیار سخت است. پس «فراداستان از اینکه در نظر خواننده همچون زندگی واقعی جلوه کند سرباز می‌زند و لذا با رئالیسم سرِ سازش ندارد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۷۵)؛ زیرا در رئالیسم، متن رمان، گزارشی واقع‌گرایانه و ژورنالیستی از واقعیت‌های جامعه است و نویسنده در آن تنها جهان‌بینی خود را بیان می‌کند و به

خواننده اجازهٔ مشارکت در خلق رمان نمی‌دهد. «نویسنده در فراداستان، از یک‌سو دنیایی شبیه واقعیت می‌سازد و از سوی دیگر غیرواقعی بودن آن را به خواننده گوشزد می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۴۰)؛ یعنی جهان بیرون با قدرت خیال نویسنده در قالب شخصیت‌هایی تخیّلی بازنمایی می‌شود. «فراداستان‌ها می‌کوشند تا از راه ادغام خیال و واقعیّت، ادبیات و تاریخ را از وضعیت حاشیه‌ای آن جدا کنند. این ادغام هم در مضامین و هم در شکل صورت می‌گیرد» (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۶۹)؛ یعنی از واقعیت‌گرایی صرف و تاریخ‌مندی رمان‌ها بکاهد و بُعد خیال‌انگیز و ادبی آن را تقویت کند.

فراداستان دارای ویژگی‌های عام و مشترک با رمان‌های کلاسیک و مدرن است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: «محتوای وجودشناسانه، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا یا شیفته گونگی، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن طرح یا پیرنگ، بازی‌های زبانی، نداشتن قطعیت، پراکندگی و نداشتن مرکزیت، ترکیب، مشارکت، تناقض، جابه‌جایی، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، بازنمایی سلطهٔ تصاویر، بازنمایی فروپاشی فرا روایت‌ها، آشکار کردن تصنع، نقیضه پردازی، بینامتنیت، از بین رفتن هویت فردی و ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویهٔ دید» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۷ ـ۲۸). گرچه برخی از این ویژگی‌ها در دیگر انواع رمان‌ها نیز نمود می‌یابد، ولی فراداستان‌ها دارای ویژگی‌های منحصر به خود هستند که باعث می‌شود از رمان‌های کلاسیک و مدرن تمایز یابد که به آن‌ها اشاره می‌شود. «افشای صنعت و به سخره گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است. این ویژگی موجب برانگیختن پرسش‌هایی وجودشناسانه دربارهٔ رابطهٔ دنیای متن و دنیای خارج از متن (دنیای نویسنده و خواننده) می‌شود» (Waugh, 1996: 4). پس نویسندهٔ فراداستان با ورود به داستان و جهان درون آن به خواننده یادآور می‌شود که این داستان و شخصیت‌ها و حوادث آن غیر واقعی است و واقعیت را مولود ذهن انسان می‌داند. سه روش اصلی برای فراداستان را برشمرده‌اند. «۱- ورود نویسنده به متن یا همان اتصال کوتاه. ۲- برجسته کردن بُعد فیزیکی کتاب و بازیگوشی‌های چاپی. ۳- برساختن ماشین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی» (Klinkowitz, 1988: 836). در این روش‌ها تأکید بر داستان‌وار بودن داستان است و اینکه نویسندهٔ فراداستان با شخصیت‌های داستان و کنش‌هایشان، موضوعی در جهان واقعیت را دست‌مایهٔ آفرینش داستان قرار می‌دهد.

۲-۲. خلاصه داستان

حوادث داستان «هنا الوردة» پیرامون قهرمان داستان «یونس الخطاط» در سرزمین «الحامیه» رخ می‌دهد. یونس در خاندانی به دنیا آمده که نسل‌ها خطاط بوده‌اند و جد بزرگ او با پادشاه و مؤسس «الحامیه» ارتباط صمیمی داشته است و این ارتباط تا زمان پدر او ادامه داشته است. او جوانی بلندپرواز و ادیب و شاعری است که عضو یک سازمان چپ‌گرا و مارکسیستی است که در شهر «سندباد» با دبیرکل سازمان ملاقات کرده و نامه‌ای محرمانه به او داده می‌شود تا به مقصد

دیگری برساند و پس از انجام این مأموریت به او مأموریت سخت‌تر و مهم‌تری محول می‌شود و آن ترور و قتل پادشاه وقت «الحامیه» است که بارها مورد سوءقصد واقع شده است. یونس با دو تن از هم‌فکرانش اقدام به ترور پادشاه کرده و پس از درگیری یکی از آن‌ها کشته و دیگری به شدت زخمی می‌شود و یونس نیز فرار می‌کند و به مرز می‌رود و در آنجا ابوطویله بدون آگاهی قبلی به او می‌پیوندد و با وانت مهاجران به صورت قاچاقی به سمت شهر ساحلی در کشور همسایه می‌رود، ولی در نزدیکی مرز با دیدن دایی‌اش «ادهم» که صورت خود را پوشانده و رئیس کاروان است، غافلگیر می‌شود و جهت مسیر ماشین از شهر ساحلی در کشور همسایه به سمت الحامیه تغییر می‌یابد و این‌گونه داستان پایان می‌یابد.

شخصیت‌های این داستان به چند دسته تقسیم می‌شوند که دستهٔ نخست متشکل از اعضای خانواده او هستند: عدنان پدر یونس که خطاط معروفی است، مادر یونس، برادر بزرگ او سند که رئیس چاپخانه است و برادر کوچک او شهاب و رلی همسر او. دستهٔ دوم، دوستان یونس هستند که اکثراً در زمینهٔ سیاست و ادبیات با او گفت‌وگوهایی دارند: الحناوی، ابوطویله، عقلة الإصبع، حسیب مرتضی، خلف. همچنین استاد سلیمان استاد یونس در شعر و حامد علوان شاعر معروف. دستهٔ سوم شخصیت‌ها نیز برخی از اعضای سازمان از جمله دبیر کل سازمان و هانی کسی که مأموریت دوم را به یونس ابلاغ کرد و نیز مروان جوانی که نامه را در سندباد به یونس داد. همچنین پادشاه الحامیه که در داستان با عنوان «الحفید» معرفی می‌شود.

۳. تحلیل فن‌های فراداستانی در رمان هنا الوردة

بارزترین ویژگی‌های فراداستان در رمان «هنا الوردة» عبارت‌اند از: اتصال کوتاه، نگارش شیوهٔ داستان، تلفیق ژانرها و کاربرد اصطلاحات نقدی و عدم قطعیت که امجد ناصر به کمک آن‌ها رمانی فراداستانی آفریده است. البته برخی دیگر از ویژگی‌های فراداستان همچون بینامتنیت، جریان سیال ذهن، پارانویا، اپیزود و زمان‌پریشی نیز نمود دارد، ولی برای بررسی دقیق‌تر شیوهٔ روایی فراداستان بر چهار مورد اول تأکید می‌شود. لذا بسامد به‌کارگیری چنین فن‌هایی نیز در این رمان به صورت نمودار آماری ارائه می‌شود و به صورت نمونه و گلچین‌شده بهترین موارد آن تحلیل می‌شود.

۳-۱. اتصال کوتاه

یکی از بارزترین فن‌های داستانی که نویسندهٔ فراداستان با آن برساخته بودن و خیالی بودن آن را برجسته می‌کند، اتصال کوتاه است. «در آثار فراداستانی، خودآگاهی حضور نویسنده در متن که همان مسأله چگونگی رابطه و پیوند متن- واقعیت است، تحت عنوان فن «اتصال کوتاه» مطرح می‌شود. به عبارتی، اتصال کوتاه به بحث تخطی از مرزهای هستی‌شناختی میان واقعیت و داستان برمی‌گردد» (Cazzato, 2002: 23). پس نویسنده به عنوان نماد جهان بیرون، وارد جهان خیالی درون داستان می‌شود و خیال و واقعیت به هم متصل می‌شوند. اتصال کوتاه به سه شکل

ارتباط با رمان، ارتباط با خواننده و ارتباط با شخصیت نمود می‌یابد. در رمان «هنا الوردة» از نوع اول و دوم استفاده شده است.

۳-۱-۱. ارتباط نویسنده با متن

در شیوهٔ اول، ناصر بارها به اشکال مختلف وارد داستان می‌شود و حضور خود در جهان داستان را اعلام می‌کند. او در جایی از داستان، فضای درون ذهن معلم احسان الشطی یکی از شخصیت‌های داستان را نشان می‌دهد که با پدر یونس از قدیم ارتباط داشته و بی‌اختیار موضوعات و مفاهیمی تکراری که در بخش‌های قبلی دربارهٔ پدر یونس ذکر شده بود به ذهن او خطور می‌کند، ولی ناصر برای اینکه کم‌اهمیت بودن آن‌ها را نشان دهد خود وارد داستان شده و با ضمیر اول شخص جمع به این مسأله اشاره می‌کند: «فبسبب علاقته القديمة، والوطيدة، بأبي يونس تسلّلت إليه بعض الرؤى والأفكار الصوفيّة، كالرسائل التي تعبرنا ولا نوليها أهمّيّة، الأرقام والحروف ودلالاتهما... (ناصر، ۲۰۱۷: ۱۴۴). ترجمه: (به دلیل ارتباط قدیمی و محکم او با پدر یونس، بینش‌ها و افکاری صوفیانه در او رخنه کرد، مانند نامه‌هایی که از ما عبور می‌کنند و ما به آن‌ها توجهی نمی‌کنیم، اعداد و حروف و معانی و دلالت‌های آن‌ها).

نویسنده برای بالا بردن سرعت روایت از ذکر جزئیات نامه‌ها به خاطر کم‌اهمیت بودنشان خودداری می‌کند و با ضمیر اول شخص جمع نشان می‌دهد که پدر یونس و افکار و شخصیتش همگی مولود قریحهٔ او هستند و خواننده در مقابل یک داستان ساختگی است.

در بخشی از داستان، یونس در بازار شهر سندباد می‌چرخد و ناگهان بوی غذاها و ادویه‌ها او را به خاطرات دوران کودکی می‌برد و به یک‌باره نویسنده وارد داستان می‌شود و با ضمیر اول شخص جمع، نقش انسان در برابر ناخودآگاه را تشریح می‌کند: «الروائح، لسبب ما، تذكّر المرء بما يرغب وبما لايرغب. لا نستطيع الاختيار. محظوظ من تذكّره الروائح بما يرغب فقط» (همان: ۴۶). ترجمه: (بوها به دلایلی به انسان یادآوری می‌کنند که چه چیزی را دوست دارند و چه چیزی را دوست ندارد. ما نمی‌توانیم انتخاب کنیم. خوش‌شانس است کسی که بوها را همان‌طور که می‌خواهد به خاطر می‌آورد.

این اظهارنظر فراداستانی ناصر، ذهنیت مخاطب را نسبت به جهان داستان دگرگون می‌کند و در حالی‌که خواننده غرق در داستان است و با یونس در بازار سندباد همراه می‌شود و نزدیک است او را باور کند، نویسنده با ورود ناگهانی، باورمندی داستان و شخصیت را در هم می‌شکند.

وقتی یونس توسط مأمور ویژه‌ای تعقیب می‌شود، او به‌خاطر چابکی و سابقهٔ ورزشکاری‌اش از دست او فرار می‌کند. ناصر در این بخش توصیفی نیز لحن کلام را از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌دهد و با شرطی کردن جمله و واردکردن نظر خود در جمله، برای لحظه‌ای کوتاه وارد جهان داستان می‌شود: «يمكن القول أنّه رياضيّ سابق إذا أخذنا في الاعتبار لعبه كرة السلّة،

بتقطّع، مع فريق مدرسة» (همان: ۷۴). ترجمه: (می‌توان گفت که او یک ورزشکار قدیمی است، اگر در نظر بگیریم که به‌طور نامنظم با گروه بسکتبال مدرسه بازی می‌کرد).

این اظهارنظر فراداستانی، ساختار ذهنی مخاطب را در هم می‌ریزد و تشخیص واقعیت از خیال را برای او دشوار می‌کند. در واقع ناصر به دنبال آن است تا تلقی عادی و کلاسیک خواننده از رمان و نحوهٔ پیام‌رسانی آن را دگرگون کند و تخیلی بودن داستانش را نمایان سازد.

در جایی از رمان، ناصر به پیشینهٔ تاریخی پیشهٔ خطاطی در خاندان یونس اشاره می‌کند که جد یونس نیز خطاط دربار امپراتوری منقرض‌شده بوده است و برای لحظه‌ای مخاطب، شخصیت یونس را شخصیتی حقیقی و تاریخی می‌پندارد که در جهان واقعیت زندگی می‌کند، ولی نویسنده با ورود ناگهانی به متن داستان، اثبات خطاط بودن نسل‌های قبلی یونس را سخت و بی‌اهمیت می‌خواند: «كان والد جدّه خطّاطاً في دائرة المساحة المركزيّة في عاصمة الأمبراطورية. هذا يعني أنّ الخطّ حرفة متوارثة في عائلة يونس وصولاً إلى جدّ جدّه، وقبل ذلك، يصعب التعقّب، وربّما لا يهمّ» (همان: ۱۸). ترجمه: (پدر پدربزرگش در ادارهٔ نقشه‌برداری پایتخت امپراتوری خطاط بوده است. این بدان معناست که خوشنویسی صنعتی موروثی در خانوادهٔ یونس است و قدمت آن به زمان پدربزرگ پدربزرگش می‌رسد و قبل از آن ردیابی آن دشوار است و شاید اهمیتی نداشته باشد).

این صحبت فراداستانی، خواننده‌ای را غافلگیر می‌کند که محو در زندگی‌نامهٔ یونس و سابقهٔ تاریخی خاندانش در زمینهٔ خوش‌نویسی شده و می‌خواهد باور کند که این شخصیت در جهان واقعیت نیز وجود دارد، ولی نویسنده با دخالت در روایت، ذهنیت خواننده را از هم می‌پاشد. عبارت آخر این سطر، اظهار نظر نویسنده دربارهٔ بی‌اهمیت بودن اثبات سابقهٔ خطاطی در خانوادهٔ یونس در قرن‌های گذشته است، زیرا تا پیش از بخش پایانی این سطر، راوی بدون هیچ اظهار نظری گزارشی از سابقهٔ خطاطی خانوادهٔ یونس ارائه می‌دهد، ولی در بخش پایانی، دیدگاه خود را برای خواننده‌ای که ممکن است نسبت به قدمت بیشتر خطاطی در خاندان یونس مشتاق باشد، بیان می‌کند.

در بخشی از داستان، ابوطویله به حناوی مشکوک می‌شود و به او تهمت رابطه با نامزدش هاله را می‌زند. نویسنده در قالب یک اظهارنظر فراداستانی وارد داستان شده و به درستی یا نادرستی شک ابوطویله نقبی می‌زند: «فشكوك أبوطويلة، إذا أردنا أن نمدّها على استقامتها، طالت يونس نفسه بسبب معرفته بهالة قبله، ...(همان: ۹۸). ترجمه: (شبهات ابوطویله، اگر بخواهیم به تمامیت آن‌ها تعمیم دهیم، خود یونس را نیز به خاطر شناخت قبلی‌اش از هاله تحت تأثیر قرار دادند...).

مخاطب در شک و تردید به سر می‌برد که این اتهام درست یا نادرست است، پس نویسنده با تغییر لحن کلام از سوم شخص به اول شخص وارد جهان داستان شده و با اشاره به تردید یونس دربارهٔ رابطهٔ هاله و حناوی به مخاطب کمک می‌کند تا به میزانی به یک نتیجه‌گیری و

برداشت صحیح برسد. ضمیر اول شخص جمع به‌خوبی تغییر راوی و ورود نویسنده به داستان را نشان می‌دهد.

در بخشی از داستان، ناصر به محتویات کیف یونس اشاره می‌کند که برای توقف سه‌روزه در هتل در شهر سندباد تدارک دیده است. او در ادامه با تغییر لحن روایت به اول شخص به شکل ظاهری یونس و موهای بلند و ژولیده‌اش اشاره می‌کند: «يُمكن أن نضيف إلى ذلك هيئة خنفس بشَعره الطويل وثيابه الملوّنة» (همان: ۶۷). ترجمه: (می‌توانیم به این، ظاهر یک سوسک را با موهای بلند و لباس‌های رنگارنگش اضافه کنیم).

گویی یونس در برابر ناصر قرار گرفته و او را به‌وضوح می‌بیند. این توصیف دقیق، خواننده را نسبت به واقعی یا تخیّلی بودن شخصیت یونس به شک می‌اندازد و او که در ذهنش به دنبال یافتن شخصیتی این‌چنینی در جهان واقعیت است شکست می‌خورد و نمی‌تواند مرز خیال و واقعیت را از هم تفکیک دهد.

۳-۱-۲. ارتباط نویسنده با خواننده

در نوع دوم، نویسنده به اشکال مختلف و با عبارات به صورت مستقیم، خوانندهٔ داستان را مخاطب قرار می‌دهد و با او ارتباط برقرار می‌کند. یکی از این روش‌ها، طرح پرسش از مخاطب است. او گاهی با طرح پرسش‌هایی دربارهٔ شخصیت‌های داستان و حکایتی مربوط به نوجوانی‌شان، نظر مخاطب را جویا می‌شود و خود را وارد جهان داستان می‌کند و خود نیز به آن پاسخ می‌دهد: «أبوطويلة، يونس، خلف. الأصدقاء الثلاثة. الفرسان الثلاثة. أليست هذه حكاية تقمّصوها في أيام المراهقة الهنيّة؟ بلى» (همان: ۱۷۷). ترجمه: (أبوطويلة، يونس، خلف. سه دوست. سه شوالیه. آیا این داستانی نیست که در دوران شیرین نوجوانی آن را مرور کردید؟ بله).

نویسنده این سؤال را از مخاطب می‌پرسد و پرسشی وجودگرایانه دربارهٔ ارتباط میان جهان بیرون و جهان داستان طرح می‌کند و او را به شک می‌اندازد و نشان می‌دهد که این حوادث ساختهٔ ذهن او هستند و حکایت این سه شخص در عالم واقعیت به این شکل مصداق نمی‌یابد.

در بخش‌های پایانی داستان، یونس در یک مرغداری که در آن مخفی‌شده غرق خواندن رمان «الفارس حزين الطلعة» است که غباری بلند می‌شود و یونس که خود را همسان شوالیهٔ داستان تصور می‌کند، سلاحش را برمی‌دارد و به سمت لشکری می‌گیرد که غبار انبوهی از سم اسب‌هایشان بالا آمده است، اما پس از چند لحظه، گله‌ای گوسفند نمایان می‌شود که چوپان سنگ به سمت آن‌ها پرتاب می‌کند. ناصر از طریق این توصیف، طنز تلخی در رمانش وارد می‌کند و در پایان این بخش به یک‌باره وارد داستان می‌شود و از مخاطب این سؤال را می‌کند که این اتفاق خنده‌آور است یا اندوهناک؟ «... هل هذا يضحك أم يُحزن؟». (همان: ۲۰۹). ترجمه: (این خنده‌دار است یا غم‌انگیز؟).

ناصر با این پرسش مخاطب را نیز وارد داستان می‌کند و نظر او را دربارۀ شخصیت یونس جویا می‌شود و می‌خواهد واکنش عاطفی مخاطب نسبت به این شخصیت برساخته را ببیند. این اتصال کوتاه، باورپذیری این متن خودآگاه را از بین می‌برد و نویسنده تأکید می‌کند که یونس واقعی نیست و قرار نیست که در جهان واقعیت نیز شخصی همچون او وجود داشته باشد.

در بخشی از داستان، ناصر دربارۀ تعداد زیاد شاعران در شهر سندباد توضیح می‌دهد و به یک‌باره لحن کلام را از سوم شخص به دوم شخص تغییر می‌دهد و به مخاطب می‌گوید اگر سنگی را پرتاب کند بر سر شاعری می‌افتد: «هنا إنّک إن ألقیتَ حجراً سیقع علی رأس شاعر!» (همان: ۱۱). ترجمه: (در اینجا اگر تو سنگی بیندازی بر سر شاعری می‌افتد).

ناصر این‌گونه با مخاطب به گفت‌وگو می‌نشیند و او را در مکانی می‌نشاند و حوادث داستان را برایش شرح می‌دهد و مخاطب آنها را مشاهده می‌کند. ناصر با این کار به مخاطب اجازه می‌دهد که بر اساس ذهنیت خود معنایی برای واقعیت برشمارد و ارتباط جهان بیرونی که در آن زندگی می‌کند را با جهان درون داستان که ناصر ساخته است، بیابد.

ناصر در بخشی از داستان، رلی و یونس را نشان می‌دهد که کنار هم نشسته‌اند و جزئیات نحوۀ نشستن آن‌ها، میزان مسافت آن‌ها را بیان می‌کند، ولی روایت را از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌دهد و مخاطب را با فعل امر (قُل) صدا می‌زند و به توصیف نشستن رلی و یونس پایان می‌بخشد: «لم یَجلِس یونس ورلی متواجهینِ بل متجاورینِ. قُل متلاصقین» (همان: ۱۲۱). ترجمه: (یونس و رلی روبه‌روی هم نه بلکه در کنار هم نشستند. تو بگو چسبیده به هم).

ناصر با این جملۀ دستوری، مخاطب را که بیرون از داستان قرار دارد به جهان درون داستان راه می‌دهد و او را در روایت داستان سهیم می‌کند و به او نشان می‌دهد که آن دو شخصی که کنار هم نشسته‌اند واقعی نیستند و مخلوق ذهن او هستند.

۳-۲. نقد داستان و شیوه نگارش آن

در فراداستان، نویسنده عامدانه به تخیلی و غیرواقعی بودن داستانش اعتراف می‌کند و با تشریح شیوۀ نگارش داستانش عملاً آن را آفریدۀ خود معرفی می‌کند. بر این پایه «فراداستان، داستانی است دربارۀ داستان» (وارد، ۱۳۸۷: ۴۹)؛ یعنی نویسنده در داستان خودش به داستانی که در حال نوشتن آن است، اشاره می‌کند. هاچن[۶] نیز دربارۀ فراداستان می‌گوید: «فراداستان، داستانی است دربارۀ خودش؛ داستانی که شامل گزارش رویدادهای درونی خود از راوی یا هویت زبانی اوست» (Hutcheon, 2013: 1)؛ یعنی راوی داستان صریحاً دربارۀ نحوۀ نگارش داستانش صحبت می‌کند و نقش خود را در فرایند روایت برای مخاطب شرح می‌دهد و تصنعی بودن داستانش را آشکار می‌کند. «منظور از آشکار کردن تصنع، اشارۀ مستقیم به داستانی بودن اثر و گفت‌وگو دربارۀ فن‌های داستانی است و به این وسیله، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیت روبه‌رو

نیست» (مک‌هیل و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۱۶). پس خواننده می‌فهمد که هدف نویسنده از برساخته کردن رمانش، روایت واقعیت‌های جهان بیرون از متن به‌شکلی استعاری و خیالی است.

ناصر به تبعیت از فراداستان‌نویسان، صراحتاً در آغاز داستان نحوهٔ نوشتن داستانش را می‌نویسد و خود را راوی معرفی می‌کند و اشاره می‌کند به اینکه در برخی از بخش‌های داستان وارد داستان می‌شود و با اظهارنظرهایش برساخته بودن رمانش را نمایان می‌کند و با خروج دوباره، خواننده را به خواندن ادامهٔ داستان به شکل راوی سوم شخص بازمی‌گرداند: «هذا ما سنعرفه، لاحقاً، بعدما «أفسدتُ»، أنا الراوی / الراوی (کما تعرفون، بالتأکید) واحدة من ذری حبکتی السردیّة وأسرارها التی یجب الاحتفاظ بها جیّداً لمزید من التشویق الذی لا یُستخف به فی أیّ عمل روائیّ. قد یقول قائل إنّی فعلت العکس ب «تفجیری» هذه المفاجأة فی مستهل السرد. لست متأکّداً، بصراحة. ... سأرجع خطوة، أو أکثر، إلی الوراء، وأترک للسرد أن یتوجّه إلی مجهول بدل خطابی هذا الذی یتوجّه إلی معلوم هو أنتِ أیتها القارئة / أیُّها القارئ» (ناصر، ۲۰۱۷: ۸). ترجمه: (این چیزی است که بعد از اینکه من، راوی (البته می‌دانید) راوی یکی از تکه‌های پیرنگ و طرح داستانی من و اسرار آن است که برای تعلیق بیشتر باید به خوبی حفظ شود آنکه در هیچ اثر داستانی دست کم گرفته نمی‌شود. ممکن است کسی بگوید که من با «منفجر کردن» این شگفتی در ابتدای روایت برعکس عمل کردم. من مطمئن نیستم، صادقانه. ... من یک قدم یا بیشتر به عقب برمی‌دارم و اجازه می‌دهم که روایت به جای اینکه به امری مشخص روی آورد که تو هستی ای خواننده خانم / آقا، به امری ناشناخته و مجهول گرایش یابد).

ناصر با تشریح سبک روایت خود به مخاطب نشان می‌دهد که جهان داستان بازتابی از درون ذهن اوست و این شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها در جهان واقعیت به این شکل نمود نمی‌یابند. او با اشاره به طرز نوشتن داستانش به مخاطب می‌فهماند که حوادث جهان واقعیت نیز شبیه رخدادهای درون داستان هستند و با زبان رمان بازنمایی و روایت می‌شوند.

یونس برای ملاقات دبیر کل سازمان به خانه‌ای می‌رود که هیچ اطلاعاتی نسبت به آن ندارد و همین مسأله سؤالات متعددی در ذهن او ایجاد می‌کند که مخاطب را نیز در ابهام فرومی‌برد. پس از این پرسش‌ها به یک‌باره نویسنده وارد داستان می‌شود و به شیوهٔ داستان‌نویسی و میزان دخل و تصرّف خود در روایت اشاره می‌کند و روایت را از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌دهد: «لقد اجتزتُ، بنجاح تام، حدوداً لا یطیر فوقها الطیر من دون أن یُنتف ریشه، وها إننی علی وشک تضییع کل شیء بخطأ بسیط فی تقدیر الموقف! لم یعد هناک مجال للاستدراک» (همان: ۳۸). ترجمه: (من با موفقیت کامل از مرزی گذشتم که پرنده‌ای بدون کنده شدن پر از آن عبور نمی‌کند و اینجاست که ممکن است با یک اشتباه محاسباتی ساده همه‌چیز را هدر دهم! اینجا دیگر مجالی برای تصحیح نیست).

ناصر با این نظرگاه فراداستانی خواننده را که در فضای داستان محو شده و با یونس و احساسات و افکار او همراه شده و در ذهنش دنبال این می‌گردد که این اتفاقات در کدام مکان واقعی رخداده یا شخصیت یونس و جهان‌بینی او بازبینی رفتار کدام شخصیت حقیقی در جهان

واقعی است، غافلگیر می‌کند و به خواننده تأکید می‌کند که در جهانی غیرواقعی سیر می‌کند که او خالق همه اتفاقاتش است. این نظرگاه فراداستانی و گفت‌وگو با خواننده به او نقش مهمی در روایت داستان و اظهارنظر دربارهٔ آن می‌دهد و میان متن رمان (پیام) و خواننده (گیرندهٔ پیام) و نویسنده (فرستندهٔ پیام) ارتباط ایجاد می‌کند.

ناصر در بخشی از داستان، دربارهٔ اضطراب یونس برای خانواده‌اش و مبهم بودن سرنوشتش اطلاعاتی به مخاطب می‌دهد، سپس در سطر پایانی این بخش به یک‌باره راوی از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌یابد و نویسنده وارد داستان می‌شود و دربارهٔ شیوهٔ روایتش توضیحاتی می‌دهد و به مخاطب می‌گوید که نمی‌خواهد خودش را به عنوان راوی لو دهد: «لا أستطيع أن أترک أثراً يؤدّی إليّ. هذا هو الأمر. آسف يا صديقی!» (همان: ۱۷۵). ترجمه: (من نمی‌توانم ردپایی را که به من ختم می‌شود به جای بگذارم. این، همان مسأله است. متأسفم دوست من!).

ناصر با تشریح شیوهٔ روایت نشان می‌دهد که او اقتدار خداگونهٔ نویسنده‌های کلاسیک را رد می‌کند و ترجیح می‌دهد بسیار کوتاه وارد جهان داستان شود و نوعی بازی میان خود و مخاطب ایجاد کند و ساختار ذهنی مخاطب را نسبت به جهان داستان برهم بزند.

وی در بخشی از داستان، از اصطلاح مونولوگ استفاده می‌کند و به تک‌گویی‌هایی درونی یونس و به‌نوعی به شیوهٔ روایت خود اشاره می‌کند: «كأن فی داخل يونس أكثر من يونس، ولكل واحد منهم مونولوجه، ففی الوقت الذی حضر فی ذهنه، من غير استدعاء...» (همان:۱۸۷). ترجمه: (گویی در درون یونس بیش از یک یونس وجود داشت و هر کدام مونولوگ مخصوص به خود را داشتند، بنابراین در آن لحظه بدون دعوت به ذهنش می‌رسید...).

ناصر به شیوهٔ روایت جریان سیّال ذهن اشاره می‌کند که به کمک آن وارد دنیای درون یونس می‌شود و ذهن آشفتهٔ او تحت تأثیر اتفاقاتی که برایش رخ‌داده، به تصویر کشیده می‌شود و با تکیه بر ناخودآگاه یونس روایت داستان را به جلو می‌برد.

۳-۳. تلفیق ژانرها و کاربرد اصطلاحات نقدی

در فراداستان، نویسنده تنها به ژانر رمان بسنده نمی‌کند و برای ایجاد فضای روایی جدید و نوآوری در شیوهٔ روایت از دیگر ژانرهای هنری کمک می‌گیرد. «فرا داستان ذاتاً با نقد ادبی عجین است؛ زیرا خودآگاهی فرا داستان، تمایزهای میان آفرینش ادبی و نقد را از بین می‌برد و این دو نوع را با تفسیر و بازسازی، مجدداً در هم ترکیب می‌کند» (Waugh, 1996: 6). ناصر در متن رمان «هنا الوردة» از دیگر ژانرهای هنری همچون شعر، نقاشی، سینما و نقد ادبی در رمانش بهره می‌برد و آن‌ها را با رمان تلفیق می‌کند. در تمام رمان «هنا الوردة» به دو مقولهٔ ادبیات و سیاست اشاره می‌شود و در آن بیشتر شخصیت‌های سیاسی در یک زمینهٔ ادبی مهارت دارند. یونس، الحناوی، ابوطویله، حامد علوان و استاد سلیمان همگی شاعر هستند و مرتضی حسیب

دوست یونس نویسندهٔ رمان‌های پلیسی است. در بخش‌هایی از داستان نیز میان یونس و الحناوی و ابوطویله در قهوه‌خانهٔ «الزنبقة السوداء» مباحثات نقدی زیادی شکل می‌گیرد.

ناصر نیز اصـطلاحات نقد ادبی را در رمانـش به کار می‌برد. او در بخـشی از داستان به گفت‌وگوی یونس، الحناوی و ابوطویله دربارهٔ اشعار جدید شاعر مورد علاقه‌یشان اشاره می‌کند و نظرات ابوطویله را متأثر از یک نظریهٔ نقدی خاصی می‌داند: «... هذه نظرية نقدية يدين بها أبوطويلة ليونس، وتحديداً، للحناوي الذي يتقدّم على يونس في فهمه الشعر، قديمه وحديثه» (ناصر، ۲۰۱۷: ۱۲۵). ترجمه: (این نظریه نقدی است که ابوطویله با آن یونس و به‌ویژه الحناوی را محکوم می‌کند که در فهم شعر قدیم و جدید از یونس جلوتر است).

در ادامهٔ این گفت‌وگوی ادبی، نویسنده به اصطلاح نقدی «الإسقاط الأدبي» (فرافکنی ادبی) اشاره می‌کند که یونس و دوستانش حامد علوان شاعر معروف را متمایل به این مکتب شعری می‌دانند: «ناقشوا هذه القصيدة ورأوا فيها نموذجاً لمذهب «الإسقاط الأدبي» المتهالك الذي يتحتّم على الشعر والكتابة الأدبية الحديثة» (همان: ۱۲۶). ترجمه: (آن‌ها دربارهٔ این شعر گفت‌وگو کردند و در آن نمونه‌ای از مکتب «فرافکنی ادبی» را دیدند که برای شعر و نوشتار ادبی نو، ضروری است).

ناصر با توصیف نقدهای ادبی شخصیت‌های داستان، ژانر رمان و نقد ادبی را با هم ترکیب می‌کند و خواننده برای لحظه‌ای در ذهن خود تصور می‌کند که این شخصیت‌ها واقعی‌اند، در حالی‌که همگی ساخته ذهن ناصر هستند، پس تشخیص حقیقت از خیال، سخت می‌شود.

در بخشی از داستان، ابوطویله با حامد علوان گفت‌وگو می‌کند و دربارهٔ نوآوری‌های معنایی و فرمی و هنجارگریزی که او در قصیدهٔ معروف «الأسد والثور» به‌کار برده نظراتش را بیان می‌کند و از اصطلاح نقدی «الانزیاح» (هنجارگریزی) استفاده می‌کند: «تحدّث أبوطويلة عن مشروع حامد علوان الشعريّ واستخدامه مجازات جديدة في نقد الوضع العامّ غير مسبوقة، خصوصاً في قصيدته عن الأسد والثور التي صنع فيها انزياحاً فارقاً عن القصّة المعروفة» (همان: ۱۲۵). ترجمه: (ابوطویله دربارهٔ پروژهٔ شعری حامد علوان و استفاده از استعاره‌های جدید او برای نقد اوضاع عمومی به شکلی بی‌سابقه صحبت کرد، به‌ویژه در شعر شیر و گاو که در آن هنجارگریزی متمایزی نسبت به آن داستان معروف ایجاد کرد).

به‌کارگیری نقد ادبی در داستان «هنا الوردة» باعث شده تا خواننده از طریق جهان خیال‌انگیز درون داستان به جهان واقعیت توجه کند و به این نتیجه برسد که شخصیت‌های ادبی واقعی و گفتمان‌های نقدی آن‌ها می‌تواند دستمایهٔ خلق یک رمان شود، همان‌گونه که ناصر با واردکردن نقد ادبی به ساختار رمانش و گفت‌وگوهای نقدی یونس و دوستانش نشان می‌دهد که متن رمان او مدام در حال نوسان میان جهان بیرون و جهان درون رمان است.

سینما از دیگر ژانرهایی است که ناصر در داستان خود با ژانر رمان ترکیب می‌کند. او در بخش‌های پایانی داستان، یونس را در حالی که می‌خواهد سوار بر وانت شود به تصویر می‌کشد و

حالت پریشانی و دلتنگی او را توصیف می‌کند که گویی روحش از جسمش جدا می‌شود و در قالب شبحی کاملاً همسان یونس از دور به او نگاه می‌کند. این فضای فراواقعی، گویی سکانسی از فیلم سوررئالی است که شخصیت اصلی آن از واقعیت و باورمندی دوری می‌کند و مخاطب نیز در جهانی مبهم، اسرارآمیز و پر از علامت سؤال رها می‌شود: «وكما يحدث فى الأفلام، عندما تخرج روح شخص من جسده، أو يخرج منه شبحه، أو قرينه، خرج شخص واحد من جسد يونس له ملامحه وانفصل عنه. رآه، رغم العتمة، وهو يطلع منه، وينسلخ عنه، بلا صوت، بلا ألم ...» (همان: ۲۲۲). ترجمه: (و همان‌طور که در فیلم‌ها اتفاق می‌افتد، وقتی روح شخصی از بدنش خارج می‌شود، یا شبحی از او بیرون می‌آید، یک نفر با ظاهر یونس از بدن او بیرون آمد و از او جدا شد. باوجود تاریکی او را دید، وقتی از آن بیرون آمد، بدون صدا و بدون درد از او دور شد).

ناصر با ادعای همسانی میان شخصیت داستانی یونس و شخصیت سینمایی، واقعیت و خیال را باهم می‌آمیزد و شخصیتی فراداستانی می‌آفریند و مخاطب در باور کردن آن به شک می‌افتد و نمی‌تواند مرزهای واقعیت و خیال را تفکیک دهد و ویژگی داستان‌وارگی «هنا الوردة» بیشتر می‌شود.

۳-۴. عدم قطعیت

یکی دیگر از ویژگی‌های فراداستان، عدم قطعیت و ابهام است. «عدم قطعیت ویژگی ذاتی اغلب رمان‌های پسامدرنیستی است؛ عدم قطعیتی که تمام متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمود می‌یابد تا در سطح سبک» (لاج، ۱۳۹۳: ۱۵۶؛ نک: خوش‌گفتار و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۶). در رمان «هنا الوردة» نیز عدم قطعیت و ابهام بر تمام رمان حکم‌فرماست و این عدم قطعیت از عنوان رمان شروع می‌شود و ذهن مخاطب را نسبت به معانی که «الوردة» دارد به چالش می‌کشد و اینکه چرایی در ذهن او ایجاد می‌کند که منظور نویسنده از «الوردة» چیست و استعاره از چه چیزی است؟ «آیا استعاره از قیام آزادی‌خواهانه‌ای است که تمام کشورهای عربی را دربرگرفته است یا اینکه استعاره از استعمار و استثماری است که انسان عربی را زیر یوغ خود برده است؟» (www.al-binaa.com). این عنوان شاعرانه ابهامی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و او را در برابر متنی قرار می‌دهد که احتمال هرگونه اتفاقی در آن وجود دارد و هیچ‌چیزی از قطعیت برخوردار نیست. عدم قطعیت و ابهام در سطح روایت داستان نیز نمود می‌یابد و نویسنده با طرح پرسش‌های متعدد مخاطب را نسبت به اتفاقات داستان و صحت و سقم آن به شک می‌اندازد.

یکی از بارزترین وجوه عدم قطعیت در این رمان، ابهام دربارهٔ زندگی و پیشینهٔ شخصیت‌های داستان به‌ویژه الحناوی، ابوطویله و حسیب مرتضی است. حسیب مرتضی که شخصیتی پیچیده و مخفی‌کار است با وجود آنکه با یونس و دیگر شخصیت‌ها ارتباط دارد، ولی آن‌ها اطلاعی از گذشته او ندارند، جز اینکه در جنگ زخمی شده و بعد از مدتی بهبودی یافته است. همین مسأله باعث می‌شود مخاطب نیز دربارهٔ این شخصیت، سبک زندگی و واقعیت امر دچار شک و ابهام

شود و پیرامون او احتمالات زیادی در ذهنش ایجاد شود و نتواند به نتیجه‌گیری کلی و قطعی دربارهٔ او برسد: «وأنقذ حياته راهب فی دير، اعتكف فيه حسيب بعدها ولم يخرج؟ الحقيقة؟ لا أحد يعرف. من يعرف الحقيقة على أيّة حال؟» (ناصر، ۲۰۱۷: ۱۷۳). ترجمه: (و دربارهٔ کسانی که گفتند او در آن جنگ مجروح شد و راهبی در صومعه‌ای که حسیب سپس از آن خارج نشد جانش را نجات داد چه؟ واقعیت؟ هیچ‌کس نمی‌داند. اصلاً چه کسی حقیقت را می‌داند؟). این ابهام باعث می‌شود که مخاطب استنباط کند که این رمان در پی فرا واقعیت است و نمی‌خواهد یک واقعیت مشخص را تشریح کند، بلکه تأکید می‌کند که واقعیت نسبی است و بستگی به چارچوب ذهنی خواننده دارد. پرسش‌های ناصر، پرسش‌های وجودشناسانه‌ای است که تکثر واقعیت را در این رمان نشان می‌دهد تا مخاطب با کاوش در ارتباط میان جهان داستان و جهان بیرون و تکیه بر ذهن و اندیشهٔ خود واقعیتی را از میان واقعیت‌های ممکن بیافریند و برگزیند. پس از آنکه خلف متوجه علت خروج یونس از کشور می‌شود، پرسش‌هایی در ذهن خلف دربارهٔ سرنوشت یونس و اینکه چه زمان و در کجا از این قطار پیاده می‌شود و سرانجام او چه می‌شود، ایجاد می‌شود: «كم من الوقت سيلبث يونس فی بطن هذا القطار، وأين سينزله فی نهاية المطاف؟ قال خلف فی نفسه» (همان: ۱۸۲). ترجمه: (یونس تا کی در شکم این قطار خواهد ماند و سرانجام کجا آن را پیاده خواهد کرد؟ خلف با خود گفت). ناصر با این ابهام‌گویی و سرگشتگی شخصیت داستانش، عدم قطعیت حاکم بر این رمان را برجسته‌تر می‌کند و به مخاطب می‌فهماند که قرار نیست حقیقتی را کشف کند و کلاف سردرگم این حوادث به جایی ختم شود، زیرا در این صورت نظر نویسنده بر تمام دیدگاه‌های دیگر می‌چربد و همان دیکتاتوری یا اقتدار نویسندهٔ کلاسیک رخ می‌دهد و خواننده به حاشیه می‌رود و در فرایند روایت داستان نادیده گرفته می‌شود. ناصر به کمک طرح پرسش‌های مختلف در ذهن شخصیت‌های داستان، مخاطب را در برابر احتمالات مختلفی قرار می‌دهد و ذهن او را برای کشف حقیقت یا برداشت صحیح از میان این همه احتمال به کاوش وا می‌دارد. پس از آنکه اتفاقات زیادی برای ابوطویله رخ می‌دهد در یک مرغداری نزدیک مرز به یونس ملحق و با دیدن او بسیار متعجب می‌شود و پرسش‌های فراوانی در ذهنش بدون پاسخی قطعی ایجاد می‌شود: «حتى وصوله إلى مزرعة الدواجن النموذجيّة، لم يعرف ابوطويلة إلى أين هو ذاهب؟ ومن سيقابل؟ كانت مفاجأة برؤية مثل مفاجأة يونس برؤيته. هو أيضاً أصبح أكثر توازناً عندما رأى يونس، وتوقّع أن يفهم منه ما الذى يجرى. لِمَ هما موجودان هنا على الحدود؟ ما هى الخطوة التالية؟ بل أين كان الأيّام العشرة الماضية؟» (همان: ۲۰۸). ترجمه: (ابوطویله تا رسیدن به مرغداری مرغ‌های نمونه نمی‌دانست کجا می‌رود و چه کسی را ملاقات خواهد کرد؟ دیدن یونس شگفت‌انگیز بود مانند تعجب یونس از دیدن او. او همچنین با دیدن یونس متعادل‌تر شد و از او انتظار داشت که بفهمد چه خبر است. چرا آن دو اینجا سر مرز هستند؟ برنامهٔ بعدی چیست؟ بلکه او در ده روز گذشته کجا بوده است؟). این بی‌اطلاعی از سرنوشت ابوطویله و یونس، خواننده را به این مهم می‌رساند که این رمان به دنبال کشف واقعیت

نیست، بلکه می‌خواهد با اعطای نقش به خواننده او را در روایت داستان شریک کند تا او نیز بتواند با تکیه بر توانش ادبی خود، به برداشت مد نظرش از میان برداشت‌های متعدّد برسد. یکی دیگر از راه‌هایی که فراداستان‌نویس برای ایجاد عدم قطعیت به کار می‌برد، پایان باز و چند فرجامی برای داستان است. «نویسنده در فرجام‌های چندگانه با ارائهٔ چندین پیامد برای یک طرح داستانی واحد در مقابل فرجام قطعی مقاومت می‌ورزد» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۱). تا به خواننده امکان دهد که خودش برای داستان، پایانی یا پایان‌هایی تصور کند.

ناصر، روایت داستانش را با یک اتفاق غیرمنتظره پایان می‌دهد و ماهیت سرکاروان که صورتش را پوشانده بود آشکار می‌کند و آن ادهم، دایی یونس است که وانتی که قرار بود یونس و دیگر مهاجران را به شهر ساحلی در کشور مجاور الحامیه برساند، مسیرش را به سمت الحامیه تغییر می‌دهد. این صحنه و تغییر مسیر به الحامیه، پرسش‌های متعددی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که چه کسی و چه چیزی باعث شده که یونس به الحامیه بازگردانده شود؟ سرنوشت او چه می‌شود؟ محکوم به مرگ یا حبس ابد؟ یا کسی به او شک نمی‌کند؟ سرنوشت رلی، ابوطویله و خانوادهٔ یونس چه می‌شود؟ حفید یا پادشاه زنده می‌ماند یا می‌میرد؟ شخص دوم عملیات ترور پادشاه که زخمی شده بود یونس را لو می‌دهد یا نه؟ «ویترجّل من السیّارة التی ستأخذه ورفاقه بعیداً عبر تلک الأرض الوعرة، متجنّبة المدن، متوقّفة فی بعض البلدات للتزود بالوقود والمؤن، التی تنطلق منها سیّارات الأجرة فی اتجاه المدینة التی تطلّ علی البحر...ثم رآه بقامة طویلة منحنیة بعض الشیء، کأنّه یقاوم ریحاً شدیدة، یصعد إلی الجانب الخلفیّ المکشوف من سیّارة نصف النقل حیث یجلس بجانب سائقها خاله أدهم قائد الرحلة... ویعود إلی الحامیة» (ناصر، ۲۰۱۷: ۲۲۲). ترجمه: (از ماشینی که او و همراهانش را در آن سرزمین ناهموار می‌برد، پیاده می‌شود، از شهرها دور می‌شود، در برخی از شهرها برای تأمین سوخت و تدارکات می‌ایستد که از آنجا تاکسی‌ها به سمت شهر مشرف به دریا حرکت می‌کنند.

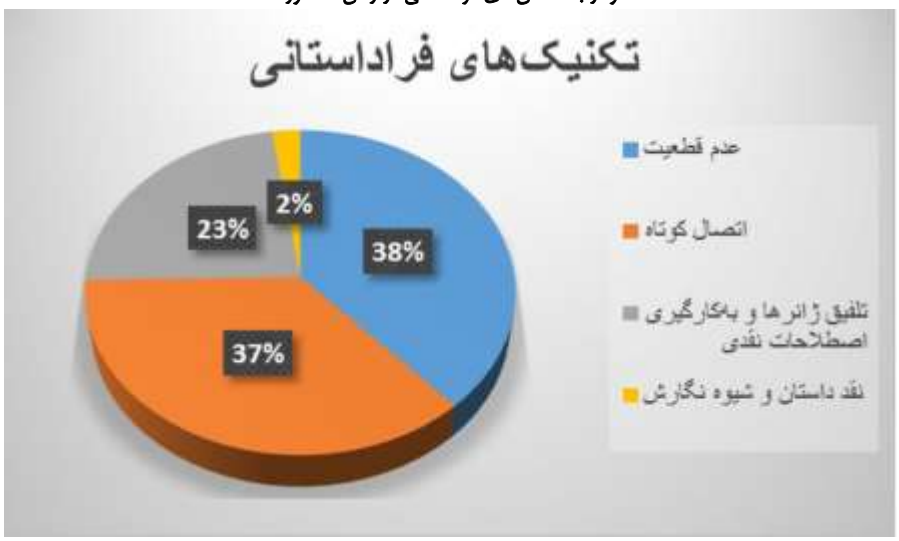
سپس او را با قدی بلند و تا حدودی خمیده می‌بیند، انگار در حال مبارزه با باد شدید است، به سمت عقب وانت، بالا می‌رود، جایی که ادهم سرکاروان در کنار راننده می‌نشیند ... و به الحامیه برمی‌گردد).

این پایان باز و چند فرجامی باعث می‌شود که عدم قطعیتی که از همان آغاز رمان شروع شد تا پایان آن ادامه یابد و احتمالات و برداشت‌های مختلف جای یک پایان مشخص را بگیرد. پس ناصر به خوانندهٔ رمانش این امکان را می‌دهد تا بر اساس فهم خود، برای داستان پایانی یا پایان‌هایی تصوّر کند و فرایند زایش معنایی رمان ادامه یابد و خواننده در خلق داستان و توسعه جهان درونی آن نقش ایفا کند و متن رمان تبدیل به برساخته ذهن نویسنده و خواننده شود.

جدول بسامد فن‌های فراداستانی در رمان هنا الوردة

فن‌های فراداستانی	عدم قطعیت	اتصال کوتاه	تلفیق ژانرها و به‌کارگیری اصطلاحات نقدی	نقد داستان و شیوهٔ نگارش
شماره صفحات رمان	۱۲، ۱۳، ۳۹، ۵۷، ۶۸، ۸۳، ۹۸، ۱۳۲، ۱۴۴، ۱۶۹، ۱۷۳، ۱۸۲، ۱۸۳، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۴، ۲۲۰، ۲۲۲	۱۱، ۱۸، ۲۳، ۳۸، ۴۶، ۶۶، ۷۴، ۷۹، ۹۸، ۱۱۷، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۴۴، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۷، ۲۰۹	۲۹، ۵۳، ۵۴، ۸۹،۹۳، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۶۸، ۱۶۹	۸، ۳۸ و ۱۸۷

نمودار بسامد فن‌های فراداستانی در رمان هنا الوردة



۴. نتیجه

۱- رمان «هنا الوردة» فراداستان اصیلی است که امجد ناصر با تخطی از هنجارهای داستان‌نویسی سنتی و به کمک فن‌های فراداستانی از جمله اتصال کوتاه، نقد داستان و شیوهٔ نگارش آن، تلفیق ژانرها و سبک‌ها و عدم قطعیت، شیوهٔ روایی فراداستان را در این رمان پیاده می‌کند.

۲- ناصر با ورودهای ناگهانی خود به درون جهان داستان و خطاب قرار دادن خواننده به صورت مستقیم، میان پیام، فرستندهٔ پیام و گیرندهٔ پیام اتصال ایجاد می‌کند و جهان خیالی داستان و جهان بیرون را به هم پیوند می‌زند و به خواننده در فرایند خلق داستان نقش مهمی اعطا می‌کند.

۳- او با اظهارنظرهای خود، مرزهای واقعیت و خیال را چنان درهم می‌آمیزد که قابل تفکیک نیستند و با این کار به خواننده تأکید می‌کند این داستان و شخصیت‌ها و حوادثش همگی ساختهٔ ذهن او هستند و در جهان واقعیت به این شکل نمود نمی‌یابند.

۴- ناصر با اشاره به سبک نوشتن داستانش نشان می‌دهد که اتفاقات جهان واقعیت، قابلیت تبدیل شدن به داستان را دارند، ولی او در رمان «هنا الوردة» به دنبال کشف یک واقعیت مشخص نیست، بلکه واقعیت چیزی است که ساختهٔ ذهن مخاطب و توانش ادبی و قدرت تفسیر اوست.

۵- وی با تلفیق نقد ادبی و به‌کارگیری اصطلاحات نقدی، خودآگاهی متن رمانش را بیشتر می‌کند و با آمیزش آگاهی خود از نقد ادبی و تخیّل خلاّق و سازندهٔ داستان، شیوهٔ روایی فراداستانی‌اش را تقویت می‌کند.

۶- ناصر با عنوان مبهم، استعاری و چندمعنایی رمان و خلق فضاهای سوررئالی و ابهام در سرگذشت شخصیت‌ها، احتمالات و فرضیه‌های بسیاری را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد و باعث می‌شود در سطح روایت و نقل حوادث داستان، هیچ قطعیتی وجود نداشته باشد و او با حوادث غیرمنتظرهٔ خواننده را غافلگیر می‌کند و تا آخر داستان در شک و تردید قرار می‌دهد.

۷-وی با قرار دادن یک پایان باز و ابهام در مورد سرنوشت شخصیت‌های داستان به‌ویژه یونس این عدم قطعیت را چند برابر می‌کند و مخاطب را در برابر پرسش‌های متعددی قرار می‌دهد و به او این امکان را می‌دهد تا با اتکا بر قدرت تخیل و توانش ادبی‌اش، برای رمان «هنا الوردة» پایان یا پایان‌هایی تصور کند و این‌گونه معنازایی رمانش را تقویت کند و ساختگی بودن آن را به مخاطب نشان دهد.

پی‌نوشت

1. Postmodernism
2.Roland Barthes
3.Metanarrative

۴. «امجد ناصر (۱۹۵۵-۲۰۱۹ م) نویسنده و شاعر اردنی است و پس از مبارزه با بیماری سرطان فوت کرد. او در سال ۱۹۷۱ به لبنان سفر کرد و پس از آن به فلسطین رفت و به گروه فداییان فلسطین پیوست و سردبیر بخش فرهنگی مجله «هدف» شد و سپس در سال ۱۹۸۲ به رادیو فلسطین پیوست» (ربیع، ۲۰۱۵: ۲۷۹ و عوفی، ۲۰۲۲: ۱۸۶). رمان اول او با نام «حیث لا تسقط الأمطار» در سال ۲۰۱۰ چاپ شده است.

5. William Howard Gass
6. Hutcheon

منابع

البناء، لیندا نصار، «هنا الوردة» لأمجد ناصر روایة الإرباک النقدی. https://www.al-binaa.com (2018/1/4)

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*، تهران، روزنگار.

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

تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی*، تهران، علم.

-خوش‌گفتار، علی و همکاران (۱۴۰۱)، «واکاوی ساحت‌های وجودی پست‌مدرن در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» اثر عبدالکریم برشید»، *ادب عربی*، دوره ۱۴، شماره۳، صص۸۹-۱۰۷.

ربیع، أروی محمد (۲۰۱۵)، *تطور القصیدة فی الشعر أردنی المعاصر ۱۹۸۰-۲۰۱۰*، عمان، وزارة الثقافة.

شیرخانی، محمدرضا، خزلی، مسلم (۱۴۰۰)، «بررسی شیوهٔ روایی فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة»، *نقد ادب معاصر عربی*، سال یازدهم، بیست و دوم پیاپی، صص ۲۱۲-۲۳۴.

صدری خانلو، راضیه و همکاران (۱۴۰۱)، «تمهیدات فراداستان و بازی در رمان لعبة النسیان»، *ادب عربی*، دوره۱۴، شماره۱، صص۲۱-۴۱.

عوفی، نهی جعفر (۲۰۲۲)، «ملامح النوستالوجیا فی کتابات أمجد ناصر»، جامعة الواسط، *مجلة العلوم الانسانیة*، العدد۶، صص۱۹۵-۱۸۳.

لاج، دیوید (۱۳۹۳)، *رمان پسامدرنیستی، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: پسامدرنیسم و ادبیات*، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران، هرمس.

مجلة الفیصل، عمر شبانة، «هنا الوردة» لأمجد ناصر: أسالیب سردیة حدیثة (۱ / ۵ / ۲۰۱۸).
https://www.alfaisalmag.com

مجلة الکلمة، العدد۱۲۲، حاتم الصکر، روایة «هنا الوردة». عن الأحلام والأوهام وما بینهما، (یونیو ۲۰۱۷)،
http://www.alkalimah.net

مک‌هیل، برایان، لینداهاچن، پاتریشیا وو، آرتور هانیول، جان فلچر، مالکوم برادبری و بری لوئیس (۱۳۹۳)، *مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

ناصر، أمجد (۲۰۱۷)، *هنا الوردة*، بیروت، دارالآداب.

وارد، گلن (۱۳۸۷)، *مدرنیسم*، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران، ماهی.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *فراداستان*، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، چشمه.

هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (فراداستان تاریخ نگارانه)*، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.

یزدانجو، پیام (۱۳۹۴)، *ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)*، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

Al-Sakr, H. (2017), T*he novel Hona Al-warde is about dreams, illusions, and everything in between*. Al-Kalima Magazine, Issue 122, http://www.alkalimah.net. [In Arabic].

Cazzato, L. (2002). *Metafiction of anxiety: Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel*. Michigan: The University of Michigan.

Currie, M. (2014). Metafiction. London & New York: Routledge Taylor& Fransis Group.

Hutcheon, L. (2004), *Modernism and Postmodernism in the Novel (Historiographic Metafiction)* (H. Payandeh, Trans.). Tehran: Rouznegar. [in Persian].

Hutcheon, Linda. (2013). *Narcissistic Narrative*: The Metafictional Paradox. Wilfred Laurier University Press.

Khosh Ghaftar, A.&. Others. (2022), Analyzing postmodern existential fields in the play "Ibn al-Rumi fi Modun al-Safih" by Abdul Karim Barshid. A*rabic Literature magazine*, Volume14, Issue 3, pp. 89-107. [in Persian].

Klinkowitz, Jerome. (1998). "Metafiction". *The Encyclopedia of the Novel*.Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.

Lewis, B. (2004), *Modernism and Postmodernism in the Novel*: Postmodernism and Literature (H. Payandeh, Trans.). Tehran: Rouznegar. [in Persian].

Lodge, D. (2014), *Postmodernist Novel*: The Theories of the Novel from Realism to Postmodernism (H. Payandeh, Trans.). (1st ed.). Tehran: Rouznegar. [in Persian].
Martin, W. (2007), *Narrative Theories (M. Shahba, Trans.)*. (2nd ed.). Tehran: Hermes. [in Persian].
McHale, B., Hutcheon, L., Waugh, P., Hannayol, A., Fletcher, J., Bradbury, M., & Lewis, B. (2014), *Modernism and Postmodernism in the Novel*: Selection and Translation by Hossein Payandeh (1st ed.). Tehran: Niloufar. [in Persian].
Nasar, L. (2018), *Hona Al-warde by Amjad Nasser*, a novel of critical confusion. [In Arabic].
Nasser, A. (2017), *Hona Al-warde (1st ed.)*. Beirut: Dar Al-Adab. [In Arabic].
Oufi, N. J. (2022), *Features of Nostalgia in Amjad Nasser's Writings*. Al-Wasat University, Humanities Journal, 6, 195-183. [In Arabic].
Payandeh, H. (2003), *Critique Discourse: Articles in Literary Criticism*. Tehran: Rouznegar. [in Persian].
Payandeh, H. (2009), *Literary Criticism and Democracy*. Tehran: Niloufar. [in Persian].
Rabie, A. M. (2015), *The Evolution of Poetry in Contemporary Jordanian Poetry 1980-2010* (1st ed.). Amman: Ministry of Culture. [In Arabic].
Sadri Khanlou, R. (2022), Provisions of metafiction and games in the novel Alanceyan's game. *Arabic Literature magazine*, Volume 14, Issue 1, pp. 21-41. [in Persian].
Shabaneh, O. (2018), *Here is the Rose*, by Amjad Nasser: Modern narrative methods. Al-Faisal Magazine. https://www.alfaisalmag.com. [In Arabic].
Shirkhani, M., & Khezeli, M. (2021), A Study of the Narrative Style of Metafiction in the Novel 'The Second War of the Dog'. Contemporary *Arabic Literature Criticism*, Yazd University, 11(22), 212-234. [in Persian].
Tadayyoni, M. (2009), *Postmodernism in Iranian Fiction Literature: A Review of the Most Important Postmodernist Theories and Their Reflection in Contemporary Iranian Fiction*. Tehran: Elm. [in Persian].
Ward, G. (2008), *Modernism* (Q. Fakhr Ranjbari & A. Karami, Trans.). Tehran: Mahi. [in Persian].
Waugh, P. (1996). *Metafiction*. London: Routledge.
Wu, P. (2011), *Metafiction* (S. Vaghfipour, Trans.). Tehran: Cheshmeh. [In Arabic].
Yazdanjoo, P. (2015), *Postmodern Literature (Report, Perspective, and Criticism)* (5th ed.). Tehran: Markaz. [in Persian].

University of Tehran Prees

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

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir

The Study of Macro Metaphors of "Football as a Car" In Arabic

Abdulbasit Arab Yousefabadi [1]

1 Assistant Professor.Department of Arabic of Language and Literature, Arabic Literature Group, Faculty of Literature and Humanities.University of Zabol, Zabol, Iran. E-mail: arabighalam@uoz.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Article History :
Received:
6 November 2023

In Revised form:
22 November 2023

Accepted:
7 January 2024

Published Online :
21 June 2024

Abstract

Macro metaphors are a kind of conceptual metaphor that is not present in the structure of the text; Rather, it appears in the whole text in a conceptual form and forms the mental structure of the text. the macro metaphors give coherence to all the micro metaphors used in the text and gather them around a fixed axis. the widespread use of machine and machine learning algorithms in football and their increasing influence on player selection and training design made the connection between football and machine in language more visible, and this caused the machine to appear in the conceptualization process of many metaphors related to football. In this research, with an emphasis on the descriptive-analytical method, an attempt is made to investigate the mechanism of the macro metaphor "football as a machine" in the Arabic language, and to extract and analyze the methods of mapping the concepts of the source domain to the destination domain in this macro metaphor. for this reason, the reports and oral and written words of football analysts were examined and the most important propositions that somehow express the relationship between football and the car were collected and their metaphors were extracted. The results show that in the metaphorical chain of football language, a significant part of what is related to the world of football has a mechanical nature. also, in this chain, the conceptual metaphor "football as a machine" was recognized as the most prominent conceptual metaphor.

Keywords: Macro Metaphors, football, car, "football as a car". Arabic language.

Cite this The Author: Arab Yousefabadi, A. (2024). The Study of Macro Metaphors of "Football as a Car" In Arabic. Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 16, No. 2,Serial No. 40- Summer- (115-134).
DOI: 10.22059/jalit.2024.367724.612752

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

1.Introduction

Macro metaphors refer to overarching metaphors that shape our understanding of complex concepts and systems in society. These metaphors often influence our beliefs, attitudes, and behaviors on a larger scale. Analyzing macro metaphors can provide valuable insights into how societal norms and values are constructed and perpetuated. sure, when analyzing discourse, macro metaphors can reveal underlying ideologies and power dynamics that shape societal structures and norms. By examining how these metaphors are used in communication, we can better understand the larger cultural narratives at play. This can help us identify and challenge dominant discourses that may perpetuate inequality or oppression.

The widespread use of machine and machine learning algorithms in football has significantly influenced the way the game is played, coached, and analyzed. These technologies are being used to enhance performance analysis, player scouting, injury prevention, and tactical decision-making. By utilizing big data and advanced analytics, teams can gain valuable insights into their opponents' strategies and optimize their game plans. the integration of machine and machine learning algorithms in football has the potential to not only improve the on-field performance of teams but also revolutionize the way the sport is understood and analyzed. It will be interesting to see how these technologies continue to shape the future of football at both professional and grassroots levels.

2.Methodology

In this research, with an emphasis on the descriptive-analytical method, an attempt is made to investigate the mechanism of the macro metaphor "football as a machine" in the Arabic language, and to extract and analyze the methods of mapping the concepts of the source domain to the destination domain in this macro metaphor. for this reason, the reports and oral and written words of football analysts were examined and the most important propositions that somehow express the relationship between football and the car were collected and their metaphors were extracted.

Discussion and Results

Metaphors are commonly used in the language of football to describe various aspects of the game. For example, phrases like "he's a rock at the back" or "they're chasing shadows" are metaphors that evoke images and emotions related to defensive stability or dominance in possession, respectively. These metaphors not only help to communicate complex ideas in a simple and impactful way but also shape the way that fans, players, and coaches perceive and understand the game. furthermore, the use of metaphor in football language can also reflect cultural values and beliefs associated with the sport. For instance, metaphors that liken football to warfare or battles may highlight the competitive spirit and intensity that is valued in the game. On the other hand, metaphors that draw on themes of teamwork and strategy may emphasize the importance of collaboration and intelligence in the field. overall, the use of metaphor in the language of football adds richness and depth to the discourse surrounding the sport, allowing for nuanced interpretations and emotional connections to be made. It serves as a powerful tool for expressing ideas, shaping narratives, and capturing the essence of the beautiful game. metaphors in football language can also highlight the physicality and athleticism of the game. For example, phrases like "he ran rings around the defense" or "she has a rocket in her boots" evoke images of speed, agility, and power on the field. These metaphors not only capture the excitement and energy of the game but also contribute to the overall narrative and storytelling of football. additionally, the use of metaphors in football language can help build a sense of community and belonging among fans. Shared metaphors and expressions create a common language that fans can use to connect, players, and the game itself. It fosters a sense of unity and identity within the football community, enhancing the overall fan experience. understanding the role of metaphor in the language of football can provide valuable insights into the cultural significance and symbolism of the sport. It allows us to appreciate the creativity and artistry involved in both playing and talking about football.

The macro function of the metaphor "football as a car" in the Arabic language is that the small metaphors used in the language of football are connected like a chain and can be examined under a

macro metaphor. In this chain, everything related to the world of football becomes a machine; So football analysts and media members compare players who perform their duties with a certain order to machine parts and attribute football posts as well as common football tactics and behaviors to the performance of machine parts. In these metaphors, the regular and systematic method of playing along with coolness, patience, tenacity, stability, planning, and organization of the football team is related to the systematic integration of the machine. Based on the macro metaphor of "football as a car", there is a connection that the domain of origin of that car is an objective, tangible and inanimate phenomenon. This statement appears as a macro metaphor in the discourse of football language. In addition to this macro-metaphor, there are several conceptual metaphors in football language, all of which are included in the macro-metaphor "football as a car". These conceptual metaphors are used as a suitable context for analyzing and explaining the abstract categories in football, just as they are sometimes used to explain and analyze some concrete categories such as football players (humans) or sports equipment (objects). on the other hand; The most prominent conceptual metaphors of the Arabic language in the epistemic model of football and machine are respectively: "football actions as a machine", "football components as machine components" and "football player as a machine".

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

بررسی کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» در زبان عربی

عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی [۱]✉

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه زابل، زابل، ایران. رایانامه: arabighalam@uoz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۸/۰۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۹/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۰/۰۷

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۴/۰۱

چکیده

کلان‌استعاره نوعی استعارهٔ مفهومی است که در روساخت متن حضور ندارد؛ بلکه در تمام متن به شکلی مفهومی حضور پیدا می‌کند و ساختار ذهنی متن را تشکیل می‌دهد. کلان‌استعاره تمامی خُرده‌استعاره‌های مورداستفادهٔ متن را انسجام می‌بخشد و آن‌ها را حول یک محور ثابت گرد می‌آورد. کاربرد فراگیر ماشین و الگوریتم‌های یادگیری ماشینی در فوتبال و تأثیر روزافزون آن‌ها در انتخاب بازیکن و طراحی تمرین، ارتباط فوتبال با ماشین در زبان را بیشتر نمایان ساخت و این امر سبب شد ماشین در فرایند مفهوم‌سازی بسیاری از استعاره‌های مربوط به فوتبال نمود یابد. در این پژوهش با تأکید بر روش تحلیل محتوا تلاش می‌شود سازوکار کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» در زبان عربی بررسی گردد و شیوه‌های نگاشت مفاهیم حوزهٔ مبدأ بر حوزهٔ مقصد در این کلان‌استعاره استخراج و تحلیل گردد. به همین جهت گزارش‌ها و سخنان شفاهی و مکتوب تحلیلگران فوتبال بررسی شد و مهم‌ترین گزاره‌هایی که به‌نوعی بیانگر ارتباط فوتبال با ماشین است جمع‌آوری شد و خُرده‌استعاره‌های آن‌ها استخراج گردید. نتایج نشان می‌دهد در زنجیرهٔ استعاری زبانِ فوتبال، بخش قابل‌توجهی از آنچه با جهان فوتبال ارتباط دارد سرشتی ماشینی پیدا می‌کند. همچنین در این زنجیره، استعارهٔ مفهومی «کنش‌های فوتبالی به‌مثابهٔ ماشین» به‌عنوان برجسته‌ترین استعارهٔ مفهومی شناخته شد.

واژه‌های کلیدی: کلان‌استعاره، فوتبال، ماشین، «کنش‌های فوتبالی به‌مثابهٔ ماشین»، زبان عربی.

استناد: عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط. (۱۴۰۳). بررسی کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» در زبان عربی. ادب عربی، سال۱۶، شمارهٔ ۲، تابستان- شمارهٔ پیاپی۴۰ (۱۳۴-۱۱۵).
DOI: 10.22059/jalit.2024.367724.612752

این پژوهش با حمایت مالی دانشگاه زابل به شمارهٔ گرنت ۶۱۰۷ انجام شده است.

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

استعاره شیوه‌ای برای بازنمایی اندیشهٔ انسان است که در آن دو پدیدهٔ مورد مقایسه با یکدیگر پیوندی ناگسستنی پیدا می‌کند. در بلاغت سنتی، استعاره با هدف تزیین متن (گفتار و نوشتار)، سیاق کلام را از سطح عادی و معمولی زبان فراتر می‌برد (دهقان و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۱۱). در دورهٔ معاصر و با ظهور زبان‌شناسی شناختی، رویکرد سنتی استعاره به چالش کشیده شد و استعاره تنها به حوزهٔ زبان محدود نشد؛ بلکه حوزهٔ اندیشه و عمل را نیز دربرگرفت. بر اساس این رویکرد انسان با کمک استعاره و برای انتقال و بازنمایی مفاهیم انتزاعی، از امور عینی و محسوس استفاده می‌کند و از این طریق به مفاهیم انتزاعی ساختار می‌دهد. این فرایند به تولید استعارهٔ مفهومی منجر می‌شود (الحرّاصی، ۲۰۰۲: ۱۶). کلان‌استعاره به استعاره‌ای گفته می‌شود که در روساخت متن (گفتار و نوشتار) به شکل ظاهری و صوری نمود ندارد؛ بلکه در تمام متن حضوری مفهومی داشته و ساختار ذهنی متن را تشکیل می‌دهد (البوعمرانی، ۲۰۰۹: ۱۱۹). کلان‌استعاره تمام خُرده‌استعاره‌های مورداستفادهٔ متن را انسجام می‌بخشد و آن‌ها را حول یک محور ثابت (کلان‌استعاره) گرد می‌آورد.

از دیگر سو؛ در تاریخچهٔ رقابت‌های فوتبال پس از قهرمانی‌های متعدد گروه‌های فوتبال آلمانی در رقابت‌های ملی و باشگاهی و پیروزی‌های چشمگیر آن‌ها در برابر بزرگ‌ترین قدرت‌های فوتبال جهان، تحلیلگران فوتبال اصطلاح فوتبالِ ماشینی را به گروه‌های آلمانی اطلاق کردند. روش بازی منظم و سامانمند در کنار خونسردی، حوصله، سرسختی، ثبات، برنامه‌ریزی و سازمان‌دهی بی‌نظیر فوتبال آلمان و بازیکنان آلمانی باعث شد این یکپارچگی سامانمند به ماشین اطلاق شود. رفته‌رفته اصلاح فوتبال ماشینی به دیگر گروه‌هایی که بر اساس این تاکتیک بازی می‌کردند اطلاق شد (ر.ک: زیبرت، ۱۳۹۷: ۹۳-۱۲۴). همچنین کاربرد فراگیر ماشین و الگوریتم‌های یادگیری ماشینی و هوش مصنوعی در فوتبال و تأثیر روزافزون آن‌ها در انتخاب بازیکن، تاکتیک و حتی طراحی تمرین، ارتباط فوتبال با ماشین را بیشتر نمایان ساخت و این امر در ساختارهای زبانی مربوط به فوتبال نیز جلوه یافت. از این پس ماشین در فرایند مفهوم‌سازی و تجسم بسیاری از استعاره‌های مربوط به فوتبال مورداستفاده قرار گرفت؛ به‌طوری‌که تحلیلگران فوتبال و اصحاب رسانه بازیکنانی را که با نظمی خاص به وظایفشان عمل می‌کنند به قطعات ماشین تشبیه کرده و پُست‌های فوتبال و همچنین تاکتیک‌ها و کُنش‌های رایج فوتبالی را به عملکرد قطعات ماشین نسبت دادند. فراتر از این، اشیاء و لوازم مربوط به فوتبال را نیز با اجزایی از ماشین مقایسه نمودند و برای توصیف آن‌ها از استعاره‌های ماشینی استفاده کردند. چنین استعاره‌هایی بیانگر مفاهیم ذهنی و ساختار روانی تحلیلگران فوتبال و اصحاب رسانه دربارهٔ نحوهٔ مواجههٔ فوتبال با ماشین و چگونگی تعامل این دو با هم است. این

امر نشان می‌دهد با پیشرفت علوم، باورهای ذهنی بشر که فوتبال نیز جزئی از آن است، دستخوش دگرگونی شد و به تبع آن، استعاره‌هایی سازگار با تغییر باورهای بشر خلق گردید.

زبان عربی نیز تداعی‌گر نگاه استعاری به فوتبال و همچنین استیلای ماشین بر مفهوم‌سازی در فوتبال است. به همین جهت در این پژوهش تلاش می‌شود آن دسته از تعابیر عربی رایج در حوزهٔ فوتبال استخراج و تحلیل گردد که نشانگر تأثیرگذاری ماشین بر ساختارهای زبان است. برای تحقق این هدف، تلاش می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

– نگاشت مفاهیم حوزهٔ مبدأ بر حوزهٔ مقصد در کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» چگونه صوت می‌گیرد؟

– برجسته‌ترین استعارهٔ مفهومی زبان عربی در الگوی شناختیِ فوتبال و ماشین کدام است؟

در این مقاله فرض بر این است که استعاره‌های مورداستفاده در زبانِ فوتبال همانند زنجیره‌ای به یکدیگر متصل‌اند و می‌توان برخی از استعاره‌های مفهومی را ذیل یک کلان‌استعاره بررسی کرد. برای اثبات یا رد این فرضیه، نظریهٔ کلان‌استعارهٔ مفهومی استفاده شد. پس از استخراج مفاهیم استعاری، روابط هر یک به‌طور جداگانه بررسی شد تا ارتباط مفاهیم استعاری در هر خرده استعاره و سرانجام در کلان‌استعاره مشخص شود.

۱–۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در زمینهٔ بررسی ساختارهای زبانی رسانه‌های ورزشی و به‌ویژه فوتبال صورت گرفته است؛ ازآن‌جمله: شریفی‌فر (۱۳۷۸ ش) در بخش کوتاهی از مقاله‌اش با عنوان «استعاره–زندگی» مثال‌هایی از زبان فوتبال ارائه کرده و این مثال‌ها را ناشی از تصور استعاریِ «فوتبال جنگ است» می‌داند و معتقد است از آنجایی‌که زبان فوتبال جزو زبان زندگی روزمره است به جاری بودن استعاره در زندگی واقف است. طوسی و روشن (۱۳۹۵ ش) در مقالهٔ «استعاره در عناوین خبری روزنامه‌های ورزشی ایران: بررسی موردی استعارهٔ فوتبال» با بررسی ۱۰۸ عبارت استعاری در عناوین خبری دو روزنامهٔ خبر ورزشی و پیروزی در پاییز ۱۳۹۳ دریافتند که استعاره‌های مفهومی مربوط به فوتبال در ده حوزهٔ استعاری قابل دسته‌بندی است که استعارهٔ «فوتبال جنگ است» بالاترین بسامد را در بین عبارات استعاری مربوط به عناوین اخبار فوتبال دارد. کریمی فیروزجایی (۱۳۹۶ ش) در مقالهٔ «بررسی تیتر روزنامه‌های ورزشی از دیدگاه گفتمان‌شناسی انتقادی: مطالعهٔ موردی مسابقات گروه‌های پرسپولیس ایران و الهلال عربستان» بر این باور است که تیترهای ورزشی هم از حیث استفاده از راهکارهای زبان‌شناختی و هم از بُعد جهت‌گیری فرهنگی و ایدئولوژیک، سبک ویژه‌ای دارند. آقاگلزاده و همکاران (۱۳۹۸ ش) در مقالهٔ «توصیف، تحلیل زبان‌شناختی و ارائهٔ الگوی تولید و انتخاب خبر در حوزه‌های اجتماعی و ورزشی در چارچوب نظریهٔ ایدئولوژیک وندایک» معتقدند ارزیابی کارایی آزمون «خی‌دو» نشان می‌دهد که این الگو به لحاظ زبان‌شناسی و نظریه‌های ارتباطی می‌تواند به‌عنوان مرجعی برای

فعالان حوزهٔ اجتماعی و ورزشی مورد استفاده قرار بگیرد. برگ (۲۰۱۱ م) در مقالهٔ «فوتبال جنگ است: تفسیر دقیقه به دقیقهٔ یک گزارش فوتبالی» نشان می‌دهد که انتقال مفهومی قابل‌توجهی میان دو حوزهٔ مبدأ و مقصد وجود دارد که نشان می‌دهد فوتبال جنگ است؛ به همین جهت نگاشت استعاری برای ساختن صحنهٔ جنگ در گزارش‌های فوتبال مشهود است. العیثاوی (۲۰۱۱ م) در مقالهٔ «سلطة الرياضة عن طريق التلفزيون: دراسة فی تحليل الخطاب الإعلامی الرياضی العراقی الرسمی» معتقد است تحلیل گفتمان تلویزیون عراق نشان می‌دهد به‌صورتی نامحسوس حوزهٔ خبری ورزش در دیگر حوزه‌های رسانه نفوذ کرده است. البلالی (۲۰۱۷ م) در مقالهٔ «استعارات الحرب فی الخطاب الرياضی: مقاربة معرفية» بر این باور است که نگارندگان روزنامه‌های ورزشی به منظور ایجاد جذابیت و روان‌سازی متن از عبارات استعاری بهره می‌برند که بیانگر «فوتبال به‌مثابهٔ جنگ» است. اسدی و همکاران (۱۴۰۱ ش) در مقالهٔ «مفهوم‌سازی‌های استعاری در گفتمان ورزش فوتبال بر اساس رویکرد پیکره–بنیاد به تحلیل انتقادی استعاره» به این نتیجه رسیدند که خبرنویسان روزنامه‌های ورزشی موردبحث از استعاره‌های جنگ بیش از سایر حوزه‌های مبدأ استفاده کردند.

با بررسی پیشینهٔ پژوهش می‌توان به‌درستی ادعا کرد که تاکنون پژوهشی دربارهٔ ارتباط ماشین با استعاره‌های فوتبالی زبان عربی انجام نشده است و این نخستین پژوهشی است که به این موضوع می‌پردازد.

۱–۲. ضرورت و روش پژوهش

استعاره به خودی خود یک شگرد بلاغی است که در هجوم و دفاعِ یک رویکرد و ایجاد ثبات و بازدارندگی در محدودهٔ نگرشی ذهن، تأثیری شگرف دارد. معناشناسی شناختی 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» (چالسری و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۳). با توجه به اهمیت و تأثیرگذاری فوتبال در زندگی و روحیات انسان و حضور برجستهٔ استعاره در گفتمان‌های فوتبالی از یک‌سو و عدم پژوهش بنیادین که به بررسی کلان‌استعاره در زبانِ فوتبالی بپردازد ازدیگرسو، نگارنده را بر آن داشت تا به بررسی کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» بپردازد.

پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش تحلیل محتوا، پژوهشی پیکره بنیاد و مبتنی بر زبان‌شناسی شناختی است. پیکرهٔ داده‌های پژوهش متشکل از عنوان‌های خبری حاوی استعاره در روزنامه‌های ورزشی عربی و کامنت‌های کاربران اینترنتی و همچنین برخی از گزارش‌های عربی فوتبال است. در گام نخست اطلاعات مربوط به تحلیل نظام استعاری آن‌ها طبقه‌بندی شد و مشخصات متن در پیکرهٔ پژوهش بیان گردید. پس از آن، هریک از این تعابیر بر اساس این‌که انتزاعی است یا عینی به اجزایی همچون بند، جمله و عبارت تجزیه شد و در جدول‌هایی جداگانه

برای هر گزارهٔ فوتبالی، ساختار زبانیِ ماشینی‌شدهٔ آن آورده شد. در هریک از جدول‌ها، خرده استعاره و نوع آن اعم از انتزاعی یا عینی مشخص گردید. در نهایت، نظام استعاری هریک از این تعابیر، بر اساس پرسش‌های پژوهش تحلیل و ارزیابی شد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. ارتباط فوتبال و ماشین

فوتبال، ورزشی است که بازیکنان در آن باید به تیمی متشکل از یازده نفر برای رسیدن به هدفشان که شکست گروه حریف است تلاش کنند. در این بازی هماهنگی، سرعت، دقت و تاکتیک بسیار مهم است. همچنین برای دستیابی به هدف گروه، بازیکنان باید به شناخت درست از موقعیت‌ها، حرکات حریف و همچنین هم‌تیمی‌های خود برسند. در ماشین نیز به همان اندازه که برای رسیدن به مقصد، نیاز به هماهنگی و دقت میان قطعات ماشین است، درک درست از محیط پیرامون ماشین و تعامل مناسب با عوامل دیگر نیز ضروری به نظر می‌رسد. با توجه به موارد فوق می‌توان گفت که فوتبال به‌عنوان یک استعارهٔ مفهومی برای ماشین مورد استفاده قرار می‌گیرد تا به‌وضوح نشان دهد که برای دستیابی به هدف، نیازمندی‌هایی مانند هماهنگی، دقت، شناخت محیط و تعامل مناسب با عوامل دیگر وجود دارد.

ارتباط ساختار ماشین با فوتبال به‌طور مجازی ممکن است بر اساس چندین جنبه باشد. از آن جمله: الف. ساختار گروه: ماشین و گروه فوتبال دارای یک ساختار سازمانی هستند. در فوتبال، یک گروه شامل بازیکنان، سرمربی، مدیران گروه و پشتیبانان فنی است که هریک وظایف خاص خود را انجام می‌دهد. در ماشین نیز قطعات مختلفی وجود دارد که همگی در راستای نظام‌مند کردن ساختار ماشین انجام وظیفه می‌کنند. همچنین، گروه‌ها معمولاً ساختاری سلسله‌مراتبی دارند که شامل سرپرستی مدیریتی است. به‌طور مشابه، ماشین نیز دارای ساختاری سلسله مراتبی است که شامل نظام‌های فیزیکی و الکترونیکی، کنترل‌کننده‌ها و نظام‌های عامل است. ب. هماهنگی و همکاری: در فوتبال برای رسیدن به موفقیت، بازیکنان باید به‌خوبی با یکدیگر هماهنگ شوند و با همکاری تیمی به اهداف مشترک برسند. به‌طور مشابه، در ساختار ماشین نیز اجزای مختلف باید با هم هماهنگ شوند تا ماشین به‌طور کارآمد عمل کند. مثلاً، سنسورها، موتورها و کنترل‌کننده‌ها باید با همکاری صحیح عمل کنند تا ماشین به‌درستی حرکت کند. ج. استراتژی و تصمیم‌گیری: در فوتبال، ساختار گروه توسط سرمربی تعیین می‌شود و استراتژی‌ها و تصمیم‌هایی در خصوص تشکیل گروه، روش بازی و تغییرات در طول بازی اتخاذ می‌شود. مشابهاً، در ماشین نیز ساختار و تصمیم‌گیری‌هایی وجود دارد که توسط برنامه‌ها و الگوریتم‌های کنترلی مشخص می‌شود. این تصمیم‌ها ممکن است شامل تصمیم‌گیری‌هایی در خصوص رانندگی، تشخیص موقعیت و تصمیمات ایمنی باشد. د. هوش مصنوعی و فنّاوری: در سال‌های اخیر، هوش مصنوعی و فنّاوری‌های پیشرفته نقش مهمی در هر دو حوزهٔ فوتبال و صنعت

ماشین‌سازی ایفا می‌کنند. در فوتبال، تجهیزات مانیتورینگ و تحلیل عملکرد، نظام‌های تصمیم‌گیری هوشمند و ربات‌های پردازشی در حال ظهورند. در ماشین نیز، هوش مصنوعی و فنّاوری‌های پیشرفته شامل ماشین‌های هوشمند، نظام‌های خودکار و اتومات نقش مهمی ایفا می‌کند.

۲-۲. بررسی کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین»

رابطهٔ میان فوتبال و استعاره رابطه‌ای دوطرفه است؛ به این معنا که نه‌تنها بسیاری از تعابیر فوتبالی دارای ریشهٔ استعاری است و بر اساس دیگر حوزه‌های فعالیت انسانی شکل می‌گیرد؛ بلکه خود فوتبال نیز منبعی برای پیدایش استعاره به شمار می‌آید. این امر نشان‌دهندهٔ اهمیت و جایگاه مهم فوتبال در مطالعات مربوط به استعاره است.

ارتباط فوتبال و ماشین به دلیل شباهت‌هایی که پیش از این بدان اشاره شد، در زبان نیز تسری یافته است. به‌عنوان مثال گزارهٔ «گیربکس بازیکنان بعد از این بازی خُرد شد» بیانگر آن است که آن‌قدر کیفیت چمن ورزشگاه نامرغوب است که عضلات اصلی درگیر با چمن مثل مچ پا، زانو و عضلات دوقلو دچار کشیدگی و مصدومیت گردید؛ بنابراین از این گزاره، خرده استعارهٔ «عضلات مانند جلوبندی ماشین است» پدید می‌آید که می‌تواند در بسیاری از تعابیر زبانی روزمره انعکاس یابد. با توجه به آنچه گفته شد تحلیلگران و گزارشگران فوتبال به‌طور ناخودآگاه در حین صحبت از فوتبال، از استعارهٔ ماشین به‌عنوان ابزاری برای تبیین هر آنچه با ماهیت فوتبال و کنش‌ها و رفتارهای فوتبالی ارتباط دارد بهره می‌گیرند. برای این‌که بتوان نظام استعاری ذهن آن‌ها را که بر مدار ماشین می‌گردد تحلیل نمود، از مدل شناختیِ مطرح در استعاره‌های مفهومی استفاده می‌کنیم. در زبان عربی بر بنیان کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» نگاشتی پدید می‌آید که حوزهٔ مبدأ آن ماشین، پدیده‌ای عینی و محسوس و بی‌جان است. این گزاره به‌عنوان کلان‌استعاره در ژرف‌ساخت زبانِ فوتبالی نمود می‌یابد. علاوه بر این کلان‌استعاره، چندین استعارهٔ مفهومی در زبانِ فوتبالی وجود دارد که همگی درون کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» قرار می‌گیرد. این استعاره‌های مفهومی بستری مناسب برای تحلیل و تبیین مقولات انتزاعی موجود در فوتبال است، کما این‌که گاهی برای تبیین و تحلیل برخی از مقولات عینی و محسوس همچون فوتبالیست (انسان) و یا لوازم ورزشی (اشیاء) نیز مورداستفاده قرار می‌گیرد. در کلان استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» هر آنچه با جهان فوتبال ارتباط دارد سرشتی ماشینی پیدا می‌کند. چگونگی این تفکر در استعاره‌های مفهومی زیر که از کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» ناشی می‌شود قابل دریافت است:

۲-۲-۱. انتزاعی به عینی (کنش‌های فوتبالی به‌مثابهٔ ماشین)

منظور از کنش‌های فوتبال تمامی فعل و انفعالاتی است که آن‌ها را فوتبالیست به هنگام بازی و مربی به هنگام کوچینگ انجام می‌دهند. همچنین به نتایج و دستاورهای گروه‌های فوتبال، کنش

فوتبالی اطلاق می‌شود. اصطلاحاتی همچون حمله، تاکتیک، تمرین، بازی، قدرت، سرعت، برد، باخت، نتایج، پیشرفت، رقابت، رکورد، ارنج و غیره در دایرهٔ کنش‌های فوتبالی قرار می‌گیرد. از منظر استعارهٔ مفهومی چنین تعابیری ماهیتی ذهنی و انتزاعی دارد و با حواس پنجگانه قابل درک نیست؛ بنابراین به هنگام استعاره‌سازی، این‌چنین مفاهیمی به مفاهیم عینی و ملموس ارتباط داده می‌شود. به‌عنوان مثال تحلیلگران و گزارشگران فوتبال و همچنین برخی از کاربران اینترنتی به هنگام توصیف چنین وضعیت‌هایی آن‌ها را به ماشین و قطعات ماشین که کاملاً عینی و ملموس است نسبت می‌دهند. در جدول زیر به برخی از این گزاره‌ها اشاره می‌شود:

جدول ۱- کنش‌های فوتبالی به‌مثابهٔ ماشین

گزاره	خرده‌استعاره	نوع خرده‌استعاره
خزّان وقود المنتخب الوطنی فارغ للانطلاق نحو الفوز فی الکأس الآسیویة.	توانایی مانند سوخت است.	انتزاعی به عینی
وقود جدید لبرشلونة نحو الفوز بلقب البطولة.	تاکتیک مانند سوخت ماشین است.	انتزاعی به عینی
یسحب ریال مدرید العتاد العکسی للوصول إلی الکأس.	تمرین فشرده مانند دنده معکوس است.	انتزاعی به عینی
یرمِّش باریسان جیرمان لریال مدرید: نهایة منع التجاوز.	پیروزی مانند سبقت آزاد است.	انتزاعی به عینی
یعود محرک یوفنتوس إلی الدوران من جدید.	آغاز پیروزی‌های گروه مانند روی دورافتادن موتور است.	انتزاعی به عینی
یعود الاتحاد إلی سکة الانتصارات ویقترب من الاحتفاظ باللقب.	آغاز پیروزی‌های گروه مانند روی ریل افتادن است.	انتزاعی به عینی
فجّرت برشلونة عجلات فریق لوکوموتیو موسکو.	باخت مانند پنچرشدن لاستیک است.	انتزاعی به عینی
الطریق السریع لبوندسلیغا: باتجاه واحد لبایرن میونیخ.	لیگ تک‌قطبی مانند جادهٔ یک‌طرفه است.	انتزاعی به عینی
الفرق الأسیویة تسیر علی قطار التنمیة السریع.	پیشرفت فوتبال مانند قطار است.	انتزاعی به عینی
ضغط فریق نابولی علی دوّاسة البنزین بشدة فی سعیه لنیل اللقب.	قهرمانی سریع مانند گاز دادن است.	انتزاعی به عینی
تعطّل محرک فریق باریسان جیرمان منذ فترة.	بازی ضعیف مانند ریپ زدن ماشین است.	انتزاعی به عینی
للدخول فی دائرة الصراع علی اللقب یجب القیادة بالدبل الثقیل.	رقابت سخت مانند حرکت دنده سنگین است.	انتزاعی به عینی
بواسطة محمد صلاح أصبح وقود لیفربول وقود سباقات السرعة.	سرعت مهاجم مانند سرعت ماشین رالی است.	انتزاعی به عینی
أخذ الفریق المنافس الرجوع للخلف من تکتیکه المعتاد علیه.	تغییر ارنج قدیمی مانند دنده عقب گرفتن است.	انتزاعی به عینی
نحن مستعدون لوضع القضبان لقطار المنتخب الوطنی.	پیشرفت گروه مانند قطار است.	انتزاعی به عینی
خطة المنتخب الإسبانی فی کأس العالم بقطر لم تکن تیکی تاکا، بل کانت مَسّاحة الزجاج الأمامی.	تاکتیک بد مانند برف پاک‌کن است.	انتزاعی به عینی
انتهی وقود اللاعبین بعد التمارین الریاضیة المکثّفة.	توانایی مانند سوخت است.	انتزاعی به عینی

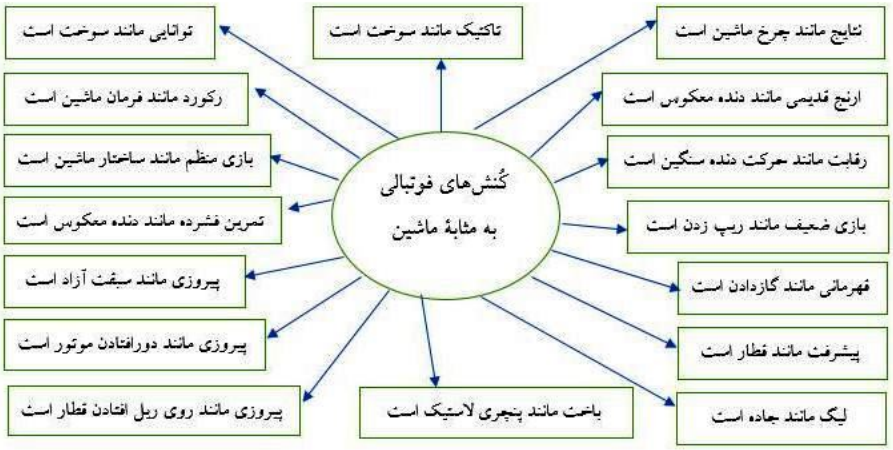
لم یترک لیونیل میسی مقود الأرقام القیاسیة.	رکوردشکنی مانند گرفتن فرمان ماشین است.	انتزاعی به عینی
منذ سنین تدور عجلة النتائج لهذا الفریق وفقاً لما یرام.	نتایج خوب مانند حرکت چرخ ماشین است.	انتزاعی به عینی
فاز منتخب الماکینات باللقب فی کأس العالم لکرة القدم ۲۰۱۴.	بازی منظم مانند ساختار منظم ماشین است.	انتزاعی به عینی
الماکینة الألمانیة تتفوق علی منتخب البرازیل لکرة القدم.	بازی منظم مانند ساختار منظم ماشین است.	انتزاعی به عینی
إیه سی میلان لیس لدیه ما یکفی من البنزین للوصول إلی نهائی دوری أبطال أوروبا.	تاکتیک درست مانند بنزین است.	انتزاعی به عینی

از آن‌جاکه در مثال‌های فوق، حوزهٔ مبدأ (حمله، تاکتیک، تمرین، بازی، قدرت، سرعت، برد، باخت، نتایج، پیشرفت، رقابت، رکورد، ارنج) انتزاعی است، لزوماً باید حوزهٔ مقصد (ماشین و لوازم آن) عینی و ملموس باشد؛ زیرا استعارهٔ مفهومی بر این اصل استوار است که امری انتزاعی به‌واسطهٔ مفهوم‌سازی آن در قالب امری مادی و عینی درک گردد (الصفرانی، ۲۰۰۸: ۱۶). انتخاب نوع حوزهٔ مبدأ در خُرده‌استعاره‌های جدول فوق برخلاف دیدگاه سنتی، بر پایهٔ شباهت میان حوزهٔ مبدأ و مقصد نیست؛ بلکه بر پایهٔ بنیان‌های تجربی است که شباهت‌های غیرعینی و ناشناخته‌ای را میان حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ مقصد منعکس می‌کند (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۳۴). به‌عنوان مثال در گزاره‌های «وقود جدید لبرشلونة نحو الفوز» و «انتهی وقود اللاعبین» وقتی که سوخت ماشین، انرژی لازم برای عملکرد بخش‌های مختلف ماشین را تأمین می‌کند و سلامت و کیفیت عملکرد آن تأثیر مستقیم بر بازدهی ماشین دارد، تاکتیک مناسب و توانایی و قدرت بدنی بازیکنان نیز سبب بازدهی زیاد فوتبال می‌شود؛ بنابراین ذهن انسان به‌صورت ناخودآگاه میان این دو حوزه، ارتباطی تجربی ایجاد می‌کند و عملکرد سوخت ماشین را به عملکرد تاکتیک و قدرت بدنی بازیکن ارتباط می‌دهد. از این پس خرده استعارهٔ «تاکتیک مانند بنزین است» و «توانایی گروه مانند سوخت ماشین است» به ذهن تحلیلگر فوتبال تداعی شده و با تکرار آن در مجامع ورزشی، این خرده استعاره در ذهن مخاطب تثبیت می‌گردد.

در توضیح گزارهٔ «ضغط فریق نابولی علی دوّاسة البنزین بشدة» نیز باید گفت قهرمانی سریع و زودهنگام در فوتبال زمانی رخ می‌دهد که تیمی پیش از رسیدنِ هفتهٔ پایانی قهرمان شود، چنین رخدادی آن‌قدر جذاب و هیجانی است که می‌توان آن را به تخته گاز دادن ماشین ارتباط داد. گزارهٔ «بواسطة محمد صلاح أصبح وقود لیفربول وقود سباقات السرعة» نیز همچنین عملکردی دارد، به‌گونه‌ای که داشتن سرعت یکی از عوامل موفقیت هر بازیکنی؛ به‌ویژه، مهاجم است. مهاجم با برخورداری این فاکتور می‌تواند به‌راحتی از تلهٔ آفساید فرار کند و در هنگام گلزنی و یا حتی حرکات تدافعی، آزادی عمل بیشتری داشته باشد. ذهن انسان به‌طور ناخودآگاه سرعت بالای بازیکن را به سریع‌ترین رخدادهایی که آن را تجربه کرده است (رالی مسابقات) ارتباط

می‌دهد و خرده‌استعارهٔ «سرعت بازیکن مانند سرعت رالی مسابقات است» را خلق می‌کند. در ارتباط با گزارهٔ «منتخب الماکینات» و «الماکینة الألمانیة» نیز می‌توان گفت روش بازی منظم و سامانمند در کنار خونسردی، حوصله، سرسختی، ثبات، برنامه‌ریزی و سازمان‌دهی گروه‌های آلمانی را می‌توان به ساختار نظام‌مند و دقیق ماشین نسبت داد. طی سال‌های اخیر با پیشرفت فناوری در فوتبال، نظام‌های کامپیوتر به چنان سطحی از توانایی رسیده است که می‌تواند به جای مربی یک سری کارها و وظایف را انجام دهد. امروزه رُبات‌ها و ماشین‌های هوشمند در حین تمرین و انجام مسابقات فوتبال به چشم می‌خورند و به‌تدریج جای برخی از کنش‌های فوتبالی را می‌گیرند. این مسئله آن‌قدر عادی جلوه می‌کند که استعارهٔ «فوتبال ماشینی» و یا «ربات‌های فوتبالی» به‌عنوان تعابیر و اصطلاحات پرکاربرد عرصه‌های تحلیل فوتبال مورداستفاده قرار می‌گیرد. دربارهٔ دیگر خُرده‌استعاره‌های مندرج در جدول فوق نیز می‌توان تحلیل‌هایی مشابه با تحلیل‌های مثال‌های بالا ارائه نمود که البته توضیح همهٔ آن‌ها از حوصلهٔ بحث خارج است. از پیوند این خرده‌استعاره‌های، استعارهٔ مفهومی «کنش‌های فوتبالی به‌مثابهٔ ماشین» استخراج می‌گردد. نمودار زیر شمای کلی از این ارتباط است:

نمودار ۱- کُنش‌های فوتبالی به مثابهٔ ماشین



۲-۲-۲. عینی به عینی (اجزای فوتبال به‌مثابهٔ اجزای ماشین)

منظور از اجزای فوتبال هر آن چیزی است که بازی فوتبال را تشکیل می‌دهد و به‌صورت عینی و ملموس قابل درک است. به‌عنوان مثال پُست‌های بازیکنان فوتبال (دروازه‌بان، مدافع، هافبک و مهاجم) و برخی از حرکات فوتبالی که ملموس و عینی است (دریبل، شوت، آفسایدگیری، پاس، ضربه و گل) و همچنین لوازم ورزشی مختص فوتبال (توپ، زمین بازی، پرچم کرنر، دروازه، تور، سوت) در دایرهٔ اجزای فوتبال قرار می‌گیرد. علت جداکردن استعارهٔ مفهومی «کنش‌های فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» از استعارهٔ مفهومی «اجزای فوتبال به‌مثابهٔ اجزای ماشین» در این است که حوزهٔ مقصد آن‌ها از لحاظ انتزاعی یا

عینی با هم تفاوت دارند. حوزهٔ مقصد در استعارهٔ مفهومی نخست که رایج‌ترین نوع پیوند حوزهٔ مقصد و مبدأ است، انتزاعی است؛ زیرا غرض از این کلان‌استعاره، تقریر و توضیح حوزهٔ مقصد و تجسم جامع آن در ذهن مخاطب است. این درحالی است که حوزهٔ مقصد در استعارهٔ مفهومی دوم، عینی است و لازمهٔ ایجاد آن، فعالیت ذهنی گوینده برای برقراری ارتباط میان دو حوزهٔ ظاهراً بی‌ارتباط است.

در جدول زیر گزاره‌هایی آمده است که در آن‌ها بخشی از اجزای فوتبالی به اجزای ماشین نسبت داده شده است؛ به‌طوری‌که؛ همهٔ آن‌ها را می‌توان تحت استعارهٔ مفهومی «اجزای فوتبال به‌مثابهٔ اجزای ماشین» قرار داد:

جدول ۲- اجزای فوتبال به‌مثابهٔ اجزای ماشین

گزاره	خرده‌استعاره	نوع خرده‌استعاره
اتهم یوفنتوس فریق روما بخطهٔ رکن الحافلة.	دفاع فشرده مانند اتوبوس است.	عینی به عینی
جوزیه مورینیو أمر اللاعبین بخطة رکن الحافلة والتکتل فی الدفاع.	دفاع فشرده مانند اتوبوس است.	عینی به عینی
الطریق السریع لفریق برایتون مفتوح أمام مهاجم لفریبول.	پُست مدافع مانند اتوبان است.	عینی به عینی
أصبح هاری ماغوایر طریقاً سیاراً لمهاجمی الدوری الإنجلیزی الممتاز.	پُست مدافع مانند اتوبان است.	عینی به عینی
تعرّفْ علی الطریق السریع فی المنتخب الإسبانی.	پُست‌های پُربازیکن مانند اتوبان پرترافیک است.	عینی به عینی
انسداد طریق تسجیل الهدف لکیلیان مبابی.	پُست مهاجم مانند جادهٔ مسدود است.	عینی به عینی
أصبح التصدی لضربة جزاء رونالدو محرکَ المنتخب الوطنی.	سیو پنالتی مانند موتور محرکه است.	عینی به عینی
قال حارس المرمی للمهاجم: من فضلک دوّسْ الفرامل وارجعْ إلی الخلف.	حرکت مهاجم مانند دنده عقب است.	عینی به عینی
احتکت الکرة مرات عدیدة بسبب العشب غیر المرغوب للملعب.	گیر کردن توپ در چمن نامرغوب مانند گرپیاژ کردن ماشین است.	عینی به عینی
أوساسونا یکسر سلسلة نتائجه الضعیفة بإسقاط قطع غیار الریاضیة.	امکانات فوتبالی مانند لوازم یدکی است.	عینی به عینی
شطب الاتحاد الإیطالی لکرة القدم اسم فیورنتینا من طریق قرعة کأس إیطالیا ومسارها.	گروه فوتبال مانند ماشین است (که از جاده خارج می‌شود).	عینی به عینی
بین الشوطین یجب علی المدرّب أن یأخذ تشکیلة فریقه إلی المرأب.	گروه ضعیف مانند ماشین خراب است.	عینی به عینی
أجمل أهداف صاروخیة فی تاریخ کرة القدم.	شوت سنگین مانند راکت است.	عینی به عینی
صاروخ محمد صلاح فی شباک مرمی تشیلسی.	شوت سنگین مانند راکت است.	عینی به عینی
أصبح محرک احتراق هاری کین للتدویر.	گلزنی مانند روی دورافتادن موتور است.	عینی به عینی

در توضیح گزاره‌های «اتهم یوفنتوس فریق روما بخطة رکن الحافلة» و «جوزیه مورینیو أمر اللاعبین بخطة رکن الحافلة والتکتل فی الدفاع» باید گفت تاکتیک دفاع اتوبوسی اساساً برای گرفتن فضا تنها با هدف نرسیدن حریف به گل است. حمله کردن در تاکتیکِ دفاعِ اتوبوس بیشتر یک تفکر ثانویه است. عمدهٔ عملکرد این تاکتیک حول تخریب تاکتیک حریف و حفظ کلین شیت است. اگر بازی با نتیجهٔ ۰-۰ به پایان برسد این تاکتیک به هدف خود رسیده است. برای سرمربی‌ای که اعتقاد ویژه‌ای

به تاکتیک دفاع اتوبوسی دارد، تفاوتی ندارد که با کدام گروه بازی می‌کند، همیشه اتوبوسی از بازیکنان را جلوی دروازهٔ خودی پیاده می‌کند. شیوهٔ استعاره‌سازی در چنین گزاره‌هایی بدین صورت است که دفاع فشرده و پرتعداد بازیکنان در کنار همدیگر همچون اتوبوسی در نظر گرفته می‌شود که جلوی دروازه پارک است.

در ارتباط با گزارهٔ «قال حارس المرمی للمهاجم: من فضلک دوّس الفرامل وارجع إلی الخلف» می‌توان چنین گفت که وقتی مهاجم نتواند به دروازه‌بان گل بزند و دروازه‌بان تمامی راه‌های نفوذ مهاجم را بسته باشد، در این صورت مهاجم احساس می‌کند دیگر در منطقهٔ جریمه نباید حضور داشته باشد؛ لذا به مانند ماشینی که جادهٔ مستقیم را دنده عقب حرکت می‌کند کم‌کم از آن منطقه عقب‌نشینی می‌کند.

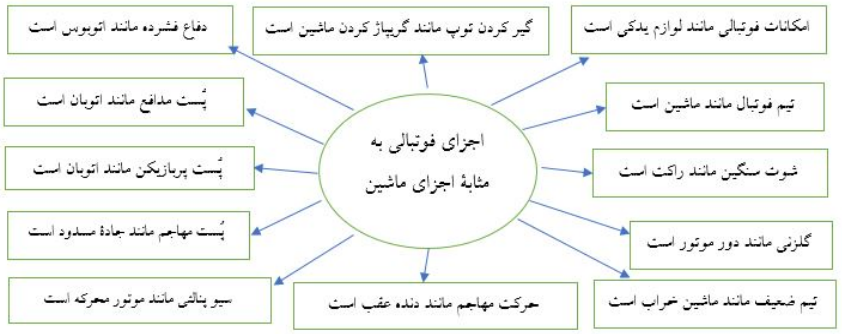
پُست‌های فوتبال، مکان و جایگاهی است که یک بازیکن در آن‌جا قرار می‌گیرد و وظایف خاصش را در آن‌جا انجام می‌دهد. جاده نیز مکانی است که ماشین در آن حرکت کرده و عملکرد و وظیفهٔ مخصوص به خود را در آن‌جا انجام می‌دهد. اگر بازیکن را به‌عنوان ماشین تصور کنیم، پُستی که بازیکن در آن ایفای نقش می‌کند، می‌تواند به‌مثابهٔ جاده‌ای باشد که بازیکن در آن مدام در حال حرکت است. اگر بازیکنی که در پُست دفاع بازی می‌کند، وظایفش را به‌خوبی انجام ندهد و فضای زیادی را در اختیار مهاجم و هافبک‌های گروه حریف قرار دهد، اصطلاحاً به پُست او «اتوبان» تلقی می‌شود؛ زیرا همان‌طور که هر ماشینی که در اتوبان حرکت می‌کند به نسبت دیگر جاده‌ها از آزادی عمل بیشتری برخوردار است، مهاجم گروه حریف نیز در پُست مدافع حریف که تبدیل به اتوبان شده است، آزادانه‌تر از هر موقعی حرکت می‌کند و ضربه می‌زند. این شیوهٔ استعاره‌سازی در صحبت‌های برخی از تحلیلگران و گزارشگران فوتبال دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال: «الطریق السریع لفریق برایتون مفتوح أمام مهاجم لفریبول» و «أصبح هاری ماغوایر طریقاً سیاراً لمهاجمی الدوری الإنجلیزی الممتاز» و «تعرّفْ علی الطریق السریع فی المنتخب الإسبانی». همچنین اگر بازیکنی که در پُست مهاجم است، مدت زمان زیادی از گلزنی‌اش گذشته باشد اصطلاحاً به او «جادهٔ مسدود» اطلاق می‌شود؛ زیرا به مانند جادهٔ مسدودی که هیچ ماشینی در آن حرکت نمی‌کند این مهاجم نیز در پُست خود عملکرد مناسبی نداشته و اصطلاحاً ضربهٔ خاصی نمی‌زند؛ مثلاً، کیلیان امباپه که یکی از زهردارترین مهاجمان نوک فوتبال جهان است، مدتی بود برای گروه پاریسن ژرمن گلزنی نکرده بود و گزارشگر فوتبال با گزارهٔ «انسداد طریق تسجیل الهدف لکیلیان مبابی» به‌صورتی استعاری به این مسئله اشاره نمود. در نقطهٔ مقابل اگر مهاجم برای مدت زمانی طولانی برای تیمش گلزنی کند، اصطلاحاً او را به ماشینی تعبیر می‌کنند که مدتی است موتورش روی دور افتاده است «أصبح محرک احتراق هاری کین للتدویر».

فوتبال ورزشی است که در آن بازیکنان تماس‌های فیزیکی زیادی با سطح زمین دارند و تکل زدن و سُر خوردن از جمله حرکات اجتناب‌ناپذیر در این ورزش است. در بررسی ویژگی‌های موردنظر برای چمن ورزشگاه، علاوه‌بر عکس‌العمل میان سطح و توپ، ارتباط میان بازیکن و سطح، سایش پوست بازیکن و نیز دوام چمن معیارهای تعیین‌کننده‌ای هستند. اگر چمن ورزشگاه دارای پستی و بلندی‌های متعددی

باشد و یا کیفیت آن نامرغوب باشد، توپ داخل زمین گیر می‌کند و بازی به‌صورت شناور و روان انجام نمی‌شود. در این صورت اصطلاحاً می‌گویند توپ در چمن گریپاژ کرد «احتکت الکرة مرات عدیدة بسبب العشب غیر المرغوب للملعب». این خرده استعاره نشان می‌دهد که چمن نامرغوب به جاده‌ای بی‌کیفیت و نامرغوب نسبت داده شده است که موتور ماشین به‌خاطر تحمل فشار زیاد در دست‌اندازها و پستی و بلندهای جاده گریپاژ می‌کند و عملکرد مناسب و کارایی همیشگی‌اش را ندارد.

دربارهٔ دیگر خُرده‌استعاره‌های مندرج در جدول فوق نیز می‌توان تحلیل‌هایی مشابه با تحلیل‌های مثال‌های بالا ارائه نمود که البته توضیح همهٔ آن‌ها در اینجا ضرورت ندارد و به همین توضیحات بسنده می‌کنیم. از پیوند این خرده‌استعاره‌های، استعارهٔ مفهومی «کنش‌های فوتبالی به‌مثابهٔ ماشین» استخراج می‌گردد. نمودار زیر شمای کلی از این ارتباط است:

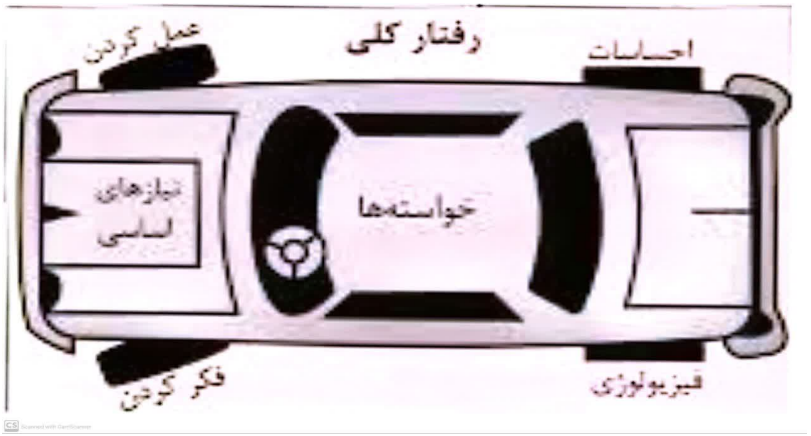
نمودار ۲- اجزای فوتبالی به مثابهٔ اجزای ماشین



۳-۲-۲. عینی به عینی (فوتبالیست به‌مثابهٔ ماشین)

اختراع انواع ماشین و توسعه و تکامل آن‌ها در قرن هفدهم سبب ماشینی شدن زندگی انسان شد. در توضیح می‌افزاییم که جهان هستی همچون ماشین بزرگی است که حرکات آن منظم و قانونمند است. وقتی سخن از جهان ماشینی به میان آمد، برخی بر آن شدند که انسان را نیز در قالب یک ماشین مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهند (هندی و الرفاعی، ۲۰۱۷: ۴). استعارهٔ ماشین‌گرایی محصول همین دیدگاه است که طی آن انسان به ماشینی مانند می‌شود که از قطعات مختلف تشکیل شده است؛ بنابراین همان قوانین ماشین‌وارگی برای جسم و روح انسان نیز صادق است. رابطهٔ ماشین و انسان و نگرانی از سلطهٔ احتمالی ماشین بر انسان از مسائل مهمی است که ذهن بشر امروز را به خود مشغول کرده است. بر این اساس با پیشرفت ابزارآلات ماشینی، انسان در کنار رفاه و راحتی، نوعی قانون‌مندی و محدودیت غیرطبیعی حاصل از ماشین را در ناخودآگاه جمعی خویش احساس نموده و این قانون‌مندی در نظام استعاری زبان وی که به‌نوعی آسیب ناشی از ماشین زدگی است، تأثیر مستقیم می‌گذارد (عرب یوسف‌آبادی، ۱۴۰۲: ۴).

ویلیام گلاسر (William Glasser) یکی از روان‌پزشکان معاصر در حوزهٔ رفتارشناسی است. وی برای درک درست از تصویر رفتار انسان در ذهن، از استعاره‌ای به نام «ماشینِ رفتار» سخن می‌گوید. گلاسر رفتار را شامل چهار بخش می‌داند که هر یک از آن‌ها یکی از چهار چرخِ ماشینِ رفتار را تشکیل می‌دهند: فکر، عمل، فیزیولوژی و احساس (گلاسر، ۱۳۹۸: ۷). چرخ‌های جلو (فکر و عمل) عموماً هم‌راستای هم هستند و اختلاف زاویهٔ زیادی با هم ندارند و چرخ‌های عقب (فیزیولوژی و احساسات) موازی همدیگرند و در انتخاب مسیر حرکت، تابع چرخ‌های جلو خواهند بود. تصویر زیر گویای نظریهٔ گلاسر است (همان: ۱۱):



استعارهٔ ماشینِ رفتار را می‌توان به فوتبالیست نیز تعمیم داد. بدین صورت که یک فوتبالیست خوب همزمان با این‌که فکر می‌کند؛ عمل نیز می‌کند؛ بنابراین، فکر و عمل وی تحت کنترل مستقیم او قرار دارد. اگر فوتبالیست از لحاظ فیزیولوژی به کیفیت مطلوبی رسیده باشد و احساساتش نیز هم‌راستا با عملکرد اندام‌ها، بافت‌ها و عضلات بدنش باشد و به هنگام بازی بر احساساتش غلبه نماید و بر اساس فکر و منطق بازی کند، در این صورت این ماشین (فوتبالیست) به درستی عمل کرده و او تبدیل به فوتبالیست حرفه‌ای می‌شود. لازم به ذکر است که این نیازهای بنیادین فوتبالیست است که ماشینِ رفتار او را حرکت می‌دهد. اگر نیازهای او به درستی پاسخ داده نشود و یا این‌که فرمان خواسته‌هایش در دست خودش نباشد، هر چند از لحاظ فنی فوتبالیست حرفه‌ای باشد؛ اما ماشین او یک اتاقک خالی بدون موتور خواهد بود که یا حرکت نمی‌کند و یا حرکتش تابع شیب زمین است. با این توضیحات می‌توان گفت فوتبالیست می‌تواند در نظام استعاری فوتبالی به‌عنوان ماشین تلقی شود. گواه این مدعا تأکید تحلیلگران فوتبال مبنی بر نسبت دادن بازی نظام‌مند و اصولی فوتبالیست به نظم ساختاری قطعات ماشین و همچنین ارتباط دادن تمرین‌های مدرن و فشرده به قطعات جدید و باکیفیت ماشین است. در جدول زیر به برخی از گزاره‌هایی اشاره می‌شود که در آن‌ها فوتبالیست به ماشین و عملکرد قطعات ماشین نسبت داده می‌شود:

جدول ۳- فوتبالیست به‌مثابهٔ ماشین		
گزاره	خرده‌استعاره	نوع خرده‌استعاره
یعدّ لیفاندوفسکی الماکینة الهدّافة لبرشلونة.	مهاجم مانند ماشین است.	عینی به عینی
إیرلنغ هالاند والذی یسمّی بماکینة الأهداف یتطلع لتحطیم رقم قیاسی عمره ۹۵ عامًا.	مهاجم خوب مانند ماشین منظم است.	عینی به عینی
الماکینات الألمانیة علی عرش الکرة للمرة الرابعة.	بازیکنان فوتبال مانند ماشین هستند.	عینی به عینی
قال مدافع أرسنال لمهاجم الفریق المنافس: أضغط علی دوّاسة البنزین أری دخانک.	مهاجم مانند ماشینی است که گاز می‌دهد.	عینی به عینی
یُعدّ لاعب وسط ریال مدرید محرک الفریق.	هافبک مانند موتور ماشین است.	عینی به عینی
یورجن کلوب: إن الظهیر الأیمن جزء مهم من الفریق، ومحرک حقیقی له.	بال راست گروه، موتور ماشین است.	عینی به عینی
انقطعت فرامل مدافع میلان أمام مهاجم یوفنتوس.	مدافع ضعیف مانند ماشین ترمزبریده است.	عینی به عینی
یمکن للیفربول اللعب باستعمال إطاره الإحتیاطی.	بازیکنان ذخیره مانند لاستیک زاپاس است.	عینی به عینی
تمزق حزام التوقیت للاعب خط وسط تشیلسی وذلک بعد ۱۲۰ دقیقة من اللعب المکثف فی الکأس الحذفی.	فوتبالیست مانند ماشین است.	عینی به عینی

مثال‌های جدول فوق نشان می‌دهد که در اکثر آن‌ها فوتبالیست (مهاجم، بال راست، هافبک و مدافع) به ماشین مانند شده است؛ به‌عنوان مثال؛ مهاجم همچون ماشینی است که یکی از معیارهای امتیازدهی به آن سرعت بالا و کورس گذاشتن با بازیکن حریف است. چنین مهاجمی به ماشینی تشبیه می‌شود که پدال گاز آن تا انتها فشار داده می‌شود تا جایی که از اگزوز آن دود خارج می‌شود؛ یعنی بیشترین فشار به موتور آن وارد می‌شود «أضغط علی دوّاسة البنزین أری دخانک». همچنین استفادهٔ صریح و واضح اصطلاح «ماکینة الأهداف» و «الماکینة الهدّافة» یکی از پرکاربردترین اصطلاحاتی است که برای مهاجم گلزن استفاده می‌شود. در حال حاضر مهاجمانی همچون لواندوفسکی، امباپه، هالند و هری کین آن‌قدر در امر گلزنی موفق عمل نموده‌اند که به ماشین گلزنی شناخته می‌شوند.

در گزارهٔ «انقطعت فرامل مدافع میلان أمام مهاجم یوفنتوس» مدافع گروه توانایی یارگیری مهاجم حریف را ندارد و اصطلاحاً در برابر کورس‌ها و خلاقیت‌های او عملکرد ضعیفی دارد و به راحتی از مهاجم سَر توپ می‌خورد، دقیقاً مانند ماشینی که به‌سرعت حرکت می‌کند و عملکرد ترمزگیری آن دچار اختلال شده است و نمی‌تواند در پیچ‌ها و سبقت‌ها کارایی لازم را داشته باشد. اصطلاحاً به چنین ماشینی می‌گویند ترمز بریده است. به هنگام استعاره‌سازی برای مدافعی که به‌راحتی از مهاجم حریف سَر توپ می‌خورد، می‌گویند: «مدافع ترمز بریده است».

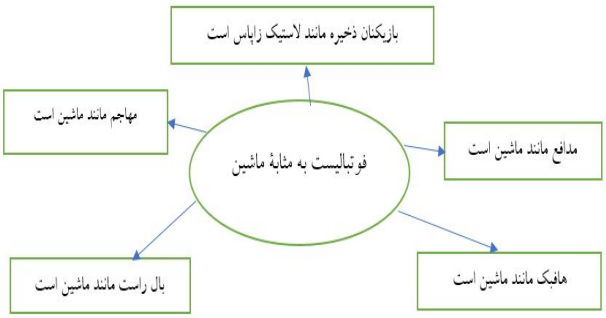
در ارتباط با گزارهٔ «یمکن للیفربول اللعب باستعمال إطاره الإحتیاطی» می‌توان چنین تصور کرد که همان‌طور که داشتن لاستیک زاپاس یکی از ضروریات ماشین است، داشتن نیمکت

ذخیره‌ای که بتواند جایگزین بازیکنان اصلی گروه شود نیز جزو ضروریات شاکله یک گروه است. در این استعاره، بازیکنان گروه (انسان) به‌مثابهٔ لاستیک ماشین (قطعات ماشین) در کنار گروه خواهند بود و به بهبود عملکرد آن کمک می‌کنند.

گزارهٔ «تمزق حزام التوقیت للاعب خط وسط تشیلسی» نیز به این مسئله تأکید دارد که هافبک گروه چلسی (انسان) همچون ماشینی که تسمه تایمش پاره شده است، دچار مصدومیت رباط صلیبی شده است. در این گزاره به‌صورت همزمان، انسان به ماشین و رباط صلیبی به تسمه تایم تشبیه شده است. عملکرد اصلی تسمه تایم ایجاد هماهنگی بین میل‌لنگ و سوپاپ‌ها و همچنین چرخاندن پمپ آب است. اگر هر یک از این‌ها به‌خوبی عمل نکند باعث پاره شدن تسمه تایم می‌شود. رباط صلیبی نیز یکی از رباط‌های مهم مفصل زانو است. ازجمله عوامل مهم ثبات هر مفصل بستگی به سالم بودن ساختمان رباط آن مفصل دارد و اگر مفصلی تحرک زیادی در حالت طبیعی داشته باشد، نقش رباط یا رباط‌های آن مفصل اهمیت بیشتری می‌یابد. این رباط به هنگام فعالیت‌های شدید آسیب می‌بیند و اگر نیروی اعمال‌شده خیلی زیاد باشد، احتمال پارگی آن وجود دارد. از این توضیحات می‌توان دریافت که عملکرد و کارایی رباط صلیبی با تسمه تایم شباهت نزدیکی با یکدیگر دارد و به همین جهت می‌توان فوتبالیست را به ماشین تشبیه نمود.

از پیوند خُرده‌استعاره‌های مندرج در جدول بالا، استعارهٔ مفهومی «فوتبالیست به‌مثابهٔ ماشین» استخراج می‌گردد. نمودار زیر شمای کلی از این ارتباط است:

نمودار ۳- فوتبالیست به مثابهٔ ماشین



۴. نتیجه

سازوکار کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» در زبان عربی بدین‌صورت است که خرده‌استعاره‌های مورداستفاده در زبانِ فوتبال همانند زنجیره‌ای به یکدیگر متصل‌اند و می‌توان آن‌ها را ذیل یک کلان‌استعاره بررسی کرد. در این زنجیره هر آنچه با جهان فوتبال ارتباط دارد، سرشتی ماشینی پیدا می‌کند؛ به‌طوری‌که، تحلیلگران فوتبال و اصحاب رسانه بازیکنانی را که با نظمی خاص به وظایفشان عمل می‌کنند به قطعات ماشین تشبیه کرده و پُست‌های فوتبال و همچنین تاکتیک‌ها و رفتارهای رایج فوتبالی را به عملکرد قطعات ماشین نسبت می‌دهند. در این

استعاره‌ها، روش بازی منظم و نظام‌مند در کنار خونسردی، حوصله، سرسختی، ثبات، برنامه‌ریزی و سازمان‌دهی گروه فوتبال به یکپارچگی نظام‌مند ماشین ارتباط داده می‌شود. بر بنیان کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» نگاشتی پدید می‌آید که حوزهٔ مبدأ آن ماشین، پدیده‌ای عینی و محسوس و بی‌جان است. این گزاره به‌عنوان کلان‌استعاره در ژرف‌ساخت زبانِ فوتبالی نمود می‌یابد. علاوه بر این کلان‌استعاره، چندین استعارهٔ مفهومی در زبانِ فوتبالی وجود دارد که همگی درون کلان‌استعارهٔ «فوتبال به‌مثابهٔ ماشین» قرار می‌گیرد. این استعاره‌های مفهومی به‌عنوان بستری مناسب برای تحلیل و تبیین مقولات انتزاعی موجود در فوتبال به کار می‌رود، همان‌طورکه گاهی برای تبیین و تحلیل برخی از مقولات عینی همچون فوتبالیست (انسان) و یا لوازم ورزشی (اشیاء) نیز مورداستفاده قرار می‌گیرد. ازدیگرسو؛ برجسته‌ترین استعاره‌های مفهومی زبان عربی در الگوی شناختیِ فوتبال و ماشین به ترتیب عبارت است از: «کنش‌های فوتبالی به‌مثابهٔ ماشین»، «اجزای فوتبال به‌مثابهٔ اجزای ماشین» و «فوتبالیست به‌مثابهٔ ماشین».

منابع

البوعمرانی، محمد الصالح (۲۰۰۹ م)، *دراسات نظریة وتطبیقیة فی علم الدلالة العرفانی*، ط ۱، تونس: دار نهی.

چالسری، آرزو و همکاران (۱۴۰۲ ش)، «استعارهٔ مفهومی در خوانش اگزیستانسیالیستی مفاهیم آزادی و مرگ در اشعار خلیل حاوی»، دانشگاه تهران: *ادب عربی*، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۳۵، صص ۸۱–۹۷.

الحرّاصی، عبدالله (۲۰۰۲ م)، *دراسات فی الاستعارة المفهومیة*. ط ۳، عمّان: کتاب نزوی.

دهقان، فاطمه و همکاران (۱۴۰۲ ش)، «تحلیل استعارههای مفهومی حوزهٔ عشق در کتاب أوراق الورد از مصطفی صادق الرافعی»، دانشگاه تهران: *ادب عربی*، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۳۵، صص ۱۰۷–۱۲۸.

زیبرت، اشتفن (۱۳۹۷ ش)، *ترفندهای تاکتیکی و تکنیکی گروه‌های بزرگ فوتبال*، ترجمهٔ علیرضا پاآهو و دیگران، چ ۱، تهران: آذرفر.

الصفرانی، محمد (۲۰۰۸ م)، *التشکیل البصری فی الشعر الحدیث*، ط ۱، بیروت: الدار البیضاء.

عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط (۱۴۰۲ ش)، «بررسی استعارهٔ مفهومیِ انسان، فناوری است، در زبان محاورهٔ عربی، دانشگاه امام خمینی: *لسان مبین*، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۳، صص ۱–۱۹.

کوچش، زولتان (۱۳۹۳ ش)، *استعاره: مقدمه‌ای کاربردی*، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چ ۱، تهران: آگاه.

گلاسر، ویلیام (۱۳۹۸ ش)، *تئوری انتخاب: روان‌شناسی جدید آزادی فردی*. ترجمه: فریبا بادامی، چ ۱، تهران: پرثوآ.

هندی، أمانی أحمد مشهور و الرفاعی، بسمة صلاح الدین (۲۰۱۷ م)، «تأثیر استخدام التکنولوجیا الحدیثة علی سلوک الإنسان فی الفراغات الداخلیة»، دمیاط: *مؤتمر الفنون التطبیقیة الدولی الخامس، الفنون التطبیقیة والتوقعات المستقبلیة*. صص ۱–۲۰.

Al-Boumrani, M. A.S. (2009). *Darasat nazareyyah wa tatbigyyah fi elm aldalalh alerfani*. 1th Ed. Tunis: Dar Noha [In Arabic].

Al-Harassi, A. (2002). *Studies in Conceptual Metaphor***.** 3th Ed. Amman: Kitab Nazwa. [In Arabic].

Al-Safrani, M. (2008). Visual Formation in Modern Poetry. 3th Ed. Beirut: Dar Bizaa. [In Arabic].

Arab Yousefabadi, A. (2023). "The investigation of the conceptual metaphor of "man is technology". *in the colloquial Arabic*. 14 (51). Pp:29- 47. [In Persian].

chalsari, A., Asvadi, A., Akhondi, T., khezri, M., 2023. Conceptual Metaphor in the Existentialist

Dehghan, F., Hojjat, R., Rezaei, A. (2023). "Analysis of conceptual metaphors of the field of love in the book "Oraq al-Ward" by Mustafa Sadeq al-Rafi. *Journal of ADAB-E-ARABI* (Arabic Literature). 15 (35). Pp 107-128. [In Persian].

Glasser, W. (2018). *Choice Theory: The New Psychology of Individual Freedom*. Translation: Fariba Badami. 1th Ed. Tehran: Perthoa.[In Persian]

Kovecses, Z. (2013). *Metaphor: a practical introduction*. Translation: Jahanshah Mirzabigi. 1th Ed. Tehran: Aghaz. [In Persian].

Hindi, A. A. and Al-Rifai, B. S. E. (2017). "The impact of the use of modern technologyp on human behavior in the internal voids." Damietta: *Fifth International Applied Arts Conference*. Applied arts and future expectations. pp. 1-20. [In Arabic].

Reading of the Concepts of Freedom and Death in Khalil's Poems: *Journal of ADAB-E-ARABI* (Arabic Literature). 15 (37). Pp 81-97. [In Persian].

Siebert, S. (2017). *Tactical and technical tricks of big football teams*. Translation: Alireza Paaho and others. 1th Ed. Tehran: Azarfar. [In Persian]

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

Reinterpretation of Ashura Culture in Jassim al-Sahih's Poetry Based on Michael Riffateree's Theory (A Case Study of the Ode of Zikrak Fuwaheh Al-Thorat)

Ezzat Mollaebrahimi✉, Mona Nadeali [2]

1. Corresponding Author, Professor.Department of Arabic Language and Literature, Arabic Literature Group, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Tehran, Iran. E-mail: mebrahim@ut.ac.ir
2. Ph.D. Candidate Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Kharazmi University, Karaj, Iran. E-mail: monanadeali@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
31 October 2023

In Revised Form:
22 November 2023

Accepted:
14 July 2023

Published Online:
21 June 2024

Abstract

Riffateree's semiotic approach is one of the approaches of contemporary literary criticism that provides a coherent framework for criticism and analysis of poetry. The basis of this theory is the discovery of the semantic network of the poem based on interpretation, the literary ability of the reader, and presenting a systematic method of reading the text so that the origin of the text or the main meaning of the poem can be obtained by passing from exploratory reading to retroactive reading. The current research, relying on the semiotic approach of Riffateree, aims to investigate the processes of symbolization in the ritual thoughts of Jassim al-Sahih. In this way, one can reach the most important ideology and position of the poet and present a precise and deep reading of the hidden layers of the poem. From the research findings, it can be concluded that the signs of Ashurai culture are abundantly found in this ode. However since the nature of the poem is ungrammatical, these signs must be understood through several readings and by discovering the meanings among the signs. Among the signs of the Ashura culture that are found in the ode of Zikraka Fuwahah al-Thawrat, we can mention the permanence of the memory of Imam Hussain (AS), his tragic martyrdom, and the expression of the man-building teachings of the Ashura culture.

Keywords: Riffateree's theory, Ashura culture, Jassim al-Sahih, contemporary poetry, Zikraka Fuwahahat al-Thawrat

Cite this The Author(s): Mollaebrahimi, E., Nadeali, M. (2024). Reinterpretation of Ashura Culture in Jassim al-Sahih's Poetry Based on Michael Riffateree's Theory (A Case Study of the Ode of Zikrak Fuwaheh Al-Thorat). Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 16, No. 2,Serial No. 40- Summer, (135-158).
DOI:10.22059/jalit.2023.367458.612749

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

Introduction

According to Michael Riffateree, poetry is a special use of language. "Ordinary language is practical and practical and is used to refer to some kind of reality. However, poetic language emphasizes the message as a goal in itself" (Selden and Widdowson, 2017: 97). Therefore, the main emphasis of Riffateree's theory is on the main structure and content of the poem. This helps to understand the main text of the poem without looking at other factors such as social, political, etc. By putting signs together, it becomes possible to reach the poem's main message. Therefore, the poem itself is considered as a sign, which together form a semantic unit.

The present article aims to first enumerate the main features of the ode of Zikraka Fuwahahat al-Thawrat by Jasim al-Sahihand then analyze and explain the signs of Ashurai culture in this poem by applying the Riffateree theory. This can lead to a better understanding of different aspects of the poem. Because by putting the descriptive lines together, the secondary meaning of the poem is discovered and explained to the reader, and he can finally reach the hypogram and the origin of the poem.

" Riffateree's proposed model has its roots in constructivism and is especially influenced by Jacobsen's opinions" (Eagleton, 1380: 135). Riffateree's theory was first proposed in the 20th century by Riffateree in his book Semiotics of Poetry. Since the arrangement of words in poetry does not have special order and rules, unlike ordinary words and deeper concepts are hidden behind these words, Riffateree's theory first examines the interest between words by relying on linguistic ability. Then, with the help of his literary ability, he reaches the final destination of the poem (Alan, 2009: 38). Naturally, the knowledge of semiotics in the field of literature has special characteristics and the interpretation of a literary text is measured by applying the principles and rules of this science according to literary criteria. Since the language of contemporary literature, especially poetry is more symbolic and semiotic, poets hide their ultimate meaning beyond the literary arts. In this case, "the reader must understand the text and industries and find the codes. Receiving the final meaning of the poem is provided after deciphering and interpreting the signs" (Makarik, 1388: 137). What is meant by the signs of poetry are semantic signs and not phonetic signs and other signs. Because the nature of the poem is to avoid examples and norms, and the semantic signs in it go beyond their limit and preserve the literary and original identity of the poem (Dine San, 1380: 12). According to Riffateree, the difference that is understood between poetic and non-poetic text is obtained through the meanings that exist in the poem (Bennett and Ruil, 1388: 12). He says: "Literature is a dialectic between the text and the reader." If we want to set rules for this relationship, we must consider the reader's point of view and know that this matter depends on his point of view. We must know that the reader's vision is only dependent on what he reads or he has a freer vision and does not limit himself to the text. You should also be aware of the inference method. In the great realm of literature; Poetry seems particularly inseparable from the concept. If we do not consider a specific realm for poetry, we will never understand the difference between poetic discourse and literary language" (Riffateree, 1978: 1-2).

Poetry reading in this approach includes the stages of "exploratory reading, arvinic reading, accumulation, descriptive system, hypogram, structural matrix, and the origin of the poem" (Abu al-Adoos, 2007: 145).

In this research, the components of the Rifatr theory in Jassim al-Sahih's poems were discussed in detail, and in order to answer the questions raised, the results obtained can be expressed in the following cases:

1 -Symbols play a very important role in this poet's poems. The hidden meaning of the text can be obtained from the relationship between the words, or what can be discovered only by relying on literary ability. In Riffateree's theory, initial reading is first done with linguistic ability to discover meaning, and then hidden meaning is obtained during retroactive reading with the help of literary ability. Retrospective reading also has several important stages, including accumulation, descriptive system, hypogram, structural matrix, and origin.

2 –Poems are indirect in nature, that is, they do not convey their meaning directly, and in many cases it is not possible to present a single pattern of poetry without analysis. As it was said, Riffateree's theory is placed in two areas of structuralism and semiotics. Therefore, it examines and analyzes the two aspects of the structure of the poem and the relationship between the signs, or the level of their signification, and this issue leads to the understanding of the main concept of the poems.

3 –Jassim al-Sahih's poem reflects many signs of Ashurai culture, which are:

- •Permanence of Imam's memory
- •Drawing a bright future for future generations by him
- •Showing the path of guidance and salvation
- •The sad martyrdom of the Imam and the reflection of the teachings of Ashura culture
- •Imam's greatness and high position
- •The all-pervading immortality of His Holiness
- •Finding the meaning of the concept of eternal love for Imam
- • Endless lessons of Him on the day of Ashura.

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

خوانش قصیده ذکراک فُوَّهَةُ الثّورات بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر

عزت ملاابراهیمی ✉[۱]، مونا نادعلی [۲]

۱. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، رایانامه: mebrahim@ut.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران، رایانامه: oizanloo@kub.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۸/۰۹

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۹/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۹/۰۴

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۴/۰۱

چکیده

رهیافت نشانه‌شناسی ریفاتر یکی از رویکردهای نقد ادبی معاصر است که چارچوب منسجمی را برای نقد و تحلیل شعر فراهم می‌آورد. اساس این نظریه را کشف شبکه معنایی شعر بر پایه تفسیر، توانش ادبی خواننده و ارائه شیوه‌ای نظام‌مند از خوانش متن تشکیل می‌دهد تا خاستگاه متن یا همان مفهوم اصلی شعر از طریق عبور از خوانش اکتشافی به خوانش پس‌کنشانه به دست آید. پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناختی ریفاتر درصدد است تا به بررسی فرآیندهای نشانه‌پردازی در اندیشه‌های آیینی جاسم الصحیح بپردازد. چه، از این طریق می‌توان به مهم‌ترین ایدئولوژی و موضع‌گیری شاعر دست یافت و خوانشی دقیق و ژرف از لایه‌های پنهان شعر ارائه داد. از یافته‌های تحقیق استنباط می‌شود که نشانه‌های فرهنگ عاشورایی به وفور در این قصیده یافت می‌شود؛ اما از آنجا که ماهیت شعر دستورگریزی است، این نشانه‌ها را باید طی چندین خوانش و با کشف دلالت‌های موجود میان نشانه‌ها درک کرد. از جمله نشانه‌های فرهنگ عاشورایی که در قصیده *ذکراکَ فُوَّهَةُ الثّورات* یافت شده است، می‌توان به ماندگاری یاد امام حسین (ع)، شهادت غم‌انگیز ایشان و بیان آموزه‌های انسان‌ساز فرهنگ عاشورا اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: نظریه ریفاتر، فرهنگ عاشورا، جاسم الصحیح، شعر معاصر، *ذکراکَ فُوَّهَةُ الثّورات*

استناد: ملاابراهیمی، عزت، نادعلی، مونا؛ (۱۴۰۳). خوانش قصیده ذکراکَ فُوَّهَةُ الثّورات بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر، ادب عربی سال ۱۶، شمارهٔ ۲، تابستان، شمارهٔ پیاپی ۴۰ – (۱۵۸-۱۳۵).
DOI:10.22059/jalit.2023.367458.612749

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

از نظر مایکل ریفاتر (Michael Riffateree) شعر نوعی کاربرد ویژه زبان است. چه، «زبان معمولی، کاربردی و عملی است و برای اشاره به‌نوعی واقعیت به کار می‌رود. حال آنکه زبان شاعرانه بر پیام به‌مثابه هدفی فی نفسه تأکید می‌کند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۷: ۹۷). از این رو تأکید اصلی نظریهٔ ریفاتر بر ساختار و محتوای اصلی شعر است. این امر کمک شایسته‌ای به فهم و درک متن اصلی شعر بدون نگاه به عوامل دخیل دیگری چون عوامل اجتماعی، سیاسی و ... می‌کند. با کنار هم قرار دادن نشانه‌ها، امکان رسیدن به پیام اصلی شعر امکان‌پذیر می‌شود؛ بنابراین شعر خود به مثابهٔ نشانه‌هایی در نظر گرفته شده که در کنار یکدیگر یک واحد معنایی را تشکیل داده است.

نوشتار حاضر درصدد است تا نخست ویژگی‌های اصلی قصیده *ذکراکَ فُوَّهَةُ الثَّورات* (۱) از جاسم الصحیح (۲) را برشمارد و سپس با کاربست نظریه ریفاتر نشانه‌های فرهنگ عاشورایی را در این سروده، تحلیل و تبیین کند. این امر می‌تواند به فهم بهتر جوانب مختلف قصیده منجر شود؛ زیرا با کنار هم قرار دادن منظومه‌های توصیفی، معنای ثانویه شعر کشف و برای خواننده تبیین می‌شود و او سرانجام می‌تواند به هیپوگرام و خاستگاه شعر دست یابد.

۱-۱. **سؤال تحقیق:** نگارندگان درصدد پاسخگویی به این سؤالات برآمده‌اند:

۱- مؤلفه‌های نظریهٔ ریفاتر در قصیده *ذکراکَ فُوَّهَةُ الثَّورات* چگونه تجلی یافته است؟

۲- این مؤلفه‌ها چه نقشی در فهم بهتر قصیده دارد؟

۱-۲. پیشینه تحقیق: دربارهٔ نظریه ریفاتر و تطبیق آن بر شعر معاصر عربی و نیز دربارهٔ تبیین فرهنگ عاشورایی در شعر عربی، مطالعات فراوانی صورت گرفته است که ذکر آنها در این مجال نمی‌گنجد؛ اما پژوهش‌های معدودی که تاکنون دربارهٔ شعر جاسم الصحیح نوشته شده است، بدین قرارند:

- العیثان، أحمد معتوق (۱۴۱۸)، در مقاله «قراءة انطباعية فی قصيدة: أغنية ليلة مهداة الی الشمس للشاعر جاسم الصحيح»، قصیدهٔ مورد بحث را از جنبه‌های هنری تحلیل کرده است.

- الحرز الاحساء، محمدحسین (۱۴۲۰)، در مقاله «المكان والمفارقة الضدية فی تجربة جاسم الصحيح الشعرية»، به بیان کارکرد زیبایی شناسانهٔ مکان و ناسازواری تصویری در شعر جاسم الصحیح پرداخته است.

- عبد اللطیف، یحیی عبد الهادی (۱۴۳۳)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «جاسم الصحيح بين الشاعر والأسطوره»، سعی کرده است تا سروده‌های شاعر را از منظر کاربست میراث اسطوره‌ای و دینی، تحلیل کند و روابط بینامتنی شعر او را آشکار سازد.

- علیرضا مجتهدزاده و دیگران (۱۴۴۰)، در مقاله «لغة الشعر عند جاسم محمد الصحيح»، از زبان شعری جاسم و نوآوری‌های ادبی او سخن گفته‌اند.

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

۲. چارچوب نظری

نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر، از جمله رهیافت‌هایی است که در تحلیل شعر کاربرد دارد. طبق این نظریه، شعر مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در کنار یکدیگر معنا می‌یابند. «الگوی پیشنهادی ریفاتر ریشه در ساختگرایی دارد و به‌ویژه از آرای یاکوبسن متأثر است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۵). نظریه ریفاتر نخستین بار در قرن بیستم توسط ریفاتر در کتاب *نشانه‌شناسی شعر* مطرح شد. از آنجا که چینش کلمات در شعر بر خلاف کلام عادی، دستور و قواعد خاصی ندارد و مفاهیمی عمیق‌تری پشت این کلمات نهفته است، نظریهٔ ریفاتر ابتدا با تکیه بر توانش زبانی، علاقهٔ میان کلمات را بررسی می‌کند. آنگاه به کمک توانش ادبی به مقصد نهایی شعر دست می‌یابد (آلن، ۱۳۸۹: ۳۸). طبیعتاً دانش نشانه‌شناسی در حیطه ادبیات ویژگی‌های خاصی را داراست و تأویل یک متن ادبی با کاربست اصول و قواعد این علم با توجه به معیارهای ادبی سنجیده می‌شود. از آنجا که زبان ادبیات معاصر به‌ویژه شعر، بیشتر نمادین و نشانه‌شناختی است، شاعران منظور نهایی خود را در ماورای صنایع ادبی پنهان می‌کنند. در این صورت «خوانشگر باید متن و صنایع را درک کند و رمزها را بیابد. دریافت منظور نهایی شعر پس از رمزگشایی و تأویل نشانه‌ها فراهم می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۷). مراد از نشانه‌های شعر، نشانه‌های معنایی و نه نشانه‌های آوایی و دیگر نشانه‌هاست؛ زیرا ماهیت شعر مصداق‌گریزی و هنجارگریزی است و نشانه‌های معنایی در آن از حد خود فراتر می‌روند و ادبیت و هویت اصلی شعر را حفظ می‌کنند (دینه سن، ۱۳۸۰: ۱۲). به اعتقاد ریفاتر، تفاوتی که بین متن شعری و غیر شعری درک می‌شود، از طریق معانی که در شعر وجود دارند به دست می‌آید (بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۱۲). وی می‌گوید: «ادبیات در واقع دیالکتیک بین متن و خواننده است. اگر بخواهیم برای این رابطه قوانینی تعیین کنیم باید حتماً دید خواننده را در نظر بگیریم و بدانیم که این موضوع به طرز دید او بستگی دارد. باید بدانیم که دید خواننده صرفاً به چیزی که می‌خواند وابسته است یا دید آزادتری دارد و خود را به متن محدود نمی‌کند. همچنین باید از روش استنباط آگاه شد. در قلمروی بزرگ ادبیات؛ به نظر می‌رسد که شعر به‌طور خاص از مفهوم جدایی‌ناپذیر است. اگر برای شعر یک قلمروی خاصی در نظر نگیریم هرگز تفاوت میان گفتمان شعری و زبان ادبی را درک نخواهیم کرد» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱-۲). ریفاتر در تحقیقات خود به موضوعات متعارفی مانند تاریخ ادبیات یا زمینهٔ اجتماعی نگارش متون ادبی نظر ندارد، بلکه بیشتر به پروراندن نظریه‌ای دربارهٔ ماهیت و کارکرد زبان در متون ادبی علاقه‌مند است. چه، شعر به زبانی منظوم، موزون و گاه مقفی، دنیایی را به تصویر می‌کشد که دقیقاً به سبب متصنع بودن واسطه‌ای بیان شاعر، دور از تجربهٔ روزمره است و به ساحتی استعلایی (بیرون از تجربهٔ عینی) تعلق دارد. به همین سبب فهم معنای شعر کاری دشوار و مستلزم تأملی بیشتر است. کارکرد زبان شاعرانه، تفاوت‌های شعر با زبان روزمره و ویژگی‌هایی که کیفیتی ادبی به شعر می‌بخشد، از جمله موضوعاتی است که در کانون توجه بسیاری از نظریه‌های ادبی قرار دارد (پاینده، ۲/۱۳۹۸: ۱۴). برای آنکه یک متن شعری بر اساس نظریهٔ ریفاتر تحلیل شود، باید شعر، هم با ترتیب خاص و به‌صورت خطی و هم به‌صورت غیر مرتب و از انتها تا ابتدا خوانده شود. خوانش

شعر در این رهیافت، شامل مراحل «خوانش اکتشافی، خوانش آروینی، انباشت، منظومه توصیفی، هیپوگرام، ماتریس ساختاری و خاستگاه شعر می‌شود» (ابو العدوس، ۲۰۰۷: ۱۴۵).

۲-۱. خوانش اکتشافی[1]: ریفاتر بین دو دسته از خوانندگان شعر تمایز می‌گذارد. به اعتقاد او، شعر را یا می‌توان به طریقی معمولی (غیر تحلیلی) و یا به روشی تخصصی (با به‌کارگیری روش‌شناسی‌های تحلیلی) خواند. برداشت خوانندگان دستهٔ اول از معنای شعر، به معنای ظاهری (سطحی) آن محدود می‌شود. به بیان دیگر، آنها قادر نیستند دلالت‌هایی فراتر از معنای صریح و قاموسی واژگان شعر را بیابند (لبیهان و گرین، ۱۳۸۳: ۲۷۹). در خوانش اول، سیر خواندن از ابتدا تا پایان، خطی است، یعنی خواننده با اتکا بر توانش زبانی به معنای شعر دست می‌یابد. در این طریقه خوانشگر نشانه‌های زبانی را به صورت ارجاعی درک می‌کند (کالر، ۱۳۹۰: ۱۶). هرچند خواننده معنای اولیه شعر را درمی‌یابد، اما به لایه و بافت اصلی شعر نمی‌رسد. همچنین از رسیدن به نشانه‌های زبانی در شعر و درک آنها عاجز می‌ماند.

۲-۲. خوانش پس‌کنشانه[2]: برای آنکه بتوان مراد ریفاتر از این خوانش را دریافت، باید ابتدا تفاوت دو توانش زبانی و ادبی را دانست که تکیه‌گاه خوانش‌های دوگانهٔ او به شمار می‌آید. «توانش زبانی» اصطلاحی است برای «توصیف دانشی که تکلم و فهم زبان مادری را برای گویشوران امکان‌پذیر می‌سازد» (چندلر، ۱۴۰۰: ۲۵). هر گویشوری از راه درونی کردن نظام قواعد زبان، می‌تواند معنای تعداد بی‌شماری از جملات را بفهمد؛ حتی جملاتی که پیش‌تر آنها را هرگز نشنیده و نخوانده است. ریفاتر «توانش ادبی را آشنایی خواننده با نظام‌های توصیفی مضامین آثار ادبی، اسطوره‌های جامعه و از همه مهم‌تر آشنایی با سایر متون ادبی تعریف می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۸: ۲/ ۲۴).

در این خوانش به‌جای پرداختن به معنای سطحی شعر، روابط موجود میان واژگان و دال و مدلول‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد (صفوی، ۲/۱۳۹۰: ۳۲۲). ریفاتر در این باره می‌گوید: «شاخصهٔ اصلی شعر در وحدت آن است. وحدتی که میان صورت و مضمون آن پیوند ایجاد می‌کند. این رابطه و وحدت صورت و مضمون را که همهٔ شاخص‌های پرهیز از ارائهٔ یک معنای مستقیم را در برمی‌گیرد، دلالت می‌نامند» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲). به اعتقاد وی خواننده در این سطح از سطح محاکاتی (خوانش اکتشافی) فراتر می‌رود و با تکیه بر فهم خود از متن و با کمک رمزگشایی به مفهوم کلی شعر می‌رسد. وی متن را از اول به آخر (بدون ترتیب) می‌خواند، آن را دوره و سپس با مفهومی که از قبل داشت، مقایسه می‌کند (نبی‌لو، ۱۳۹۸: ۸۶). بنابراین خوانش پس‌کنشانه، مبتنی بر مقایسه است. این خوانش مشابه‌هایی را به وجود می‌آورد که خواننده با تکیه بر حس درونی خود، شباهت حاصل شده بین آن‌ها را قبول ندارد (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۵).

۲-۳. انباشت[3]: نظام زبان بر حسب تقابل شکل می‌گیرد و نمونه بارز آن جفت‌های متقابل‌اند که در هر یک از سطوح نظام زبان خود را می‌نمایانند. مختصه‌های واجی (واک‌دار/ بی‌واک)،

1. Heuristic reading
2. Retroactive reading
3. accumulation

متقابل‌های معنایی (بلند/ کوتاه)، روابط دستوری (مفرد/ جمع، معلوم/ مجهول)، از این دست‌اند (صفوی، ۲/۱۳۹۰: ۱۴۹)؛ بنابراین واژگان ممکن است در برابر یکدیگر ارتباط تقابلی داشته باشند، یا متضاد یکدیگر باشند. در حالتی دیگر ممکن است آنها در کنار دیگر واژگان قرار بگیرند و ارتباط معنایی نزدیکی با آن داشته باشند. ارتباطی که میان واژگان تشکیل شده است، انباشت نام دارد (دینه سن، ۱۳۸۰: ۱۵۴).

از نظر ریفاتر شعر «نظامی دلالتگر» است و زنجیره‌ای از واژه‌ها که عنصر معنایی مشترکی داشته باشند و در متن شعر از طریق این عنصر پیوند یابند، «انباشت» را به وجود می‌آورند (پاینده، ۱۳۹۸: ۲/ ۲۶). زمانی که از جایگاه نشانه‌ها در متن و ساختار کلی آن آگاه شویم، می‌توانیم متن را بفهمیم در غیر این صورت به درک کامل از متن نخواهیم رسید. نشانه در شعر در صورتی معنا می‌یابد که با نشانه‌ای دیگر بیاید، اگر نشانه‌ای کنار نشانه‌ای دیگر قرار نگیرد، در آن صورت نقشی در ساختار متن نخواهد داشت و متن بی‌معنا خواهد بود. باید گفت که «انواع انباشت با توجه به مختصات معنایی کلمات شکل می‌گیرد و از این طریق معنابُن‌هایی که بیشترین حضور را دارند، خود را تثبیت می‌کنند و در مقابل، معنابُن‌هایی که کمترین بسامد را دارند، حذف می‌شوند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۲۶).

۲-۴. منظومه توصیفی[1]: دومین فرایند معناساز در شعر است. ریفاتر این اصطلاح را برای اشاره به مجموعه واژه‌ها یا عباراتی به کار می‌برد که هر یک جنبه‌ای از یک ایده‌ی اصلی یا واژهٔ هسته‌ای را بیان می‌کند. می‌توان گفت منظومه توصیفی دربرگیرندهٔ واژه‌ها یا عباراتی است که واژهٔ هسته‌ای را تداعی می‌کنند، یعنی واژه‌ای که در متن تصریح بدان نشده است (پاینده، ۲/۱۳۹۰: ۲۷). به عبارتی دیگر منظومهٔ توصیفی کلماتی هستند که با یکدیگر پیوند یافته‌اند و دور یک واژهٔ هسته‌ای می‌چرخند. تفاوت آنها با انباشت‌ها در این است که این واژگان ممکن است ظاهر کلمات همیشه نشان دهندهٔ ارتباط میان واژگان نباشد، بلکه این ارتباط از معنای آنها استنباط می‌شود. گاه ممکن است این واژگان استعاره‌ای برای هسته باشند. «در منظومهٔ توصیفی واژهٔ هسته‌ای در خود متن حضور ندارد و خواننده آن را باید از متن استخراج کند» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۵). برخلاف فرایند انباشت که واژه‌های مرتبط را مترادف یکدیگر می‌سازد، در فرایند موسوم به منظومه توصیفی خوشه‌ای از واژه‌های مختلف ایجاد می‌شود که هر یک حکم مجاز مرسل واژه هسته‌ای را دارد (پاینده، ۲/۱۳۹۰: ۲۸)؛ بنابراین خواننده در منظومهٔ توصیفی با شبکه‌ای از واژه‌ها مواجه می‌شود که حول یک هسته می‌چرخند و تفاوت آن‌ها با انباشت در این است که آحاد لغوی یک منظومهٔ توصیفی یکی پس از دیگری از هم پیروی می‌کنند و مجاز مرسل را تشکیل می‌دهند. منظومهٔ توصیفی یک مؤلفهٔ بینامتنی است چون دستور گریز است و بدون مقایسهٔ متن و منشأ متن نه می‌توان آن را دید و نه تعریف کرد (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۵).

۲-۵. هیپوگرام:[2] نتیجه و پیامد انباشت و منظومه توصیفی است که با قرار دادن آن‌ها در کنار یکدیگر هیپوگرام قصیده به دست می‌آید. بدین ترتیب انباشت و منظومهٔ توصیفی دو سازهٔ اصلی

1. Descriptive System
2 .Hypogram

هیپوگرام هستند. پس از بررسی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی، باید تداعی‌های واژگانی و مفهومی که با تکیه بر توانش ادبی به دست آمده است، تحلیل شود. با بازخوانی متن، واژگان و عباراتی به دست می‌آیند که در شعر تکرار می‌شوند تا مفهوم شعر را کامل کنند. خواننده نیز با خواندن این واژگان و عبارات، به درک بهتری از شعر می‌رسد. این تداعی واژگانی و مفهوم در ظاهر عبارات و واژگان نیستند، بلکه پیام‌های کلی متن هستند که در لایه‌های عمیق معنایی نهفته‌اند و از کشف ارتباط معنایی واژگان در انباشت و منظومه‌های توصیفی به دست می‌آیند.

هیپوگرام به دو دسته تقسیم می‌شود: هیپوگرام بالقوه که در متن حضور دارد اما مخفی است و باید از متن استخراج شود. این هیپوگرام در واقع همان ماتریس ساختاری شعر را تشکیل می‌دهد و ممکن است کلمه، عبارت یا جمله باشد. این نوع از هیپوگرام در قالب‌های زبانی نهفته است و از طریق انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی استخراج می‌شود. نوع دوم هیپوگرام حقیقی است که مبتنی بر بینامتنیت است و چه بسا کلمات، جملات یا حتی تمام متن باشد. نشانه در هیپوگرام باید به ماتریس ساختاری وابسته باشد در غیر این صورت عملکرد خود در شعر را از دست می‌دهد (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲۳).

۲-۶. ماتریس ساختاری:[1] شعر سرشار از دستورگریزی است و ارتباط میان تمامی این موارد را ماتریس ساختاری ایجاد می‌کند. ماتریس ساختاری به خوانشگر کمک می‌کند تا مفهوم اصلی شعر را درک کند. با قرار دادن هیپوگرام‌ها در کنار یکدیگر، سلسله‌ای از جملاتی که به یکدیگر وابسته‌اند به دست می‌آید. این جملات یک ساختاری از معنا را تولید می‌کنند که به آنها ماتریس ساختاری می‌گویند. ماتریس تمامی مؤلفه‌ها را به ترتیب کنار هم قرار می‌دهد تا نتیجه‌ای منسجم به دست آید. خواننده پس از بررسی چندین بارهٔ شعر و مقایسهٔ آن به نتیجه‌ای منسجم و واحدی می‌رسد. عبارت‌هایی که در ظاهر متضاد و نقیض هم هستند، در واقع برابرند. متن در اصل تلفیقی از واژگان متفاوتی است که در ساختار موضوعی، نمادین و غیره دارای وحدت است. علاقهٔ به دست آمده این واژگان با ساختار، نشانه‌های شعری را پدید می‌آورد. این همان پیامدی است که در پی خوانش ناپویا به دست می‌آید و هدف اصلی آن در پایان شعر معلوم می‌شود (پاینده، ۲/۱۳۹۰: ۲۱).

هیپوگرام خود ساختاری از کلمات و عباراتی است که حداقل در پیش‌بینی هدف اصلی شعر کمک می‌کند. بررسی انباشت و منظومهٔ توصیفی خواننده را یک قدم به سمت هیپوگرام نزدیک می‌کند. وی با بازخوانی متن، واژگان و عبارات لایهٔ عمیق‌تری از شعر را تحلیل می‌کند. برخی از اشعار کلمات غیر مرتبطی دارند که طبق آن‌ها رده‌بندی می‌شوند. این اشعار ممکن است کاملاً مبهم یا واضح باشند؛ اما چه مبهم باشند چه آشکار، در مقایسه با زبان محاوره‌ای قابل قبول نیستند. کلمات غیر مرتبط ممکن است تمام شعر یا بخش معینی از آن را تشکیل دهد، اما همیشه الگو و ساختار نشانهٔ شعر را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. به عبارتی دیگر ممکن است ماتریس ساختاری یا سایر مؤلفه‌های ساختار را تحت تأثیر قرار دهد. «تمامی این کلمات و این

1. Structural matrix

گونه شعر به بینامتنیت مربوط می‌شود. به محض اینکه خواننده به هیپوگرام شعر برسد، تفسیر مجملی هر چند نه خیلی دقیق از شعر در اختیار او خواهد بود. خواننده در این مرحله به این باور می‌رسد که اگرچه واژگان مبهم هستند اما معنادارند (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱۳۸).

۲-۷. خاستگاه شعر: هسته و مضمون اصلی شعر یا قصیده است. خواننده با استفاده از یافته‌های قبلی اکنون در جایگاهی است که می‌تواند خاستگاه را از کمینه نگاشت‌های آن استخراج و تبیین کند. شاعر با سرودن شعر، خاستگاهی تک‌کلمه‌ای یا چندکلمه‌ای را به مجموعه‌ای از ابیات یا سطرها تبدیل می‌کند. خواننده باید از راه خوانش تحلیلی شعر، به خاستگاه اولیه و دگرسان شده‌ای دست یابد که دلالت در متن شعر را پدید می‌آورد (پاینده، ۲/۱۳۹۰: ۴۰)؛ بنابراین خاستگاه می‌تواند یک کلمه، یا یک عبارت باشد که تمام قصیده یا شعر در آن خلاصه می‌شود و به عبارتی دیگر تمام قصیده از آن نشات می‌گیرد. هنگام مطالعه تحلیل‌گرایانه (پس‌کنشانه) با پیدا کردن انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی می‌توان به خاستگاه شعر رسید و مفهوم پنهان در ماورا یا در لایه دوم شعر را دریافت.

۳. داده‌های اصلی پژوهش

۳-۱. خوانش اکتشافی قصیده

این قصیده روایتی است دراماتیک از روح رنجیده‌ی شاعر در قبال واقعه‌ی عاشورا. جاسم قصیده خود را با ترسیم فضایی حزن‌آلود و قرار گرفتن سر مقدس امام (ع) بر فراز نیزه آغاز می‌کند و می‌گوید نور ماه و نوری که از سر مقدس امام تلألؤ می‌کند، هر دو در مقابل شب اوج می‌گیرند. هر دو از فکر او روشنایی می‌گیرند و تاریکی در قبال آنها فشرده می‌شود. شاعر امام را به اندیشه‌ای روشنگرانه در آشکارترین حالت تشبیه می‌کند و می‌گوید که پیروزی نام او را صدا می‌زند. از گرسنگی‌اش صحبت به میان می‌آورد که با یاد او بیشتر می‌شود و افکارش که با یاد او سیر می‌شوند. سپس یاد امام را توصیف می‌کند که عامل محرک انقلاب است و همچون تیری است که عزم آسمان آن را نشانه گرفته و سرنوشت آن را آزاد کرده است. وی می‌گوید که طرماح آواز می‌خواند؛ چون به وزنش وفادار ماند، پس لحنش نیز به او وفادار بود. سپس از ایستادگی در روز عاشورا سخن می‌گوید که چقدر پویا بود و از پویایی حرف می‌زند که حتی در برابر این ایستادگی جان می‌سپارد. از بیدار شدن روز، افتادن پشت گرد و غبار و ترسش می‌گوید که این ترس از انفجار خورشیدی بود که نسل‌ها از آن پدید می‌آید. سپس از مسیری و سختی‌های آن حرف می‌زند که انقلابی‌ها را همراهی کرد. آنگاه می‌گوید که چه بسا این مسیر ممکن است برای پیروز شدگان گمراه‌کننده باشد؛ اما فقط در یک قدم از قدم‌های امام خلاصه گردد. بعد از آن قصیده وارد مبحث بیان شاخصه‌های مسیر می‌شود می‌گوید که روش ما همچنان روش تو یعنی قرآن است. شاعر مردم را به حروفی تشبیه می‌کند که سرانجام به سوره می‌رسند. روش کرامت، امام را در بر نگرفت، اما بهشت او را در خود جای داد و گفت: جسدت و شمشیرهایی که آن را می‌پراکند، همان فکری است که بر هر دفتری پخش می‌شود. در واقع این مطالب مقدمه‌ای برای سؤال اوست. او از دو تاج صحبت می‌کند که امام را زینت می‌دهد و از او می‌پرسد که کدام‌یک بر دیگری برتری دارد؛ تیر در قلب او یا سنگ که سرش را شکافت؟ سپس از امام می‌پرسد که به

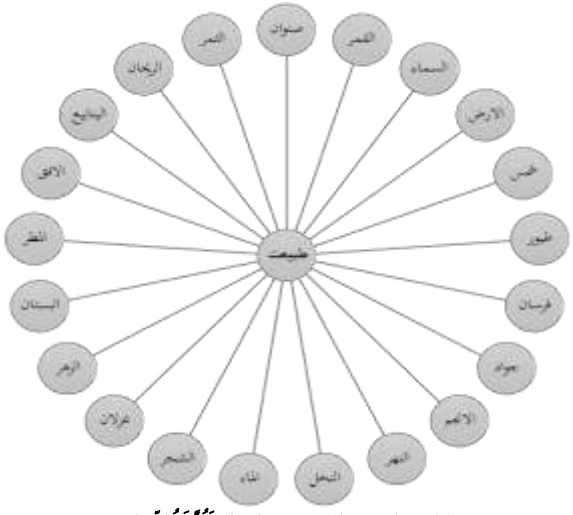
کدام‌یک از این دو در قبال آزادگان جهان می‌بالد؟ او پرسش خود را ادامه می‌دهد و می‌گوید آیا امام همان شاعری نبود که در روز عاشورا تمام مسکین‌ها در آرزوهایش بزرگ شدند؟ یا پرندگان زمین تشنهٔ شعر او بودند تا اینکه از اطراف آن تصویرها پراکنده شدند. وی می‌گوید امام یک شب بیدار ماند، اما یک عمر ستمگران را اسیر بیداری کرد. آنگاه از خود می‌پرسد که آیا پهلوانان توانستند بیدار بمانند؟ پس از آن به ابعاد معنوی عاشورا ورود می‌کند و می‌گوید که اسب امام رفت و تاریخ از آن پیروی می‌کند. روزگار در ورای ذهن مخفی می‌ماند و به دست تاریخ نوشته می‌شود. نسل‌ها در شمشیر امام دو امانت صبر و پیروزی را حفظ نکردند. شاعر از راز جاودانگی می‌گوید که بر قدم‌های امام روان گشته است و نیز بر دوره‌های مختلف که اطراف او می‌گردند. به اذعان شاعر، امام جایگاه نور را اعتلا می‌بخشد تا جایی که ستارگان در مقابل امام زانو می‌زنند. وی امام را متفاوت از سایر آحاد بشر می‌داند. چه، زندگی‌اش را وقف تمامی دوره‌ها کرده است. او می‌گوید مرگ بیدار شد تا حقیقت میان خیمه‌ها و رود را که در حال نابودی بود، نشان دهد. نخل اگر می‌توانست از قامت خود به عنوان شمشیر استفاده کند، از یاران امام می‌شد و آب اگر می توانست احساسات خود را نشان دهد، به کودکان امام یاری می‌رساند.

سپس از آن از اشکی سخن می‌گوید که منشأ آن همچون تکه آتشی سرسبز است؛ همان اشک‌های گداخته شده که خاموش نمی‌شود. از سر امام می‌پرسد که چرا همچنان بر فراز نیزه است و در افق انتظار چه چیزی را می‌کشد؟ آنگاه از مسیح و ناراحتی‌اش و نیز انقلاب سرخ‌فامی سخن می‌گوید که نوید می‌دهد راه به سمت آهوان هموار است. سپس از سلاح صحبت می‌کند که همان شمشیر است؛ اما این شمشیر برای ظالمان ترسناک نیست. سپس همه را از تاریکی و فریبندگی آن بر حذر می‌دارد که ممکن است دچار اشتباه شوند. آنگاه از طلوع آفتابی سخن می گوید که آمدنش تاریکی را می‌زداید؛ اما شاعر از خود می‌پرسد آیا چشمان ما آن را درک می‌کند؟ سپس امام را مورد خطاب قرار می‌دهد و او را به بادی تشبیه می‌کند که به گل‌ها سلام کرد و خارهای آن‌ها را از جا کند، اما کاری با درخت‌ها نداشت و ثمره‌های آنها را شاهد قرار داد. سپس می‌گوید که خوشا آن یادی که یاد تو باشد، قافیه‌های ما را به لرزه آورد و همچون آتش طوفان به پا کند. او بازگشت تا افق خوابیده را بیدار سازد و آن را با شلاق تنبیه کند؛ همان شلاقی که بتوان زوایای آن را صاف کرد تا تنبیه شود. هر فکری تکه‌آتشی روشن و هر سفری گذشته و خبری دارد؛ بنابراین انقلابی‌ها در قیام خود فدای تاریخ می‌گردند و تاریخ در امام خلاصه شده است. شاعر در ادامه اذعان می‌دارد که یاد امام آوازی است که حنجره‌ها با خواندن آن تکه‌های آتشینی را بر کبد احساء حس می‌کنند که در حال آتش گرفتن است. احساء، همان‌جایی که خدا از آن عبور کرد و از قدم‌های او بر روی زمین روز و آب پدید آمد. همچنین در افق نخل بزرگی اش پدید آمد، بزرگی که اگر باران نمی‌بارید از جایش حتی تکان نمی‌خورد. او از غصه‌ای سخن گفت که در جان دخترک چشمه وجود دارد اما صبر می‌کند. سپس از باغی صحبت می‌کند که ترکان بامداد دیروز به آن حسادت کردند. از این رو ریحان و گل‌هایش سوخت. نخل‌هایش را از اشکی که بر حسین (ع) ریخته شده سیراب می‌کند و ثمره‌هایش را می‌چیند. شاعر بار دیگر امام

را مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید ای سرافرازی که از شکوه و عظمت خود فقط برای نجات آنچه حفره‌ها را ایجاد کرد، دست کشید و از او خواست تا آن‌ها را با شعله‌هایی بسوزاند که از عصبانیت او ایجاد شده و هرگز شراره‌اش به خاموش نمی‌گراید. به او گفت که آن‌ها بر زخمی خوابیدند که سال‌ها عمر کرد و شب‌ها نخوابید. سپس از ظلم و تاریکی که در روزگار آنهاست و وهمی که در آرزوهایشان هست سخن گفت که به ماه شباهت دارد. آنگاه از نوشاندن شراره‌ها و تلاش فراوان که بر چشم ایجاد می‌شود و دعاها را شکوفا می‌سازد، سخن گفت. پس چنین گفت که اگر بر بدن‌های فرسوده ما نیز شلاق سلطه یابد، دعا می‌کنیم تا شلاق بشکند. سپس شاعر از تشنگی خود سخن به میان می‌آورد و به امام می‌گوید که نزد او رفته تا سیراب گردد، اما از بارش باران می‌هراسد. در واقع این بزرگ‌ترین ترس اوست. از امام می‌پرسد چگونه تشنه‌ای را که از او آب می‌خواهد، سیراب سازد، حال آنکه از بارش باران می‌هراسد. آنگاه از موفقیت و پیروزی امام سخن می‌گوید و می‌گوید ای کسی که پیروزی را با توانایی خود نابود ساختی، این پیروزی همچنان از بدن‌های ما تغذیه می‌کند. سپس درباره عدالت می‌پرسد که عدالت چیست؟ از نظر او آن بدن فرسوده از شنیدن آن خبر متلاشی شده است. سپس از امام (ع) خواهش می‌کند که او را از سرگشتگی برهاند و او را به جایی برساند تا آنچه را که بشر انکار کرده، یعنی خدا را به او نشان دهد. از او می‌خواهد تا او را به روز قیامت برساند؛ آنجا که به حساب تمام ستمگران رسیده می‌شود. از امام تمنا می‌کند تا او را از نو بسازد. چه، در درونش گنجی نهفته که همان عشق به اوست. عشق به امام از نظر او پدیده‌ای است مقدس‌تر از آنچه که قلب می‌سازد. این عشق شراب کهنه او نبود چراکه بسیاری آن را نوشیدند، اما مست نشدند.

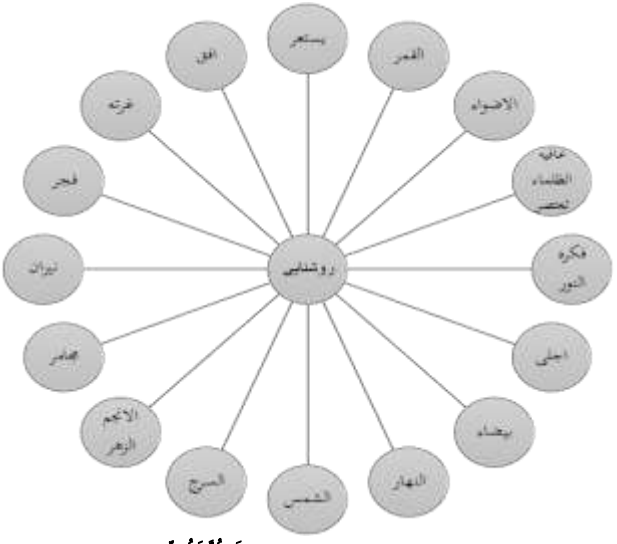
۳-۲. انباشت

از آنجا که قصیدهٔ مورد بحث طولانی است، دارای چندین انباشت و منظومه توصیفی است. چهار انباشت با چهار معنابُن متفاوت در این قصیده دیده می‌شود.



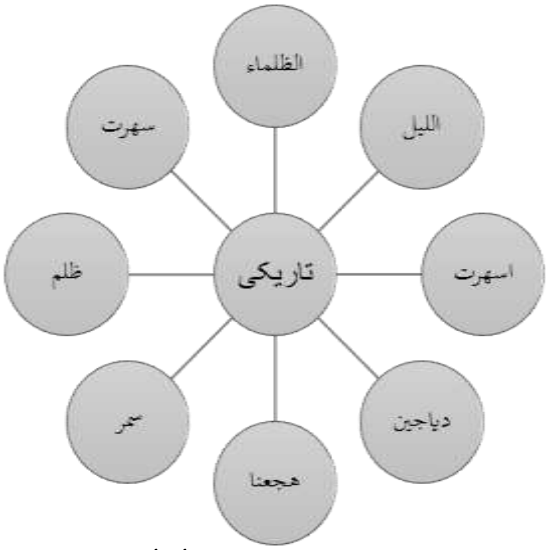
شکل ۱: انباشت اول قصیده *ذکراک فُوَّهَةُ الثّوراتِ*

اولین انباشت با معنابن طبیعت است که پربسامدترین انباشت قصیده به شمار می‌آید. چه، بسیاری از واژگان بکار گرفته شده در این قصیده به طبیعت اشاره دارد؛ همچون «صنوان، ثمر، قمر، سماء، أرض، شمس، طیور، فرسان، جواد، أنجم، نهر، نخل، ماء، شجر، غزلان، زهر، بستان، مطـر، أفـق، ینابیع و ریحان». با اندکی دقت در این انباشت می‌توان به این نتیجه رسید که شاعر از پدیده‌های جهان هستی مانند زمین، آسمان، ستارگان، خورشید، ماه و مظاهر طبیعت مانند گل‌هـا، درختـان، باغ و حتی موجودات زنده چون اسب و آهو استفاده کرده است.



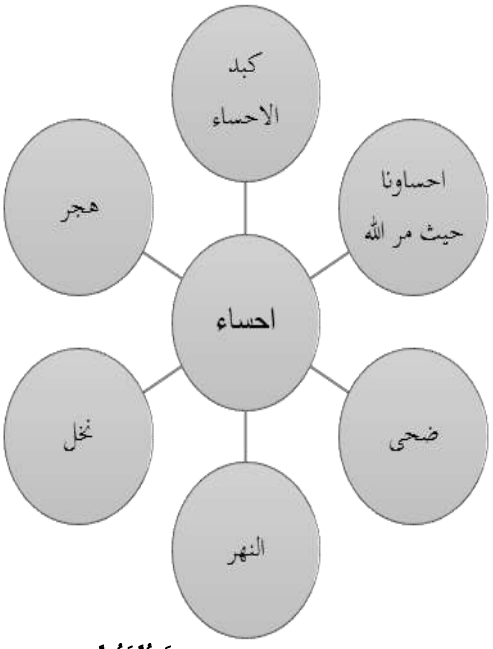
شکل ۲: انباشت دوم قصیده ذکراکَ فُوْهَةُ الثّورات

دومین انباشت با معنابن روشنایی است که واژگان بسیاری با دلالت روشنایی در قصیده بکار رفته است و با کنار هم قرار دادن آن‌ها به این معنابن می‌توان رسید. کلماتی چون «قمر، أضواء، عافیه الظلماء تعتصر، فکرة النور، أجلی، بیضاء، النهار، الشمس، السـرج، الأنجـم الزهـر، مجـامر، نیـران، فجر، غرّه، أفق و یستعر»، دربردارنده روشنایی است و به‌نحوی آن را انعکاس می‌دهد.



شکل ۳: انباشت سوم قصیده ذکراکَ فُوْهَةُ الثّورات

سومین انباشت با معنابن تاریکی است که در تقابل با انباشت دوم قـرار دارد. همـان‌گونـه کـه در نمودار ملاحظه می‌شود این انباشت دارای تراکم کمتری است و واژگان کمتری در این قصیده به مفهوم تاریکی اشاره دارند. با تراکم انباشت که قطعاً بر معنـای اصـلی شـعر تـأثیر فراوانـی دارد، می‌توان دریافت که شعر به سمت امیدواری پیش می‌رود، نه ناامیـدی. واژگـانی چـون «الظلمـاء، اللیل، سهرت، أسهرت، دیاجین، هجعنا، سمر و ظلم» همگی به نحوی تاریکی را نشان می‌دهند.

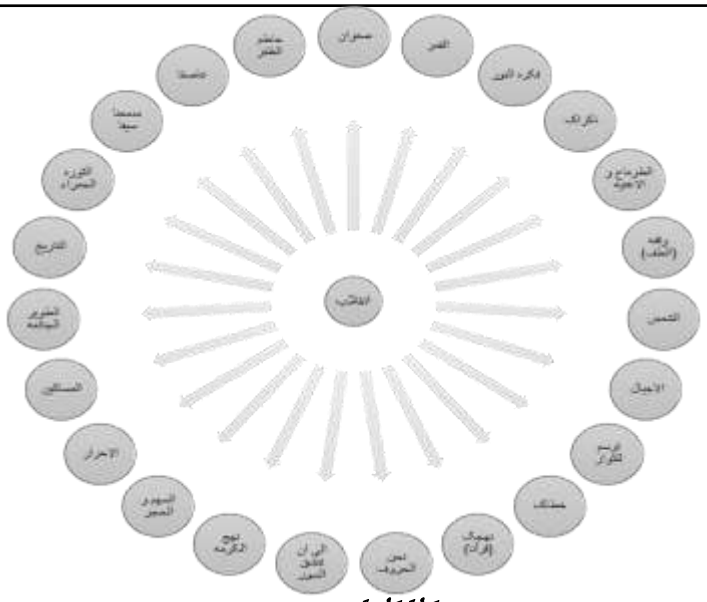


شکل ۲: انباشت چهارم قصیده ذکراکَ فُوَّهَةُ الثّورات

آخرین انباشت در این قصیده أحساء است که در عبارت‌هایی چون «کبد الأحساء، أحسـاونا حیـث مرّ لله، ضحی، النهر، نخل و هجر» تبلور یافته است و تمام این واژگـان بـه شـهر احسـاء، محـل سکونت شاعر و توصیف آنجا باز می‌گردد.

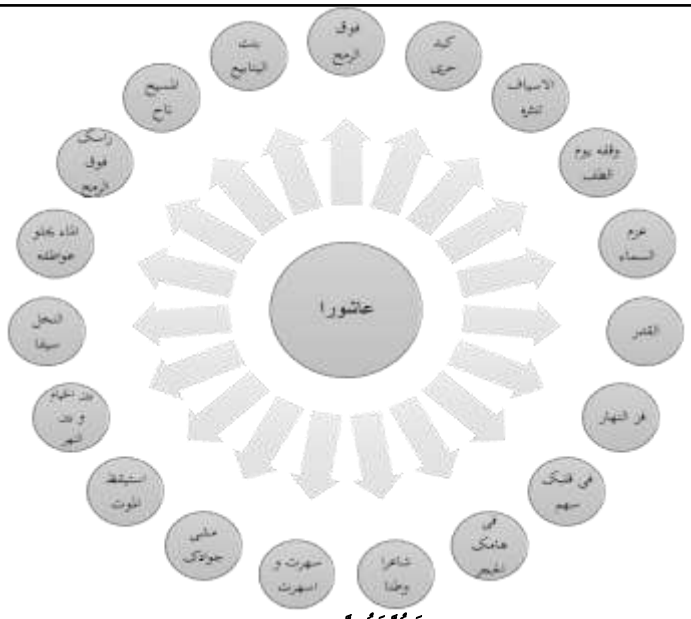
۳-۳. منظومه توصیفی

در این قصیده سه منظومهٔ اصلی با سه هسته اصلی انقلاب، عاشورا و پیـروی از امـام (ع) وجـود دارد که همگی به‌نوعی با یکدیگر پیوند دارند.



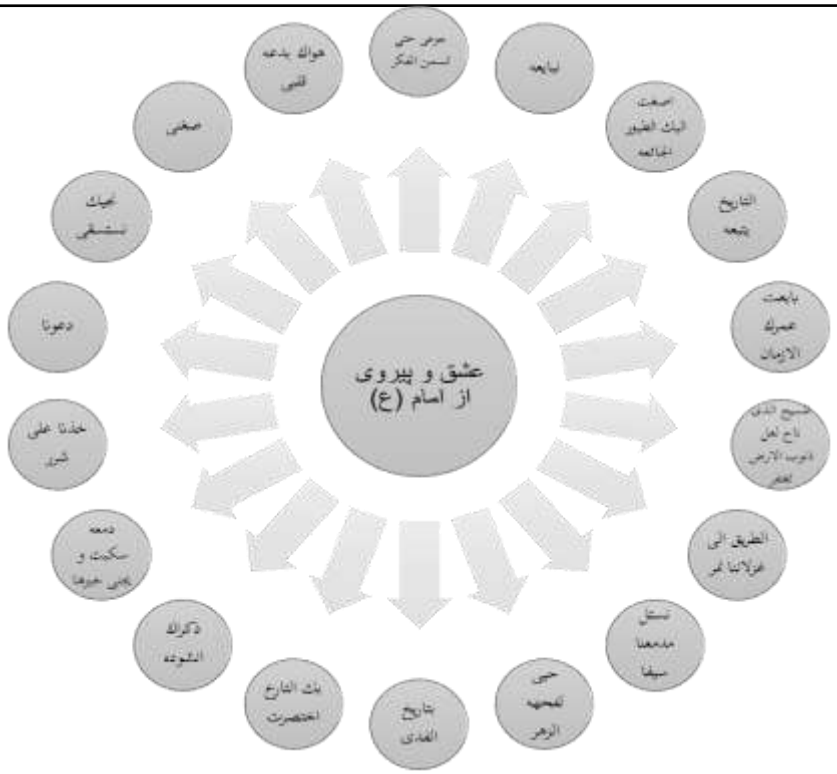
شکل ۳: اولین منظومه توصیفی قصیده *ذکراکَ فُوَّهَةُ الثّورات*

اولین منظومهٔ توصیفی بر محور هسته معنایی انقلاب می‌چرخد. کلمه صنوان به معنـای شـاخه و سر امام (ع) بر فراز نیزه با واژه ماه و درخشندگی آن پیوند دارد و اولین جرقه انقلاب را نشان می دهد. عبارت «فکره النور» یعنی یک ایده نورانی و «ذکراک» که به امام حسین (ع) بازمی‌گردد، هر امید را نوید می‌دهند. میان واژه «الطرماح» و «الأغنیه» نیز پیوندی وجود دارد. طرماح در واقع یکی از یاران امام بود که در واقعه عاشورا حضور داشت. او از شـاعران معـروف اسـت. عبـارت «وقفـه الطف» به معنای ایستادگی در روز عاشوراست که اشاره بـه اسـتقامت پـر قـدرت امـام دارد. واژه شمس (خورشید) که در این قصیده چند بار تکرار شـده، نمـاد قیـام حسـینی اسـت. از پـی ایـن خورشید (امام)، نسل‌های بسیاری پدید آمدند. امام خویش در جمله «ترسم للثوار»، مسیر هدایت را برای نسل‌های انقلابی ترسیم می‌کند. «خطـاک» بـه معنـای قـدم اسـت؛ یعنـی آنچـه دیگـران نمی‌توانند بدان دست یابند، امام به آن رسیده است. آیین قیام حسینی از همان ابتـدا قـرآن بـوده است که مردم همگی به منزلهٔ حروف این قرآن هستند. از اتحاد آنها سوره پدید می‌آیـد. امـام از آیین کرامت غافل نشده است. عبارت «تیر در قلب» و «سنگ نشـاندار در سـر» کـه دربـاره امـام حسین (ع) آمده است، نشان از صبر و پیروزی آزادگان دارد و الگویی برای آنهاست. افزون بر آن، امام برای فلاکت‌زده‌ها نیز الگوست. در این فراز «پرندگان گرسـنه» کـه بـه دنبـال تصـویر امـام هستند، «تاریخ» که از اسب امام پیروی می‌کند، «انقلاب قرمز» که وعده قیام است، «طوفـان یـاد امام» و کسی (امام) که پیروزی را شکست داد، همگی از علائم قیام هستند.



شکل ۴: دومین منظومه توصیفی قصیده *ذکراکَ قُوَّهَةُ الثّورات*

دومین منظومه توصیفی، کربلا و واقعه عاشورا را روایت می‌کند؛ بدین معنا که عبارت «فوق الرمح» (بر سر نیزه) نشانگر سر امام، «کبد حرّی» (جگر گداخته) نشانگر افسوس، «غم الأسیاف تنثره» نماد حمله به بدن مطهر آن حضرت است. ترکیب «عزم السماء والقدر» حکایت از هم‌پیمان شدن عزم آسمان و سرنوشت برای به وقوع پیوستن حادثه عاشورا دارد. عبارت «فی قلبک سهم» و «فی هامک الحجر» از مصیبت‌هایی که بر امام گذشت، پرده برمی‌دارد. واژه «شاعرا» نشان می‌دهد که این واقعه تا چه اندازه تاثیرگذار بوده است. «وطنا» به این دلیل بکار رفته تا بفهماند که امام (ع) در واقعه عاشورا و در اوج سختی‌های جنگ، همچون کشور یا پناهگاهی برای تمامی افراد و خانواده خویش بوده است. «سهرت» به معنای بیدار ماندن، آن هم به مدت یک روز، اشاره به نجواهای عارفانه شب عاشورا دارد. «أسهرتَ دهراً» یعنی امام سبب بیدار ماندن دشمنان، آن هم برای یک عمر شده است که بر ماندگاری فرهنگ عاشورا دلالت می‌کند. «مشی جوادک» رفتن اسب امام پس از پایان جنگ را می‌رساند. «استیقظ الموت» نیز به معنای بیدار شدن مرگ بین خیمه‌ها است تا رخدادهای اتفاق افتاده را توضیح دهد. استعاره موجود در این عبارت، در واقع نشانگر پایان جنگ، حادثهٔ سوزاندن خیمه‌ها و هر آنچه است که در نزدیکی رود اتفاق افتاد. عبارت «النخل سیفاً» به معنای این است که اگر نخل می‌توانست شمشیر شود، در روز عاشورا به یاری امام می‌شتافت و یا «الماء یجلو عواطفه»، آب اگر می‌توانست احساسات خود را نشان دهد، فرزندان امام را تشنه نمی‌گذاشت. مفهوم ابراز پشیمانی از این دو عبارت استنباط می‌شود. «ناح المسیح» اشاره به تقاضای آن فرد مسیحی در واقعه کربلا دارد؛ گویا این شخص برای افرادی که از یاری امام سرباز زدند و یا برای همگان، از امام طلب بخشش می‌کند. سپس شاعر مصیبت‌هایی را که بر حضرت زینب گذشت و صبر ایشان را یادآوری می‌کند.



شکل۵: سومین منظومه توصیفی *ذکراکَ فُوَّهَةُ الثّورات*

آخرین منظومهٔ توصیفی از عشق به امام (ع) سخن می‌گوید و بر پیروی از ایشان صحه می‌گذارد. از این رو واژگانی که در این منظومه بکار رفته‌اند، سرشار از احساس‌انـد. ترکیـب «جـوعی حتـی تسمن الأفکار» از گرسنگی افکاری حکایت می‌کند که با یاد امام سیر می‌شـوند و در «نبایعـه» بـا وی بیعت می‌کنند. «التاریخ یتبعه» یعنی پیروان امام در طـول تـاریخ از ایشـان پیـروی مـی‌کنـد. «بایعت عمرک الأزمان قاطبه» یعنی در طول عمر خود و در تمامی زمان‌هـا و دوران‌هـا بـا امـام بیعت کردی که مفهوم ماندگاری قیـام حسـینی را در اذهـان تـداعی مـی‌کنـد. در عبـارت «نـاح المسیح»، پیروان امام به هنگام طلب بخشش برای کربلا، ناله سر دادنـد. «الطریـق إلـی غزلاننـا تمر» (راه برای آهوانمان هموار است)، اشاره به همان مسیری می‌کند کـه امـام وعـده آن را داده است. «نستل مدمعنا سیفا»، یعنی برای یاری امام از اشک چشم بهره می‌گیریم. در عبارت «حیـی لفحهه الزهر» یاد و ذکر امام (ع) حتی به گل‌ها می‌رسد کـه در «بتـاریخ الفـداء» و «بـک التـاریخ اختصرت» همه در ذکر او خلاصه می‌شوند. ترکیب‌های «ذکراک أنشـوده» (یـاد تـو آواز اسـت) و «دمعه سکبت» (اشک ریزان) و «یجنی خیرها» (دربردارنده خیر و برکت)، همگی نشانگر عشـق و محبت هستند. سپس شاعر در عبارت «خذنا علی شرر»، «دعونا» و «بحبک نستسـقی» از امـام (ع) یاری می‌طلبد و در پایان با عبارت «هواک بدعه قلبی»، اذعان می‌دارد که هـیچ عشـقی والاتـر و بالاتر از عشق او نیست.

۳-۴. هیپوگرام

این شعر چندین فقره هیپوگرام دارد که عبارت‌اند از:

- سر امام حسین (ع) در بالای نیزه اگرچه به ناحق و به ظاهر تاریک می‌نماید، اما انقلابی و نشانی از نور را به دنبال دارد.
- حادثه کربلا راه انقلاب را برای نسل‌های بعدی فراهم می‌سازد.
- قرآن آیین امام بود و اینک آیین پیروان اوست.
- جاودانگی انقلاب عاشورا و اقدامات انسان‌ساز امام حسین (ع) از یادها نمی‌رود.
- شاعر اشاره به حادثه عاشورا دارد و برای توصیف ابعاد مختلف آن تشبیهات فراوانی بکار می‌برد.
- از عظمت قیام عاشورا و عشق به امام حسین (ع) سخن می‌گوید و بیان می‌دارد که مصیبت شهادت امام تأثیر بسزایی بر احساسات آزادگان جهان می‌گذارد.
- از عظمت پیروزی امام یاد می‌کند و بارها از ایشان یاری می‌طلبد.
- او اذعان دارد که پاک‌ترین عشق، عشق به امام است.

۳-۵. ماتریس ساختاری

ماتریس ساختاری قصیده را می‌توان در مفاهیم زیر خلاصه کرد:

- ناعدالتی و عدالت‌خواهی
- انقلاب و واقعه عاشورا و جاودانگی این حادثه
- مسیر نسل‌های آینده
- آیین قرآن
- یاری رساندن تمام موجودات به امام
- عشق آحاد مختلف بشریت به ساحت مقدس امام و پیروی همگان از امام؛ به‌رغم عدم تبعیت برخی افراد
- یاد کردن بسیار از او و غم‌انگیز بودن این یاد برای احساء
- طلب یاری از امام، طلب عدالت از او
- ابراز عشق پاک به وی.

۳-۶. خاستگاه شعر

خاستگاه اصلی این شعر، همان جاودانگی قیام عاشوراست.

۴. نتیجه

در این پژوهش، به تفصیل به مؤلفه‌های نظریهٔ ریفاتر در اشعار جاسم الصحیح پرداخته شد و در راستای دست‌یابی به پاسخ سؤالات مطرح شده، نتایج به دست آمده در موارد زیر قابل بیان است: ۱- نشانه‌ها در اشعار این شاعر نقش بسیار مهمی دارند. از ارتباط میان واژگان می‌توان به مفهوم پنهان متن دست یافت و یا آنچه را که صرفاً با تکیه بر توانش ادبی کشف می‌شود، به دست

آورد. در نظریه ریفاتر خوانش اولیه در ابتدا با توانش زبانی جهت کشف معنا صورت می‌گیرد و سپس معنی نهفته در طی خوانش پس‌کنشانه و با کمک توانش ادبی به دست می‌آید. خوانش پس‌کنشانه نیز چند مرحله مهم دارد که انباشت، منظومه توصیفی، هیپوگرام، ماتریس ساختاری و خاستگاه از آن جمله‌اند.

۲- اشعار ماهیت غیر مستقیم دارند، یعنی مفهوم خود را به‌طور مستقیم نمی‌رسانند و در بسیاری از موارد نمی‌توان بدون تحلیل، الگوی واحدی از شعر ارائه داد. همان‌گونه که گفته شد، نظریهٔ ریفاتر در دو حوزه ساختارگرایی و نشانه‌شناسی قرار گرفته است؛ بنابراین دو جنبهٔ ساختار شعر و ارتباط میان نشانه‌ها یا همان سطح دلالی آن‌ها را بررسی و تحلیل می‌کند و این موضوع به درک مفهوم اصلی اشعار می‌انجامد.

۳- شعر جاسم الصحیح نشانه‌های فراوانی از فرهنگ عاشورایی را در خود منعکس می‌کند که عبارت‌اند از:

- ماندگاری یاد امام
- ترسیم آینده‌ای روشن برای نسل‌های آینده توسط امام
- نشان دادن مسیر هدایت و رستگاری توسط ایشان
- شهادت غم‌انگیز امام و انعکاس آموزه‌های فرهنگ عاشورا
- عظمت و جایگاه والای امام
- جاودانگی فراگیر آن حضرت
- معنا پیدا کردن مفهوم عشق ابدی برای امام
- درس‌های بی‌پایان حضرت (ع) در روز عاشورا

پی‌نوشت‌ها

(۱) متن قصیده ذکراکَ فُوْهَةُ الثَّوْرات:

صِنْوَانِ: رأسُکَ فوقَ الرّمحِ واالقمر ... لاهما ملءَ وجهِ اللیلِ یستعرُک
کلاهما ینزفُ الأضواءَ من کَبِدٍ ... رَیّ.. وعافیة الظلماءِ تُعْتَصَرُ ح
یا فکرةَ النّورِ فی أجلی مُظاهَرَةٍ ... بیضاءَ .. یهتفُ فیها باسمکَ الظفرُ
تَجْتَرُکَ الأرضُ جوعی کلّما نضجَتْ ... ذکراک بالوعی حتّی تَسْمَنَ الْفِکَرُ
ذکراکَ فُوْهَةَ الثّوْراتِ.. صَوّبَها ... عزمُ السَّماءِ .. ومَن طَلْقاتِها القَدَرُ
ظَلّ (الطرماحُ) یحدوها بأغنیةٍ ... ما خانها اللحنُ لَمّا أخلصَ الوترُ
ووقفةٍ لکَ یومَ (الطّفِ) شامخةً ... بالعنفوانِ.. علیها العنفُ ینتحرُ
فَزَّ النّهارُ فألفی الشَّمسَ حائرةً ... خلفَ العجاجِ.. کأنّ الشَّمسَ تُختَبَرُ
ما راعَهُ غیرَ أن یلقاک منفجراً ... شمساً بأتْونِها الأجیالُ تنصهرُ
ها أنتَ ترسمُ للثُوّارِ فی عَنَتِ الـ ... ـمشوارِ کیفَ یُجازُ المسْلَکُ الوَعِرُ
فرُبّ دربٍ یتیهُ الفاتحونَ بهِ ... فی خطوةٍ مِن خُطاکَ الشُمِّ یُختَصَرُ

مـــا زالَ نهجُـــکَ (قرآناً)نُبايعُـــهُ نحنُ الحـروفَ.. إلـى أن تُشـنَقَ (الـسُّوَرُ)
نَهْـجُ الكرامـةِ.. لـم تَحْضُـنْکَ جَنّتُـهُ حتّـى أذابَتْـکَ فـى أحشـائِها، (سَـقَرُ)
قُـلْ لـى: بِشِـلْوکَ وَالأسـيافُ تَنْثَـرُهُ فِکـراً علـى کـلِّ قِرْطـاسٍ فَيَنْتَشِـرُ
تاجـانِ زانـاکَ أىٌّ فَـاقَ تَوْأَمَـهُ: فى قلبک (السهمُ) أمْ فى هامِکَ (الحَجَرُ)؟
تاجـانِ زانـاکَ فاصْـدِقنى بِأيِّهِمـا علـى سـواکَ مـنَ الأحـرارِ تفتخـرُ؟
هـل کنـتَ فـى (الطّـفِ) إلّـا شـاعراً/وطناً کـلُّ المسـاکينِ فـى أحلامِـهِ کَبِـرُوا
أصْـغَتْ إليـکَ طيـورُ الأرضِ جائعـةً للشـعرِ فـانتَثَرَتْ مِـن حولهـا الصُّـوَرُ
سـهرتَ يومـاً وَأسـهرتَ الطغـاةَ بـهِ دهراً.. فَهَل ْکانَ مـن فرسـانِکَ السـهَرُ؟!
مشـى جـوادُکَ والتـاريخُ يتبعُـهُ والحمحمـاتُ علـى الأيّـامِ تَنْهَمِـرُ
والـدهرُ غـابَ وراء الـوعى حـين رأى علـى سـواعدِکَ التـاريخَ ينشـطرُ
وفـى حُسَـامِکَ مـا الأجيـالُ حافظـةً وديعتـاکَ لـدَيها: الصّـبرُ وَالظفـرُ
فـاضَ الخلـودُ علـى رِجْلَيْـکَ مُنْسَـفِحاً مِـنَ الرکـابِ وماجَـتْ حولـکَ العُصُـرُ
وَأنـتَ وَالسّـرجُ – تُعلـى مِـن مکانتِـهِ– حتّـى جَثَـتْ فـى مـداکَ الْـأنجمُ الزُهُـرُ
وبايَعَـتْ عُمْـرَکَ الأزمـانُ قاطبـةً کأنَّهـا لـکَ مِـن ْدون الـوَرى عُمُـرُ!
فاسـتيقظَ المـوتُ کَـى يُلْفِـى حقيقتَـهُ بَـينَ (الخيـامِ) وبَـينَ (النهـرِ) تُحتَـضَرُ
لـو أُوتـىَ النَّخـلُ أنْ يسـتلَّ قامتَـهُ سـيفاً، لأصـبحَ مِـن أنصـارِکَ الشَّـجرُ!
أو کـانَ للمـاءِ أن ْيجلـو عواطفَـهُ لجـاءَ يسـعى إلـى أطفالِـکَ النَّهَـرُ!
يـا عَبْـرَةً کَلّمـا اخضَـرّتْ مجامرُهـا تَفَتَّقَـتْ مـن جَنـى نيرانِهـا العِبَـرُ
مـا بـالُ رأسِـکَ فـوقَ الـرُّمحِ منتصـبٌ لـلآن؟!.. مـاذا وراءَ الأفـقِ ينتظـرُ؟!
هـذا (المسـيحُ) الـذى نـاحَ الصّـليبُ لـهُ حزنـاً، لعـلَّ ذنـوبَ الأرضِ تُغْتَفَـرُ
مـا زالَ بـالثَّورةِ الحمـراءِ يُنْبِئُنـا أنَّ الطريـقَ إلـى غزلاننـا، نَمِـرُ
وأنّنـا حينَمـا نسـتلُّ مـدمعَنا سـيفاً، سيضـحَکُ مِنّـا الظّـالِمُ الْأشِـرُ
وسـوفَ يخـدعُنا الليـلُ البهـيمُ إذا رُحْنـا بکوکبـهِ البَـرّاقِ ننبهـرُ
فجـرٌ صـفعتَ دياجينـا بغُرّتـهِ.. فهَـلْ تَلَقّـاهُ مِـن ْأبصـارِنا بَصَـرُ؟!
يـا عاصـفاً لَفَـحَ البسـتانَ منتفضـاً علـى القتـادِ فَحَيّـى لَفْحَـهُ، الزّهَـرُ
واستأصـلَ الشّـوکَ لـم يعبـثْ بِبانعـةٍ مِـنَ الخَمائـلِ.. فاشـهد ْأيُّهـا الثّمَـرُ
مَرْحَـى لِـذکراکَ ذکـرى العاصِـفاتِ وقـد ْعـادَت ْتهُـزُّ قوافينـا وتَعْتَصِـرُ
عـادَت ْتهـزُّ المـدى الغـافى وتَزْجُـرُهُ بالسَّـوطُ يکـوى حنايـاهُ فَيَنْزَجِـرُ
عـادَت ْولـم ْيبـقَ مـن ْآفاقِنـا أُفُـقٌ لـم ْيَرتَسِـمْ فيـهِ مـن ْآثارِهـا أثَـرُ
فَکُـلُّ فِکْـرٍ بـهِ مـن جَمْرِهـا وَهَـجٌ وکـلُّ سِـفْرٍ بِـهِ عَـن أمْسِـهَا خَبَـرُ
والثـائرونَ بتـاريخِ الفِـدى اختصِـرَتْ ثَـوْراتُهُمْ.. وبـکَ التـاريخُ مُخْتَصَـرُ
ذکـراکَ أنشـودةٌ سـالتْ حناجرُهـا جَمْـراً علـى کَبِـدِ (الأحسـاءِ) يَسْـتَعِرُ
أحسـاؤُنا حيـثُ (مَـرّ لله ذاتَ ضُـحىً) فانشـقَّ فـى الأرض مـن خُطُواتِـهِ نَهَـرُ

وَامتـدَّ فـی الْـأفْقِ نَخْـلٌ مـن جلالتـهِ ... مـا کـادَ یهتـزُّ حتّـی هَلّـلَ المطـرُ
إیمانُهـا بـکَ لـمْ تُجْـرَحْ عقیدتُـهُ.. ... مُقَـدّسٌ ذلـک الإیمـانُ یـا (هَجَـرُ)!
لکـنْ بـی غُصّـةٌ مِمّـا تکابـدُهُ ... بنـتُ الینـابیعِ مـنْ هَـمٍّ.. وتصـطبرُ
حدیقـةٌ.. حَسَـدَ (الأتـراکُ) غُرْتَهـا ... بـالأمسِ، فـاحترقَ الرّیحـانُ والزّهـرُ
تُسـقی نُخَیْلاتُهـا مـنْ دَمْعـةٍ سُـکِبَتْ ... علـی (الحسـینِ)، ویجنـی خیرَهـا شَـمِرُ
یـا شـامخاً مـا انْحَنَـی مِـنْ أُفْـقِ عِزّتـهِ ... إلّـا لِیُنْقِـذَ مـن أوْدَتْ بـهِ الحُفَـرُ
خُـذنا علـی شَـرَرٍ رِیشَـتْ قَوادِمُـهُ ... بِغَضْـبَةٍ منـکَ لـم یُجْهَـضْ لهـا شَـرَرُ
إنّـا هَجَعْنَـا علـی الجُـرْحِ الـذی عَبَـرَتْ ... بـهِ السـنینُ ولـم یَهْجَـعْ لَـهُ سَـمَرُ
بِتْنـا وللظّلـمِ فـی أیّامِنَـا ظُلَـمٌ ... تعـدو، ولِلْـوَهْمِ فـی أحلامِنـا قَمَـرُ
نُسـقی اللظـی وقُصـارَی الجَهْـدِ أدعیـةٌ ... تنمُـو علـی شَـفَةِ النَّجـوی وَتَزْدَهِـرُ
إذا تمطّـی علـی أشـلاءِ ذِلّتِنـا ... سَـوْطٌ دَعَوْنَـا بِـأنّ السّـوطَ ینکسـرُ
ظمـأی.. نجیئُـکَ نستسـقی.. ومِحنتُنـا ... أنّـا إذا انْهَلَـتِ الأمطـارُ نَنْـذَعِرُ!
مـاذا سَـتُنقِذُ فـی الظمـآنِ؟! یَنْشُـدُکَ الـ ... ـسُقْیاً ویُرْهِبُـهُ أنْ یهطـلَ المطـرُ!
یـا حـاطمَ الظُّلْـمِ مُعْتَـداً بِقُوّتِـهِ.. ... مـا زالَ یـنهشُ فـی أشـلائنا الظُّفُـرُ
والعَـدْلُ.. مـا العَـدْلُ! لا تسـألْ بـهِ خَبَـراً.. ... لقَـدْ تَفَتّـتَ ذاک الهیکـلُ النّخِـرُ!
مـولایَ.. صُـغنی بهـذا التیـهِ بوصـلةً ... تستکشـفُ للهَ فیمـا أنکـرَ البَشَـرُ
صُغنی جحیمَ (حسـابٍ) ذاتَ (قارعـةٍ) ... کـلَّ الطواغیـتِ فـی سـاعاتِها حُشِـروا
صُـغنی وصُـغنی.. ففـی أعمـاقِ جـانحتی ... کنـزٌ تَجَلّـتْ بِـهِ عَـن حُبِّـکَ الـدُّرَرُ
هَـواکَ بدعـةُ قلبـی حیـثُ لا بِـدَعٌ ... أنقـی وأطهـرُ مِمّـا القلـبُ یبتکـرُ!
لا کـانَ هـذا الهـوی عنقـودَ خـابِیَتی ... لـو معشـرٌ شـربوا قلبـی ومـا سَـکِروا!

(الصحیح، ۲۰۱۶: ۴۱۷- ۴۲۱)

(سرت چون شاخه درخت برفراز نیزه قرار دارد، هر دو در دل تاریکی با نـور مـاه آتـش مـی گیرند. هر دو از کبد آتش گرفته‌ام نور از خود منعکس می‌کنند و توانایی تاریکی این‌گونـه گرفتـه می‌شود. ای ایدهٔ نور در آشکارترین اعتراض سفید... پیروزی با نام تو فریاد مـی‌زنـد. از گرسـنگی من، زمین تو را می‌کشاند هر آن وقتی که در ذهنم به یاد آوردمت تـا وقتـی کـه فکـر از ذکـرت آکنده شود. یاد تو دهانه آتشین انقلاب‌هاست... که عزم آسمان آن را نشانه‌گیری و سرنوشـت آن را آزاد کرد. (طرماح) از آن با آهنگی یاد کرد که وقتی نسبت به وزنش وفادار ماند، لحنش بـه آن وفا کرد؛ و ایستادگی که در روز (عاشورا) داشتی توأم با سربلندی و پویایی بود، بلکه پویایی بر آن جان می‌سپرد. روز ترسید، خورشید حیرت‌زده را پشت گرد و غبار پنهان کرد. گویا خورشـید مـورد آزمایش واقع می‌شود. از این ترسید که تو را همچون خورشید خروشانی دید که نسل‌هـا را آورده است. اکنون در اوج سختی مسیر برای ایثارگران، مسیر را می‌کشی، به‌راستی ایـن مسـیر سـخت العبور چگونه هموار می‌شود؟ چه بسـیار مسـیرهایی کـه فاتحـان در آن مسـیر را گـم مـی‌کننـد درحالی‌که این مسیر در یک قدم از قدم‌های بلند تو خلاصه می‌شـود. مـا همچنـان بـا نهـج تـو (قرآن) بیعت می‌کنیم. ما حروف هستیم تا (سوره‌ها) خوانده شوند. روش کرامت تـو را در آغـوش نگرفت، (بهشت آن تا آنکه در روده‌هایش تـو را ذوب کـرد (سـقر). بـه مـن بگـو: بـا جسـدت و

شمشیرهایی که آن را پخش می‌کند همان فکری که بر هر دفتری پخش می‌شود. دو تاج که تـو را زیبا ساخت، کدام بر آن یکی برتری یافت، آن (تیری) که در قلب توست؟ یا آن (سنگی) که در سر تو فرو رفت؟ دو تاج تو را زیبا ساخت به من بگو به‌واسطه کدام یک از این دو در قبال آزاده‌ها افتخار می‌کنی؟ آیا در واقعه (عاشورا) چیزی جز شاعر یا کشوری بودی کـه همـه مسـکین‌هـا در آرزوهای آن بزرگ شوند؟ پرندگان زمین گرسنه به شعر تو گوش فرا می‌دهند پس همه عکس‌ها از اطراف آن‌ها پخش شدند. یک شب بیدار ماندی و یک عمر ظالمان را بیـدار نگـه داشـتی آیـا قهرمانانت توانایی بیدار ماندن را داشتند؟ اسب تو رفت و تـاریخ از او پیـروی کـرد و صـداها بـر روزگار می‌بارید. در شمشیر تو نسل‌ها نگهدار دو امانت صبر و پیروزی نیستند. جاودانگی بر پـای تو از لگام سرازیر شد و دوره‌ها از اطراف تو همچون موج به حرکت درآمدند. تو جایگاه روشنایی را والاتر می‌کنی تا جاییکه جلوی تو ستارگان درخشان زانو زدند. تو جان خود را با تمامی زمان‌ها مبایعت کردی، گویا به غیر از مردم جان دیگر داری. مرگ بیدار شد تا حقیقتش را میان (خیمه‌ها) و (رود) که در حال نابودی بود را بگوید. اگر نخل می‌توانست از قامت خود استفاده کند به عنوان شمشیر، درختان نیز از یارانت می‌شدند. اگر آب می‌توانست عواطف خود را نشان دهد، سریع نـزد فرزندانت می‌آمد. ای قطرهٔ اشکی که هر گاه منشأ آتشینش سرسبز شد، از رشد آتشش اشـک‌هـا سرازیر گشت. چرا سر تو همچنان بر سر نیزه است؟ همچنان پشت افق منتظر چه چیزی اسـت؟ صلیب (مسیح) از شدت غم برای او ناله کرد، باشد که غم‌های زمین برای او مورد آمـرزش قـرار گیرد. همچنان نوید انقلاب قرمز را به ما می‌دهد و می‌گوید که راهمان به آهویمان فراهم اسـت؛ و اینکه هنگامی که اشک‌هایمان را مانند شمشیر می‌کشیم، دشمن شرور مـا را مسـخره خواهـد کرد؛ و اگر شیفته درخشندگی تاریکی شب شویم، ممکن است ما را گول بزند. سپیده‌دمی کـه بـا آمدن روشنایی‌اش تاریکی را کنار زد، آیا چشم‌های ما آن را می‌بیند؟ ای که بر بـاغ وزیـد و بـین درختان (قتاد) پخش شد و وزش آن بر گل‌ها سلام کرد؛ و خار را کند و هیچ‌کـدام از درختـان را نفرستاد ای میوه تو شاهد باش. خوش آن ذکری که ذکر تو باشد، ذکر طوفانی کـه بازگشـت تـا قافیه‌هایمان را به لرزه در بیاورد و سهمگین شود. بازگشت تا روزگار خاموش را به لرزه دربیاورد و آن را با شلاق سرزنش کند تا خمیدگی‌هایش را صاف کند و بیدار کند. بازگشت و چیزی از افـق ما نماند، از آثار قدیمی برجای ماندهٔ آن چیزی نماند. در هر فکری از آن تکه آتشینی روشن وجود دارد و هر سفری از دیروزش خبری برای گفتن دارد. انقلاب انقلابی‌ها در تاریخ فدا کردن است و این تاریخ در تو خلاصه شد. یاد تو آوازی است که حنجره‌هایش همچون تکه آتـش شـعله‌ور بـر کبد احسا افتاد. احسای ما جایی که (خدا از آن عبور کرد و از قدم‌های او روزگار و رود در زمینش شکافته شد) و در افق آن نخلستانی از بزرگی آن پدید آمد که تکان نمی‌خورد تا باران به صدا در آمد. ایمان او نسبت به تو اعتقادش را خدشه‌دار نساخت، این ایمان پاک است ای (هجران) اما مرا غمی است از آنچه دختر آن چشمه غم در دل دارد و در عین حال صبر می‌کند. باغی... که (ترک ها) منظره آن را دیروز مورد حسادت قرار دادند و همه ریحان و گـل‌هـا از حسادتشـان سـوخت. نخلستان را از قطره اشکی برای امام (ع) سیراب می‌کند و ثمره آن را مـی‌چینـد. ای بلنـدآوازه‌ای

که از افق سربلند پایین نیامد مگر برای آنچه باعث سقوط او در حفره‌ها شود، نجات دهد. ما را به شراره‌های آتشی ببر که شعله‌هایش با خشمی از تو روشن شد و هرگز خاموشی نداشت. ما بر زخمی خوابیدیم که سال‌ها از آن گذشت اما شبی نخوابید. روزگارمان را گذراندیم و در آن ظلم تاریکی بود که حمله می‌کرد و در وهم آرزوهایمان ماهی بود. شراره‌ها را می‌نوشاندیم. اوج تلاش و کوشش بر چشم رشد می‌کرد و دعاها شکوفا می‌شد. اگر شلاقی بر بدن مرده‌مان بیوفتد دعا می‌کنیم که شلاق شکسته شود. تشنه‌ایم... آمده‌ایم نزد تو تا سیراب شویم. اگر باران بیاید می ترسیم و این مصیبت ماست. چگونه تشنه‌ای را نجات دهی که از تو آب می‌خواهد و بارش باران او را می‌هراسد. ای کسی که پیروزی را با توانایی‌اش شکست داد این پیروزی همچنان از گوشتمان تغذیه می‌کند. عدالت...عدالت چیست؟ از عدالت نپرس که آن بدن از هم گسیخته از آن خبر از هم فرو پاشید. مرا به جهنم (روزحسابی) برسان که تمام ظالمان در ساعت‌هایش (قیامت) جمع شده باشند. مرا بساز از نو بساز که در اعماقم گنجی است. از عشق تو مرواریدهای درونم درخشید. عشق تو آیین قلبم است که هیچ آیینی پاک‌تر و با صفاتر از آنچه قلب ایجاد می کند نیست. این عشق شراب کهنهٔ من نبود که بسیاری قلبم را نوشیدند و مست نشدند.)

(۲) جاسم الصحیح، شاعر معاصر عربستانی متولد سال ۱۹۶۴ در شهر الجفر از توابع استان احساء است. وی در دهه هشتاد قرن بیستم سرودن شعر را آغاز کرد و نخستین سروده‌های خود را در مناسبت‌های دینی و ملی برخواند که بسیاری از آنها در رسانه‌های محلی و عربی انتشار یافت. او پس از طی تحصیلات مقدماتی به آمریکا رفت و در رشته مهندسی مکانیک درس خواند. پس از بازگشت به کشورش در شرکت آرامکوی عربستان مشغول به کار شد. از جاسم الصحیح چندین مجموعه شعری باقیمانده که برخی از آرا و پرسش‌های فلسفی خود را در آنها بازتاب داده است. وی اسلوب و زبان شعری قوی و استواری دارد و در سروده‌هایش فراوان از آموزه‌های قرآن و احادیث بزرگان دین الهام می‌گیرد. در حقیقت اشعار او بازتابی از فرهنگ اهل بیت (ع) و فضائل آنهاست.

منابع

ابو العدوس، یوسف (۲۰۰۷)، الأسلوبیة الروية والتطبیق، دار المسیرة للنشر والتوزیع.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

آلن، گراهام (۱۳۸۹)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو. چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

بنت، اندرو و نیکولاس رویل، (۱۳۸۸)، درآمدی بر ادبیات نقد و نظریه، ترجمهٔ احمد تمیم‌داری، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

پاینده، حسین (۱۳۹۸)، نظریه و نقد ادبی، تهران: سمت.

چندلر، دانیل (۱۴۰۰)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ هفتم، تهران: سوره مهر.

دینه سن، آنه ماری (۱۳۸۰)، درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مظفر قرمان، آبادن: نشر پرسش.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۷)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر نو.

الصحیح، جاسم (۲۰۱۶)، أعشاش الملائکه، بیروت: أطیاف للنشر والتوزیع.

صفوی، کورش (۱۳۹۰)، از زبان‌شناسی به ادبیات، چاپ چهارم، تهران: سوره مهر.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰)، در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی)، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، چاپ دوم، تهران: نشر علم.

گیرو، پییر (۱۳۸۰)، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگاه.

لبیهان، جیل و گرین کیت (۱۳۸۳)، درسنامه نظریه و نقد ادبی، ترجمهٔ گروهی از مترجمان، تهران: روزنگار.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸)، دانشنامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ م مهاجر و م نبوی، تهران: نشر آگه.

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۸)، «خوانش نشانه‌شناختی کتیبه اخوان»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۱، صص ۲۸۳– ۳۰۵.

Abu al-Adoos, Youssef (2007), Al-Tashbiyyah Al-Rawiyah and Tabiq, Dar Al-Masira for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Allen, Graham (2010), intertextuality, translation of Yazdanjo's message.

Al-Sahih, Jassim (2016), Ashash al-Malaika, Beirut: Atyaf for publishing and distribution. [In Arabic].

Bennett, Andrew and Nicholas Rowell, (2009), an introduction to the literature of criticism and theory, translated by Ahmed Tamimdari, Tehran: Research Center for Cultural and Social Studies. [In Persian].

Chandler, Daniel (2021), Basics of Semiology, translated by Mehdi Parsa, 7th edition, Tehran: Surah Mehr. [In Persian].

Dineh San, Anne Marie (2010), an introduction to semiotics, translated by Muzaffar Qorman, Abadan: Parastesh publishing Eagleton, Terry (2010), Advances in Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, Tehran: Nahr- Markez publishing. [In Persian].

Giro, Pierre (2010), Semiotics, translated by Mohammad Nabawi, 4th edition, Tehran: Aghaz. [In Persian].

Kaler, Jonathan (2010), In search of signs (semiotics, literature, reconstruction), translated by Leila Sadeghi and Tina Amrollahi, second edition, Tehran: Elm publishing. [In Persian].

Labihan, Jill and Green Kate (2004), Textbook of Theory and Literary Criticism, translated by a group of translators, Tehran: Rozngar. [In Persian].

Makarik, Irnarima (2008), Encyclopaedia of Contemporary Literary Theory, translated by Mohajer and Manbawi, Tehran: Agah Publishing House. [In Persian].

Nabilou, Alireza (2018), "Semiological reading of the Akhwan inscription", World Contemporary Literature Research, Volume 24, Number 1, pp. 283-305. [In Persian].

Payandeh, Hossein (2018), Literary Theory and Criticism, Tehran: Samt. [In Persian].

Riffateree, Michael.(1978). *Semiotics Of Poetry* . Bloomington: Indiana University Press. [In Persian].

Safavi, Koresh (2011), from linguistics to literature, 4th edition, Tehran: Surah Mehr. [In Persian].

Selden, Raman and Peter Widdowson (2017), Guide to Contemporary Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, Tehran: New Publishing. [In Persian].

TABLE OF CONTENTS

CONTENTS

Surveying Visual Schemes in Mosul Common Proverbs **1**
Ali Asvadi and Mahdi Abroon

The Novel "Bab Al-Shams" in Opposition to the Truth Regime of Zionism (A Study Based on Modern Historicism) / Omid Izanloo **23**

Writing; Women's Cultural Capital in the Novel "Al-Raviyat" Written by Maha Hassan (Looking at Pierre Bourdieu's Theory of "Types of Capital") / Mohadese Samii, Abbas Ganjali, Hosein Shamsabadi and Hojjatollah Fasanghari **45**

Analysis of Hidden Meanings in the Curses of Nahj al-Balagha from the Perspective of Pragmatics (with a Focus on the Translation of Musavi Garmaroudi) / Aliasghar Shahbazi **65**

Metafictional Analysis of the Novel "Oina Al Warde" by Amjad Nasser / Payman Salehi and Moslem Khezeli **91**

The Study of Macro Metaphors of "Football as a Car" In Arabic **115**
Abdulbasit Arab Yousefabadi

Reinterpretation of Ashura Culture in Jassim al-Sahih's Poetry Based on Michael Riffateree's Theory (A Case Study of the Ode of Zikrak Fuwaheh Al-Thorat) / Ezzat Mollaebrahimi and Mona Nadeal **135**

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol. 16, No. 2 , Serial No. 40- Summer, 2024

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

Seyyed Mehdi Masboogh
Professor; Bu Ali Sina University

Faramarz Mirzaei
Professor of Arabic language and literature at Tarbiat Modares University

Ali Salimi Qalaei
Professor at Razi University

Gholam Abbas Rezaei Haftader
Associate Professor, University of Tehran

Shahriar Niazi
Associate Professor, University of Tehran

Ehsan Eldik
Professor of An-Najah International University, Nablus

Abdul Majid Salemi
Professor - Arabic Literature - University of Algiers 2- Algiers

Jaude Mabruk Mohammad
Professor, Arabic Language and Literature, Bani Suif University, Egypt

Vahid bin Bouaziz
Professor, Arabic Language and Literature, University of Algiers 2, Algiers

Kobra Roshanfekr
Professor; UniversityTarbiat Modares

Isa Motaghizadeh
Professor of Arabic language and literature at Tarbiat Modares University

Reza Nazimian
Professor of Allameh Tabatabai University

Seyed Hossein Sidi
Ferdowsi University professor

Abdul Nabi Astif
Professor at Damascus University

Abdul Nabi Astif
Professor at Damascus University

Abdul Karim Ali Abdul Hamid Jaradat
Professor - Persian language and literature - Al-Elbeit University - Jordan

Isa bin Muhammad al-Sulaimani
Professor, Arabic language and literature, Nizwa University, Oman

Saeed Yaqtin
Professor, Arabic Language and Literature, Mohammed V University (Rabat), Morocco

Internal Manager: Dr. Eniseh Sadat Hashemi
Executive Director: Dr. Nematullah Ali Mohammadi
Literary Editor:……

Address (Headquarters): Journal of Arabic Literature, Publications Office of Faculty of Literature and Humanities,1rd floor, Enghelab st., Tehran, Iran.
Phone: +9821-66971170
Email: jalit@ut.ac.ir **Website**: http://jalit.ut.ac.ir

Indexing

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

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Arabic Literature

ISSN: 2251-9238

Vol. 16, No. 2 , Serial No. 40- Summer, 2024

Table of Contents

■ **Surveying Visual Schemes in Mosul Common Proverbs** 1
Ali Asvadi and Mahdi Abroon

■ **The Novel "Bab Al-Shams" in Opposition to the Truth Regime of Zionism (A Study Based on Modern Historicism)** /Omid Izanloo 23

■ **Writing; Women's Cultural Capital in the Novel "Al-Raviyat" Written by Maha Hassan (Looking at Pierre Bourdieu's Theory of "Types of Capital")** / Mohadese Samii, Abbas Ganjali and Hojjatollah Fasanghari 45

■ **Analysis of Hidden Meanings in the Curses of Nahj al-Balagha from the Perspective of Pragmatics (with a Focus on the Translation of Musavi Garmaroudi)** / Aliasghar Shahbazi 65

■ **Metafictional Analysis of the Novel "Oina Al Warde" by Amjad Nasser** 91
Payman Salehi and Moslem Khezeli

■ **The Study of Macro Metaphors of “Football as a Car” In Arabic** 115
Abdulbasit Arab Yousefabadi

■ **Reinterpretation of Ashura Culture in Jassim al-Sahih's Poetry Based on Michael Riffateree's Theory (A Case Study of the Ode of Zikrak Fuwaheh Al-Thorat)** / Ezzat Mollaebrahimi and Mona Nadeal 135