بسم الله الرحمن الرحیم



دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵

به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب مجلس شورای اسلامی در تاریخ ۱۳۶۴/۱۲/۱۸، پروانه انتشار نشریه جستارهای ادب عربی در زمینه زبان و ادبیات عربی(تخصصی) به زبان فارسی و ترتیب انتشار دوفصلنامه، با گستره سراسری و نوع انتشار مجله‌ای به نام حوزه علمیه خراسان - مدرسه علمیه عالی نواب در تاریخ ۱۴۰۳/۱۱/۲ به شماره ثبت ۸۵۴۴۰ از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صادر گردید. همچنین دوفصلنامه جستارهای ادب عربی به استناد مصوبه شورای اعطاء مجوزها و امتیازهای علمی حوزه علمیه خراسان، در تاریخ ۱۴۰۴/۷/۲۱ حائز رتبه علمی «ب» گردید.

«آراء نویسندگان مقالات، لزوماً دیدگاه مجله نیست.»

ISSN: 2676-7716 EISSN: 2717-2368

صاحب امتیاز: **مدرسه علمیه عالی نواب** (باحمایت حوزه علمیه خراسان)
مدیر مسئول: **مهدی رضایی** ■ سردبیر: **جواد معین**
مدیر اجرایی: **علیرضا خوئینان** ■ ویراستار علمی: **مسعود باوان‌پوری** ■ ویراستار ادبی: **سیدمهدی بهشتی‌وند**
صفحه‌آرا: **احمد عدالتیان** ■ نشانی: **مشهد، ابتدای خیابان شیرازی، جنب حرم مطهر. مدرسه علمیه عالی نواب**
کد پستی: **۱۱۴۳۶۳۳۷۱۹** ■ شماره تلفن: **۳۲۲۳۰۳۷۰-۰۵۱ | داخلی ۵۰۶**

E-mail: alr.Pajoohesh@H-Navvab.ir
ALR.JOURNALS.HOZEHKH.COM

❁ اعضای هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

- **حجت الاسلام و المسلمین مهدی رضایی**

مدیر گروه علمی زبان و ادبیات عرب مدرسه علمیه عالی نواب

- **دکتر یحیی معروف**

استاد ادبیات عرب دانشگاه رازی کرمانشاه

- **حجت الاسلام و المسلمین محمد عشایری منفرد**

دانشیار و عضو گروه علمی جامعة المصطفی العالمیه، قم

- **حجت الاسلام و المسلمین حمید محمدی**

رئیس مؤسسه علمی پژوهشی آفاق

- **حجت الاسلام و المسلمین جواد معین**

عضو گروه علمی زبان و ادبیات عرب جامعه المصطفی العالمیه مشهد

- **حجت الاسلام و المسلمین سید محمدعلی مقدس نیان**

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد

- **دکتر علی نوروزی**

استادیار گروه عربی دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد

❁ داوران و مشاوران علمی این شماره (به ترتیب حروف الفبا)

- **دکتر ابراهیم فلاح**
دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه آزاد ساری
- **دکتر حسن خرقانی**
استاد گروه علوم قرآن و حدیث دانشگاه علوم اسلامی رضوی مشهد
- **دکتر محمدرضا شیرخانی**
دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه ایلام
- **دکتر آرمان محمدی رایگانی**
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور تهران
- **دکتر سودابه مظفّری**
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران
- **دکتر محمدصادق ضرونی**
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان تهران
- **دکتر کتایون فلاحی**
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی گرمسار
- **دکتر هدایت‌الله تقی‌زاده**
دانشیار گروه آموزش زبان و ادبیات عرب، دانشگاه فرهنگیان تهران
- **دکتر رسول بلاوی**
دانشیار دانشگاه خلیج فارس بوشهر
- **دکتر علی صیادانی**
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
- **دکتر حکیمه حسینی دولت‌آباد**
استادیار دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم دانشکده مشهد
- **دکتر سیدمرتضی صباغ جعفری**
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ولی‌عصر عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف رفسنجان

❁ سخن سردبیر

هُو العلیم

پیوند اصالت بلاغی و نواندیشی زبان‌شناختی

در سپیده‌دمِ تحولات معرفتی قرن بیست و یکم، مطالعات ادبی و زبان‌شناختی در حوزه زبان عربی با رویکرد جدیدی روبرو است: گذار از «توصیف سنتی» به «تحلیل ساختارگرا». اگر در گذشته، بررسی متون عمدتاً بر محوریت تبیین معنای ظاهری یا استخراجِ فضایل اخلاقی استوار بود، امروز ضرورت بازخوانی این متون از دریچه زبان‌شناسی، روایت‌شناسی، جامعه‌شناسی... نه یک انتخاب، بلکه یک ضرورت علمی برای حفظ حیات مطالعات عربی در فضای بین‌رشته‌ای است.

باید به این حقیقت انکارناپذیر اذعان داشت که متون دینی، به‌ویژه قرآن کریم و روایات معصومان علیهم‌السلام، در اوجِ شکوه ادبی و بلاغی بی نظیر قرار دارند. این متون، برخلاف هر اثر بشری دیگری، از نظر نظم کلامی و دقت معنایی، به چنان ظرافت‌هایی دست یافته‌اند که حتی پیش از ظهور نظریات مدرن، ادیبان و بلاغیون بزرگ مسلمان، در آثار خود به تحلیل‌های دقیق و عمیقی از این ویژگی‌ها پرداخته‌اند. آن‌ها با نگاهی تیزبین، ابعاد مختلف بلاغت را در این متون استخراج کردند که هنوز هم به عنوان سنگ‌بنای علوم ادبی شناخته می‌شود.

با این حال، آنچه این شماره از «جستارهای ادب عربی» در پیِ آن است، نه نفی میراث متقدمان، بلکه تکمیل آن با ابزارهای نوین است. ما معتقدیم که تحلیل‌های کلاسیک، هرچند ارزشمند و بنیادین هستند، اما نباید به آن‌ها بسنده کرد. ضرورت امروز، آمیختن آن اصالت بلاغی و شکوه کلامی متون دینی با نظریات جدید در حوزه‌های زبان‌شناسی کاربردی، روایت‌شناسی، سبک‌شناسیِ لایه‌ای، تحلیل گفتمان و... است.

این رویکرد، دو پیامدِ مهم دارد: نخست اینکه نشان می‌دهد متون دینی، از حیث ساختاری، چنان غنی و پویا هستند که حتی بروزترین مدل‌های علمی مدرن نیز در برابر آن‌ها با چالش‌های جذاب و تازه‌ای روبرو می‌شوند؛ و دوم اینکه ثابت می‌کند نظریات نوین غربی،

صرفاً ابزارهایی برای تحلیل متون سکولار نیستند، بلکه می‌توانند به عنوان چراغ‌هایی برای کشف لایه‌های پنهان معنا در متون دینی نیز به کار گرفته شوند.

در واقع، تلاقی «بلاغتِ کلاسیک» با «زبان‌شناسی مدرن»، نه یک برخورد دوگانه، بلکه یک هم‌افزایی علمی است. زمانی که ما یک روایت قرآنی را از منظر الگوی «لباو و والتسکی» یا یک دعای مأثور را از منظر «سبک‌شناسی لایه‌ای» تحلیل می‌کنیم، در حقیقت در حال بازنمایی شکوه آن کلام با زبان عصر خود هستیم. این کار، نه تنها اعتبار علمی پژوهش‌های دینی را بالا می‌برد، بلکه راه را برای ورود مطالعات و پژوهش های عربی به عرصه‌های بین‌رشته‌ای جهانی باز می‌کند.

شماره حاضر، تلاشی است برای نمایان ساختن این پیوند؛ پیوندی میان سنت غنی متون و ابزارهای دقیق نظریه. از بررسی ساختارهای روایی در متون مقدس گرفته تا واکاوی پیوند میان ادبیات و جامعه در آثار داستانی، و از تحلیل انتقال فرهنگ در ترجمه تا بررسی تجلی سوررئالیسم در شعر معاصر، همگی نشان می‌دهند که «ادب عربی» موجودیتی پویاست که از مرزهای زبان فراتر رفته و با دیگر علوم انسانی در پیوند است.

در نهایت، هدف از این یادداشت، دعوت از پژوهشگران است تا با نگاهی فراتر از مرزهای سنتی، به جست‌وجوی «ساختارها» بپردازند. ما معتقدیم که تنها از طریق این «تلاقی روش‌ها» است که می‌توان از «تفسیر صِرف» به «شناخت ساختاری» و از «توصیف ادبی» به «تحلیل معرفتی» دست یافت؛ مسیری که در آن، اصالت کلام الهی و سخن معصومان علیهم‌السلام با دقت علم مدرن در هم می‌آمیزد تا حقیقت نهفته در لایه‌های زبان، آشکار شود.

با احترام
جواد معین
سردبیر نشریه

❁ راهنمای تدوین و پذیرش مقاله

ضوابط عمومی

۱. مقاله باید حاصل پژوهش نویسنده در زمینه «زبان و ادبیات عربی» باشد و قبلاً در جایی چاپ یا هم زمان به نشریه دیگری ارسال نشده باشد.
۲. مقاله باید در یکی از قالب‌های علمی- پژوهشی (تحلیل، تطبیق، نقد یا نقطه نظر دیدگاه مستدل و تحلیلی نویسنده پیرامون یک مسئله خاص) و با قلم روان و رسای فارسی نگارش شده باشد.
نکته مهم: مجله از پذیرش مقالات مروری صرف، گردآوری و گزارشی و ترجمه معذور است.
۳. مقالات باید در قالب word با پسوند docx از طریق سامانه نشریه ارسال شود.
۴. ترتیب مقالات هر شماره، براساس نظر سردبیر نشریه مشخص می‌گردد.
۵. مسئولیت صحت و سقم مطالب مقاله از جهت علمی و حقوق به عهده نویسنده است.
۶. حق رد یا قبول و نیز ویراستاری مقاله‌ها برای دوفصلنامه محفوظ است.
۷. مقاله‌هایی که در مرحله بررسی توسط اعضاء هیئت تحریریه قرار گرفته اند، بازگردانده نخواهند شد.
۸. تأیید نهایی مقالات برای چاپ در دوفصلنامه، پس از داوری، منوط به موافقت هیئت تحریریه است. هچنین گواهی پذیرش و چاپ مقاله، پس از پذیرش نهایی توسط اعضای محترم هیئت تحریریه صادر می گردد.

ساختار مقاله

ساختار مقاله باید شامل قسمت های زیر باشد:

- **عنوان مقاله:** عنوان اثر پژوهشی، مهم‌ترین عبارت یک اثر پژوهشی است و باید این ویژگی‌ها را داشته باشد:واضح و متمایز باشد، جذاب باشد، کوتاه باشد و دقیق و مسئله محور باشد.
- **چکیده فارسی:** چکیدهٔ مقاله حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۵۰ کلمه باشد و به اختصار، شامل مقدمه یا زمینه (بیان اهمیت و ضرورت مسأله پژوهشی)، هدف، روش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری است و گاهی برخی بخش‌ها همانند هدف یا محدودیت نیز به آن افزوده می‌شود. در چکیده از طرح فهرست مباحث یا مرور برآن‌ها، ذکر ادله، ارجاع به مأخذ و بیان شعاری خودداری گردد.

• **واژگان کلیدی:** حداکثر ۷ واژه کلیدی مرتبط با محتوا که ایفاکننده نقش نمایه موضوعی مقاله باشد.

• **تبیین مسئله (درآمد، مدخل، مقدمه):** در تبیین مسئله لازم است که مسألة تحقیق تبیین شود و ضرورت و اهمیت پژوهش، جنبة نوآوری بحث، سؤالات اصلی و فرعی، ساختار کلی مقاله و تعریف مفاهیم و اصلاحات اساسی مقاله، مطرح شود.

• **پیشینه تحقیق:** در این بخش لازم است کتب، مقالات یا پایان نامه های مرتبط و نزدیک به عنوان مقاله شما، بیان شود و وجه نوآوری مقاله شما نسبت به سایر آثار ذکر شده تبیین گردد.

• **بدنه اصلی:** لازم است در بدنة اصلی مقاله، نوآوری باشد، بنابراین یک مقاله لازم است که به یکی از صورت های زیر باشد:

الف. ارائه کننده نظریه و یافته جدید علمی.
ب. ارائه کننده تقریر و تبیین جدید از یک نظریه.
ج. ارائه کننده استدلال جدید برای یک نظریه.
د. ارائه نقد جامع علمی یک نظریه.

علاوه بر این در بدنه اصلی مقاله لازم است:

الف. ماهیت، ابعاد و زوایای مسأله خوب توصیف و تحلیل شود.
ب. آراء و دیدگاهها به همراه ادله به طور مستند بیان، تجزیه و تحلیل گردد.
د. نظریات رقیب، به طور مستدل نقد و ارزیابی شود.
هـ. نظریة مقبول ابداع یا اختیار و سپس تبیین و توجیه کافی از آن به عمل آید.
و. نتایج و کاربردهای پژوهش مشخص شود.

• **نتیجه گیری:** نتیجه بیانگر یافته های تفصیلی تحقیق است که به صورت گزاره های خبری موجز بیان می‌گردد. از ذکر بیان مسأله، جمع بندی، مباحث مقدماتی، بیان ساختار مباحث، ادله، مستندات، ذکر مثال یا مطالب استطرادی در این قسمت خودداری شود.

• **پی نوشت**

• **فهرست منابع**

• **عنوان انگلیسی**

• **چکیده به انگلیسی**

• **واژگان کلیدی به انگلیسی**

نحوه درج مشخصات فردی نویسندگان

۱. اسامی و مشخصات نویسندگان ثبت شده در سامانه نشریه، مبنای درج در مقاله قرار خواهد گرفت؛ بنابراین هنگام درج اسامی نویسندگان، به ترتیب درج نویسندگان توجه داشته باشید.

۲. در صورتی که در سامانه نشریه، نویسنده مسئول مقاله مشخص شده باشد، همان شخص نویسنده مسئول تلقی می شود. در غیر این صورت، فرستنده مقاله به عنوان نویسنده مسئول در نظر گرفته می شود.

۳. تمام مکاتبات و اطلاع رسانی های نشریه با فرستنده مقاله صورت می‌گیرد.

۴. اطلاعات و مشخصات درج شده از نویسنده/ نویسندگان در سامانه نشریه، به عنوان اطلاعات اصلی در نظر گرفته شده و منتشر می‌گردد؛ از این رو لازم است اطلاعات شخصی و وابستگی سازمانی مندرج در سامانه دقیق و به روز باشد.

۵. شیوهٔ درج وابستگی سازمانی نویسنده / نویسندگان باید دقیق و براساس یکی از الگوی های ذیل باشد:

- **اعضای هیئت علمی:** رتبه علمی (مربی، استادیار، دانشیار، استاد)، گروه، دانشگاه، شهر.
- **اساتید حوزوی:** سطح علمی (مدرس سطح، استاد سطوح عالی، استاد خارج)، رشته تخصصی حوزه علمیه، محل تدریس، شهر.
- **طلاب:** سطح تحصیلی (سطح سه، سطح چهار) رشته تحصیلی، حوزه علمیه محل تحصیل، شهر.
- **دانشجویان:** مقطع تحصیلی (کارشناسی، ارشد، دکتری)، رشته تحصیلی، دانشگاه، شهر.
- **افراد و محققان آزاد:** مقطع تحصیلی (کارشناسی، ارشد، دکتری)، رشته تحصیلی، شهر.

۶. از اشاره مستقیم یا غیر مستقیم به نام نویسنده/ نویسندگان مقاله در متن، پی نوشت یا اسم فایل مقاله خودداری شود.

۷. به هنگام ارسال مقاله، لازم است فرم تعهدنامه که به امضای نویسنده / نویسندگان رسیده است در قالب فایل word یا JPG در سامانه ثبت گردد.

شیوه نامه نگارشی

۱. «دستور خط فارسی» مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی، مبنای آیین خط فارسی و معیار وصل و فصل کلمات است.

۲. چکیده مقاله باید یک پاراگراف باشد.

۳. در مورد کلماتی مانند مسأله، جرأت، هیأت، مسؤول، شؤون، رؤوس و همانند آن‌ها، بر اساس قانون فرهنگستان زبان و ادب فارسی برای تطبیق این کلمات با ساختار زبان فارسی، لازم است همزه‌ای که بر روی «الف» قرار گرفته، به همزه‌ای با پایه «ی» تبدیل شود. بنابراین، به صورت مسئله، شئون، هیئت، مسئول و... نوشته می‌شود.

۴. از به کار بردن کلمات غیردقیق که در زبان محاوره‌ای مرسوم است، پرهیز شود و مقاله با زبان علمی نوشته شود. همانند: چیز، در واقع، ... یا عبارت‌های خالی از معنی:«نگفته پیدا است».

۵. نشانه های . ، : ... !؟ با کلمه قبل بی‌فاصله و با کلمه بعد با فاصله کامل می‌آیند.

۶. نشانه های دربرگیر مانند پرانتز و گیومه «( )» با درون بی‌فاصله و با بیرون با فاصله کامل می‌آیند.

۷. برای درج نشانه های احترام، پرانتز اول بدون فاصله با نام آن شخص می آید: حضرت محمد(ص).

۸. پیشوندهایی نظیر «می» و «نمی»، مجموعه «ام، ای، ایم، اید و اند»، ترکیب اسم و حرف به صورت نیم‌فاصله می آیند: می‌روم، خسته‌ام، کتاب‌ها.

۹. برای ایجاد نیم‌فاصله باید منحصراً از کلیدهای Ctrl+Shift+2 استفاده کرد.

۱۰. استفاده از گیومه غیر فارسی نظیر " " ممنوع است (گیومه فارسی به این صورت « » است).

۱۱. نویسنده باید تا جایی که ممکن است از عبارات عربی استفاده نکند و مفاد آن را به زبان فارسی بیان کند (مگر مواردی که استفاده از عبارت عربی ضرورت دارد). همچنین متن مقاله باید به زبان فارسی باشد. از این رو از کلمات عربی مانند لذا، ثانیا، فحوی و... نباید استفاده شود.

۱۲. اگر توضیحات درون پرانتز، دوباره نیاز به توضیح (در داخل همان پرانتز) داشته باشند، از قلاب [...] استفاده شود.

۱۳. اعداد به کار رفته در متن مقاله باید فارسی باشند.

۱۴. تمامی تیتر ها (غیر از چکیده، واژگان کلیدی و مقدمه یا طرح مسئله) باید شماره گذاری شوند.

۱۵. حجم مقاله حداقل ۵۰۰۰ تا حداکثر ۸۰۰۰ واژه باشد.

۱۶. چکیده فارسی و انگلیسی مقاله حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۵۰ واژه و واژگان کلیدی بین ۳ تا ۷ کلمه باشد.

۱۷. بین «ج» یا «ص» و مانند آن و عدد بعد از آن‌ها، در ارجاعات و فهرست منابع فاصله وجود ندارد.

۱۸. برای شماره گذاری در اولین لایه تیتر از نقطه استفاده شود. برای دومین لایه از خط تیره استفاده شود. تعداد لایه ها نباید از ۴ مورد بیشتر شود. نمونه:

۱. لایه اول

۱-۱. لایه دوم

۱-۲. لایه دوم

۱-۲-۱. لایه سوم

۱-۲-۲. لایه سوم

۱-۲-۲-۱. لایه چهارم

شیوه ارجاع دهی

۱. ارجاع به فهرست منابع در داخل متن، بلافاصله بعد از نقل قول یا اشاره بدان، در داخل دو کمان و با ذکر نام خانوادگی نویسنده، تاریخ انتشار اثر، جلد و شماره صفحه صورت گیرد. مانند: (حسینی، ۱۳۷۶، ج ۲، ص ۸۳) (Gaut,1,2005/345) (آل عمران/۲۳). اگر دو یا چند اثر از یک نویسنده تاریخ انتشار یکسانی داشته باشد، این آثار با ذکر حروف الف، ب و.... در منابع فارسی و a و b و... در منابع انگلیسی پس از سال انتشار از هم متمایز شوند. مانند:طباطبائی، ۱۳۷۴ الف، ج ۲، ص ۴۰).

۲. در صورت تکرار منبع در ارجاعات درون متنی، اگر نویسنده و منبع قبلی، یکسان باشند از «همان» یا "Ibid" استفاده می‌شود و سپس جلد یا صفحه مدنظر بیان می‌شود. اما اگر نویسنده یکسان و کتاب مختلف باشد، از «همو» یا "Idem" استفاده می شود و سپس سال نشر، جلد و صفحه مدنظر ذکر می‌شود.

۳. اگر چند نویسنده برای کتاب یا مقاله وجود دارد، قبل از نام آخرین نویسنده فقط «و» آورده می‌شود و نشانه ویرگول حذف می‌شود.

۴. در ارجاع درون‌متنی برای کتاب یا مقاله دارای سه پدیدآورنده و بیشتر، فقط نام نویسنده اول و برای بقیه قید «همکاران» ذکر می‌شود؛مثال: (محمدی و همکاران، ۱۳۹۱، ص۱۲).

۵. در ارجاع‌دهی درون‌متنی برای مقاله‌های با حداکثر دو پدیدآورنده، تکرار نام همه پدیدآورندگان در ارجاع‌دهی‌های بعدی الزامی است.

۶. زمانی که لازم است یک مطلب را به بیش از یک منبع ارجاع درون متنی دهید، از «؛» برای فاصله گذاشتن میان دو منبع استفاده کنید. برای نمونه: (طباطبایی، ۱۴۱۴ق، ج ۱، ص۷۸ ؛ مطهری، ۱۳۷۵، ج ۲، ص ۲۲).

۷. در ارجاع های درون متنی الزاماً درج نقطه باید بعد از پرانتز قرار گیرد. همانند: .... است (طباطبایی، ۱۴۱۴ق، ص۸).

۸. در نقل‌قول‌های مستقیم، نقطه پایان جمله و پس از پرانتز میآید. برای نمونه: یکی از اندیشمندان معاصر در مورد ماهیت حشر در روز قیامت معتقد است: «آنچه در مسئله قیامت مطرح است...» (مطهری، ۱۳۸۶، ص۲۱۳).

۹. در ارجاعات درون متنی اگر از دو صفحه پشت سر هم استفاده شده، شماره صفحات با حرف واو عطف می‌شوند و اگر از چند صفحه استفاده شده بین صفحات اول و آخر «تا» نگاشته می‌شود.

۱۰. تنظیم فهرست منابع بایستی به تفکیک و ترتیب ذیل اقدام شود:

- **منابع فارسی:** کتاب، مقاله، پایان‌نامه.
- **منابع عربی:** کتاب، مقاله، پایان‌نامه.
- **منابع انگلیسی:** کتاب، مقاله، پایان‌نامه.

۱۱. در فهرست پایانی، منابع به صورت زیر معرفی شوند:

- **کتاب:** نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان، (سال انتشار)، **عنوان کتاب با حروف ایرانیک (مورب خوابیده به چپ) و برجسته یا بولد**، نام مصحح یا مترجم، شماره چاپ، محل نشر: نام ناشر.
- **مقاله:** نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان، (سال انتشار)، «عنوان مقاله» (داخل گیومه)، **نام مجله یا مجموعه با حروف ایرانیک (مورب خوابیده به چپ) و برجسته یا بولد**، شماره مجله و مجموعه، شماره صفحات مربوط به مقاله.
- **منابع اینترنتی:** نام خانوادگی، نام نویسنده، تاریخ انتشار، «عنوان مقاله» (داخل گیومه)، **نام وب‌سایت (یا عنوان نشریه الکترونیکی همراه با مشخصات نشریه) با حروف ایرانیک (مورب خوابیده به چپ) و برجسته یا بولد**، صفحه/پاراگراف، نشانی اینترنتی، تاریخ دسترسی.

۱۲. در مورد تقریرات درس بایستی نام صاحب درس(صاحب نظر) به عنوان پدیدآورنده ذکر شود؛مثال: صدر، محمدباقر، (۱۴۱۷ق)، **بحوث فی علم الاصول**، مقرر: سیدمحمود هاشمی شاهرودی، چاپ۳، قم: موسسه دائره معارف الفقه الاسلامی.

۱۳. در فهرست منابع فقط برای نویسندهٔ اول نام خانوادگی پیش از نام کوچک می‌آید. در کتب و مقالات با دو و سه نویسنده، نویسنده دوم و سوم به ترتیب با نام کوچک و نام خانوادگی و برای بیش از سه نویسنده، «نام نفر اصلی+دیگران» درج شود.

به عنوان نمونه:

قربانی، عباس، مسلم احمدی، سیدمجتبی میردامادی، (۱۴۰۱)، «واکاوی دلالت فراز یا من دل علی ذاته بذاته دعای صباح بر برهان صدیقین»، **دوفصلنامه آموزه‌های حکمت اسلامی**، ش۱، ص۹۳ تا ۱۱۴.

سلحشور سفیدسنگی، زهره و دیگران، (۱۴۰۱)، «بررسی مسئله تجرد ابصار از دیدگاه حکمت متعالیه و عصب شناسی»، **دوفصلنامه آموزه‌های حکمت اسلامی**، ش۱، ص۱۱۵ تا ۱۳۴.

۱۴. چنانچه کتابی فاقد ناشر، محل یا تاریخ نشر باشد، در فهرست منابع اینگونه نوشته می‌شود: «بی‌نا» (یعنی فاقد ناشر) - «بی‌جا» (یعنی فاقد محل انتشار) - «بی‌تا» (یعنی فاقد تاریخ انتشار).

۱۵. نظم منابع باید بر اساس الفبای نام خانوادگی نویسندگان باشد.

۱۶. قرآن و نهج البلاغه به ترتیب در ابتدای بخش منابع درج شده و در ردیف الفبایی قرار نمی گیرند.

۱۷. تمامی منابع به‌جز قرآن و نهج البلاغه شماره گذاری گردد.

۱۸. اگر چند اثر از یک نویسنده در یک ردیف الفبایی پشت سر هم قرار گرفتند، حتما باید نام نویسنده درج شود، استفاده از خط تیره برای عدم تکرار نام نویسنده نادرست است.

۱۹. تمام منابعی که در فهرست منابع درج می‌شوند، باید در متن استفاده شده باشند (منابعی که صرفاً برای مطالعه و آگاهی بیشتر مخاطب در متن معرفی شده اند، و در متن به آن‌ها ارجاع داده نشده، نباید در بخش کتاب نامه درج گردند).

۲۰. تاریخ‌های ذکرشده در مقاله، اگر هجری شمسی باشند، بدون هیچ نشانه‌ای بیایند، در غیر این صورت برای تاریخ هجری قمری، علامت اختصاری «ق» و برای میلادی، علامت اختصاری «م» بیاید.

۲۱. اگر مقاله یا کتاب مورد ارجاع به زبان انگلیسی انتشار یافته است، پژوهشگر باید در نخستین باری که نام این پدیدآورنده را ذکر می‌کند، در پانویس معادل بیگانه آن را بیاورد.

۲۲. عناوین افراد مانند دکتر، مهندس، آیت الله و امثال آن‌ها به استثنای «سید» که بخشی از نام فرد است در ارجاع درون متنی و فهرست منابع حذف می‌شوند. تنها عناوین امامان و کنیه آن‌ها آورده می‌شود. مانند امام علی علیه‌السلام یا امیرالمومنین علیه‌السلام.

۲۳. در صورت نیاز می‌توانید از عنوان محقق در ابتدای نام اشخاص استفاده کنید.

۲۴. تنها استثنائات مجاز در استفاده از عنوان، مختص به علامه حلی، شیخ طوسی و امام خمینی (ره) است.

۲۵. منابع و محتوای مربوط ارجاعات توضیحی مانند صورت لاتین کلمات، شرح اصطلاحات و مانند آن در بخش پی نوشت ها آورده شود.

۲۶. تمام پی نوشت‌ها در پایان مقاله و قبل از فهرست منابع به ترتیب و با شماره مسلسل آورده شود.

۲۷. دو فصلنامه «جستارهای ادب عربی» با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) بوده و از آیین نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید. از این رو تمامی مقالات قبل از ارزیابی در سامانه مشابهت یاب «سمیم نور» بررسی می‌شوند و در صورت احراز تقلب یا کپی بودن از مرحله ارزیابی خارج می‌گردند. ملاک و میزان تقلب اعم از معیار کمی (مشابهت بیش از ۲۰٪ عبارات) و معیار کیفی (مشابهت بیش از ۳۰٪ محتوا و مدل ارائه، نوآوری) است.

فهرست مقالات

تحلیل تطبیقی روش‌های ادبی و زبان‌شناختی در تفسیر مواهب الرحمن و المیزان (با تأکید بر آیات دارای ایجاز، حذف و تقدیم و تأخیر) ۱۷

سید مسعود عمرانی، مصطفی احمدی‌فر، حمید فلاحتی

سبک‌شناسی لایه‌ایِ دعای مجیر ۴۷

زهرا نوش آبادی، مسعود باوان پوری

خوانش فوکویی شخصیت‌ها در رمان ابومسلم خراسانی از جرجی زیدان ۷۵

عسگر بابازاده اقدم

تحلیل روایت‌شناختی سورهٔ یوسف علیه‌السلام؛ خوانشی ساختارگرا بر مبنای الگوی لباو و والتزکی ۹۹

گلاویژ شیخی، جواد معین

هویت معضلات اجتماعی در رمان «برید اللیل» هدی برکات، براساسِ نظریهٔ جامعه‌شناختی جورج لوکاچ ۱۲۹

سید مهدی موسوی نیا، محسن خدامی

کاربست نظریه نیومارک در انتقال واحد فرهنگ در ترجمهٔ عربی کتاب «سلام بر ابراهیم» ۱۵۷

طاهره چال دره، گوهر رمضان پور

واکاوی و تحلیل جلوه‌های سوررئالیستی در شعر «امل دنقل» با تأکید بر ناخودآگاه و اعتراض سیاسی .. ۱۸۳

مجتبی قنبری مزیدی، محمدصادق ضرونی

دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل تطبیقی روش‌های ادبی و زبان‌شناختی در تفسیر مواهب الرحمن و المیزان (با تأکید بر آیات دارای ایجاز، حذف و تقدیم و تأخیر)

سیدمسعود عمرانی[۱]
مصطفی احمدی‌فر[۲]
حمید فلاحتی[۳]

چکیده

این پژوهش به تحلیل تطبیقی مبانی ادبی و زبان‌شناختی دو تفسیر ارزشمند شیعی در قرن چهاردهم هجری، «مواهب الرحمن» اثر آیت‌الله سیدعبدالاعلی سبزواری و «المیزان فی تفسیر القرآن» اثر علامه سیدمحمدحسین طباطبایی می‌پردازد. هدف اصلی، واکاوی روشمند در این است که دو مفسر چگونه چهار حوزهٔ علوم ادبی (واژه‌شناسی، صرف، نحو و بلاغت) را به‌عنوان ابزارهایی پویا در استنباط معانی قرآن به کار گرفته‌اند. این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و مطالعهٔ تطبیقی انجام شده و داده‌های آن از دو منبع اصلی گردآوری شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که هردو مفسر در پارادایم «تفسیر قرآن به قرآن» و عقل‌گرایی شیعی اشتراک دارند؛ اما در نقطهٔ ثقل و روش کاربست ابزارهای ادبی، تفاوت‌های روش‌شناختی بنیادینی دارند. در «مواهب الرحمن»، سبزواری رویکردی جزءنگر، تحلیلی و مستقل دارد: واژه‌شناسی را با استقلال رأی لغوی و تأکید بر «روح معنا»، صرف را با توجه به بار معنایی وزن و ساختار، نحو را با بررسی تمام احتمالات اعرابی و نقد آرای پیشینیان، و نیز بلاغت را با نگاهی هنری و تربیتی دنبال می‌کند. درمقابل، طباطبائی در «المیزان» رویکردی کل‌نگر و سیاق‌محور دارد: نحو را محور اصلی تحلیل‌های ادبی قرار می‌دهد و واژه‌شناسی، صرف و بلاغت را در خدمت تبیین وحدت موضوعی سوره‌ها و اثبات استقلال قرآن در تفسیر خود به کار می‌گیرد. پژوهش حاضر با نظام‌مند کردن این دو الگو، زمینه را برای مطالعات تطبیقی دقیق‌تر در حوزهٔ روش‌شناسی تفاسیر شیعی فراهم می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: مواهب الرحمن، المیزان، رویکرد تطبیقی، واژه‌شناسی، صرف، نحو، بلاغت.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۶/۴ doi 10.22034/alr.2026.3470.1128

۱. استادیار گروه آموزش معارف اسلامی، دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران. (نویسنده مسئول) emrani@cfu.ac.ir
۲. استادیار گروه علوم قرآن و حدیث، جامعه المصطفی العالمیه، قم، ایران. 0945367430@miu.ac.ir
۳. استادیار گروه آموزش معارف اسلامی دانشگاه فرهنگیان تهران ایران. h.falahati@cfu.ac.ir

استناد به این مقاله: عمرانی، سیدمسعود؛ احمدی‌فر، مصطفی؛ فلاحتی، حمید، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «تحلیل تطبیقی روش‌های ادبی و زبان‌شناختی در تفسیر مواهب الرحمن و المیزان (با تأکید بر آیات دارای ایجاز، حذف و تقدیم و تأخیر)»، **جستارهای ادب عربی**، ش ۷، ص ۱۷ تا ۴۶.

❁ مقدمه

قرآن کریم به‌عنوان متنی وحیانی که در قالب «عربی مبین» نازل شـده اسـت، دارای ساختاری زبانی و ادبی دقیق و چندلایه است که فهم صحیح آن نیازمند بهره‌گیری از ابزارهای علمی متناسب با ماهیت این زبان اسـت. در سـنت تفسیری اسلامی، به‌ویـژه در مکتب تفـسیری شیعه، علوم ادبی عربی همواره از مهم‌ترین ابزارهای فهم و تحلیل آیات قرآن به شمـار آمده‌اند. دانش‌هایی چون واژه‌شـناسی (علم لغت)، صرف، نحو و بلاغت، نه‌صرفـاً ابزارهایی مقدماتی؛ بلکـه ارکان بنیادین در کشـف دلالت‌های معنایی و مقاصد الهی در متن قرآن تلقی شـده‌اند. بسیاری از مفسـران بزرگ اسلامی، فهم دقیق مفردات، سـاختارهای صرفی، روابط نحوی و ظرافت‌های بلاغی آیات را شرط لازم برای دست‌یابی به تفسیر صحیح قرآن دانسته‌اند؛ زیرا بخش قابل‌توجهی از معانی و دلالت‌های قرآنی در لایه‌های ادبی متن نهفته است (طباطبایی، ۱۴۱۷ق، ج۱، ص۶).

در تاریـخ تفسیر قـرآن، به‌ویـژه در دوره‌هـای متأخر، تلاش‌هـای متعددی بـرای بازخوانی روش‌های تفسیری و تبیین نسـبت علوم ادبی با فهم قـرآن صورت گرفته اسـت. در این میان، قرن چهاردهم هجری قمری را می‌توان یکی از دوره‌های مهم در شکوفایی تفاسیر جامع شیعی دانست. در این دوره، آثاری پدید آمد که ضمن وفاداری به میراث تفسیری پیشین، رویکردهای تحلیلی و روشمند جدیدی را در فهم قرآن عرضه کردند. ازجمله برجسـته‌ترین این آثار می‌توان بـه دو تفسیر «المیزان فی تفسیر القرآن» اثر علامه سیـد محمدحسین طباطبایی و «مواهب الرحمـن فی تفسیر القرآن» اثر آیت‌الله سیدعبدالاعلی سـبزواری اشـاره کرد. این دو تفسیـر، هرچند در بسیـاری از مبانی کلان تفسیری، مانند توجه به عقلانیـت در فهم دین، بهره‌گیری از سـنت اهل‌بیت علیهم‌السلام و تأکید بر اصل «تفسیر قرآن به قرآن» مشـترک هسـتند؛ اما در نحوهٔ به‌کارگیری ابزارهـای ادبی و زبانی برای تحلیل آیات قرآن تفاوت‌های قابل‌توجهی دارند.

بررسی این تفاوت‌ها از آن جهـت اهمیت دارد که روش اسـتفاده از علـوم ادبی در تفسیر قرآن می‌تواند بر نوع فهم مفسـر از آیات و درنتیجه بر نتایج تفسیری، کلامی و حتی فقهی اثر بگذارد. در حالی که در برخی رویکردها، تحلیل واژه‌ها و سـاختارهای زبانی به‌صورت جزءنگر و دقیق، مبنای تفسیر قرار می‌گیرد، در برخی دیگر توجه به سیاق آیات، ساختار کلی سوره‌ها و پیوندهای درون‌متنی قرآن نقش برجسـته‌تری می‌یابد. ازاین‌رو مطالعهٔ تطبیقی نحوهٔ بهـره‌گیری از علوم ادبی در دو تفسیر مهم معاصر می‌تواند تصویری روشن از تنوع روش‌های تفسیری در سنت شیعی ارائه دهد و به فهم

بهتر جایگاه این علوم در فرایند تفسیر قرآن کمک کند.

مطالعهٔ تطبیقی تفاسیر شیعی، به‌ویژه آثار قرن چهاردهم هجری، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. در این میان، دو تفسیر «المیزان» و «مواهب الرحمن» به‌دلیل جامعیت و روش‌شناسی خاص خود، محور تحقیقات متعددی قرار گرفته‌اند. تفسیر المیزان تاکنون موضوع بیش از ده‌ها مقاله و پژوهش بوده است که می‌توان به برخی از مهمترین آن‌ها اشاره کرد: مقالهٔ «زیرساخت‌های تفسیر المیزان» دربارهٔ اندیشه‌های بنیادین علامه، مقالهٔ «جامعیّت تفسیر المیزان» با تأکید بر نوآوری‌ها، و نیز مقالهٔ «التعددیة اللغویة و اثرها فی تفسیر المیزان» در بررسی تأثیر زبان مادری علامه بر نگارش تفسیر و همچنین پژوهش‌هایی به تحلیل موضوعی مانند شفاعت، نظریهٔ تکامل و داستان مریم علیها‌السلام در المیزان پرداخته‌اند.

تفسیر مواهب الرحمن آیت‌الله سبزواری اگرچه از غنای ادبی و فقهی بالایی برخوردار است؛ اما تحقیقات کمتری دربارهٔ آن صورت گرفته است. ازجمله می‌توان به مقالهٔ «رویکرد سیاق محور در تفسیر مواهب الرحمن» در تحلیل نوآوری‌های روش‌شناختی، پایان‌نامهٔ «بررسی مبانی و روش تفسیری مواهب الرحمن»، و نیز مقالهٔ «بررسی معناشناختی ایمان در تفسیر مواهب الرحمن» اشاره کرد. همچنین پژوهش‌هایی به نقش روایات تفسیری و دیدگاه‌های علوم قرآنی در این تفسیر اختصاص یافته است.

مهم‌ترین کار تطبیقی میان دو تفسیر، مقالهٔ «بررسی تطبیقی روش تفسیری مواهب الرحمن و المیزان» است که به مقایسهٔ ساختار کلی، روش قرآن به قرآن، تبیین مفردات و مسئلهٔ سیاق پرداخته است و نشان داده که تبیین گستردهٔ واژگان از مؤلفه‌های شاخص تفسیر مواهب الرحمن، و سیاق‌مداری از ویژگی‌های برجستهٔ المیزان است.

با وجود تحقیقات یادشده، کار تطبیقیِ نظام‌مندی که مبانی ادبی و زبان‌شناختی «مواهب الرحمن» و «المیزان» را در یک چهارچوب روش‌شناختی واحد مقایسه کند، صورت نگرفته است. اغلب پژوهش‌ها یا با محوریت یک مفسر پیش رفته‌اند یا بدون واکاوی عمیق در چگونگی کاربست ابزارهای مشترک ادبی، به مقایسهٔ کلی پرداخته‌اند.

نوآوری اصلی پژوهش حاضر در آن است که با تمرکز بر علوم ادبی به‌عنوان ابزارهای بنیادین فهم متن قرآن، به بررسی تطبیقی نحوهٔ کاربرد این علوم در دو تفسیر المیزان و مواهب الرحمن می‌پردازد. در این پژوهش تلاش شده است تا چهار حوزهٔ اصلی علوم ادبی؛ یعنی واژه‌شناسی، صرف، نحو و

بلاغت، به‌عنوان چهارچوب تحلیلی انتخاب شود و براســاسِ آن، نمونه‌های متعدد از آیات قرآن که در این دو تفسیر مورد بحث قرار گرفته، بررسی و تحلیل گردد. همچنین در این پژوهش علاوه‌بر تحلیل موارد جزئی، تلاش شده است تا ارتباط میان کاربرد این علوم با مبانی و اصول تفسیری هریک از دو مفسر روشن شود و از میان آن، الگوهای روش‌شناختی حاکم بر هر تفسیر شناسایی شود. بنابراین، پژوهش حاضر می‌کوشد تصویری روشــن از دو رویکرد تفسیری متفاوت ارائه دهد: یکی با گرایش بیشتر به تحلیل‌های جزءنگر و دیگری با تأکید بر سیاق و ساختار کلان متن.

بر این اساس، پژوهش حاضر درپیِ پاسخ به پرسش‌های زیر است:

اول: مبــانی و ویژگی‌هــای روش آیــت‌الله ســبزواری در بــه‌کارگیری علــوم ادبی در تفسیــر مواهب الرحمن چیست؟

دوم: علامه طباطبایی در تفسیر المیزان چگونه از ابزارهــای ادبی و زبانی برای تحلیل آیات قرآن بهره می‌گیرد و این کاربرد چه ویژگی‌هایی دارد؟

ســوم: وجوه اشــتراک و افتراق این دو مفســر در اســتفاده از علوم ادبی در فرایند تفسیر قرآن چیست و این تفاوت‌ها چه پیامدهایی در شیوهٔ فهم آیات دارد؟

روش تحقیق در این پژوهــش، کیفی و از نوع توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی اســت. داده‌های پژوهش براســاسِ مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی مســتقیم متن دو تفسیر المیــزان و مواهب الرحمن گردآوری شده است. در گام نخست، مواردی از آیات قرآن که در آن‌ها مفسران به مباحث مربوط به واژه‌شناسی، صرف، نحو یا بلاغت پرداخته‌اند، استخراج شد. سپس این موارد براساسِ حوزه‌های مختلف علوم ادبی دسته‌بندی گردید. در مرحلهٔ بعد، نحوهٔ اســتدلال و تحلیل هریک از دو مفسر در این نمونه‌ها بررسی و ویژگی‌های روش تفسیری آنان استخراج شد. در نهایت، با مقایسهٔ تطبیقی این یافته‌ها، وجوه اشتراک و تفاوت دو رویکرد تفسیری تحلیل و جمع‌بندی شد تا تصویری روشن از نحوهٔ بهره‌گیری از علوم ادبی در این دو تفسیر مهم ارائه شود.

۱. مبانی زبان‌شناختی و ادبی تفسیر مواهب الرحمن

۱-۱. روش‌شناسی لغوی و تحلیل واژگان

واژه‌شناسی به‌عنوان پایه‌ای‌ترین علم در فرایند تفسیر، نخســتین گام برای فهم مراد خداوند از

آیات قرآن است. بسیاری از مفسران، فهم معانی واژگان را اصل و اساس تفسیر دانسته‌اند (طبرسی، ۱۴۰۸ق، ج۱، ص۳۹؛ راغب اصفهانی، ۱۴۱۶ق، ص۶۳۶). واژه‌شناسی در تفسیر مواهب الرحمن، نقطهٔ عزیمت مفسر برای ورود به ساحت معناست. آیت‌الله سبزواری بر این باور است که بدون شناخت دقیق «جوهر کلمه» و «مادهٔ اصلی» آن، هرگونه تلاش برای تفسیر ترکیبات جملات، عقیم خواهد ماند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۲، ص۶۴). بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که رویکرد ایشان به علم لغت، رویکردی تقلیدی نیست؛ بلکه اجتهادی، تحلیلی و مبتنی بر شم زبانی فقاهتی است.

سبزواری در تفسیر خود، پیش از هر چیز، به بررسی لغوی مفردات آیات می‌پردازد. روش وی در واژه‌شناسی اغلب مبتنی بر بیان معانی واژگان، ریشه‌یابی، ذکر مشتقات و گاه ارائهٔ شواهد قرآنی است؛ بدون آنکه اغلب به منابع لغوی خاصی استناد نماید. برای نمونه، در تفسیر آیهٔ ﴿فَأَتَمَّهُنَّ﴾ (بقره/۱۲۴)، مادهٔ «تَمَّ» را به‌معنای پایان و کمال کاری که نیاز به امر خارجی ندارد، تعریف کرده و آن را ضد «نَقْص» می‌داند (همان، ج۲، ص۸). همچنین در توضیح ﴿الصَّفا وَالْمَرْوَةَ﴾ (بقره/۱۵۸) به ریشهٔ «صَفَا» به‌معنای پاکی و نیز اشکال مختلف کاربرد آن در قرآن اشاره می‌کند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۲، ص۱۸۸). این نمونه‌ها نشان می‌دهد که سبزواری واژه‌شناسی را نه به‌صورت مستقل؛ بلکه به عنوان مقدمه‌ای ضروری برای ورود به تفسیر آیات به کار گرفته است.

۱-۲. استقلال در واژه‌پژوهی و عدم اتکا به معاجم

یکی از ویژگی‌های متفاوت در روش تفسیری آیت‌الله سبزواری در مواهب الرحمن، استقلال ایشان در تحلیل‌های لغوی است؛ در حالی که بسیاری از مفسران سنتی و معاصر، در مباحث لغوی خود، ارجاعات مستقیم بسیاری به کتبی همچون لسان العرب، صحاح اللغة، مفردات راغب یا قاموس المحیط دارند. آیت‌الله سبزواری غالباً بدون ذکر منبع و با تکیه بر تسلط شگرف خود بر ادبیات عرب، به ریشه‌کاوی واژگان می‌پردازد (همان، ص۱۳ و ص۱۱۷). این روش نشان می‌دهد که ایشان علم لغت را نه به‌عنوان مجموعه‌ای از داده‌های حفظی؛ بلکه به‌عنوان یک دانش درونی شده در اختیار دارد که به او اجازه می‌دهد فراتر از تعاریف قاموسی، به «روح معنا» دست یابد.

آیت‌الله سبزواری در تحلیل ریشه‌های لغوی، صرفاً به ترجمهٔ واژه بسنده نمی‌کند؛ بلکه می‌کوشد تا با بررسی «ماده»ی کلمه، تصویری جامع از میدان معنایی آن ارائه دهد.

در ادامه تحلیل‌های عمیق ایشان از برخی واژگان کلیدی بررسی می‌شود.

۱-۲-۱. واژه‌های «صفا» و «مروه»: در آیهٔ ﴿إِنَّ الصَّفَا وَالْمَرْوَةَ مِن شَعَائِرِ اللَّهِ﴾ (بقره/۸۵۱)

وی واژهٔ «صفا» را از ریشهٔ «ص ف و» می‌داند که بر «خلوص» و «پاکی از هرگونه آلودگی و کدورت» دلالت ذاتی دارد. وی توضیح می‌دهد که «صفا» به‌معنای سنگ نرم، صاف و یکدستی است که هیچ ناخالصی در آن راه ندارد. هنر تفسیری ایشان در اینجا نمایان می‌شود که چگونه معنای فیزیکی (سنگ صاف) را به معنای لاهوتی (برگزیدگی و اصطفا) پیوند می‌زنند. ایشان استدلال می‌کند که واژهٔ «اصطفی» که برای پیامبران به کار می‌رود، مانند ﴿إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ﴾ (آل‌عمران/۳۳)، ریشه در همین خلوص دارد. بنابراین، کوه صفا نه‌فقط یک مکان جغرافیایی؛ بلکه نمادی از خلوص و پاکی است که زائر باید در آن متجلی شود (همان، ص۱۸۸). درمقابل، واژهٔ «مروه» را مفرد «المرو» و به‌معنای سنگ سفید، سخت و یا سنگ آتش‌زنه (چخماق) می‌داند. این تحلیل لغوی، تصویری از صلابت و نورانیت (قابلیت تولید جرقه و آتش) را به ذهن متبادر می‌کند (همان، ص۱۸۹).

۱-۲-۲. واژهٔ «طوق»؛ در آیهٔ ﴿وَعَلَى الَّذِينَ يُطِيقُونَهُ فِدْيَةٌ﴾ (بقره/۴۸۱)

آیت‌الله سبزواری با واکاوی مادهٔ «طوق» نشان می‌دهد که این واژه دلالت بر چیزی دارد که «گردن را احاطه می‌کند». این معنا در مصادیق مختلفی تجلی می‌یابد: احاطهٔ تکوینی، مانند طوق طبیعی دور گردن کبوتر؛ احاطهٔ زینتی، مانند گردنبند که زینت‌بخش است و نیز احاطهٔ عقوبتی، مانند طوق آتشین در قیامت ﴿سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخِلُوا بِهِ﴾ (آل‌عمران/۱۹۰). وی با این تحلیل نشان می‌دهد که «طاقت» نیز نوعی احاطه بر انجام کار است؛ اما در آیهٔ مذکور می‌تواند به‌معنای سختی و مشقتی باشد که همچون طوقی بر گردن سنگینی می‌کند (همان، ج۳، ص۱۰).

۱-۲-۳. واژه «رمضان»؛ در آیهٔ ﴿شَهْرُ رَمَضَانَ الَّذِي أُنْزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ﴾ (بقره/۵۸۱)

ایشان در وجه تسمیهٔ ماه «رمضان»، ریشهٔ «رمض» را مبنا قرار می‌دهد که به‌معنای «شدت حرارت خورشید بر سنگ‌ریزه» است. این تحلیل لغوی به یک برداشت عرفانی و تربیتی منجر می‌شود:

الف. کارکرد جسمی: «رمض الصائم»، حالتی که درون روزه‌دار از شدت تشنگی و گرسنگی داغ می‌شود.

ب. کارکرد معنوی: همان‌طور که حرارت خورشید سنگ‌ها را داغ می‌کند، سختی روزه نیز گناهان را می‌سوزاند و وجود انسان را از ناخالصی‌ها پاک می‌کند. این پیوند میان لغت و معنویت، ویژگی بارز مواهب الرحمن است (همان، ص۲۹).

یکی از نقاط قوّت تفسیر ادبی آیت‌الله سبزواری، توجه به تفاوت‌های ظریف میان واژگانی است که در نگاه نخست مترادف به نظر می‌رسند. این دقت‌نظر مانع از خلط مباحث کلامی می‌شود. واژگان ذیل، شاهدی بر این مطلب است.

۱-۲-۴. واژۀ «أجر» و «جزاء»

واژۀ «أجر» در قرآن کریم تنها برای پاداش مثبت، نفع و ثواب به کار می‌رود (دنیوی یا اخروی). کاربرد آن همواره با نوعی احترام و تکریم همراه است (همان، ج۴، ص۳۸۸). واژۀ «جزاء» اعم است که هم برای پاداش نیکو و هم برای عقاب و کیفر به کار می‌رود، مانند ﴿جَزَاؤُهُمْ جَهَنَّمُ﴾ (کهف/ ۱۰۶). بنابراین، هر اجری جزاء است؛ اما هر جزایی اجر نیست.

۱-۲-۵. واژۀ «إثم» و «عدوان»

واژه «إثم» بر جنبۀ «محرومیت‌زایی» گناه تأکید دارد. آن چیزی است که انسان را از رسیدن به خیرات و ثواب باز می‌دارد و موجب شقاوت می‌شود. گویی گناه همچون مانعی فیزیکی بین انسان و سعادت قرار می‌گیرد. «اثم» بیشتر به نفس گناه اشاره دارد؛ اما عدوان به مرحله‌ای است که گناه به‌صورت تجاوز و تعدی ظاهر می‌شود (همان، ج۳، ص۳۲۶).

۱-۲-۶. واژۀ «تزکیه» و «تطهیر»

واژه «تزکیه» فراتر از پاکیزگی صرف است. تزکیه به‌معنای «رشد و شکوفایی حاصل از پاکی» است. زکات مال موجب رشد آن می‌شود و تزکیۀ نفس، پاک کردن آن برای شکوفا شدن استعدادهای الهی است؛ در حالی که تطهیر ممکن است فقط جنبۀ سلبی (رفع آلودگی) داشته باشد. تزکیه جنبه ایجابی (رشد) نیز دارد (همان، ج۸، ص۲۷۵).

آیت‌الله سبزواری در تطبیق لغت با واقعیات علمی، رویکرد ویژه‌ای دارد: هم به سنت لغوی وفادار است و هم به اکتشافات علمی نیم‌نگاهی دارد. وی در تفسیر آیۀ ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ﴾ (نساء/۴۰)، واژه «ذرّه» را تحلیل می‌کند. وی برای تشریح موضوع ابتدا به مورچۀ بسیار کوچک مثال می‌زند: صد عدد برابر وزن یک دانه جو است، ازاین‌رو صد عدد مورچه برابر وزن

یک دانه جو اســت؛ یعنی وزن صد عدد از این مورچه‌ها برابر با وزن یک دانه جو بوده است. این تشبیه نشــان‌دهندهٔ نهایت کوچکی و حقارت یک موجود اســت. مثال دیگر، گرد و غبار معلق در هوا اســت که تنها در پرتو نور خورشید دیده می‌شــود. این معنا به گرد و غباری اشاره دارد که در هوا پخش است و بیشتر زمان‌ها با چشم غیرمسلح دیده نمی‌شود؛ اما وقتی پرتو نور خورشید از روزنه‌ای به داخل اتاق تاریکی می‌تابد، این ذرات ریز در مسیر نور قابل مشــاهده می‌شوند. این معنا نیز بر کوچکی و ریز بودن تأکید دارد. وجه اشتراک هردو معنا مفهومِ «سیار کوچک و ناچیز» است که هم در مورد حشره و هم دربارهٔ غبار به کار می‌رفته است. ســپس در تحلیل تطبیقی، استدلال می‌کند که قرآن از واژهٔ «ذرّه» استفاده کرده اســت؛ زیرا در عصر نزول، این کوچک‌ترین واحد مادهٔ قابل‌تصور برای ذهن بشر بوده است؛ اما این مانع از انطباق آن با مفاهیم علمی جدید، مانند اتم و ذرات زیراتمی نیست؛ زیرا ملاک «کوچکترین واحد» است (همان، ج۸، ص۲۰۴).

۱-۳. ساختارشناسی (صرف و اشتقاق)

برای فهم مهندسی کلمات، علم صرف ابزاری در تفسیر مواهب الرحمن است. آیت‌الله سبزواری معتقد است که هر تغییر در ساختار کلمه (وزن، باب، حروف زائد)، بار معنایی جدیدی تولید می‌کند که غفلت از آن موجب نادیده گرفتن بخشی از پیام وحی می‌شود (همان، ج۳، ص۲۸۶).

در ادامه به تحلیل‌های عمیق ایشان از برخی مباحث صرفی می‌پردازیم:

۱-۳-۱. تأکید بر استمرار در واژه «زلزله»

در تفسیر آیهٔ ﴿وَزُلْزِلُوا حَتَّىٰ يَقُولَ الرَّسُولُ﴾ (بقره/۲۱۴) مفسر بر ساختار واژهٔ «زلزلوا» تمرکز می‌کند. این فعل از ریشــهٔ مضاعف (ز ل ز ل) اســت. در زبان عربی تکرار حروف در ریشهٔ کلمه، دلالت بر تکرار و اســتمرار وقوع فعل دارد. آیت‌الله سبزواری اســتنباط می‌کند که «زلزله» در اینجا یک تکان ساده یا یک شــوک آنی نیســت؛ بلکه اضطرابی شــدید، مکرر، پی‌درپی و مداوم است که سکون و آرامش را به طور کامل از مؤمنان ســلب کرده بود. این تحلیل صرفی، شــدت امتحان الهی را که حتی پیامبر ﷺ را به واکنش واداشت، توجیه می‌کند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۳، ص۲۸۴).

۱-۳-۲. تأکید بر مضارع بودن فعل «توفاهم»

در آیهٔ ﴿إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ﴾ (نساء/۹۷)، بحثی فنی پیرامون زمان فعل «توفاهم» مطرح می‌شود. آیا این فعل ماضی است یا مضارع؟ آیت‌الله سبزواری استدلال می‌کند که این فعل مضارع

است و اصل آن «تتوفاهم» بوده که یکی از دو حرف «ت» به‌جهت تخفیف حذف شده است. سپس برای کلام خود دلیل ذکر می‌کند که اگر این فعل، ماضی بود، باید به صیغهٔ مؤنث «توفّتهم» می‌آمد تا با فاعل «الملائکة» مطابقت داشته باشد؛ همان‌طور که در سایر آیات اینگونه ذکر شده است. درنهایت، نتیجهٔ معنایی کلام ایشان منتهی می‌شود به اینکه مضارع بودن فعل، دلالت بر «استمرار» و «تجدد» دارد؛ یعنی این یک قانون کلی و مستمر است که فرشتگان جان ظالمان را در حالی که به خود ستم کرده‌اند، می‌گیرند و این صحنه همواره تکرار می‌شود (همان، ج۹، ص۱۷۰). به نظر می‌رسد نظر آیت‌الله سبزواری مبنی بر وجوب تأنیث، خدشه‌پذیر است؛ زیرا «الملائکة» جمع مکسر است و در زبان عربی، جمع‌های مکسر اغلب ازنظرِ لفظی مؤنث محسوب می‌شود، حتی اگر برای عاقلان باشد. بنابراین به این اعتبار می‌توان فعل را به‌صورت مفرد مؤنث آورد. از سوی دیگر، وقتی فاعل جمع مکسر باشد، دو گونه می‌توان فعل را آورد: مطابقت با لفظ مفرد مؤنث، مانند همین آیه؛ و مطابقت با معنا، مانند جمع مذکر در آیهٔ ﴿وَقَالَ الْمَلَأُ﴾ که جمع مذکر سالم نیست؛ اما فعل مذکر آمده است. بنابراین هردو وجه تأنیث و تذکیر صحیح است و لزومی بر تأنیث به‌تنهایی نیست (طبری، ۲۰۰۱م، ج۱، ص۲۶).

۱-۳-۳. اشتقاق و نسبت در «ربّانی» و «بسم الله»

وی در ذیل آیهٔ ﴿وَلَٰكِن كُونُوا رَبَّانِيِّينَ﴾ (آل‌عمران/۷۹)، تحلیل ساختاری واژهٔ «ربّانی» را بیان کرده است که این واژه منسوب به «ربّ» است. سپس سؤالی را مطرح کرده که پسوند «الف و نون» در آن چه نقشی دارد؟ وی با قیاس با واژگان نادر؛ اما معنادار عربی، مانند «رقبانی» (کسی که گردن بسیار ستبر دارد) و «لحیانی» (کسی که ریش بسیار بلند و پرپشت دارد)، نتیجه می‌گیرد که این پسوند برای تفخیم، تعظیم و مبالغه است. بنابراین «ربانی» کسی نیست که تنها ارتباطی با خدا دارد؛ بلکه کسی است که در عبادت و علم الهی غرق شده، وجودش مملو از یاد پروردگار است و اشتغال شدید به امور ربوبی دارد. (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۶، ص۹۴).

در تفسیر «بسم الله»، آیت‌الله سبزواری یکی از قدیمی‌ترین بحث‌های صرفی را پی می‌گیرد و تأکید می‌کند که طبق مکتب کوفه، ریشهٔ «اسم» از «وَسَم» (علامت و داغ نهادن) است به این صورت که واو حذف شده و همزهٔ وصل جایگزین آن شده است. طبق مکتب بصره، ریشهٔ آن از «سُمُو» (رفعت و بلندی) که لام‌الفعل حذف و همزهٔ وصل جایگزین آن شده است. ایشان با دقت علمی هردو وجه را ممکن می‌داند و توضیح می‌دهد که اگر از «وسم» باشد، نام خدا علامتی برای

ذات اوست و اگر از «سمو» باشـد، نام او دارای رفعت و بلندی است. این جامع‌نگری، ویژگی روش اجتهادی ایشان است (همان، ج۱، ص۱۸). به نظر می‌رسد آنچه آیت‌الله سبزواری در این بحث ارائه داده، نشان‌دهندهٔ اجتهاد پویا و نگاه فرامذهبی ایشان به مسـائل زبانی است. با این حال، ازمنظرِ علم صرف، نمی‌توان دو ریشـه را با هم جمع کرد. شاید بهترین پاسخ این باشـد که این واژه در طول تاریخ، دو تحوّل معنایی داشـته و هردو معنا در فرهنگ اسلامی در آن به کار رفته است؛ نه اینکه از ابتدا برای هردو وضع شده باشد (فرزانه، ۱۳۹۸، ج۱، ص۳۲۱).

۱-۴. مباحث نحوی

۱-۴-۱. ترکیب نحوی «مقام ابراهیم»

علم نحو در تفسیر مواهب الرحمن فراتر از بحث فاعل و مفعول اسـت؛ نحو در اینجا ابزاری برای مهندسی فهم آیه اسـت. آیت‌الله سـبزواری با بررسی احتمالات مختلف اعرابی، نشـان می‌دهد که چگونه یک حرکت (ضمه یا فتحه) می‌تواند دایرهٔ شمول آیه یا حکم شـرعیِ مسـتفاد از آن را تغییر دهد. وی در مواجهه با آیات چندوجهی، به‌جای انتخاب شـتاب‌زدهٔ در یک وجه، تمام احتمالات نحوی معتبر را بررسی کرده و تأثیر هریک بر معنا را تبیین می‌کند.

برخی از تحلیل‌های عمیق ایشان از مباحث نحوی عبارت‌اند از:

آیت‌الله سـبزواری در بررسی آیـهٔ ۹۷ سورهٔ آل‌عمـران، به تحلیل دقیـق ترکیـب نحوی ﴿مَقَامُ إِبْرَاهِيمَ﴾ پرداخته و دیدگاه زمخشری در تفسیر کشاف را مورد نقد قرار می‌دهند. برای درک بهتر این نقد، ابتدا باید آیه را مرور کرد. آیهٔ شریفهٔ چنین است: ﴿فِيهِ آيَاتٌ بَيِّنَاتٌ مَقَامُ إِبْرَاهِيمَ﴾ در این آیه، سه احتمال نحوی برای ترکیب «مَقَامُ إِبْرَاهِيمَ» وجود دارد که آیت‌الله سبزواری به آن‌ها اشاره می‌کنند:

الف. خبر برای مبتدای محذوف: تقدیر آن «هی مقامُ ابراهیمَ»؛ آن نشانه‌ها، مقام ابراهیم است یا «أحدها مقامُ ابراهیمَ»؛ یکی از آن‌ها مقام ابراهیم است. در این صورت، «مقام ابراهیم» به‌عنوان یکی از آن آیات بینات برجسته می‌شود.

ب. مبتدا برای خبر محذوف: تقدیر آن «مقامُ ابراهیمَ فیها»؛ مقام ابراهیم در آنجاست. این ترکیب، استقلال بیشتری به «مقام ابراهیم» می‌دهد.

د. عطف بیان: این دیدگاه متعلق به زمخشری در تفسیر کشاف است که «مقام ابراهیم» را عطف

بیان برای «آیات بینات» دانسته است.

ایشان در نقد دیدگاه زمخشری، به چند نکتهٔ مهم اشاره می‌کند:

– عطف بیان در علم نحو، تابعی است که برای توضیح و روشن‌سازی متبوع خود می‌آید و باید در اِعراب با آن مطابقت داشته باشد. در این آیه اگر «مقام» عطف بیان برای «آیات بینات» در نظر گرفته شود، باید هردو در یک جایگاه اعرابی باشند؛ در حالی که «آیات» به‌عنوان مبتدا یا خبر، مرفوع است و «مقام» نیز مرفوع آمده است.

– مهم‌ترین نقد ایشان این است که «مقام ابراهیم» نمی‌تواند ازنظرِ معنایی، عطف بیان برای «آیات بینات» باشد؛ زیرا عطف بیان باید جنس همان چیزی باشد که توضیح می‌دهد؛ در حالی که «مقام ابراهیم» یک مصداق مشخص و عینی از نشانه‌های الهی است، نه توضیحی برای کل «آیات بینات».

آیت‌الله سبزواری به نکتهٔ مهمی اشاره کرده است که احتمال دارد زمخشری واژهٔ «بیان» را به کار برده؛ ولی منظورش معنای اصطلاحی «عطف بیان» نیست. بلکه شاید از «بیان» معنای لغوی، «توضیح و روشنگری» را اراده کرده باشد، نه اصطلاح نحوی «عطف بیان». به عبارت دیگر، زمخشری ممکن است می‌خواسته بگوید که «مقام ابراهیم» روشن‌کننده و توضیح‌دهندهٔ آیات بینات است؛ بدون آنکه قصد ارائهٔ یک تحلیل نحوی باعنوانِ «عطف بیان» را داشته باشد.

آیت‌الله سبزواری با دقت نظر، دو احتمال نخست (خبر برای مبتدای محذوف و مبتدا برای خبر محذوف) را قوی‌تر می‌داند و معتقد است که با ساختار نحوی آیه و معنای آن سازگاری بیشتری دارند. دیدگاه زمخشری را نیز با احتیاط مطرح و نقد می‌کنند و نشان می‌دهند که ازنظرِ نحوی، تطابق کامل بین «مقام» و «آیات» در عطف بیان با اشکال مواجه است. این نقد نشان‌دهندهٔ دقت و جامع‌نگری آیت‌الله سبزواری در تحلیل‌های نحوی و توجه به ظرایف کلام مفسران پیشین است (همان، ج۶، ص۱۷۶).

۱-۴-۲. اعراب‌شناسی «شهر رمضان»

آیت‌الله سبزواری در آیهٔ ﴿شَهْرُ رَمَضَانَ الَّذِي أُنزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ﴾ (بقره: ۱۸۵) دو وجه اصلی را پیرامون مرفوع بودن واژهٔ «شهر» تحلیل می‌کند:

– مبتدا: که جملهٔ «الَّذِي أُنزِلَ» خبر آن است. این وجه بر ماهیت و ویژگی اصلی ماه رمضان

(ظرف نزول قرآن بودن) تأکید دارد.

– خبر برای مبتدای محذوف: در این صورت تقدیر آیه چنین است: «هو شهرُ رمضانَ» یا «الواجبُ علیکم شهرُ رمضانَ». این وجه، ارتباط آیه با آیات قبل (کتب علیکم الصیام) را تقویت کرده و بر وجوب روزه در این ماه خاص تأکید می‌کند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۳، ص۲۹).

انتخاب هریک از این وجوه، زاویهٔ دید مفسر به آیه را (توصیفی یا تکلیفی) تغییر می‌دهد.

۱-۴-۳. ابهام‌زدایی از «أنّی»

در آیهٔ ﴿فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّىٰ شِئْتُمْ﴾ (بقره/ ۲۲۳)، واژهٔ «أنّی» محل اختلاف شدید مفسران و فقها بوده است. آیا این واژه زمانی است یا مکانی؟ ایشان با تسلط بر ادبیات، توضیح می‌دهد که «أنّی» از مبهمات است و قابلیت دلالت بر هردو را دارد: مکانی یا جهتی یعنی از هر جهت و مکانی که خواستید (من أیّ مکان)؛ و زمانی یعنی در هر زمانی که خواستید (فی أیّ زمان).

وی با نقد کسانی که آن را فقط زمانی دانسته‌اند، بر وسعت معنایی آیه و آزادی عمل زوجین (در چهارچوب شرع) تأکید می‌کنند. این تحلیل نحوی به‌صورت مستقیم بر فتوا و استنباط فقهی تأثیر می‌گذارد (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۳، ص۳۶۴).

۱-۴-۴. تحلیل جنسیت و عدد در «أیدیهما»

در آیهٔ ﴿وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا﴾ (مائده/ ۳۸) نکتهٔ نحوی ظریفی وجود دارد: چرا «أیدی» (جمع) به ضمیر «هما» (مثنی) اضافه شده است؟ درحال که باید «یدیهما» (دو دست آن دو) می‌بود. او در ذیل این آیه به یک قاعدهٔ مشهور در زبان عربی اشاره می‌کند: «در زبان عربی، اعضای جفت بدن (مانند دست، چشم، پا، گوش) وقتی به ضمیر تثنیه اضافه شوند، غالباً به صیغهٔ جمع می‌آیند تا از سنگینی کلام پرهیز و فصاحت کلام حفظ گردد.» این قاعده در منابع نحوی باعنوانِ «التغلیب» یا «جمع جایگزین تثنیه» شناخته می‌شود. شاهد ایشان از خود قرآن، آیهٔ ﴿فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا﴾ (تحریم/ ۴) است که در آن «قلوب» جمع برای دو نفر (عایشه و حفصه) به کار رفته است. دلیل ایشان بر این مدعا این است که در زبان عربی، تلفظ کلماتی که با «یا» و «الف» تثنیه همراه هستند، گاهی در جملات طولانی سنگین می‌شود. برای رهایی از این ثقل، گاهی جمع را جایگزین تثنیه می‌کنند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۱۱، ص۲۱۸). آیت‌الله سبزواری در همان منبع اشاره می‌کند که اگرچه قاعدهٔ «حذف تثنیه به نفع جمع» برای پرهیز از ثقل کلام و حفظ فصاحت،

یک قاعدهٔ پذیرفته‌شده در زبان عربی است؛ ولی علاوه بر آن، این تغییر ساختار بی‌ارتباط با معنا نیست و مفاهیمی چون تعمیم حکم، عمق مجازات و پیوند با نظام تکوین را به همراه دارد؛ بنابراین ایشان به لایه‌های معنایی آیه نیز توجه داشته‌اند.

۱-۵. بلاغت و زیبایی‌شناسی

علم بلاغت اوج هنرنمایی مفسر است. آیت‌الله سبزواری با بهره‌گیری از علوم معانی، بیان و بدیع نشان می‌دهد که قرآن چگونه با استفاده از استعاره، کنایه و تغییر سبک، مفاهیم انتزاعی را محسوس و تأثیرگذار می‌کند.

نمونه‌هایی از مباحث بلاغی تفسیر مواهب الرحمن در ادامه می‌آید.

۱-۵-۱. استعارهٔ همسران به‌مثابهٔ «لباس»

در تفسیر آیهٔ ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ﴾ (بقره/ ۱۸۷) این تعبیر را یک استعارهٔ عالی می‌داند. دربارهٔ «لباس»، به علت‌های آن اشاره می‌کند:

۱. پوشانندگی: یعنی همان‌طور که لباس بدن را می‌پوشاند، همسران عیوب و اسرار یکدیگر را می‌پوشانند؛

۲. حفاظت: لباس انسان را از سرما و گرما حفظ می‌کند، پس همسران نیز یکدیگر را از گزند فساد حفظ می‌کنند؛

۳. نزدیک بودن: لباس نزدیک‌ترین شیء به بدن انسان است؛ بنابراین، همسران نیز نزدیک‌ترین افراد به یکدیگرند.

این تحلیلِ چندلایه عمق رابطهٔ زناشویی در اسلام را ازطریقِ یک تصویر سادهٔ ادبی ترسیم می‌کند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۳، ص۸۵). به نظر می‌رسد آیهٔ شریفهٔ ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ ...﴾ یک تشبیه بلیغ است، نه استعاره. در تفسیر قرآن باید اصطلاحات بلاغی را دقیق و با وسواس به کار برد. تشبیه بلیغ و استعاره هریک ویژگی‌ها و آثار معنایی خاص خود را دارند. در استعاره به‌دلیل حذف یک طرف، تأثیر و اتحاد میان مشبّه و مشبّه‌به شدیدتر است؛ در حالی که در تشبیه بلیغ، طرفین تشبیه مستقل‌اند. این آیه از تشبیه بلیغ استفاده کرده، به ما می‌گوید که رابطهٔ زناشویی در قرآن، یک رابطهٔ تنگاتنگ و نزدیک است؛ اما نه به حدی که استقلال دو طرف از میان برود. همسران همچنان

دو انسان مستقل‌اند که مانند لباس به هم نزدیک شـده‌اند. با این حال، تعبیر آیت‌الله سبزواری از آن به «اسـتعارهٔ عالی» را می‌توان ناظر به معنای عام تصویرپردازی هنری یا ناظر به روح استعاری حاکم بر تشبیهات بلیغ دانست.

۱-۵-۲. استعاره در عقدة النکاح

وی در آیه ۲۳۵ سورهٔ بقره، تعبیـر «عقدة النکاح» (گره ازدواج) را اسـتعاره‌ای می‌داند که رابطهٔ زوجیت را به گرهی محکم تشـبیه کرده که دو ریسـمان مجزا (دو فرد بیگانه) را به هم پیوند می‌دهد و یگانه می‌کند. باز کردن این گره (طلاق) نیازمند فرایندی دشوار است، همان‌طور که بستن آن (عقد) نیازمند شرایطی ویژه بوده است (همان، ج۴، ص۷۷).

۱-۵-۳. کنایه در آیهٔ ﴿مِمَّا آتَيْتُمُوهُنَّ﴾

آیت‌الله سـبزواری توجه ویژه‌ای به «ادب قرآنی» دارد که اغلب ازطریـقِ صنعت کنایه اعمال می‌شود. ایشان معتقدند قرآن در بیان مسائل جنسی یا مادی، از کنایات لطیف بهره می‌گیرد تا عفت کلام حفظ شود. وی در آیهٔ شریفه، عبارت ﴿مِمَّا آتَيْتُمُوهُنَّ﴾ (بقره/۲۲۹) (از آنچه به ایشان داده‌اید) را کنایه از مهریه دانسته است؛ به این بیان که قرآن با پرهیز از ذکر واژگان مالی صریح، جنبهٔ «هدیه» بودن مهریه را برجسته می‌کند (همان، ج۴، ص۱۳).

۱-۵-۴. کنایه در آیه ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ﴾

وی عبارت «دوست نداشتن» را کنایه‌ای بلیغ از «خشم و کراهت» دانسته است. سپس ادامه داده است که در بلاغت، گاهی نفی ملزوم (محبت) برای اثبات لازم (خشم) به کار می‌رود. این تعبیر، تهدیدی است که در پوششی از متانت بیان شده اسـت (همان، ج۳، ص۱۲۹). اگر گفته شود «ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم» که در مجاز مرسـل از نوع علاقهٔ سـببیهٔ رایج اسـت، اینجا صادق نیست؛ بلکه برعکس، ملزوم (دوسـت نداشتن) ذکر شده و لازم (خشـم) اراده گردیده است. اینگونه کنایه جلوهٔ بهتری دارد.

۱-۵-۵. التفات در آیهٔ ﴿إِذْ قَالَ لَهُ رَبُّهُ أَسْلِمْ قَالَ أَسْلَمْتُ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ (بقره:۱۳۱)

در تفسیر مواهب الرحمن به صنعت التفات یا پویایی در روایت توجه خاصی شـده است. طبق نظر وی، التفات در اصطلاح عبارت است از: «تغییر اسلوب کلام از غیبت به خطاب، یا از خطاب به غیبت، یا از متکلم به غیبت و بالعکس، به شـرطی که این تغییر برخلاف ظاهر و خلاف انتظار

مخاطب باشد». التفات وقتی مؤثر است که مخاطب را غافلگیر کند. برای مثال در ذیل آیهٔ ۴۰ سورهٔ نمل که داستان بلقیس و تخت او را بیان می‌کند، به تغییر ناگهانی از غیبت به خطاب اشاره کرده و آن را نشانه‌ای برای ایجاد توجه بیشتر به قدرت الهی می‌داند (همان، ج ۱۵، ص ۲۳۴). طبق نظر ایشان، در این آیهٔ شریفه یک التفات ظریف رخ داده است. ابراهیم علیه‌السلام نمی‌گوید «اسلمت لک» (تسلیم تو شدم)، بلکه می‌گوید «تسلیم پروردگار جهانیان شدم». وی تحلیل می‌کند که این تغییر از خطاب به غیبت، نشان‌دهندهٔ اوج معرفت ابراهیم است. او می‌خواهد بگوید من نه فقط تسلیم این مخاطب خاص؛ بلکه تسلیم آن حقیقت مطلق هستم که ربوبیتش تمام عوالم را فراگرفته است. این التفات، دایرهٔ تسلیم را از یک رابطهٔ شخصی به یک حقیقت کیهانی گسترش می‌دهد (همان، ج ۲، ص ۵۵). به عبارت دیگر، در این آیه انتظار می‌رفت ابراهیم علیه‌السلام در پاسخ به خطاب مستقیم خدا، او را نیز به‌صورت مستقیم مخاطب قرار دهد و بگوید: «أَسْلَمْتُ لَکَ» (تسلیم تو شدم). ولی آنچه رخ داده این است که ابراهیم علیه‌السلام از خطاب مستقیم عدول کرده و خدا را به‌صورت غایب (رب العالمین) یاد می‌کند. این تغییر ناگهانی و خلاف انتظار، همان التفات بلاغی است که ذهن مخاطب قرآن را به نکته‌ای عمیق معطوف می‌کند.

۱-۵-۶. خبر در مقام انشاء: در آیهٔ ﴿وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ﴾ (بقره: ۸۲۲)

در علم معانی، جملات همیشه در معنای اولیه خود به کار نمی‌روند. یکی از نکات برجسته در تفسیر آیات الاحکام توسط ایشان، تشخیص جملات خبری است که معنای انشایی (دستوری) دارند. طبق نظر آیت‌الله سبزواری فعل «یَتَرَبَّصْنَ» (انتظار می‌کشند) به‌صورت خبری آمده است؛ اما معنای آن «باید انتظار بکشند» (دستور به نگه داشتن عده) است. این مفسر توضیح می‌دهد که استفاده از جملهٔ خبری برای بیان حکم، «ابلغ» (رساتر) از فعل امر است. گویی شارع مقدس وقوع این فعل را چنان قطعی و حتمی می‌داند که از انجام شدن آن خبر می‌دهد؛ نه اینکه تازه بخواهد دستور به انجامش بدهد. این نکته، شدت وجوب حکم را می‌رساند (همان، ج ۴، ص ۶).

۲. مبانی زبان‌شناختی و ادبی تفسیر المیزان

در روش «تفسیر قرآن به قرآن» تفسیر المیزان، نقش علوم ادبی عربی به‌ویژه نحو، صرف، واژه‌شناسی و بلاغت، در فهم و تبیین آیات بسیار برجسته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که اگرچه محور اصلی تحلیل‌های ادبی علامه، مباحث نحوی است؛ اما وی به‌صورت هدفمند و نظام‌مند از

صرف، واژه‌شناسی و بلاغت نیز برای تقویت، تکمیل و اثبات دیدگاه‌های تفسیری خویش بهره می‌گیرد. این چهار حوزه در منظومه فکری علامه، از یکدیگر جدا نیستند؛ بلکه در خدمت فهم دقیق دلالت ظاهری آیات و دفاع از اصل «استقلال قرآن در تفسیر خود» قرار دارند. برخی از این مباحث عبارت‌اند از:

۲-۱. مباحث واژه‌شناسی

واژه‌شناسی نزد علامه مقدمه‌ای ضروری برای هرگونه تحلیل نحوی یا تفسیری است. وی با تمسک به معنای اصلی و اشتقاقات لغوی، تلاش می‌کند تا فهمی اصیل از مفردات آیات ارائه دهد و از افتادن در دام تحمیل معنای غیراصولی بر واژگان بپرهیزد.

در ادامه، مصادیقی از واژه‌شناسی علامه بیان می‌شود.

۲-۱-۱. واژه «ذِکْر» در سورهٔ حجر

علامه در تحلیل آیات سورهٔ حجر ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ... كَذَلِكَ نَسْلُكُهُ فِي قُلُوبِ الْمُجْرِمِينَ﴾ (حجر/۱۲-۹) مرجع ضمیر در «نَسْلُكُهُ» را به معنای واژه «ذِکْر» در آیه نهم همین سوره بازمی‌گرداند. او با استدلال‌های قرآنی، «ذِکْر» را به‌معنای «قرآن کریم» می‌گیرد و سپس ضمیر را به این واژه ارجاع می‌دهد. این تحلیل واژه‌شناختی، سنگ بنای استدلال نحوی وی در رد دیدگاه‌های دیگر قرار می‌گیرد (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۱۲، ص۱۹۴).

۲-۱-۲. واژهٔ «اصطفاء» در سورهٔ آل‌عمران

وی در ذیل آیهٔ ﴿إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ وَنُوحًا﴾ (آل‌عمران/۳۳) به تحلیل لغوی و معناشناختی واژه «اصطفاء» پرداخته و آن را با «اختیار» مقایسه می‌کند. او با استناد به کاربردهای قرآنی و ادبیات عرب نشان می‌دهد که «اصطفاء» افزون بر گزینش، دلالت بر برگزیدن با عنایت و شفقت ویژه دارد (همان، ج۳، ص۱۷۷-۱۷۶).

۲-۱-۳. معنای «استوی» در سورهٔ طه

در تفسیر آیهٔ ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾ (طه/۵) علامه بیش از ده صفحه به بررسی ریشهٔ «س و ی» و معانی مختلف «استوی» در قرآن و کلام عرب می‌پردازد و با رد تأویلات نادرست، معنای حقیقیِ متناسب با مقام الهی را تبیین می‌کند (همان، ج۱۴، ص۱۳۵-۱۳۲).

کاربرد واژه‌شناسی در المیزان، عمدتاً تکوینی و مقدماتی است. علامه ابتدا معنای محوری واژه را براساسِ کاربرد قرآنی و گاه عرف لغویان روشن می‌سازد و سپس براساسِ آن، به سراغ تحلیل روابط نحوی و بلاغی می‌رود.

۲-۲. مباحث صرفی

علامه علم صرف را ابزاری برای فهم دقیق‌تر نقش‌های واژگان و حل ابهامات ساختاری قرار داده است. توجه به باب‌های اشتقاق، اعراب تقدیری و نقش‌های صرفی کلمات از ویژگی‌های کار اوست.

در ادامه به تحلیل‌های عمیق ایشان از برخی واژگان کلیدی پرداخته می‌شود.

۲-۲-۱. صیغه‌شناسی «تَقَبَّلَ» در سورهٔ آل‌عمران

در ذیل آیهٔ ﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ﴾ (آل‌عمران/۳۷)، علامه به تحلیل صرفی فعل «تَقَبَّلَ» می‌پردازد و نشان می‌دهد که این فعل از باب «تَفَعَّلَ» (تقبَّل) است نه «اِفتَعَلَ» (اقتبل)، و این وزن دلالت بر تکلّف و پذیرش همراه با عنایت دارد. (همان، ج۳، ص۱۸۸-۱۸۹).

۲-۲-۲. بررسی ماده و وزن «یُخَادِعُونَ» در سورهٔ بقره

در تفسیر آیهٔ ﴿يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا﴾ (بقره/۹) علامه با اشاره به باب «مُفَاعَلَه» (خادَعَ) بیان می‌کند که این وزن برای مشارکت دو طرف در عمل است؛ اما در اینجا چون خداوند خدعه‌پذیر نیست، معنای مجازیِ «سعی در خدعه» اراده شده است (همان، ج۱، ص۴۲-۴۳).

۲-۲-۳. حالت‌های فعل «کان» در سوره مریم

طبق نظر علامه در آیهٔ ﴿فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا﴾ (مریم/۲۹)، فعل «کان» سه احتمال دارد:

۱. «کان» ناقصه (ناسخه): نیاز به اسم و خبر دارد و تنها برای دلالت بر زمان می‌آید. در این صورت مراد از تعبیر «مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا» یعنی «کسی که در گهواره کودک بود». البته به نظر می‌رسد اگر «کان» ناقصه باشد، بر زمان گذشته دلالت دارد؛ در حالی که عیسی علیه‌السلام در آن لحظه همچنان کودک بود و سخن گفتن او به‌عنوان یک معجزه در همان حال رخ داد؛ بنابراین دلالت بر زمان گذشته با سیاق آیه سازگار نیست.

۲. «کان» تامه: به‌معنای «وجود داشت» یا «رخ داد» است و نیاز به خبر ندارد. در نتیجه «مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا» یعنی «کسی که در گهواره وجود داشت». در صورتی که «کان» تامه باشد، باید «صَبِيًّا» را به‌عنوان حال یا تمییز در نظر گرفت؛ اما این تقدیر نیز بر زمان گذشته تأکید دارد و معجزه بودن سخن در نوزادی را تضعیف می‌کند.

۳. «کان» زائـده: در برخی موارد «کان» بـرای تأکید و بدون دلالت زمانی بـه کار می‌رود. پس تعبیر چنین می‌شود: «مَنْ هُوَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا» یعنی «کسـی که او در گهواره کودک است»؛ بنابراین احتمال، دلالت زمانی حذف شده و تنها بر تحقق و ثبوت وصف «صباوت» در گهواره تأکید می‌کند.

علامه با بررسی این سـه احتمال به این نتیجه می‌رسـد که «کان» در این آیه فاقد معنای زمان است و تنها برای تأکید بر تحقق و ثبوت وصف «صباوت» برای عیسی علیه‌السلام در آن لحظه به کار رفته است. به عبارت دیگر، «کان» در اینجا بر زمان گذشته دلالت نمی‌کند؛ بلکه بر ثبوت و تحقق وصف کودک بودن عیسی علیه‌السلام در گهواره دلالت می‌کند. این تحلیل، معجزه بودن آن سخن را در همان لحظه تقویت می‌کند؛ زیرا نشان می‌دهد که سخن گفتن حضرت عیسـی علیه‌السلام در همان حال کودکی بوده است.

سپس وی دلایل و شواهد این تحلیل را بیان می‌کند:

الف) سیاق آیه: مردم هنگامی که حضرت مریم علیهاالسلام به حضرت عیسی علیه‌السلام اشاره کرد، با تعجب گفتند: ﴿كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا﴾. اگر «کان» بر زمان گذشته دلالت داشت، معنای آیه چنین می‌شد: «چگونه با کسی که در گهواره کودک بود (و اکنون کودک نیست) سخن بگوییم؟» در حالی که عیسی در همان لحظه کودک بود؛ بنابراین دلالت زمانی با واقعیت صحنه ناسازگار است.

ب) قاعدهٔ نحوی «کان» زائده: در علم نحو «کان» گاهی برای تأکید و بدون دلالت زمانی به کار می‌رود.

ج) توجه به اعجاز عیسی علیه‌السلام: سخن گفتن عیسی در گهواره یکی از معجزات بزرگ الهی است. اگر «کان»، ناقصه یا تامه در نظر گرفته شود و بر زمان گذشته دلالت داشته باشد، معجزه به گذشته منتقل می‌شود و از تأثیر لحظه‌ای آن کاسته می‌شود؛ اما با حذف دلالت زمانی، معجزه در همان لحظه رخ می‌دهد و تأثیر بلاغی آن حفظ می‌شود (همان، ج۱۴، ص۱۴۰).

این تحلیل علامه نتایج تفسیری ذیل را به دنبال دارد:

تأکید بر تحقق وصف در لحظهٔ سخن: عیسی در همان لحظه که کودک بود، سخن گفت و این وصف «صباوت» برای او در آن زمان ثابت و محقق بود.

رفع تناقض ظاهری: اگر «کان»، ناقصه دانسته شود، این توهم پیش می‌آید که عیسی زمانی کودک بود و اکنون کودک نیست. در حالی که در صحنهٔ موردنظر، او همچنان کودک است. تحلیل آیت‌الله سبزواری این تناقض را رفع می‌کند.

تقویت اعجاز: معجزهٔ زمانی قوی‌تر است که در همان لحظه رخ دهد؛ نه اینکه به گذشته ارجاع داده شود. این تحلیل، بُعد اعجازی بودن آیه را برجسته می‌کند.

هماهنگی با سایر آیات: در آیهٔ بعد عیسی می‌گوید: ﴿إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا﴾ (مریم/۳۰) که نشان می‌دهد او در همان حال کودک، سخن می‌گوید و به نبوت خود اشاره می‌کند.

۲-۳. مباحث نحوی

بدون تردید، نحو محور اصلی و غالب تحلیل‌های ادبی علامه در المیزان است. او با تسلط بر آرای مکاتب بصره و کوفه و با تکیه بر اصل سیاق و حجیت ظاهر، به بررسی ساختارهای جمله، اعراب، علاقات نحوی (مانند عطف، استثناء، خبریه بودن) و تعیین مراجع ضمایر می‌پردازد.

نمونه‌هایی از تحلیل‌های عمیق ایشان از مباحث نحوی در ادامه می‌آید.

۲-۳-۱. نوع اضافهٔ «دعاء الرسول» در سورهٔ نور

استدلال علامه بر اینکه ترکیب «دعاء الرسول» در آیهٔ شریفهٔ ﴿لَا تَجْعَلُوا دُعَاءَ الرَّسُولِ بَيْنَكُمْ كَدُعَاءِ بَعْضِكُمْ بَعْضاً﴾ (نور/۶۳)، اضافهٔ مصدر به فاعل است، نه «مصدر به مفعول». این تحلیل مبتنی بر درکی نحوی از امکان‌های مختلف اضافه است که نتایج معنایی مهمی دارد (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۱۵، ص۱۶). به نظر می‌رسد علت اینکه وی بحث دربارهٔ «اضافه» یک بحث نحوی دانسته است نه صرفی، به این جهت است که علم صرف به ساختار کلمه و اشتقاق آن می‌پردازد (صیغه، وزن، حروف اصلی و زائد) و علم نحو به اعراب و ترکیب کلمات و روابط میان آن‌ها می‌پردازد، مانند رابطهٔ مضاف و مضاف‌الیه. بنابراین، تحلیل این که «دعاء الرسول» از نوع اضافهٔ مصدر به فاعل است یا به مفعول، یک تحلیل نحوی محسوب می‌شود؛ زیرا به رابطهٔ میان دو کلمه در جمله و نقش‌های نحوی آن‌ها مربوط است.

۲-۳-۲. توجه به انواع مختلف عطف و استثناء

نمونه‌های متعددی از تحلیل‌های دقیق عطف در المیزان مشاهده می‌شود، مانند عطف اسم ظاهر بر ضمیر با تمسک به دیدگاه مکتب کوفه (همان، ج۱۴، ص۱۴۰): مانند آیهٔ ﴿وَجَعَلْنَا لَكُمْ فِيهَا مَعَايِشَ وَمَنْ لَسْتُمْ لَهُ بِرَازِقِينَ﴾ (حجر/۲۰) (همان، ج۱۲، ص۱۴۰)، و عطف خاص «المسجد الحرام» بر عام «سَبِيلِ اللَّهِ» برای تأکید بلاغی در آیهٔ ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الشَّهْرِ الْحَرَامِ قِتَالٍ فِيهِ قُلْ قِتَالٌ فِيهِ كَبِيرٌ وَصَدٌّ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ﴾ (بقره/۲۱۷) (همان، ج۲، ص۲۸۹) و نیز عطف جملهٔ ﴿وَلَهُمْ مَا يَشْتَهُونَ﴾ (نحل/۵۷) بر جملهٔ پیشین همان آیه (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۱۲، ص۳۴۶).

همچنین تمایز قائل شدن بین استثناء متصل (نساء/۹۲) و استثناء منقطع ﴿وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ إِلَّا مَنْ ظَلَمَ ثُمَّ بَدَّلَ حُسْنًا بَعْدَ سُوءٍ فَإِنِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ (نمل/۱۱-۱۲) براساسِ سیاق و دلالت آیه، نشان از ظرافت نحوی وی دارد (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۵، ص۱۳۹).

۲-۳-۳. مبحث مرجع ضمیر

تعیین دقیق مرجع ضمیر در آیات چالشی، مانند آیهٔ ﴿حَتَّى إِذَا اسْتَيْأَسَ الرُّسُلُ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ قَدْ كُذِبُوا جَاءَهُمْ نَصْرُنَا فَنُجِّيَ مَنْ نَشَاءُ وَلَا يُرَدُّ بَأْسُنَا عَنِ الْقَوْمِ الْمُجْرِمِينَ﴾ (یوسف/۱۱۰) با توجه به قرائن لفظی و سیاق، از دیگر نقاط قوت کار اوست (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۱۱، ص۴۳۳).

۲-۳-۴. تعیین مبتدا و خبر

تحلیل‌های علامه در تعیین مبتدا و خبر در آیاتی، مانند آیه ﴿الْوَزْنُ يَوْمَئِذٍ الْحَقُّ﴾ (اعراف/۸) یا آیه ﴿وَمَا تَعْبُدُونَ﴾ (صافات/۳۷)، همگی حاکی از التزام عمیق به قواعد نحوی برای کشف مراد آیه است (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۸، ص۱۷-۱۸؛ همان، ج۱۷، ص۲۷۶).

۲-۳-۵. نقش و جایگاه تمییز

نحو اساسی‌ترین ابزار استنباط معنا از ساختار ظاهری کلام الهی نزد است. او با استفاده از نحو هم به تفسیر آیات می‌پردازد و هم به نقد و ارزیابی آرای دیگر مفسران. به عنوان نمونه، علامه در آیات ﴿فَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ عَلَى الْقَاعِدِينَ دَرَجَةً وَكُلًّا وَعَدَ اللَّهُ الْحُسْنَى وَفَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا * دَرَجَاتٍ مِنْهُ وَمَغْفِرَةً وَرَحْمَةً وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا﴾ (نساء/۹۵ و ۹۶)، «دَرَجَةً» را تمییز می‌داند. طبق نظر وی تمییز اسم مبهمی است که مقدار یا نسبت را در

جمله روشن می‌کند. سپس ادامه می‌دهد که در این آیه، فعل «فَضَّلَ» به‌تنهایی برتری را می‌رساند؛ اما میزان این برتری مبهم است. کلمهٔ «دَرَجَةً» این ابهام را برطرف کرده و نشان می‌دهد که برتری مجاهدان به‌اندازهٔ «یک درجه» است. تمییز معمولاً برای رفع ابهام از چیزی (نسبت، مقدار،...) می‌آید. در اینجا «دَرَجَةً» پس از فعل تفضیل و اسم تفضیل نیامده است؛ بلکه پس از ساختار «فَضَّلَ... عَلَى» قرار گرفته و مقدار برتری را مشخص می‌کند. همچنین در جملهٔ «وَفَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا»، ایشان معتقدند که فعل «فَضَّلَ» در اینجا متضمن معنای «أَعْطَى» (دادن) است. به عبارت دیگر، تفضیل در اینجا تنها به‌معنای برتری دادن نیست؛ بلکه همراه با اعطای پاداش است. اگر «أَجْرًا» تمییز بود، باید برتری را ازنظرِ کمی مشخص می‌کرد (مثلاً یک پاداش برتری)؛ اما در اینجا با صفت «عظیمًا» توصیف شده است؛ زیرا تمییز معمولاً با صفت توصیف نمی‌شود. با توجه به سیاق آیه، وعدهٔ «أَجْرٍ عَظِيمٍ» در کنار «دَرَجَاتٍ» در آیهٔ بعد نشان می‌دهد که اینجا سخن از عطا و بخشش است؛ نه تنها بیان برتری. ازنظرِ معنایی، اگر «أَجْرًا» تمییز در نظر گرفته شود، معنای آیه چنین می‌شود: «خداوند مجاهدان را بر قاعدین یک پاداش برتری داد» که ابهام دارد؛ اما اگر مفعولٌ‌به باشد، معنا روشن است: «خداوند مجاهدان را بر قاعدین برتری داد [و] پاداشی بزرگ [به آنان] عطا کرد». درنتیجه، این تفکیک نحوی، ترجمهٔ دقیق‌تری از آیه به دست می‌دهد: «هرگز مؤمنان خانه‌نشین - جز آسیب‌دیدگان - با مجاهدان راه خدا که با مال و جان خود جهاد می‌کنند یکسان نیستند. خداوند مجاهدان را بر خانه‌نشینان به یک درجه برتری داده است و به هر دو گروه وعده نیکو داده است. و خداوند مجاهدان را بر خانه‌نشینان پاداشی بزرگ عطا کرده است. (پاداشی که) درجات و آمرزش و رحمتی از سوی اوست و خداوند آمرزنده مهربان است». سپس ادامه می‌دهد: در این ترجمه، «دَرَجَةً» به عنوان تمییز، مقدار برتری را مشخص کرده است. «أَجْرًا» به عنوان مفعولٌ‌به، عطا و بخشش الهی را رسانده است. این تحلیل مهم است؛ زیرا دقت در معنای «تَفْضِيل» فعل «فَضَّلَ» گاهی به‌معنای «برتری دادن» است، که نیاز به تمییز دارد و گاهی با تضمین معنای «أَعْطَى» به کار می‌رود، که مفعول می‌گیرد. تفکیک این دو به فهم صحیح مراد الهی کمک می‌کند. همچنین هماهنگی با آیات بعد (نساء/ ۹۶)، «دَرَجَاتٍ» و «مَغْفِرَةً» و «رَحْمَةً» همه به‌صورت منصوب آمده‌اند که می‌توانند عطف بر «أَجْرًا» باشند. این تأییدی بر مفعول بودن «أَجْرًا» است (همان، ج۴، ص۲۶۸-۲۶۷).

۲-۴. مباحث بلاغی

بلاغت در خدمت تأیید و تبیین نتایج حاصل از تحلیل نحوی و نشان دادن فصاحت و اعجاز بیانی قرآن است. اگرچه حجم مباحث صریح بلاغی در مقایسه با نحو کمتر است؛ اما علامه به زیبایی‌ها و دقایق بیانی قرآن توجه داشته و در موارد لازم از آن‌ها برای تکمیل تحلیل خود استفاده می‌کند. این توجه غالباً در ذیل تحلیل نحوی و برای توضیح حکمت چینش خاص کلمات ظهور می‌یابد.

۲-۴-۱. تقدیم «مَذْمُومًا» بر «مَخْذُولًا» در سورهٔ اسراء

در آیهٔ ﴿وَلَا تَجْعَلْ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ فَتَقْعُدَ مَذْمُومًا مَخْذُولًا﴾ (اسراء/۲۲) علامه تقدیم «مَذْمُومًا» (سرزنش‌شده) بر «مَخْذُولًا» (واگذاشته‌شده) را ازنظرِ بلاغی بررسی کرده و بر این باور است که این تقدیم برای اهتمام به سرزنش و مذمّت است؛ زیرا عذاب وجدانی مهم‌تر از خذلان است (همان، ج ۱۳، ص ۵۹-۵۸).

۲-۴-۲. کنایه در سورهٔ نور

در تفسیر آیهٔ ﴿الْخَبِيثَاتُ لِلْخَبِيثِينَ وَالْخَبِيثُونَ لِلْخَبِيثَاتِ﴾ (نور/۲۶)، علامه با رد دیدگاه برخی که آن را مجاز از نوع «اراده لازم» می‌دانند، به تحلیل بلاغی آن پرداخته و نشان می‌دهد که این ساختار کنایه از تناسب و سنخیت میان افراد پلید است. (همان، ج ۱۵، ص ۱۳۸-۱۴۰)

۲-۴-۳. جناس و طباق در سورهٔ فصّلت

در آیهٔ ﴿لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ﴾ (فصّلت/۳۷) علامه به آرایهٔ جناس میان «تَسْجُدُوا» و «اسْجُدُوا» و نیز طباق میان سجده برای مخلوق و سجده برای خالق اشاره کرده و این صنایع را تأکیدی برای محتوای توحیدی آیه می‌داند (همان، ج ۱۷، ص ۴۰۲).

۲-۴-۴. عطف خاص بر عام در بقره

علامه در آیهٔ ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الشَّهْرِ الْحَرَامِ قِتَالٍ فِيهِ قُلْ قِتَالٌ فِيهِ كَبِيرٌ وَصَدٌّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَ كُفْرٌ بِهِ وَالْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَإِخْرَاجُ أَهْلِهِ مِنْهُ أَكْبَرُ عِندَ اللَّهِ﴾ (بقره/۲۱۷)، «الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ» را عطف بر «سَبِيلِ اللَّهِ» می‌گیرد و به جنبهٔ تأکیدی و عظمت‌بخشی این عطف اشاره می‌کند. این تحلیل علاوه‌بر جنبهٔ نحوی، بُعدی بلاغی نیز دارد (همان، ج۲، ص۲۸۹).

۲-۴-۵. تأثیر حرف عاطفه در مباحث بلاغی

طبق نظر علامــه، در آیــهٔ ﴿وَلَهُمْ مَا يَشْتَهُونَ﴾ (نحل/۵۷) «واو» حرف عطف اســت و منجر به تقابل معناداری بین آنچه مشــرکان برای خدا می‌پســندند (بنات) و آنچه برای خود می‌پسندند (پسران) می‌شود. این تقابل، یک صنعت بلاغی مؤثر است که از دل ســاختار نحوی بیرون می‌آید (همان، ج۱۲، ص۳۴۶). علامه کمتر به‌صورت مســتقل به بررسی صنایع بدیعی یا بیانی می‌پردازد؛ اما همواره مراقب است که تحلیلش با فصاحت و بلاغت قرآن در تضاد نباشد.

۳. مطالعهٔ تطبیقی؛ هم‌سنجی ادبی «مواهب الرحمن» و «المیزان»

پس از واکاوی روش ادبی آیت‌الله سبزواری، مقایسهٔ آن با روش علامه طباطبایی در «المیزان»، تصویر روشــن‌تری از تحولات تفسیر شیعی ارائه می‌دهد. این دو تفسیر با وجود اشــتراک در مبانی کلانی، همچون تفسیر قرآن به قرآن و عقل‌گرایی شیعی، در نحوهٔ کاربست ابزارهای ادبی تفاوت‌های روش‌شناختی بنیادینی دارند.

این تفاوت‌ها در چهار حوزهٔ واژه‌شناسی، صرف، نحو و بلاغت نمود یافته‌اند که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

۳-۱. واژه‌شناسی (لغت)

در مواهب الرحمن روش واژه‌شناختی ســبزواری اجتهادی، تحلیلی و مبتنی بر شمّ زبانی فقاهتی است. وی اغلب بدون ارجاع مستقیم به معاجم، به ریشه‌یابی واژه‌ها پرداخته و بر «ماده» و «روح معنا» تأکیــد دارد، مانند تفسیر «صفــا» که آن را از ریشــه «ص ف و» به معنــای خلوص و پاکی می‌داند و آن را با «اصطفی» پیوند می‌دهد (ســبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۲، ص۱۸۸). همچنین در تفاوت «أجر» و «جزاء» نشــان می‌دهد که «أجر» اختصاص به پاداش مثبت دارد؛ در حالی که «جزاء» اعم از پاداش و عذاب است (همان، ج۴، ص۳۸۸).

واژه‌شــناسی در المیزان مقدمه‌ای ضروری برای تحلیل نحوی و تفسیری است. علامه طباطبایی با تکیه بر معنــای اصلی و کاربردهای قرآنی، از تحمیــل معنای غیراصولی بــر واژگان پرهیز می‌کند، مانند تفسیر «ذِکْر» در آیهٔ ۹ سورهٔ حجر که آن را به معنای «قرآن» گرفته اســت و براساسِ آن مرجع ضمیر در «نَحْــنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ» را مشــخص می‌کند (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۱۲، ص۱۹۴). یــا در «اصطفاء»

(آل‌عمران/ ۳۳) آن را افزون بر گزینش، با عنایت و شفقت ویژه معنا می‌کند (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۳، ص۱۷۶-۱۷۷).

۳-۲. صرف (ساختارشناسی و اشتقاق)

آیت‌الله سبزواری در مواهب الرحمن، تغییرات صرفی (وزن، باب و حروف زائد) را حامل بار معنایی جدید می‌داند. برای نمونه در ﴿زُلْزِلُوا﴾ (بقره/ ۲۱۴)، با توجه به تکرار حروف در ریشهٔ مضاعف، بر استمرار و شدت اضطراب تأکید می‌کند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۳، ص۲۸۴). همچنین در «ربّانی» (آل‌عمران: ۷۹) پسوند «الف و نون» را برای تفخیم و مبالغه می‌داند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۶، ص۹۴).

طبق نظر علامه، صرف ابزاری برای فهم نقش‌های واژگان و حل ابهامات ساختاری است. برای مثال در ﴿تَقَبَّلَ﴾ (آل‌عمران/۳۷) با اشاره به باب تفعّل، آن را نشانهٔ پذیرش همراه با عنایت می‌داند (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۳، ص۱۸۸-۱۸۹). یا در تحلیل «کان» زائده در آیهٔ ۲۹ سوره مریم، با بررسی سه احتمال نحوی ـ صرفی، دلالت زمانی را حذف و بر تحقق وصف «صباوت» در لحظهٔ اعجاز تأکید می‌کند (همان، ج۱۴، ص۱۴۰).

۳-۳. نحو (ترکیب و اعراب)

نحو در مواهب الرحمن ابزاری برای مهندسی فهم آیه و بررسی احتمالات مختلف اعرابی است. برای نمونه در ترکیب ﴿مَقَامُ إِبْرَاهِيمَ﴾ (آل‌عمران/ ۹۷)، دیدگاه زمخشری در عطف بیان را نقد کرده و دو احتمال دیگر را قوی‌تر می‌داند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۶، ص۱۷۶). همچنین در ﴿أَنَّى شِئْتُمْ﴾ (بقره/ ۲۲۳)، آن را مبهمی دانسته که هم بر مکان و هم بر زمان دلالت دارد (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۳، ص۳۶۴).

نحو در تفسیر المیزان محور اصلی تحلیل‌های ادبی است. علامه طباطبایی با تسلط بر مکاتب بصره و کوفه و با تکیه بر سیاق، به تحلیل ساختارهای نحوی، تعیین مرجع ضمایر و انواع عطف و استثنا می‌پردازد، مانند: تعیین اضافه در ﴿دُعاءَ الرَّسُولِ﴾ (نور/ ۶۳) که آن را از نوع اضافهٔ مصدر به فاعل می‌داند که نتایج معنایی مهمی دارد (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۱۵، ص۱۶) یا در تمییز «دَرَجَةً» و مفعول بودن «أَجْرًا» در آیات ۹۵ و۹۶ نساء، تحلیل دقیق نحوی ارائه می‌دهد (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۴، ص۲۶۷-۲۶۸).

۳-۴. بلاغت (معانی، بیان، بدیع)

آیت الله سبزواری با ذوق ادبی و بهره‌گیری از علوم بلاغی، تصویرپردازی‌های قرآن را تحلیل کرده و به صناعاتی چون استعاره، کنایه، التفات و خبر در مقام انشاء توجه دارد، مانند تشبیه بلیغ در آیهٔ ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ﴾ (بقره/ ۱۸۷) که لباس را با ابعاد پوشانندگی، حفاظت و نزدیکی تحلیل می‌کند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۳، ص۸۵) یا مانند التفات در آیهٔ ﴿أَسْلَمْتُ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ (بقره/۱۳۱) که آن را نشانهٔ گسترش دایرهٔ تسلیم از رابطه‌ای شخصی به حقیقتی کیهانی می‌داند (سبزواری، ۱۴۰۹ق، ج۲، ص۵۵).

بلاغت در المیزان بیشتر در خدمت تأیید نتایج نحوی و نشان دادن اعجاز بیانی قرآن است. طباطبایی کمتر به صنایع مستقل می‌پردازد؛ اما از آرایه‌هایی مانند تقدیم و تأخیر، جناس و طباق برای تأکید بر محتوای آیه بهره می‌گیرد. برای نمونه در آیهٔ ﴿فَتَقْعُدَ مَذْمُومًا مَخْذُولًا﴾ (اسراء/۲۲) تقدیم «مذموماً» را برای اهتمام به سرزنش که از خذلان مهم‌تر است، تحلیل می‌کند (طباطبایی، ۱۳۹۰ق، ج۱۳، ص۵۸-۵۹) یا در آیهٔ ﴿الْخَبِيثَاتُ لِلْخَبِيثِينَ﴾ (نور/ ۲۶) ساختار را کنایه از تناسب و سنخیت میان افراد پلید می‌داند (همان، ج۱۵، ص۱۳۸-۱۴۰).

مقایسهٔ تطبیقی نشان می‌دهد که دو مفسر در بهره‌گیری از علوم ادبی، دو الگوی متفاوت را دنبال می‌کنند:

۱. در مواهب الرحمن سبزواری با رویکردی جزءنگر، تحلیلی و مستقل، واژه‌شناسی و صرف را نقطهٔ عزیمت تفسیر قرار می‌دهد. بلاغت نیز با نگاهی تربیتی و عرفانی، به‌طور مستقل بررسی می‌شود.

۲. در المیزان طباطبایی نحو را محور قرار داده و سایر علوم ادبی را در خدمت تبیین سیاق و وحدت موضوعی سوره به کار می‌گیرد. بلاغت نیز بیشتر در چهارچوب تأیید یافته‌های نحوی ظاهر می‌شود.

این تفاوت‌ها نه‌تنها بر برداشت‌های کلامی و فقهی اثر می‌گذارد؛ بلکه نشان‌دهندهٔ غنای روش‌شناختی مکتب تفسیری شیعه در قرن چهاردهم هجری است.

❁ نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف واکاوی روشمند چگونگی به‌کارگیری علوم ادبی در دو تفسیر ارزشمند «مواهب الرحمن» و «المیزان فی تفسیر القرآن»، به روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی انجام شد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که هردو مفسر با وجود اشتراک در مبانی کلان تفسیری همچون تفسیر قرآن به قرآن، عقل‌گرایی شیعی و توجه به سنت اهل‌بیت علیهم‌السلام، در نحوهٔ کاربست ابزارهای ادبی تفاوت‌های روش‌شناختی بنیادینی دارند که بر نوع برداشت از آیات تأثیر مستقیم می‌گذارد.

در حوزهٔ واژه‌شناسی، سبزواری رویکردی اجتهادی، تحلیلی و مستقل از معاجم لغوی دارد. او با تکیه بر شمّ زبانی فقاهتی خود، به «ماده» و «روح معنا» توجه می‌کند و بدون ارجاع مستقیم به منابع، تفاوت‌های ظریف میان واژگان هم‌معنا را برجسته می‌سازد. درمقابل، طباطبایی واژه‌شناسی را مقدمه‌ای ضروری برای تحلیل نحوی می‌داند و با تکیه بر کاربردهای قرآنی و معنای اصلی، از تحمیل معانی غیراصولی بر واژگان پرهیز می‌کند. در حوزهٔ صرف، سبزواری تغییرات ساختاری کلمه (وزن، باب، حروف زائد) را حامل بار معنایی مستقل می‌داند و با تحلیل صیغه‌ها، بر استمرار، مبالغه یا تفخیم تأکید می‌ورزد. طباطبایی نیز صرف را ابزاری برای حل ابهامات ساختاری و نقش‌های واژگان به کار می‌گیرد؛ اما این کار همواره در راستای تأیید تحلیل نحوی و سیاق است.

در حوزهٔ نحو، تفاوت دو مفسر به وضوح نمایان می‌شود. سبزواری با بررسی تمام احتمالات نحوی معتبر، به نقد آرای پیشینیان می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه یک تغییر اعرابی می‌تواند دایرهٔ شمول حکم یا معنای آیه را تغییر دهد. طباطبایی اما نحو را محور اصلی تحلیل‌های ادبی خود قرار داده و با تسلط بر مکاتب بصره و کوفه و تکیه بر اصل سیاق و حجیت ظاهر، به تعیین دقیق مرجع ضمایر، انواع عطف و استثنا و جایگاه‌های نحوی می‌پردازد. در حوزهٔ بلاغت، سبزواری با نگاهی هنری و تربیتی، صنایع ادبی مانند استعاره، کنایه، التفات و خبر در مقام انشاء را به‌صورت مستقل تحلیل کرده و لایه‌های معنایی و عرفانی آیات را آشکار می‌سازد. طباطبایی اما بلاغت را بیشتر در خدمت تأیید یافته‌های نحوی و اثبات اعجاز بیانی قرآن به کار می‌گیرد و کمتر به تحلیل مستقل صنایع می‌پردازد.

براساسِ یافته‌ها می‌توان دو الگوی روش‌شناختی متمایز را شناسایی کرد:

۱. روش سبزواری در مواهب الرحمن: رویکردی جزءنگر، تحلیلی و مستقل است که در آن واژه‌شناسی و صَرف نقطهٔ عزیمت تفسیر قرار می‌گیرد؛ نحو در این روش با بررسی تمام احتمالات همراه

با نقد آرای پیشینیان پیش مـی‌رود و بلاغت با رویکردی تربیتی و عرفانی، اوج هنرنمایی مفسـر در کشف لایه‌های معنایی را نشان می‌دهد.

۲. روش طباطبایی در المیزان: رویکردی کل‌نگر، سیاق‌محور و نحومحور که در آن علوم ادبی دیگر (واژه‌شناسی، صرف و بلاغت) ذیل سیاق کلان آیات و در خدمت تبیین وحدت موضوعی سوره و استقلال قرآن در تفسیر خود قرار می‌گیرند.

این تفاوت‌های روشی نه‌تنها بر برداشت‌های کلامی و فقهی دو مفسر اثر می‌گذارد؛ بلکه گویای غنای مکتب تفـسیری شیعه در قرن چهاردهم هجری اسـت. درواقع، مواهب الرحمـن و المیزان دو قطب مکمل در سنت تفسیری شیعه به شمار می‌آیند: یکی با تأکید بر تحلیل‌های جزءنگر و استقلال رأی لغوی، و دیگری با تمرکز بر سـاختار کلان و سیاق محوری. این تنوع روشی، نشان‌دهندهٔ ظرفیت بالای علوم ادبی در خدمت فهم قرآن و امکان بهره‌گیری از رویکردهای متعدد در چهارچوب اصول مشترک تفسیری است.

پژوهش حاضر با روشـن سـاختن ایـن دو الـگوی متمایز، گامـی در جهت نظام‌مندسـازی مطالعات تطبیقی تفاسیر شیعی برداشته و نشان داده است که مطالعهٔ نحوهٔ کاربست ابزارهای ادبی می‌تواند افق‌های جدیدی در شـناخت مبانی و روش‌های مفسـران بگشـاید. پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌هـای آتی، تأثیر ایـن تفاوت‌های روشی بر اسـتنباط‌های فقهی و کلامی دو مفسـر در موضوعات مشترک بررسی شود تا ابعاد کاربردی این رویکردهای ادبی روشن‌تر گردد.

❁ فهرست منابع

* قرآن کریم.

منابع فارسی

۱. آسام، جواد، (۱۳۹۲)، **نقش علم نحو در تفسیر قرآن کریم**، قم: انتشارات مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی ﷺ.

۲. بابایی، علی اکبر و دیگران، (۱۳۷۹)، **روش شناسی تفسیر قرآن**، تهران، سازمان سمت،

۳. جوانشیر، علی اکبر، (۱۳۹۳)، **بررسی معناشناختی ایمان در تفسیر مواهب الرحمن**، مطالعات تفسیری، ۵ (۱۷)، ۷۷-۹۴.

۴. رجبی، محمود، (۱۳۸۳)، **روش تفسیر قرآن**، قم: مؤسسهٔ پژوهشی حوزه و دانشگاه.

۵. رضایی اصفهانی، محمدعلی، (۱۳۸۹)، **منطق تفسیر قرآن**، قم: پژوهش های تفسیر و علوم قرآن.

۶. فرزانه، بابک، (۱۳۹۸)، «اشتقاق»، **دائرة المعارف بزرگ اسلامی**، https://www.cgie.org.ir، ۱۴۰۵/۱/۱.

۷. عبدالتواب، رمضان، (۱۳۳۷)، **مباحثی در فقه اللغة و زبان‌شناسی عربی**، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوي.

۸. میرزامحمد، علیرضا، (بی‌تا)، **مفتاح المیزان**، تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء.

منابع عربی

۹. ابن‌انباری، عبدالرحمن‌بن محمد، (۱۴۰۸ق)، **الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين**، بیروت: دار الفكر.

۱۰. ابن‌هشام انصاری، عبدالله‌بن یوسف، (بی‌تا)، **مغنی اللبیب عن کتب الأعاریب**، بیروت: دار الفكر.

۱۱. ازهری، محمدبن أحمد، (۱۴۳۱ق)، **تهذیب اللغة**، بیروت: دار احیاء التراث العربي.

۱۲. بالغی، محمد جواد، (۱۳۵۲)، **آلاء الرحمن في تفسير القرآن**، قم: مكتبة وجداني.

۱۳. الدرویش، محي الدين، (۱۴۰۸ق)، **اعراب القرآن الكريم وبيانه**، بیروت: دار ابن كثير.

۱۴. زجاج، ابراهیم‌بن سری، (۱۴۲۶ق)، **اعراب القرآن الكريم**، قم: دار الكتب الإسلاميه.

۱۵. زمخشری، محمودبن عمر، (۱۴۰۷ق)، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، بیروت: دار الكتاب العربي.

۱۶. سبزواری، سید عبدالاعلی، (۱۴۰۹ق)، **مواهب الرحمن في تفسير القرآن**، بیروت، مؤسسهٔ اهل البیت علیهم‌السلام.

۱۷. سید رضی، محمدبن حسین، (بی‌تا)، **نهج البلاغه**، (تصحیح صبحی صالح)، قم: هجرت.

۱۸. سیوطی، عبدالرحمن جلال‌الدین، (۱۴۱۵ق)، **الدر المنثور في التفسير بالمأثور**، بیروت: دار الفكر.

۱۹. طباطبایی، سید محمد حسین، (۱۴۱۷ق)، **الميزان في تفسير القرآن**، قم: دفتر انتشارات اسلامی

جامعة مدرسين حوزه علمية قم.
۲۰. طبرسی، ابو علی فضل‌بن حسن، (۱۴۰۸ق)، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، بيروت: دار المعرفة.
۲۱. طبری، محمد بن جرير(۲۰۰۱م)، **جامع البيان عن تأويل آی القرآن**، قاهره، مصر: هجر.
۲۲. طوسی، ابو جعفر محمد بن حسن، (۱۳۸۰)، **التبيان في تفسير القرآن**، بيروت: دار احياء التراث العربي.
۲۳. علاوی، عادل، (۲۰۲۲م)، **لباب مواهب الرحمن للإمام السبزواری**، کربلا: مرکز کربلاء للدراسات والبحوث.
۲۴. معرفت، محمدهادی، (۱۳۷۹)، **التفسير و المفسرون فی ثوبه القشيب**، مشهد: جامعة العلوم الإسلامية الرضوية.

❁ پیوست

جدول مقایسه رویکردهای ادبی در المیزان و مواهب الرحمن

مؤلفهٔ ادبی	رویکرد آیت‌الله سبزواری (مواهب)	رویکرد علامه طباطبایی (المیزان)
واژه‌شناسی	تحلیلی، متکی بر حافظه و شمّ لغوی، تمرکز بر ریشه و تمایزات معنایی (فروق)	استناد به کاربرد واژه در سایر آیات (تفسیر واژه با واژه)، توجه به تطور معنایی در بستر سیاق
نحو	بررسی مبسوط احتمالات اعرابی، ترجیح بر اساس قواعد نحوی و معنایی درون‌متنی	نحو در خدمت سیاق؛ رد قاطع احتمالات نحوی (هرچند صحیح) که با سیاق آیه ناسازگارند
صرف	توجه ویژه به دلالت‌های معنایی باب‌ها و ساختار کلمات (مانند زلزله، ربانی) به عنوان منبع الهام کلامی	استفاده از صرف برای تبیین دقیق معنای واژه در بافت آیه و رفع ابهامات
بلاغت	تمرکز بر زیبایی‌شناسی، استعاره، کنایه و ادب قرآنی (مانند التفات و ایجاز)	استفاده از بلاغت برای کشف مراد جدی و دفع شبهات کلامی و فلسفی
منبع استناد	دانش درونی و استقلال رأی (عدم ارجاع کثیر به کتب لغت)	استفاده گسترده از شواهد تاریخی برای تثبیت معنا

دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716

مقالهٔ پژوهشی

سبک‌شناسی لایه‌ایِ دعای مجیر

زهرا نوش آبادی[۱]
مسعود باوان پوری[۲]

چکیده

دعای مجیر ازجمله ادعیهٔ مأثور است که باوجودِ جایگاه آیینی و رواج گسترده در سنت عبادی شیعه، کمتر به‌صورت نظام‌مند و علمی ازمنظرِ زبان‌شناسی و سبک‌شناسی بررسی شده است. اغلب پژوهش‌های موجود به شرح مفهومی یا فضیلت‌محور این دعا بسنده کرده‌اند و تحلیل‌های زبانی عمیق، به‌ویژه با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای، در این حوزه با خلأ جدی مواجه است. ازاین‌رو مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر بررسی این پرسش است که دعای مجیر چگونه در سطوح مختلف زبانی، از آوا تا معنا و کاربرد، سازمان می‌یابد و این سازمان‌یافتگی چه نقشی در تأثیرگذاری نیایشی و تجربهٔ قدسی مخاطب ایفا می‌کند. ضرورت این پژوهش از یک‌سو به کمبود مطالعات سبک‌شناختی منسجم دربارهٔ متون دعایی بازمی‌گردد و از سوی دیگر، به ظرفیت بالای دعای مجیر برای تحلیل زبان دین در پیوند با تجربهٔ زیستهٔ نیایش مربوط است. هدف پژوهش، تبیین ویژگی‌های سبکی دعای مجیر در پنج سطح آوایی، واژگانی، صرفی، نحوی، معنایی و کاربردی و نیز نشان دادنِ پیوند این سطوح با کارکرد آیینی دعا است. پرسش اصلی تحقیق، آن است که هریک از این لایه‌ها چگونه در خدمت ساخت تجربهٔ استغاثه، تنزیه و توکل قرار می‌گیرند. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر سبک‌شناسی لایه‌ای است. نتایج نشان می‌دهد که دعای مجیر در سطح آوایی بر موسیقی درونی، تکرار واج‌ها و ریتم تنفسی استوار است؛ در سطح واژگانی، شبکه‌ای متوازن از صفات جلالی و جمالی می‌سازد؛ در سطح صرفی، با غلبهٔ اسم فاعل و صیغه‌های مبالغه، فاعلیت و اطلاق صفات الهی را برجسته می‌کند؛ در سطح نحوی، از الگوی ثابت فراخوان، ستایش و درخواست بهره می‌گیرد؛ و نیز در سطح معنایی و کاربردی، با حرکت از تنزیه به استغاثه و از خوف به اطمینان، دعا را از یک متن زبانی به تجربه‌ای سلوکی و آیینی تبدیل می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: دعای مجیر، سبک‌شناسی لایه‌ای، آوا، نحو، صرف، معنا.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۲/۲۴ doi 10.22034/alr.2026.877

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران. z.noshabadi@urd.ac.ir
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران. (نویسنده مسئول) masoudbavanpouri@yahoo.com

شیوه استناد به این مقاله: نوش آبادی، زهرا؛ باوان پوری، مسعود، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «سبک‌شناسی لایه‌ایِ دعای مجیر»، **جستارهای ادب عربی**، ش۷، ص۴۷تا۷۴.

❁ مقدمه

دعا در دین اسلام، یکی از اساسی‌ترین و ژرف‌ترین نمودهای ارتباط آگاهانه انسان با خداوند متعال است و جایگاهی محوری در منظومهٔ اعتقادی، عبادی و تربیتی اسلام دارد. قرآن کریم و روایات معصومان علیهم‌السلام به‌گونه‌ای گسترده به دعا پرداخته‌اند و آن را نه صرفاً وسیله‌ای برای طلب نیازهای مادی، بلکه مسیری برای تهذیب نفس، تقویت ایمان، خودشناسی و قرب الهی معرفی کرده‌اند. دعا زبان فطرت انسانی در مواجهه با امر قدسی است. ازاین‌رو، نقشی تعیین‌کننده در شکل‌دهی به تجربهٔ دینی فرد و انسجام معنوی جامعهٔ اسلامی ایفا می‌کند.

متون دعایی به‌ویژه دعاهای مأثور از پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و اهل‌بیت علیهم‌السلام، افزون بر محتوای غنی اعتقادی و اخلاقی، از ساختارهای زبانی و بیانی پیچیده و هنرمندانه‌ای برخوردارند. این متون با بهره‌گیری از انتخاب واژگانی دقیق، ترکیبات بدیع، نظام نحوی خاص و تصاویر بلاغی اثرگذار، توانسته‌اند مفاهیم عمیق الهیاتی و عرفانی را در قالب زبانی تأثیرگذار و ماندگار منتقل کنند. ازاین‌رو، دعا را می‌توان متنی چندلایه دانست که در عین قداست، قابلیت تحلیل علمی و زبان‌شناختی دارد.

بر این اساس، بررسی علمی دعاها با استفاده از رویکردهای نوین، به‌ویژه زبان‌شناسی و سبک‌شناسی، ضرورتی پژوهشی می‌یابد. چنین بررسی‌هایی امکان فهم دقیق‌تر سازوکارهای زبانی، عاطفی و معنایی دعا و چرایی نفوذ عمیق آن در جان مخاطب را فراهم می‌سازد. تحلیل علمی متون دعایی، نه‌تنها به غنای مطالعات دینی و قرآنی می‌افزاید؛ بلکه زمینه‌ای برای پیوند میان معارف اسلامی و علوم انسانی معاصر فراهم می‌کند و افق‌های تازه‌ای در فهم تجربه دینی می‌گشاید.

ادعیهٔ مأثوره بخشی برجسته از میراث دینی و ادبی اسلام را تشکیل می‌دهند و با پیوند معنا و صورت، ظرفیت چشمگیری برای مطالعات زبان‌شناختی و سبک‌شناختی دارند. این متون افزون بر کارکردهای عبادی و عرفانی، از ساختارهای زبانی سنجیده و هدفمند برخوردارند و از همین‌رو امکان تحلیل آن‌ها در چهارچوب رویکردهای نوین نقد ادبی وجود دارد. در میان ادعیهٔ شیعی، دعای «مجیر» با جایگاه روایی والا، ویژگی‌های صوری و محتوای مبتنی بر فراوانی اسما، نمونه‌ای ممتاز به‌شمار می‌رود. طبق منابع معتبر، این دعا نخستین‌بار تنها در مصباح و بلدالأمین اثر کفعمی نقل شده است (کفعمی، ۱۴۱۸ق، ص۴۹۵) و بعدها شیخ عباس قمی آن را در مفاتیح الجنان درج کرده است (قمی، ۱۳۷۵، ص۱۴۶). اهمیت روایی آن از حدیثی ناشی می‌شود که جبرئیل این دعا را در مقام ابراهیم علیه‌السلام و در حال نماز، بر پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله نازل کرده است (همان، ص۱۵۸). این شأن قدسی،

همراه با ساختار مبتنی بر ذکر اسمای الهی و تکرار ایقاعی عبارت «أجرنا من النار یا مجیر»، متنی را پدید آورده است که ازمنظرِ بلاغت، معناشناسی و زیبایی‌شناسی دارای اهمیت ویژه است.

با وجود جایگاه ادبی و عرفانی دعای مجیر و وجود شرح‌ها و تفاسیر پراکنده، بررسی پیشینهٔ پژوهش‌ها نشان می‌دهد که تاکنون تحلیل نظام‌مندی براساسِ رویکرد «سبک‌شناسی لایه‌ای» دربارهٔ این دعا انجام نگرفته است. این در حالی است که این رویکرد، با تمرکز بر تعامل هم‌زمان لایه‌های آوایی، صرفی، نحوی و معنایی، در سال‌های اخیر از کارآمدترین روش‌ها برای تحلیل متون دینی و ادبی شناخته شده و در پژوهش‌هایی دربارهٔ نهج‌البلاغه و صحیفهٔ سجادیه، نتایج ارزشمندی به‌دست داده است. ازاین‌رو بررسی جامع دعای مجیر با این رویکرد می‌تواند به فهم ژرف‌تر سازوکارهای زبانی و هنری آن بینجامد و افق تازه‌ای در مطالعات ادعیه بگشاید.

سؤالات پژوهش

سطح آوایی دعای مجیر چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه بر تأثیرگذاری متن می‌افزاید؟

در سطح واژگانی، چه نوع واژه‌گزینی و تکرارهایی در دعای مجیر دیده می‌شود؟

ساختارهای صرفی دعای مجیر چه نقشی در بیان حالت نیایش دارند؟

در سطح نحوی، جمله‌بندی‌ها و شیوهٔ خطاب در دعای مجیر چگونه شکل گرفته است؟

در سطح معنایی، مفاهیم محوری و شبکهٔ معنایی دعای مجیر چگونه سازمان می‌یابد؟

سطح کاربردی دعا در چه مواردی تجلی یافته است؟

پیشینهٔ پژوهش

قاسم پیوندی، ابن‌الرسول و خاقانی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «سبک‌شناسی دعای مکارم الاخلاق» با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای، لایه‌های آوایی، واژگانی و نحوی این دعا را بررسی کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد بهره‌گیری از موسیقی کلام، تکرار، گزینش دقیق واژگان و هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی، در خدمت ماندگاری مفاهیم اخلاقی و افزایش تأثیرگذاری تعالیم امام سجاد علیه‌السلام قرار گرفته است. سیدی و حاجی‌رجبی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «سبک‌شناسی آوایی دعای عرفه» به بررسی ویژگی‌های سطح صوتی این دعا پرداخته‌اند. نتایج نشان می‌دهد تکرار آواها، واژگان و عبارات، همراه با آرایه‌هایی چون سجع و جناس، موجب انسجام، ایقاع و آهنگین شدنِ متن می‌شود و نقش مهمی در برانگیختن احساسات و تأثیرگذاری دعای عرفه دارد. فسنقری و کارآمد (۱۳۹۶)

در مقالۀ «سبک‌شناسی دعای ابوحمزه ثمالی در دو لایه نحوی و بلاغی» با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای، ویژگی‌های نحوی و بلاغی این دعا را بررسی کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد ساخت‌های نحوی معیار، کثرت جملات انشایی و اسلوب ندا درکنارِ آرایه‌های بلاغی چون استعاره، تشبیه و تضاد، در خدمت انتقال مفاهیم عرفانی و افزایش تأثیرگذاری مناجات قرار گرفته‌اند. رمضان رضایی (۱۴۰۱) در مقالۀ «سبک لایه نحوی آیات دعا» با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای، به بررسی مؤلفه‌های نحوی آیات دعا در پانزده جزء نخست قرآن پرداخته است. وی نشان می‌دهد که عناصری چون تقدیم و تأخیر، حذف، التفات، طول و پیوند جمله، وجهیّت و صدای فعال در پیوندی معنادار با محتوای آیات، مفاهیمی همچون هشدار، هدایت و تربیت را القا می‌کنند. یافته‌ها حاکی از آن است که هماهنگی ساخت نحوی و معنا، نقش مهمی در تأثیرگذاری آیات دعا بر مخاطب دارد.

خرقانی (۱۴۰۰) در مقالۀ «زیبایی‌شناسی دعای جوشن کبیر» با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی زیبایی‌های ادبی و بدیعی این دعا پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد عناصری چون تکرار، سجع، جناس، توازن و تضاد، موجب انسجام آوایی و معنایی دعا شده است و استحکام ساختار درونی و زیبایی ساختار بیرونی آن را درپی داشته است؛ امری که بر اصالت و پیوند نزدیک دعای جوشن کبیر با قرآن دلالت دارد.

اما تاکنون پژوهشی که به بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای دعای مجیر پرداخته باشد مشاهده نشده است.

۱. معرفی اجمالی دعای مجیر

«دعایی است رفیع‌الشأن مروی از حضرت رسول ﷺ. جبرئیل برای آن حضرت آورد در وقتی که در مقام ابراهیم علیه‌السلام مشغول به نماز بود و کفعمی در بلدالأمین و مصباح این دعا را ذکر کرده و در حاشیۀ آن اشاره به فضیلت آن نموده. ازجمله فرموده: هرکه این دعا را در ایام البیض ماه رمضان بخواند، گناهانش آمرزیده شود، اگرچه به عدد دانه‌های باران و برگ درختان و ریگ بیابان باشد و برای شفای مریض و قضاء دین و غنا و توانگری و رفع غم خواندن آن نافع است» (قمی، ۱۳۸۸، ص۱۵۰).

«در فصل ۲۸ مصباح کفعمی است در شرح دعای مجیر که از پیغمبر ﷺ روایت شده و جبرئیل هنگام نماز خواندن آن حضرت در مقام ابراهیم آن را بر ایشان فرو آورده و

درضمن فضائلش گفته: هرکس سه روز روزه بگیرد و آن را هفت بار بخواند و بر پشت بخوابد تو را در خواب بیند» (نوری، ۱۳۹۱، ج۳، ص۲).

قرائتی نیز در این باره گفته است: پیامبر اکرم ﷺ در دعای مجیر هشتاد و شش مرتبه با جملهٔ «أجرنا من النار یا مجیر» که به معنای (پناهم بده از آتش، ای خدای پناه‌دهنده) است به مسألهٔ آتش توجه داده‌اند (قرائتی، ۱۳۶۶، ص۲۸۸).

۲. مبانی نظری پژوهش

سبک‌شناسی لایه‌ای، متنی را که در نگاه نخست واحدی یک‌پارچه می‌نماید، درحقیقت به‌مثابهٔ ساختاری چندسطحی بررسی می‌کند که در هر سطح یا «لایه»، جنبه‌ای از زبان و معنا آشکار می‌شود. در این شیوه، متن در پنج لایهٔ مستقل؛ اما وابسته تحلیل می‌گردد تا ویژگی‌های شاخص سبک و میزان تأثیر هرکدام در شکل‌گیری کلیت سبکی اثر روشن شود. تحلیل چندلایه‌ای از پراکندگی داده‌ها و تداخل دیدگاه‌ها جلوگیری می‌کند و امکان به‌کارگیری روش‌ها و رویکردهای متناسب با هر سطح زبانی را فراهم می‌سازد (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰، ص۲۳۷).

در این رویکرد، اثر ادبی، دیگر به‌عنوان ساختاری یک‌دست دیده نمی‌شود؛ بلکه مجموعه‌ای از لایه‌های مرتبط تلقی می‌گردد که هرکدام مؤلفه‌ای از سبک را نمایان می‌سازند؛ از سطح آوایی و واژگانی گرفته تا سطوح نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک. بدین‌سان، سبک‌شناسیِ لایه‌ای می‌کوشد پیوند عناصر صوری متن با محتوا را روشن کند و نشان دهد هر بخش از زبان چه نقشی در ساخت سبک به‌عهده دارد (کوچک‌زاده و همکاران، ۱۴۰۱، ص۴۷-۸۹).

هر لایه در این نظام تحلیلی وظیفه‌ای معین دارد: لایهٔ آوایی به موسیقی زبان، وزن، قافیه و واج‌آرایی می‌پردازد؛ لایهٔ واژگانی، دامنهٔ واژگان و دلالت‌های ضمنی آن‌ها را بررسی می‌کند؛ لایهٔ نحوی، ساخت جمله و چگونگی توزیع اطلاعات را تحلیل می‌نماید؛ و لایهٔ بلاغی، به شیوه‌های تصویرسازی و آرایه‌های ادبی می‌پردازد. هم‌نشینی و تعامل این لایه‌ها چشم‌اندازی فراگیر از سبک پدید می‌آورد که از تحلیل‌های تک‌سطحی فراتر می‌رود و کلیت سبکی متن را نمایان‌تر می‌سازد (معین و همکاران، ۱۴۰۱، ص۲۱۹-۲۵۱).

در بیشتر پژوهش‌های معاصر، علاوه‌بر سطوح زبانی یادشده، لایه‌ای گفتمانی یا ایدئولوژیک نیز لحاظ می‌شود تا روشن گردد چگونه انتخاب‌های زبانی، بارهای فرهنگی، اجتماعی یا

ایدئولوژیک را منتقل می‌کنند. همین وجه چندبعدی است که سبک‌شناسی لایه‌ای را به ابزاری کارآمد برای تحلیل هم‌زمان جنبه‌های زیبایی‌شناختی و معناشناختی متن بدل می‌سازد و امکان کشف پیش‌فرض‌ها و پیام‌های پنهان در ساخت زبانی را فراهم می‌کند (برزویی و گراوندی، ۱۴۰۰، ص۱۰۰-۱۲۶).

در عمل، پژوهش سبک‌شناسی لایه‌ای با تعیین بافت موقعیتی متن آغاز می‌شود و سپس هر لایه براساسِ شاخص‌های خاص آن، مانند فهرست‌های واژگانی، معیارهای نحوی، شمار آرایه‌ها، شاخص‌های آوایی یا گفتمانی، تحلیل می‌شود. نقطهٔ قوت این روش، تحلیل میان‌لایه‌ای است، یعنی بررسی ارتباط و هم‌پوشی نتایج لایه‌ها که درنهایت به تبیین عمیق‌تر و استدلالی‌تر سبک می‌انجامد. تجربهٔ پژوهش‌های اخیر فارسی نشان داده است که این رویکرد می‌تواند خوانش‌هایی دقیق‌تر و ساختارمندتر از متون کلاسیک و معاصر فراهم آورد.

۳. لایهٔ واژگانی

بسیاری از پژوهشگران، سبک را هنری در واژه‌گزینی دانسته‌اند؛ زیرا در فرایند شناخت سبک‌ها، نخستین و بنیادی‌ترین نگاه، همواره به واژگان معطوف است. واژه‌ها در این نگاه صرفاً عناصر ایستا و منجمد زبانی نیستند؛ بلکه ماهیتی زنده و پویا دارند. هر واژه از پسِ خود، تاریخ و زیست‌نامه‌ای نهفته دارد و ازمنظرِ فرهنگی و عاطفی واجد بار معنایی خاصی است. به تعبیر فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۰، ص۲۴۹)، واژه‌ها نه‌تنها حامل معنا؛ بلکه دارای شخصیت و هویت‌اند و همین ویژگی است که به زبان رنگ، حرکت و عمق می‌بخشد. ازهمین‌رو، بررسی سبک بدون واکاوی نقش واژگان - به‌عنوان حاملان تجربه، احساس و فرهنگ نویسنده - ناقص خواهد بود؛ چراکه در ورای هر انتخاب واژگانی، نوعی نگرش، جهان‌بینی و لحن هنری نهفته است که اساس سبک را شکل می‌دهد. لایهٔ واژگانی دعای مجیر بر شبکه‌ای گسترده از نام‌ها، صفت‌ها و افعال استوار است که در سراسر متن پراکنده‌اند و هویت بیانی دعا را می‌سازند. این شبکهٔ واژگانی با دقت در آراستگی و تنوع، ساختی ایجاد کرده‌اند که معنا را نه صرفاً ازطریقِ مجموع واژه‌ها؛ بلکه ازطریقِ روابط درونی و هم‌نشینی‌های دقیق منتقل می‌کند. گستردگی دامنهٔ نام‌ها و صفات از آغاز تا پایان دعا چنان است که تقریباً هر بند، میدان معنایی مستقل اما هماهنگی می‌سازد. برای نمونه، آغاز دعا با نام‌هایی چون «یا أَرْحَمَ الرّاحِمینَ، یا أَکْرَمَ الأَکْرَمینَ» ساختی مبتنی بر رحمت و کرم ایجاد می‌کند.

در میانهٔ دعا، صفات حوزهٔ قدرت همچون «یا قاهِراً غَیْرَ مَقْهورٍ، یا قادِراً غَیْرَ مَقْدورٍ» برجسته می‌شود و در بخش‌های پایانی، صفات کلان و تجریدی مانند «یا صاحِبَ الجَلالِ وَالإکْرامِ، یا مالِكَ المُلكِ وَالجَبَروتِ» رخ می‌نماید. این امتداد واژگانی چندلایه، لحن دعا را از آغاز تا پایان، از حوزه‌ای به حوزهٔ دیگر هدایت می‌کند و ریتمی معنایی می‌سازد که متن را از تکرار یکنواخت دور نگاه می‌دارد.

چینش واژگانی دعا آشکارا بر الگوی تقارن و توازن استوار است؛ زیرا صفات معمولاً در قالب جفت‌هایی چینش شده‌اند که یا هم‌معنا و مکمل‌اند، مانند «یا بَرُّ یا رَؤُوف»، «یا غَفورُ یا شَکور»، یا در نسبت‌های معنایی متضاد قرار می‌گیرند، مانند «یا أَوَّلُ یا آخِر»، «یا ظاهِرُ یا باطِن»، «یا مُحْیِي یا مُمِیت». این تقابل‌ها که از آغاز تا انتهای دعا پراکنده‌اند، به متن حالتی چندساحتی می‌دهند و موجب می‌شوند هر بند واجد نوعی حرکت درونی بین دو قطب معنایی باشد. این حرکت، پویایی واژگانی دعا را تضمین می‌کند و معنا را از حالت ایستا به‌سوی تجربه‌ای شهودی سوق می‌دهد. تقارن واژگانی در صفاتی مانند «یا عَزیزُ یا جَبّار»، «یا رَقیبُ یا حَفیظ»، «یا مَلِكُ یا مُتَعال» نیز در تقویت ریتم درونی نقش عمده دارد.

دو فعل محوریِ «تَعالَیْتَ» و «أَجِرْنا» که در سراسر دعا تکرار می‌شوند، ساختار واژگانی متن را در محور عمودی سامان می‌دهند. «تعالیت» که از میانهٔ بندها حذف‌ناشدنی است، مسیر اصلی دعا را در مدار تعظیم نگاه می‌دارد؛ در حالی که «أجرنا» مرکز عاطفی متن است و با قرارگرفتن پس از هر سلسله نام الهی، بار وجودی سخن را به‌سوی نیاز و استغاثهٔ انسان سوق می‌دهد. این دو فعل در نقش ساختاری‌شان بی‌بدیل‌اند و واژگان سنگین و پرطنین دعا را به هم متصل می‌کنند. ارتباط این دو فعل با شبکهٔ گستردهٔ صفات در بندهایی مانند «سُبْحانَكَ یا مُصَوِّرُ، یا مُبْدِئُ، یا مُعید، أَجِرْنا» یا «سُبْحانَكَ یا عَزیزُ یا غَفّار، أَجِرْنا» نشان می‌دهد که چگونه فعل کوتاه «أجرنا» نقطهٔ فرود امواج گستردهٔ واژگانی است.

در سراسر دعا، گزینش آگاهانهٔ واژگان پرشدت را می‌توان بر پایهٔ مؤلفه‌های معناشناختی، صرفی و آوایی تبیین کرد؛ صفاتی چون «قَهّار»، «جَبّار»، «قَوِيّ»، «مُهَیْمِن»، «مُتَعال»، «مُحِیط» و «صَمَد» ازحیثِ دلالت معنایی بر سلطه، غلبه، احاطه و بی‌نیازی مطلق دلالت دارند و به‌سبب غیرقابل‌درجه‌بندی بودن و القای کنش فعال الهی، شدت معنایی بالایی ایجاد می‌کنند. افزون بر آن، ساخت صرفی این صفات که غالباً بر اوزان مبالغه یا صیغه‌های دالّ بر ثبوت و دوام است، بر پایداری و اطلاق قدرت تأکید می‌گذارد و ازنظرِ آوایی نیز حضور صامت‌های قوی و مجهور، مانند

«ق»، «ج» و «ص» به هیبت و اقتدار لفظی می‌افزاید. درمقابل، پراکندگی صفات نرم‌تر و عاطفی‌تر مانند «وَدود»، «رَحیم»، «لَطیف»، «غَفور» و «نُور» که واج‌ها و دلالت‌های لطیف‌تری دارند، نوعی تقابل سبکی ایجاد می‌کند که ضمن برجسته‌سازی واژگان پرشدت، بافتی متوازن از خوف و رجا پدید می‌آورد و کارکرد التماسی و چندوجهی دعا را در چهارچوب سبک‌شناسی لایه‌ای به‌روشنی آشکار می‌سازد.

ساخت واژگانی دعای مجیر همچنین بر «تکرار بنیادین» استوار است. تکرار واژهٔ «سُبْحانَكَ» که تقریباً در نخستین جزء هر بند قرار می‌گیرد، نیرویی تنظیم‌کننده دارد و متن را در مدار تنزیه نگاه می‌دارد. این واژه همراه با عبارت «یا مُجیر» و درخواست «أَجِرْنا مِنَ النّارِ یا مُجیر»، که در پایان هر بند تکرار می‌شود، ساختار دعا را به ریتمی حلقه‌وار بدل می‌کند. چنین تکراری نه‌صرفاً آرایه‌ای زبانی، بلکه شیوه‌ای برای آفرینش تجربهٔ سلوکی است. در بندهایی همچون «سُبْحانَكَ یا مُقَدِّمُ یا مُؤَخِّر، أَجِرْنا» یا «سُبْحانَكَ یا نورُ یا مُنَوِّر، أَجِرْنا»، این الگو شکلی شفاف و منظم می‌یابد.

واژگان حوزهٔ آفرینش که در این دعا با ساخت ندایی و در قالب صفات و افعال الهی آمده‌اند: «یا خالِق»، «یا بارِئ»، «یا مُصَوِّر»، «یا فاطِر»، «یا مُنْشِئ»، «یا مُبْدِئ»، «یا مُعید»، «یا رازِق»، «یا باسِط»، «یا قابِض»، «یا مُحیي» و «یا مُمیت»، شبکه‌ای منسجم و نظام‌مند از معنا می‌سازند که از حیث دلالت، کل چرخهٔ وجود را دربر می‌گیرد. این واژگان از مرحلهٔ ایجاد و تفکیک نخستین «خالِق، بارِئ و فاطِر» به سامان‌دهی و اعطای صورت «مُصَوِّر و مُنْشِئ» و سپس به آغاز و تداوم وجود «مُبْدِئ و رازِق» می‌رسند و در ادامه با دوگانگی‌های کنشیِ بنیادین «باسِط و قابِض» و «مُحیي و مُمیت» حرکت هستی را میان گسترش و بازگشت، زندگی و مرگ، کامل می‌کنند. ازمنظرِ سبکی، تکرار ساخت «یا + اسم فاعل» علاوه‌بر ایجاد ضرب‌آهنگ و موسیقی درونی، نوعی پیش‌روی تدریجی و حلقه‌وار پدید می‌آورد که پایان آن «مُعید» به آغاز آفرینش بازمی‌گردد، و بدین‌سان دعاگو نه‌صرفاً مخاطب صفات الهی، بلکه شاهد زبانیِ فرایند آفرینش و اعادهٔ وجود قرار می‌گیرد و تجربه‌ای هستی‌شناختی از متن برای او شکل می‌گیرد.

۴. لایهٔ آوایی

قلمرو آوایی زبان، که در مطالعات سبک‌شناسی با عنوان سبک‌شناسی آوایی شناخته می‌شود، یکی از بنیادی‌ترین شاخه‌های تحلیل سبکی است. این شاخه به بررسی چگونگی به‌کارگیری

واحدهای صوتی زبان، ازجمله صدا، آهنگ، ریتم و واج‌آرایی، در یک موقعیت گفتاری یا نوشتاری می‌پردازد و نقش این عناصر را در انتقال معنا و القای احساسات و حالات بیانی تحلیل می‌کند. درواقع، سبک‌شناسی آوایی به جنبه‌های شنیداری و موسیقایی زبان توجه دارد و می‌کوشد نشان دهد چگونه آرایش آواها، تکرار صداها یا تغییر آهنگ گفتار، به ایجاد جلوه‌های زیباشناختی در متن کمک می‌کند و هویت سبکی نویسنده را شکل می‌دهد. به تعبیر فتوحیِ رودمعجنی (۱۳۹۰، ص۲۴۳)، تحلیل آوایی سبک، هم الگوهای صوتی موجود در ساختار کلام را ارزیابی می‌کند و هم شیوهٔ تلفظ و کیفیت صوتی زبان را در دو حوزهٔ گفتار و نوشتار موردنظر قرار می‌دهد. ازاین‌رو این نوع تحلیل پلی میان زیبایی صوری زبان و کارکرد هنری آن در بیان معنا و احساس محسوب می‌شود.

۴-۱. آوای حروف

یکی از بنیادی‌ترین کارکردهای موسیقی حروف، انتقال معنا از راه نظام واجی و آرایش صوتی کلمات است (میرزا مهدی تهرانی، ۱۳۷۴، ج۱، ص۵۱). این اصل در دعای «سُبحانک یا الله أجرنا من النار یا مجیر» به‌صورت برجسته دیده می‌شود، زیرا آهنگ متن نه از وزن عروضی؛ بلکه از چینش حروف، هم‌نشینی واج‌ها و ریتم طبیعی نفس در هنگام ذکر، شکل می‌گیرد. بررسی واج‌های کلیدی نشان می‌دهد که هر حرف نقشی معنایی دارد: «ت» به‌سبب شدت و انفجار خود بر بلندمرتبه‌گی دلالت می‌کند (صغیر، ۱۴۲۰ق، ص۱۷۶) که در کلماتی مانند «تعالیت» نمود یافته است و «ج» با صفت قلقله، جنبش و بی‌قراری را مجسم می‌سازد (صغیر، ۱۴۲۰ق، ص۱۷۷؛ موسوی بلده، ۱۳۸۲، ص۹۲) که نمود آن را در «أجرِنا» و «مجیر» می‌بینیم. تکرار «ر» نیز به‌دلیل صفت تکریر (محسن موسوی بلده، ۱۳۸۲، ص۹۷) استمرار طلبِ پناه را برجسته می‌کند.

تقابل آوایی میان «سُبحانک» و «مجیر» ساخت موسیقایی دعا را شکل می‌دهد. «سُبحانک» با واج‌های نرم و حضور «ح» حالت تنزیهی و فروتنانه دارد؛ اما «أجرنا من النار یا مجیر» به‌علت بسامد صامت‌هایی چون «ج» و تکرار «ر» (صامت لرزشی)، لحنی التماسی و اضطراری ایجاد می‌کند.

مصوت‌های بلند چون «آ» در «الله» و «أجرنا» و نیز «یا» ریتم درونیِ نفس را سامان می‌دهند. کشش این مصوت‌ها امتداد طلب و تداوم نیایش را القا می‌کند. هم‌نشینی مصوت‌های باز با صامت‌های سکون‌پذیر مانند «س» و «ک» در «سُبحانک» و برخورد آن‌ها با انفجار «ج» در

«أجرنا» ریتمی غیرعروضی می‌آفریند که بر آهنگ طبیعی دم و بازدم متکی است.

الگوهای صوتی در بندهای مختلف، حالت‌های معنایی متفاوتی پدید می‌آورند: در «سُبحانک یا رحمان»، «یا رحیم»، «یا قدوس»، مصوت‌های بلند و صامت‌هـای «خ، ح، ق و غ» طنین آرام و مناجاتی می‌سازند؛ اما در «یا عزیز یا جبّار» و «یا متکبّر یا متجبّر» صامت‌های انفجاری «ب، ج و ک» صلابت را برجسته می‌کنند. در صفات آفرینش مانند «یا خالق یا بارئ» و «یا مصوّر یا مقدّر»، کشش مصوت‌های میانی و نرمی صامت‌ها حس جریان و پدیدآیی می‌آفریند. در بندهایی چون «یا قهّار یا غفّار» یا «یا محیي یا ممیت»، تقابل واج‌های سخت و نرم، ریتمی تنفسی هماهنگ با مضمون دگرگونی و مرگ و زندگی ایجـاد می‌کند. در صفات لطیف مانند «یا أنیس یا مؤنس» و «یا شـفیق یا رفیق»، صداهای نرم‌تر فضایی آرام‌تر پدید می‌آورند.

عبارت تکرارشـوندهٔ «أجرنا من النار یا مجیر» محور صوتی دعا اسـت و هربار بـا ترکیبی ثابت از صامت‌هـای «ج، ن، ر» مصوت‌های کشیـده، لحنی طلبکارانه و اسـتغاثه‌آمیز را تکـرار می‌کند. پایان‌بندی دعا نیز با جملاتی چون «حَسبُنا الله و نعم الوکیـل» و «لا حول ولا قوة إلا بالله» و اتکای آن‌ها بر صامت‌های حلقی و مصوت‌های کشیده، فرود آوایِ آرام و منسجمی فراهم می‌آورد.

۴-۲. نقش تکرار در ساختار موسیقایی و معنوی دعای مجیر

تکرار از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبکی در دعای مجیر اسـت و نقشی بنیادین در شکل‌گیری موسیقی درونی و انتقـال معنای قـدسی دارد. در نگاه بلاغی، تکـرار منظم یکـی از عناصر اصلی موسیقایی شـدن متن اسـت (عمران‌پور، ۱۳۸۶، ص۸۶) و به‌عنوان شـگردی ادبی بـرای تأکید، برجسته‌سـازی و تثبیت مفاهیم به‌کار می‌رود (رضائی، ۱۴۰۱، ص۵۱). در متون دعایی، این شـگرد اغراضی چون تعظیم، مبالغه، تحریض و اسـترحام دارد (قائمـی، ۱۳۸۸، ص۳۲۸). در دعای مجیر نیز تکرار پیوستهٔ واژگانی مانند «سُـبحانَک»، «تَعالَیت»، «أجرِنا»، «النّار» و «مُجیر» در ۸۸ بند، علاوه‌بر ایجاد ریتمی ثابت، بیانگر پناه‌جویی مداوم بنده و استمرار رابطهٔ او با خداوند است.

تکرار در این دعا، به سـطح لفظ محـدود نمی‌ماند و نظامی چندلایه می‌سـازد. نخسـت، تکرار سـاختاریِ الگوی سـه‌گانهٔ «سُـبحانَک... تَعالَیت... أجرنا من النّار یا مجیر» انسـجام ریتمیک می‌آفریند و سیر معنایی تنزیه، تمجید و اسـتعاذه را به‌صورت چرخـه‌ای باز می‌نماید؛ چرخه‌ای که هربار تجربهٔ نیایشـی را ژرف‌تر می‌کند و حرکت از جلال الهی به جمال پناه‌دهنده را تکرار می‌سـازد.

دوم، تکرار محور مرکزی «یا مُجیر» با نقش گرهِ صوتی، همهٔ بندها را در شبکه‌ای متحد سامان می‌دهد و ازمنظرِ عرفانی، یادآور تجدد تجلی اسمایی است؛ یعنی گذر مکرر از خوف به امید.

در سطح آوایی، تکرار واج‌های حلقی چون «ح، ع، غ» و نیز مصوت‌های کشیدهٔ «آ» و «یا» فضای مناجاتی دعا را می‌سازد. تلفظ «یا مُجیر» با انفجار «ج» و تکریر «ر» حالتی اضطراری و استرحامی ایجاد می‌کند و ریتمی درون‌نفسی پدید می‌آورد که بر آهنگ تنفس استوار است. درکنارِ این محور، زوج آغاز و پایان هر بند یعنی «سُبحانَک» و «أجرنا من النار یا مجیر» قالب ایقاعی دعا را می‌سازند؛ «سُبحانَک» با ساختی گشوده و امتدادی، فضای صوتی را می‌گشاید و «أجرنا...» با صامت‌های انفجاری «ج» و «ر» فرود آوایی را تثبیت می‌کند.

تکرار جفت‌های واجی در صفات الهی نیز بافت صوتیِ متن را ساخت‌مند می‌کند. در بخش‌های آغازین، ترکیب‌هایی چون «یا رحمان ـ یا رحیم»، «یا عزیز ـ یا جبّار» و «یا متکبّر ـ یا متجبّر» بر پایهٔ صامت‌های مشترک، موسیقی درونی واحدی می‌سازند. در صفات آفرینش مانند «یا خالق ـ یا بارئ»، «یا مصوّر ـ یا مقدّر» و «یا هادی ـ یا باقی»، غلبهٔ صامت‌های نرم‌تر چون «ل، ر، و» طنین آرام‌تری پدید می‌آورد. درمقابل، زوج‌هایی مانند «قَهّار ـ غفّار»، «مُحیی ـ ممیت» یا «قادر ـ مقتدر» با تکرار واج‌های قوی، شدت آوایی بیشتری رقم می‌زنند و متن را به‌سوی ضرب‌آهنگ قوی‌تر می‌برند.

در بندهای مرتبط با صفات حضوری چون «أنیس ـ مونِس»، «شفیق ـ رفیق» و «قریب ـ رقیب»، تکرار صامت‌های نرم و مصوت‌های کوتاه، بافت صوتی لطیف‌تری ایجاد می‌کند. در پایان دعا نیز ترکیباتی مانند «جلیل ـ جمیل»، «نور ـ منوّر»، «برّ ـ ودود» و «رشید ـ مرشد» با تکرار کشش‌ها، وحدت صوتی نهایی را می‌آفرینند. جملات اختتامی مانند «سُبحانک لا إله إلا أنت» و «حسبنا الله و نعم الوکیل» با تکرار واج‌های حلقی، فرود آوایی پایانی را کامل می‌کنند.

۴-۳. نقش جناس در انسجام آوایی و معنایی دعای مجیر

جناس در بلاغت یکی از برجسته‌ترین سازوکارهای آفرینش موسیقی و انسجام درونی متن است و بر پایهٔ همانندی واجی، نوشتاری و ساختاری شکل می‌گیرد (تفتازانی، بی‌تا، ص۲۰۱؛ قائمی، ۱۳۸۸، ص۳۰۹). این آرایه ازحیثِ زیبایی‌شناختی، پیوندی میان لفظ، معنا و آهنگ برقرار می‌کند و در متون دینی، فراتر از جنبه‌ای زینتی، به‌صورت سازوکاری دلالی عمل می‌کند که ارتباطی منسجم

میان آوا و معنا ایجاد می‌سازد (البستانی، ۱۴۱۳ق، ص۲۵۵). در دعای «سُبْحانَکَ یا الله...أَجِرْنَا مِنَ النّارِ یا مُجیرُ»، جناس در سطحی فراتر از لفظ ظاهر می‌شود و وحدت اسماء الهی را ازطریقِ تقارب آوایی و توازن میان شباهت لفظی و تفاوت معنایی آشکار می‌کند.

جناس ناقص در نمونه‌هایی نظیر «مَلِک.مالِک»، «غنی.مُغنی»، «جلیل ــ جمیل» و «ولی.مولی» عمل می‌کند. این نوع، با تغییر اندک در صامت‌ها یا مصوت‌ها، نسبت میان جلال و جمال را برجسته کرده و وحدت در تضاد را که از مبانی عرفان توحیدی است، در سطح صوتی نمایان می‌سازد. گونه‌های افزایشی مانند «مَلِک.مالِک» نیز ازطریقِ افزودن واج، ریتم و دلالت معنایی دعا را تشدید می‌کنند، به‌مانند ساق و مساق (هاشمی، ۱۳۹۴، ص۲۹۳).

جناس نیز با بسامد بالا در این متن دیده می‌شود، مانند «مُتَکبّر.مُتجَبّر»، «حَنّان.مَنّان»، «کافی.شافی»، «علیم.حلیم» و «مبین.متین». این‌گونه، با شباهت آوایی و تفاوت در یکی از واج‌ها، حرکت معنایی دعا را از هیبت به رحمت و از خوف به رجا، زنده و موج‌وار نگاه می‌دارد (خاقانی، ۱۳۷۶، ص۳۷۱). همچنین جناس قلب در نمونه‌هایی چون «جلال.جمال» و «موجود.معبود» نسبت ظاهر و باطن یا مرتبهٔ وجودی و پرستشی را برجسته می‌کند.

۴-۴. نقش سجع در ساختار موسیقایی و معنوی دعای مجیر

سجع در لغت به‌معنای آوای پیوسته و خوش‌آهنگ کبوتر و در اصطلاح بدیع، هم‌آهنگی واژگان پایانی جمله‌های نثر ازحیثِ وزن یا حرف پایانی است (خاقانی، ۱۳۷۶، ص۳۱۰). این آرایه یکی از اصلی‌ترین بنیادهای موسیقایی نثر محسوب می‌شود و با ایجاد ریتمی منظم، موجب انسجام و به‌یادماندنی شدنِ متن می‌گردد (قائمی، ۱۳۸۸، ص۲۸۹). از آنجاکه سجع در نثر، نقشی مشابه قافیه در شعر دارد، به‌شرط استفادهٔ سنجیده می‌تواند نثر ساده را به ساختی آهنگین و دلپذیر تبدیل کند (جعفری و همکاران، ۱۳۶۰، ص۲۸۹). در دعای «سُبحانک یا الله... أجرنا من النار یا مجیر»، سجع نه‌تنها آرایه‌ای زبانی؛ بلکه شاکلهٔ اصلی معماری آوایی متن است و لایهٔ صوتی دعا را سامان می‌دهد.

در این دعا سه گونهٔ رایج سجع متوازی، مطرّف و متوازن به‌کار رفته است. حضور ۲۴ نمونه سجع متوازی در جفت‌هایی مانند «رحیم و کریم»، «مصوّر و مقدّر»، «هادی و باقی» و «وهّاب و توّاب» و نیز ۱۵ نمونه سجع مطرّف در ترکیب‌هایی چون «مؤمن و مهیمن»، «فتّاح و مرتاح»، «فعال و متعال» و «سیّد و صمد»، نشان می‌دهد که متن به‌طور نظام‌مند بر الگوهای آوایی متقارن استوار

است. علاوه بر این، چند نمونه سجع متوازن مانند «مقدّم و مؤخّر» و «ظاهر و باطن» ساختِ تقارن معنایی و صوتی دعا را تقویت کرده است. چنین بسامدی بیانگر آن است که سازمان آوایی متن از آغاز تا پایان بر الگوی سجع‌پردازی پیوسته استوار است.

ریتم دوریِ قالب سه‌گانهٔ «سُبحانک...، تعالیت... و أجرنا من النار یا مجیر» نیز بر محور سجع استوار است و نقش پیونددهندهٔ بندها را دارد. در میان گونه‌های مختلف، سجع ترصیعی جایگاه برجسته‌تری دارد. نمونه‌هایی چون «ملِک و مالِک»، «رحیم و کریم»، «قدیم و عظیم» و «قریب و رقیب» نشان می‌دهد که متن برای ایجاد تقارن صوتی، از هم‌وزنی دقیق و آرایش واجی سنجیده بهره گرفته است. این هماهنگی، وحدت معنایی صفات را برجسته و ارتباط میان مفاهیم متقابل را در سطح آوایی ملموس می‌کند.

سجع مطرّف نیز با تفاوت در پایان واژه‌ها و شباهت در آغاز، امکانی برای نمایش تقابل‌های مفهومی در ساختی هماهنگ فراهم می‌آورد. جفت‌هایی چون «اول و آخر»، «ظاهر و باطن» و «مقدم و مؤخر» نشان می‌دهد که واحدهای معنایی متقابل، در قالبی آوایی واحد گرد آمده‌اند و تصویر زبانی «وحدت در کثرت» به‌صورت صوتی بازنمایی شده است.

در بخش‌های مرتبط با صفات قدرت، سجع در ترکیب‌هایی چون «غفّار-قهّار»، «محیی-ممیت» و «قادر-مقتدر» ریتم کوبه‌ای و تأکیدی ایجاد می‌کنند. در بخش‌های رأفت و لطف، سجع در ترکیب‌هایی همچون «أنیس-مونِس»، «برّ-ودود» و «لطیف-شریف»، ریتمی آرام‌تر و فرودی پدید می‌آورد. در صفات آفرینش نیز ساخت‌هایی مانند «خالق-بارئ»، «مصور-مقدّر» یا «مقیت-محیط» با هم‌آوایی و هم‌وزنی هجایی، سیالیّت بیشتری عرضه می‌کنند.

درمجموع، سجع در دعای مجیر نه‌فقط ابزار آرایشی؛ بلکه سازوکار بنیادیِ پیونددهندهٔ بندها و نگهدارندهٔ ریتم معنوی ـ آوایی است. سازوکاری که دعا را از یک متن گزارشی به تجربه‌ای موسیقایی و نیایشی ارتقا می‌دهد.

۴-۵. نقش تضاد (طباق) در دعای مجیر

طباق به‌کارگیری دو واژهٔ متقابل در یک جمله یا بند است؛ سازوکاری که نوعی «تکرار پنهان» می‌سازد و به‌سبب تداعی‌گری طبیعی اضداد، موجب تقویت موسیقی، انسجام و وضوح معنایی کلام می‌شود (غریب، ۱۳۷۸، ص۳۲).

«یکی دیگر از عناصر دخیل در آواسازی، صنعت تضاد است. تأثیر این صنعت بر موسیقی کلام در نگاه نخست، هویدا نیست و صرفاً در ایجاد یک موسیقی پنهان مؤثر است که چه‌بسا به‌صورت مستقیم قابل درک نباشد؛ بلکه پس از تأمل و ایجاد ارتباط تضاد بین واژه‌ها در درون، درک شده و سپس بر حواس تأثیر می‌گذارد» (هداره، ۱۹۹۰، ص۱۶۰ به نقل از طباطبایی ندوشن، ۱۴۰۲ق، ص۲۷۱).

در دعای «سُبْحانَکَ یا اللهُ... أجِرْنا مِنَ النّارِ یا مُجیر»، هشت نمونهٔ بارز طباق به‌کار رفته است که شامل «ظاهر و باطن»، «محیی و ممیت»، «عاصم و قاسم»، «اول و آخر»، «خافض و رافع»، «معز و مذل»، «معطی و مانع» و «ضار و نافع» است.

ساختار دعا بر نظم تقابلی استوار است و طباق در آن از سطح آرایه‌ای زبانی فراتر می‌رود و در حکم سازوکاری مفهومی برای نمایش وحدت صفات الهی عمل می‌کند؛ بدین معنا که ضدها به‌جای ایجاد دوگانگی معنایی، در منظومه‌ای واحد قرار گرفته‌اند و کثرتِ ظاهریِ صفات را به‌سوی وحدت پیوستهٔ ذات هدایت می‌کنند. از این منظر، طباق‌ها در دو دستهٔ صریح و معنایی ـ درونی قابل تفکیک‌اند: دستهٔ نخست مانند «اول و آخر» و «ظاهر و باطن» دو قطب معنایی را مستقیم بازمی‌نمایند، در حالی‌که دستهٔ دوم، همچون تقابل‌های میان عدل و قهر یا عطا و منع، به لایه‌های اخلاقی و کیهانی اشاره دارند و گسترهٔ حکمت الهی را نشان می‌دهند.

نمونه‌هایی چون «محیی و ممیت» با تکرار هجای آغازین و هم‌آوایی پایانی، شدت تضاد معنایی را در پوشش موسیقایی متعادل می‌کنند. در «خافض و رافع» نیز آهنگ صعودیِ تضاد «فرود» و «فراز» در ریتم واجی منعکس شده است. همین هماهنگی آوایی سبب می‌شود طباق نه نقطهٔ گسست؛ بلکه سازوکار پیوند دهندهٔ بندهای دعا باشد.

در ساختار نحوی، کلمات «سبحانک.تعالیت» که در آغاز بندها تکرار می‌شود، نمایندهٔ دو سوی تنزیه و تعظیم است و خواننده را از دوگانه‌انگاری می‌رهاند و به «وحدت در کثرت» رهنمون می‌کند؛ یعنی ادراک این حقیقت که دوری از نقص و رفعت مطلق در یک حقیقت واحد جمع‌اند. همین الگو در طباق‌های اخلاقی ـ کیهانی مانند «معطی و مانع» و «ضار و نافع» ادامه می‌یابد و نشان می‌دهد که نفع و ضرر درنهایت به تدبیر واحد بازمی‌گردند.

در لایهٔ صوتی گسترده‌تر دعا، تضاد واژگانی نقشی محوری دارد و جفت‌های متقابل، اغلب براساسِ پایان‌های هم‌وزن، خوشه‌های واجی مشترک و ساخت هجایی مشابه چیده شده‌اند. در

بخش آفرینش، جفت‌هایی مانند «مصور و مقدّر»، «هادی و باقی» و «مبدئ و معید» با آن‌که تقابل معنایی مستقیم ندارند، ازطریقِ تکرار صامت‌ها و مصوت‌های هم‌ارز، حالت تقابلی درونی و سیال ایجاد می‌کنند.

اوج نظم تقـابلی در پایان دعـا و در ترکیب‌هایی چون «عـزّ و جمال و جـبروت و جلال» دیده می‌شود؛ جایی که هم‌وزنی آوایی و تقابل معنایی در ساختی متقارن ادغام شده است و پایانی باشکوه می‌سازد. بدین‌سان، طباق در دعای مجیر در سه سـطح معنا، صدا و ساختار عمل می‌کند و مسیر صوتی دعا را یکپارچه، متوازن و رو به سوی وحدت می‌برد.

۵. لایهٔ صرفی و نحوی در دعای مجیر

تحلیل در سـطح صرفی به واکاوی سـاخت درونی واژه‌ها و بررسی اشـکال گونـاگون آن‌ها در متن ادبی می‌پردازد. در این سـطح از سبک‌شـناسی، تمرکز بر چگونگی ترکیب وندها، ریشـه‌ها و ساخت‌های اشتقاقی اسـت تا نقش آن‌ها در شـکل‌دهی معنا و در تأثیرگذاری زیبایی‌شناختی متن روشن شود. ساخت واژه نه‌تنها در انتقال معنا؛ بلکه در آفرینش لحن و ریتم زبانی سهم دارد، به‌ویژه در متونی که زبان به سـطح هنری ارتقا یافته اسـت. در زبان عربی، با توجه به غنای نظام اشتقاق و تصریف آن، تحلیل صـرفی اهمیتی دوچندان می‌یابد، زیرا هر تغییر در سـاخت صـرفی می‌تواند دلالت‌های مفهومی و زیبایی‌شـناختی تازه‌ای پدید آورد و درجهتِ برجسته‌سازی سبک نویسنده عمل کند (سیدی، ۱۳۹۰، ص۱۶۶).

در ادامه، سطح نحوی سبک‌شـناسی به بررسی چگونگی پیوند و ترتیب صورت‌های زبانی در جمله و روابط میان اجزای نحوی می‌پردازد. اسـاس تحلیل نحوی در سبک‌شـناسی، شناخت نظام همنشینی و نظم دستوری واژگان است تا آشکار شود چگونه ساخت جمله، نگرش، روحیه و ذهنیت گوینده را بازتاب می‌دهد. ترکیب نحویِ جملات می‌تواند نشانگر سرعت تفکر، دقت بیان یا هیجان درونی نویسـنده باشـد. ازاین‌رو، سـبکی که از جملات کوتاه و منقطع بهره می‌برد، غالباً هیجانی و تند اسـت، در حالی‌که جملات بلند و ترکیب‌های پیچیده می‌توانند نشانگر تأمل، تسلط یا حالت خطابی باشـند. چنان‌که فتوحیِ رودمعـجنی (۱۳۹۰، ص۲۶۷) اشـاره می‌کند، کیفیـات روحی و ذهنیات پنهان گوینده در ساختار نحوی نمود آشکارتری می‌یابد و ازطریقِ چینش واژه‌ها و نحوهٔ توزیع عناصر جمله، می‌توان جهان درونی مؤلف را بازشناخت. از این منظر، سبک‌شناسی نحوی نه‌صرفاً

بررسی نحو؛ بلکه تفسیر روان و اندیشه در قالب ساخت دستوری زبان است.

بررسی ساختار صرفی دعای مجیر نشـان می‌دهد که دسـتگاه واژگانی این متن قدسی برمبنای گزینش دقیق اوزان و باب‌های صرفی شـکل گرفته است؛ گزینشـی که کارکردی فراتر از نیاز نحوی دارد و در انتقال مفاهیم توحیدی و تجربهٔ نیایشـی نقـش بنیادین ایفا می‌کند. وزن‌هـا در این دعا همچون «کانون‌های معنا» عمل می‌کنند و با عبور از سطح قالب‌های صرفی، معنا را در افق معرفتی و سلوکی گسـترش می‌دهند. هماهنگی میان وزن و معنا در اسـم‌های الهی ساختی پدید می‌آورد که می‌توان آن را «معماری صرفی قدسی» نامید. در ترکیب «سُـبحانک یا ظاهر، تعالیت یا باطن»، دو اسم «ظاهر» و «باطن» هردو بر وزن «فاعل» آمده‌اند؛ وزنی که در زبان عربی غالباً برای دلالت بر ثبات حالت به کار می‌رود (اسـترآبادی، بی‌تا، ج۴، ص۲۹۰). این دوگانگـیِ هم‌وزن، قیّومیّت الهی را در دو وجه آشکار و نهان نشـان می‌دهد. واژهٔ «مولی» که بر وزن «مَفْعَل» و از ریشه «و-ل-ی» اسـت، مفهومی از پناه و اتـکا را تداعی می‌کند و با لحن اسـتعاذه‌ای دعا هماهنگ اسـت. صفت تفضیلی «أعلی» نیز بر وزن «أفعل» آمده و با فعل «تعالیت» پیوندی معنایی و آوایی دارد که شدت مفهوم تعالی را برجسته می‌سازد.

در حوزهٔ افعال، مصدر «سُـبحان» نقشـی محوری دارد. این واژه که بـه‌صورت اضافه به کاف خطاب آمده، مصـدر میمی و ازنظـرِ نحوی مفعول‌مطلقِ فعل محذوف اسـت (صبـان، بی‌تا، ج۱، ص۸۰). حذف فعـل و برجای ماندن مصدر، دوام تسـبیح را القا می‌کند و عنصـر تنزیه را تقویت می‌سـازد (نهر، بی‌تا، ج۱، ص۲۱۸). فعل «تعالیت» از باب تفاعل و برگرفته از ریشـهٔ «ع-ل-و» اسـت که غالباً برای بیان رفعت و عظمت به کار می‌رود (استرآبادی، بی‌تا، ج۴، ص۲۹۰) و در اینجا معنای تعالی مطلق را منتقل می‌کند. فعل امر «أجرنا» نیز با ساخت «أفعل» رابطه‌ای مستقیم میان بنده و خدا برقرار می‌سازد و کوتاهی ساخت آن همراه با انفجاری بودنِ آوا حالت فوریت و استغاثه را تشدید می‌کند.

در سـاخت نامیِ دعا، اسـم فاعل جایگاهی برجسـته دارد و بیش از نیمی از اسم‌های الهی با این قالب ساخته شده‌اند، مانند «خالق»، «بارئ»، «مصور»، «محیي»، «مُجیب» و «حافظ». اسم فاعل که دلالت بر کنشِ جاری دارد، فضای دعا را از گزارش‌گری صـرف خارج کرده و آن را به بیانی هستی‌شناختی تبدیل می‌کند. درمقابل، اسم مفعول سـهم اندکی دارد و تأکید متن بر فاعلیت الهی اسـت و نه انفعال جهان. بخش قابل‌توجهی از واژگان دعا صیغه‌هـای مبالغه‌اند؛ واژگانی همچون

«غفور»، «شـکور»، «جبار»، «قهار»، «رزّاق» و «فتاح» که علاوه‌بر شـدت معنایی، ازنظرِ آوایی نیز کشش و تکرار هجایی ایجاد می‌کنند و «موسیق انبسـاطی» ویژه‌ای پدید می‌آورند که با فضای تسبیحی متن سـازگار اسـت. درکنارِ این‌ها، صفت‌های مشبهه مانند «کریم»، «رحیم» و «قریب» ثبات و دوام معنا را تثبیت می‌کنند و شـبکهٔ معنایی دعا را متوازن می‌سـازند. صورت‌های تفضیلی چون «أعلی»، «أول» و «آخر» نیز مفهومی از اطلاق و فوقیت ایجاد می‌کنند و نه برای مقایسه؛ بلکه برای گشودن افق معنایی دعا به‌سوی بی‌نهایت به کار رفته‌اند.

در لایهٔ صرفی گسـترده‌تر متن، سـاخت‌های نامی و فعلی با الگویی هماهنـگ پیش می‌روند. مشتقات مبالغه‌ساز درکنارِ قالب‌هایی چون «واسع و موسّـع»، «رفیع و بدیع» یا صورت‌هایی مانند «مسـبوغ»، «مبین»، «متین»، «محیط» و «مقیّت»، پیوسـتگی شنیداری و سـاختی متن را حفظ می‌کنند.

در حوزهٔ افعال نیز دو صورت محوری ساخت دعا را سـامان می‌دهند: «تعالیت» در آغاز بندها و «أجرنا» در پایان آن‌ها با ثبات صرفی کامل تکرار می‌شـوند و بدین‌ترتیب هر بند همچون جمله‌ای کامل با آغاز و پایان هم‌ریخت عمل می‌کند. صورت‌های دیگری همچون «اسـتجبنا»، «نجّیناه» و «نُنجي المؤمنین» در بخش پایانی دعا ظاهر می‌شوند و با تغییر ریتم صرفی، متن را از حالت فراخوان صفت‌ها به مرحلهٔ نتیجه‌گیری نیایشی هدایت می‌کنند.

در مجموع، لایهٔ صرفی دعای مجیر شـبکه‌ای منسـجم از الگوهای هم‌ریخت است که در تعامل میان ساخت‌های نامی و فعلی، ریتم و پیوستگی معنایی متن را از آغاز تا پایان حفظ می‌کند. در این ساخت، صرف نه ابزار توصیف؛ بلکه بخشی از کنش نیایشی است و واژه‌ها در مقام افعال زندهٔ دعا ظاهر می‌شوند.

شناخت سبک نحوی هر متن با تعیین «نحوِ پایه» آغاز می‌شود؛ یعنی همان الگوی کمینه و رایج ساخت جمله که محور سامان‌دهی زبان است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰، ص۲۷۰). در دعای مجیر، لایهٔ نحوی علاوه‌بر انتقال معنا، معماری «ریتم قدسی» را برعهده دارد و عناصر بنیادینی چون توازن جمله‌ای، اسلوب ندا، نظام ضمیرگذاری، شیوه‌های حذف و تکرار ساخت‌های هم‌ریخت، ساختار کلی دعا را شـکل می‌دهند. توازن نحوی، کـه از بازتولید مداوم الگوی واحد دسـتوری پدید می‌آید (اخلاقی، ۱۳۷۷، ص۱۱۴)، یکی از برجسته‌ترین مؤلفه‌هاست و با تکرار الگوی «ندا + فعل ماضی تعالیت + فعل امر أجرنا + گروه اضافی من النار» نوعی نظم تقارنی پدید می‌آورد که در حدود ۹۷ بند

دعا استمرار یافته است و انسجام محتوایی را تضمین می‌کند. این ساخت نه‌تنها نظمی صوتی ایجاد می‌کند؛ بلکه لحن دعا را از سطح توضیح به سطح نیایش ارتقا می‌دهد.

اسلوب ندا، که با کاربرد مکرر «یا» پدید می‌آید، ستون ارتباط دعاگو با مخاطب الهی است و حالت توجه بی‌واسطه را بازنمایی می‌کند. ساخت‌هایی چون «یا عزیز»، «یا قریب» و «یا واسع» نمونه‌های بارز حذف گزینشی جمله‌های وابسته‌اند. در اینجا ندا به‌عنوان جملهٔ مستقل عمل می‌کند و وزن نحوی بند را بر عنصر خطاب متمرکز می‌سازد. ضمایر خطاب (کَ) و متکلم جمع (نا) نیز در ساخت‌هایی مانند «سُبحانک» و «أجرنا» پیوند عاطفی دعاگو و خداوند را برجسته می‌کنند و ازطریقِ هماهنگی آوایی، لحن استغاثه را تقویت می‌سازند.

عنصر حذف در این دعا تنها ابزار ایجاز نیست؛ بلکه راهبردی برای «فشرده‌سازی حضوری» است (قاسم‌پیوندی و همکاران، ۱۳۹۳، ص۱۶). در «سُبحانک»، مصدر در حکم مفعول مطلقِ فعل محذوف است و حذف فعل باعث می‌شود جمله از حالت گزارشی به حالت تنزیهی و مراقبه‌ای تغییر یابد. در «أجرنا من النار یا مجیر» نیز ساختار نحوی گسترده‌تری در پسِ جملهٔ کوتاه حضور دارد؛ اما به‌عمد حذف شده است تا رابطهٔ دعاگو و خداوند از مسیری مستقیم‌تر تجربه شود.

این دعا در سطح الگویی بر سه محور تقدیم، حذف و توازی استوار است. تقدیم ساخت‌هایی مانند «سُبحانک» که بیش از ۶۵ درصد بندها با آن آغاز می‌شوند، از ترتیب طبیعی زبان فراتر می‌رود و نوعی «تخصیص تنزیه» پدید می‌آورد، به این معنا که موضوع بند از همان آغاز بر محور خداوند تثبیت می‌شود. حذف نیز مسیر معنا را کوتاه می‌کند و موجب می‌شود جمله‌ها به بیان مستقیم و بدون واسطه تبدیل شوند. توازی نحوی، که محور ساخت دعا است، از تکرار نظام‌مند الگوی «سُبحانک یا...، تعالیت یا...، أجرنا من النار یا مجیر» پدید می‌آید و ساختی دوری و دوقطبی می‌سازد: قطب تنزیه و تمجید، و قطب استعاذه و پناه‌جویی. این توازی، هر بند را به چرخه‌ای معنوی بدل می‌کند که با بازگشت فعل امر «أجرنا» تکمیل می‌شود.

در بخش دوم متن، ساخت نحوی دعا در قالب سه مرحلهٔ فراخوان، ستایش و درخواست تحلیل شده است. ندا معمولاً به‌صورت یک گروه اسمی ساده بدون فعل به کار می‌رود، مانند «یا مُجیر» یا «یا الله»، و درنتیجه، نقش حذف در این لایه تقویت می‌شود. پس از آن، ساخت ستایش با جمله‌ای فعلی و کوتاه می‌آید، مانند «تَعالَیْتَ یا الله» یا «سُبْحانَكَ یا الله» و به‌دلیل تکرار ساختیِ خود، بندها را در قالب نحوی هم‌وزن نگاه می‌دارد. جملهٔ درخواست، همچون «أَجِرْنا مِنَ النّارِ یا مُجیر» یا «أَجِرْنا

مِنَ العَذابِ»، ساخت پایانی بند را شکل می‌دهد و با ثبات نحوی خود، تنوع معنایی صفات را در چهارچوبی یکپارچه جای می‌دهد.

در بسیاری از بندها، چیدمان صفت‌ها به‌صورتِ گروه‌های اسمیِ پشت‌سرهم رخ می‌دهد، مانند «یا بَرُّ یا کَریمُ» و نبود پیوندهای نحوی صریح باعث ایجاد ساخت انباشتی و افقی می‌شود. در زوج‌های تقابلی مانند «یا رافِعُ یا خافِضُ» یا «یا مُبْدِئُ یا مُعیدُ»، تقارن معنایی با تقارن نحوی همراه شده و انسجام بند را تقویت کرده است.

در بخش پایانی دعا، ساخت نحوی ناگهان از حالت تکرارِ خطابی به ساخت روایی تغییر می‌کند؛ جمله‌هایی مانند «فَاسْتَجَبْنا لَهُ» یا «وَنَجَّیْناهُ مِنَ الغَمِّ» که با ضمیر متکلم جمع ساخته شده‌اند و نقش نتیجه‌گیری دارند. در پایان نیز ساخت خبری کوتاه مانند «وَالحَمْدُ لِلّهِ رَبِّ العالَمینَ» لحن اختتام را فراهم می‌کند.

۶. لایهٔ معنایی در دعای مجیر

در سبک‌شناسی لایه‌ای، سطح معنایی یا لایه معناشناختی یکی از ژرف‌ترین و تبیین‌گرترین سطوح تحلیل به‌شمار می‌آید. این لایه با تمرکز بر شبکه‌های معنایی و نظام دلالی متن، می‌کوشد روابط درونی میان واژگان، تصاویر، استعاره‌ها، نمادها و مفاهیم را آشکار کند تا نحوهٔ شکل‌گیری درون‌مایه‌ها و جهان‌بینی نویسنده روشن گردد. در این رویکرد، متن همچون سامانه‌ای از نشانه‌ها و دلالت‌ها تلقی می‌شود که هر واژه یا تصویر تنها در نسبت با سایر اجزای معنایی معنا می‌یابد. ازاین‌رو تحلیل در سطح معناشناختی بر آن است که ببیند چگونه انتخاب و چینش واحدهای معنادار به آفرینش شبکه‌ای از تکرارها، تقابل‌ها و تقارن‌ها منجر می‌شود که شالودهٔ سبک مؤلف را می‌سازد.

به تعبیر فتوحیِ رودمعجنی (۱۳۹۰، ص ۱۹۳)، این لایه، مرکز ثقل تأویل در سبک‌شناسی است؛ زیرا از دل آن، نه‌تنها الگوهای معنایی و میدان‌های واژگانی متن استخراج می‌شود؛ بلکه نحوهٔ بازنمایی اندیشه، عاطفه و بینش نویسنده نیز آشکار می‌گردد. تحلیل معناشناختی در سبک‌شناسی لایه‌ای به کشف «سبک معناساز» مؤلف می‌انجامد؛ یعنی آن شیوهٔ ویژه‌ای که او از رهگذر زبان و انتخاب‌های زبانی، به جهان متن شکل می‌دهد. به این ترتیب، سبک‌شناسی معنایی پل میان زبان و اندیشه است؛ پلی که از یک‌سو بر ظرایف واژگانی و تصویری تکیه دارد و از سوی دیگر، درپیِ تفسیر الگوی فکری و ایدئولوژیک نهفته در ساختار معنایی اثر است.

لایهٔ معنایی دعای مجیر، درکنارِ سطوح آوایی، صرفی و نحوی، به بررسی رابطه میان لفظ و معنا و ارزش سبک‌شناسانهٔ این پیوند می‌پردازد و دلالت‌های موجود در متن را در دو سطح ساده (لغوی) و پیچیده (بلاغی) سامان می‌دهد (قاسم‌پیوندی و همکاران، ۱۳۹۳، ص ۱۸). در این لایه، شبکه معنایی دعا از سه محور اصلی شکل می‌گیرد: ترادف، هماهنگی دلالی و استناد به منابع مقدس. ترادف‌های معنایی همچون «یا نصیر و یا ناصر» از ریشهٔ «نصر»، «یا صبور و یا صابر» از ریشهٔ «صبر» و «یا مغیث و یا غیاث» از ریشهٔ «غوث» موجب گسترش حوزهٔ معنای یاری، صبر و استغاثه می‌شود و از زوایای مختلف یک مضمون واحد را برجسته می‌سازد. افزون بر این‌ها، هماهنگی‌های معناییِ مرتبط به وحدت صفات الهی نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند، مانند قرارگرفتن «یا محصی» (احاطهٔ علمی) درکنارِ «یا منشئ» (قدرت ابداعی) که درمجموع، تصویری از علم و قدرت مطلق ارائه می‌کنند. نمونهٔ برجسته‌تر، «سبحانک یا سبحان» است که در آن، لفظ «سبحان» به‌عنوان اسم مورد خطاب واقع شده است و تنزیه را دوچندان می‌سازد. در همین امتداد، «یا فاطر» از ریشهٔ «فطر» بر آفرینش بی‌سابقه و بدیع دلالت دارد.

ساخت معنایی دعا همچنین با بهره‌گیری از استشهادهای قرآنی و توسل به ذوات مقدس استحکام می‌یابد. آوردن آیهٔ ﴿سُبْحانَکَ إِنِّی کُنْتُ مِنَ الظّالِمِین﴾ یادآور توبهٔ حضرت یونس است و آیهٔ ﴿فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّیْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ﴾ در پایان متن، نوید اجابت و نجات را برای مؤمنان تقویت می‌کند. عبارت‌هایی چون «حسبنا الله و نعم الوکیل» و ذکر صلوات، حلقهٔ پایانی این سیر معنایی را شکل می‌دهند و بر توکل، توسل و عجز انسانی دربرابرِ قدرت مطلق الهی تأکید می‌کنند.

درلایهٔ عمیق‌تر، معنا در این دعا نه یک عنصر ایستا؛ بلکه «جریان تجلی اسماء» است و میان قطب‌های «اسم و مسمّی» و «قول و حال» در حرکت قرار دارد. بررسی آماری نشان می‌دهد حدود ۸۰ درصد اسماء الهی دعا به صفات جلالی و فعلی چون خالق، رازق و قهّار تعلق دارند و حدود ۲۰ درصد به صفات جمالی چون رحیم، کریم و ودود اختصاص می‌یابند. این نسبت، بازتاب همان «الازدواج الصفاتی» است که تعادل میان جلال و جمال را در الهیات عرفانی نشان می‌دهد. ساخت معنایی دعا بر سه‌گانهٔ تنزیه، تمجید و استغاثه استوار است: «سبحانک» مقام تنزیه ذاتی، «تعالیت» مرتبهٔ تعالی صفات، و «أجرنا من النار یا مجیر» نمود استغاثهٔ فعلی. این حرکت از علوّ به دنوّ، مسیر سلوکی تبدیل معنا از مفهوم به مصداق و از علم به عین را رقم می‌زند.

«النار» در این دعا معنایی چندلایه دارد: افزون بر عذاب اخروی، نمادی از غفلت، نفس امّاره

و دوری از حضور الهی است؛ بنابراین «أجرنا من النار» در سطحی عمیق‌تر، درخواست رهایی از ظلمت منیّت است. سیر معنایی دعا نیز در سه مرحله پیش می‌رود: مرحلهٔ اشراق از «یا رحمن» تا «یا سلام» در حوزهٔ رحمت و نورانیت؛ مرحلهٔ جبروتی از «یا عزیز» تا «یا جبار» در حوزهٔ قدرت؛ و مرحلهٔ جمعی از «یا جامع» تا «یا متعالی» که در آن صفات در وحدت نام «الله» گرد می‌آیند.

در تحلیل میدان معنایی، حرکت پیوسته میان وصف شکوه الهی و بیان نیاز انسان، محور اصلی متن است. هر صفت مقدمه‌ای معنایی برای تقویت درخواست رهایی است و توالی ثابت تنزیه، تعالی، ذکر صفت و طلب نجات، معنا را به یک مسیر سلوکی تبدیل می‌کند. صفات متضاد، مانند «ظاهر و باطن»، «معزّ و مذلّ»، «ضارّ و نافع» یا «اول و آخر»، نه تقابل؛ بلکه «تعادل معنایی» ایجاد می‌کنند و شبکه‌ای از احاطهٔ الهی می‌سازند. در پایان، با یادآوری داستان یونس، معنای «تحقق» بر متن افزوده می‌شود و دعا از خواستن به یقین می‌رسد. این‌گونه، ساخت معنایی دعای مجیر از وصف آغاز می‌شود، از مسیر طلب می‌گذرد، در تجربهٔ تاریخی تثبیت می‌شود و در «الحمد لله رب العالمین» و «حسبنا الله و نعم الوکیل» به آرامش معنایی ختم می‌گردد.

۷. لایهٔ کاربردی

در سبک‌شناسی لایه‌ای، لایهٔ کاربردی یا گفتمانی به بررسی پیوند میان زبان متن و بافت موقعیتی آن اختصاص دارد، یعنی جایی که زبان به‌صورت یک کنش اجتماعی عمل می‌کند و معنا در تعامل با موقعیت، گوینده و مخاطب شکل می‌گیرد. در این دیدگاه، متن دیگر صرفاً مجموعه‌ای از واژه‌ها و ساخت‌های زبانی نیست؛ بلکه نوعی کنش زبانی در شرایط خاص ارتباطی است که در آن نویسنده یا گوینده، با درنظرگرفتن نقش اجتماعی مخاطب، هدف گفتار و فضای ارتباطی، دست به انتخاب‌های زبانی معنادار می‌زند. این انتخاب‌ها می‌توانند در سطح واژگان، ساخت نحوی یا حتی نوع خطاب و شیوهٔ بیان، بازتابی از رابطهٔ قدرت، همدلی، صمیمیت یا فاصلهٔ اجتماعی باشند.

به تعبیر فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۰، ص ۲۴۸)، سبک در این لایه تابعی از موقعیت است؛ یعنی نحوهٔ شکل‌گیری آن به شرایط ارتباطی، زمینهٔ فرهنگی و ویژگی‌های مخاطب وابسته است. تحلیل این سطح نشان می‌دهد که چگونه سبک اثر از بافت موقعیتی نیرو می‌گیرد و در عین حال، خود بر نحوهٔ دریافت و تفسیر مخاطب اثر می‌گذارد. در واقع، لایهٔ کاربردی سبک‌شناسی به کارکرد اجتماعی زبان در متن می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه نویسنده از امکانات زبانی برای تأثیرگذاری، اقناع، یا

ارتباط مؤثر استفاده می‌کند. ازاین‌رو بررسی این لایه پلی میان تحلیل زبانی و تحلیل تعاملات انسانی است؛ جایی که سبک نه پدیده‌ای صرفاً ادبی؛ بلکه تجسمی از رفتار ارتباطی و نگرش گوینده نسبت‌به جهان و مخاطب خود شناخته می‌شود.

با نگاه به این بندهای دعای مجیر، مشخص می‌شود که ساختار زبانیِ تکرارِی «سبحانک... تعالیت... أجرنا من النار... یا مجیر» دقیقاً برای انجام یک عمل خاص طراحی شده است: ایجاد حالتِ دعا، برانگیختن احساس حضور دربرابرِ امر متعالی، و فعال کردن یک رابطهٔ عاطفی ـ طلبی میان انسان و خدا. در اینجا زبان در نقش «نیروی مؤثر» عمل می‌کند؛ یعنی سخن گفتن یک کارکرد آیینی و تحول‌بخش پیدا می‌کند، نه اینکه صرفاً خبر بدهد یا معنا منتقل کند. همین تکرار منظم سبب می‌شود که متن مانند یک موج روحی، مخاطب را آرام‌آرام وارد وضعیت «طلب پناه» و «احساس وابستگی» کند؛ وضعیتی که تنها با استمرار صدا، آهنگ، و ساختار فرمولی به‌وجود می‌آید.

هر جفت صفت در این ساختار، علاوه بر آنکه معنایی از کمال الهی را می‌سازد، در لایهٔ کاربردی کار دیگری هم انجام می‌دهد: فضا را برای سخن‌گفتن از نیاز انسان آماده می‌کند. وقتی متن می‌گوید «سبحانک یا عزیز، تعالیت یا جبار»، در سطح کاربردی این دو صفت به‌نوعی «برجسته‌سازی قدرت» تبدیل می‌شوند؛ قدرتی که پشتوانهٔ درخواست «أجرنا من النار» است. به همین دلیل، هر بند با تسبیح آغاز می‌شود و با درخواست پایان می‌یابد: متن ساختار آیینی‌ای پدید می‌آورد که در آن انسان ابتدا به شناخت و اعتراف می‌رسد، سپس از درون همین اعتراف، درخواست مشروعیت و قدرت می‌گیرد. این چرخهٔ کاربردی سبب می‌شود دعا نه‌فقط مضمون؛ بلکه عملکرد داشته باشد؛ عملکردی که به‌طور مداوم تجربهٔ بندگی و نیاز را تازه می‌کند.

در تمام بندهای این دعا، نقش لایهٔ کاربردی به‌صورت واضح در ریتم تثبیت‌شدهٔ صدا و خطاب دیده می‌شود. خطاب‌ها («یا الله»، «یا رحمان»، «یا مؤمن»، «یا هادی»، «یا قریب»، «یا قهار»، «یا ودود»، «یا نور»...) ازنظرِ کاربردی پیوسته، مخاطب را در وضعیت «حضور دربرابرِ کسی» قرار می‌دهند؛ یعنی زبان نقشی محاوره‌ای ـ آیینی می‌گیرد، نه خبری. این خطاب‌ها «عملِ نزدیک کردن» هستند: هربار که گفته می‌شود «یا مجیر»، خواننده به‌طور کاربردی خود را در موقعیت کسی قرار می‌دهد که دربرابرِ یک پناه‌دهنده ایستاده است. از سوی دیگر، تکرار جملهٔ «أجرنا من النار» زبان را به کنش استغاثه تبدیل می‌کند؛ کنشی که هدفش برانگیختن احساس اضطرار، گشودن دل، و ایجاد تمرکز معنوی است. به همین دلیل، این جمله در همهٔ بندها یکسان باقی می‌ماند:

کارکردش ثابت است، حتی اگر صفات تغییر کنند.

در بندهای مربوط به صفات خلقت (خالق، بارئ، مصوّر و مقدّر) لایهٔ کاربردی نقش دیگری پیدا می‌کند: این صفات در اینجا زبان را در موقعیت «یادآوری منشأ هستی» قرار می‌دهند تا درخواست نجات معنا پیدا کند. یعنی کاربرد این صفات تنها بیان اعتقاد نیست؛ بلکه هدایت مخاطب به این احساس است که «او که خالق و بازسازندهٔ حیات است، همان پناه‌دهندهٔ حقیق است». در بخش‌هایی که صفات تقابلی آمده‌اند (معز و مذل، ضار و نافع و نیز معطی و مانع)، کاربرد متن به‌سمت «نمایش قدرت مطلق» می‌رود تا مخاطب احساس کند هیچ نیرویی بیرون از مشیت خدا در کار نیست و بنابراین پناه‌جویی فقط به او تعلق دارد. این کارکرد دقیقاً همان جایی است که لایهٔ کاربردی با لایهٔ بلاغی تداخل پیدا می‌کند و متن را از حالت توصیفی به حالت اقناعی ـ نیازآفرین تبدیل می‌کند.

در بندهایی مانند «سبحانک یا قریب، تعالیت یا رقیب» یا «سبحانک یا انیس، تعالیت یا مونِس» لایهٔ کاربردی نرم‌تر می‌شود و نقش «ایجاد صمیمیت» و «کاهش فاصلهٔ روانی» را به‌عهده می‌گیرد. این صفات کارکردی آرام‌بخش دارند و سبب می‌شوند خواننده احساس کند دعا نه‌فقط برای جذب عظمت خداست؛ بلکه برای دریافت انس، مراقبت و همراهی است. به همین دلیل، حضور این صفات درست کنار صفات جلالی‌تر مانند «جبّار» یا «قهار» باعث تعادل کاربردی می‌شود؛ یعنی دعا مخاطب را در یک نوسان عاطفی نگه می‌دارد: میان خوف و رجا. این نوسان دقیقاً همان تجربه‌ای است که متون دعا معمولاً به‌طور کاربردی ایجاد می‌کنند: افزایش آمادگی روح، نرم شدن قلب، و تقویت میل به توکل.

از نیمهٔ دعا به‌بعد که صفاتی مانند «أول و آخر»، «ظاهر و باطن»، «واحد و أحد»، «علی و أعلی» ظاهر می‌شوند، لایهٔ کاربردی به‌سمت «ساختن فضای حضور مطلق» حرکت می‌کند؛ فضایی که در آن انسان احساس می‌کند از هر جهت احاطه و دیده شده است و زیر چتر توجه الهی قرار گرفته است. این کارکرد، متن را به حالت مراقبه‌وار نزدیک می‌کند؛ جایی که زبان تبدیل به ابزار «حضور قلب» می‌شود. به همین دلیل است که تکرار ساختار دعا در این بخش تکرار خسته‌کننده نیست؛ بلکه تکرار تثبیت‌کننده است.

در پایان، جایی که ذکر یونس و نجات او می‌آید، لایهٔ کاربردی متن نقش نهایی خود را آشکار می‌کند. در اینجا زبان از حالت درخواست به حالت «اطمینان‌بخشی» تغییر می‌کند. نقل داستان

یونس نه‌تنها معنایی تاریخی دارد؛ بلکه یـک کارکرد آیینی دارد: مخاطـب را از حالت امید به حالت یقین منتقل می‌کند. متن به او نشان می‌دهد که این درخواسـت نجات یک بار در تاریخ به اجابت رسیده و اکنون نیز می‌تواند تکرار شود؛ بنابراین پایان دعا، زبان را به ابزار آرام‌سازی و تقویت اعتماد تبدیل می‌کند. جملـهٔ «الحمد لله رب العالمین» و «حسـبنا الله و نعم الوکیل» ایـن اطمینان را کامل می‌کند و متن را به نقطه‌ای می‌رساند که در آن دعا در سطح کاربردی، به تجربهٔ سکون، تکیه و رهایی تبدیل شده است.

❁ نتیجه‌گیری

در سطح آوایی، دعای مجیر بر موسیقی درونیِ غیرعروضی استوار است که از تکرار واج‌ها، کشش مصوت‌ها، سجع، جناس و تقابل‌های صوتی پدید می‌آید. واج‌هایی مانند «ج» با صفت قلقله، «ر» با خاصیت تکریر و صامت‌های انفجاری چون «ق» و «ب» لحنی اضطراری، استغاثه‌آمیز و پرتنش می‌آفرینند، به‌ویژه در عبارت محوری «أجرنا من النار یا مجیر». درمقابل، واژگانی مانند «سبحانک» با واج‌های نرم‌تر و مصوت‌های کشیده، فضایی تنزیهی و فروتنانه می‌سازند. کشش مصوت‌هایی چون «آ» و «یا» ریتم دعا را با الگوی طبیعی دم و بازدم هماهنگ می‌کند و متن را از نثر گزارشی به تجربه‌ای زمزمه‌وار و مراقبه‌ای بدل می‌سازد. تقابل آوایی میان صفات جلالی و جمالی، همراه با سجع‌های متوازن و جناس‌های هم‌وزن، دو قطب خوف و رجا را در سطح صوتی فعال می‌کند و سبب می‌شود دعا نه‌فقط شنیده؛ بلکه به‌صورت عاطفی تجربه شود.

در سطح واژگانی، دعای مجیر بر شبکه‌ای گسترده از اسماء و صفات الهی استوار است که با دقت در چینش، تقارن و تکرار سامان یافته‌اند. واژه‌گزینی متن میان حوزه‌های رحمت، قدرت، آفرینش و احاطهٔ الهی در حرکت است و هر بند، میدان معنایی نسبتاً مستقلی می‌سازد. تکرار واژگانِ بنیادینی چون «سبحانک»، «تعالیت»، «أجرنا» و «یا مجیر» ساختی حلقه‌وار و آیینی پدید می‌آورد که ریتم معنایی دعا را تثبیت می‌کند. تقارن واژگانی در قالب جفت‌های هم‌معنا (غفور و شکور) یا متقابل (محیی و ممیت، ظاهر و باطن) پویایی معنایی متن را افزایش می‌دهد و مانع یکنواختی می‌شود. این تکرارها صرفاً آرایه‌ای زبانی نیستند؛ بلکه ابزار هدایت تجربهٔ نیایشی‌اند، به گونه‌ای که هر بازگشت واژگانی، حالت تنزیه، تمجید و استغاثه را عمیق‌تر می‌کند و دعاگو را در مدار معنایی واحدی نگه می‌دارد.

ساختارهای صرفی دعای مجیر نقشی اساسی در القای حالت نیایش دارند. بسامد بالای اسم فاعل (خالق، بارئ، مصور و محیی) خداوند را در مقام فاعلِ فعال و حاضر نشان می‌دهد و دعا را از گزارش صفات به تجربهٔ کنش الهی تبدیل می‌کند. صیغه‌های مبالغه مانند «غفور»، «جبار»، «قهار» و «رزاق» شدت، دوام و اطلاق صفات را برجسته می‌سازند و پشتوانه‌ای اعتقادی برای درخواست نجات فراهم می‌آورند. مصدر «سبحان» که به‌صورت مفعول مطلقِ فعل محذوف به‌کار رفته، با حذف فعل، تنزیه را به حالتی دائمی و غیرزمان‌مند بدل می‌کند. فعل «تعالیت» از باب تفاعل، رفعت مطلق الهی را تثبیت می‌کند و فعل امر «أجرنا» با ساخت کوتاه و مستقیم خود، رابطه‌ای بی‌واسطه و اضطراری میان بنده و خدا برقرار می‌سازد. بدین ترتیب، صرف در این دعا نه ابزار توصیف؛ بلکه بخشی از کنش

نیایشی است.

در سطح نحوی، دعای مجیر بر الگوی ثابت و تکرارشونده‌ای استوار است که بیشتر بندها را در قالب «ندا + تنزیه و تعالی + درخواست» سامان می‌دهد. اسلوب ندا با تکرار «یا» و گروه‌های اسمیِ کوتاه (یا عزیز، یا قریب) نقش حذف را تقویت کرده و خطاب مستقیم و بی‌واسطه به خداوند را ممکن می‌سازد. حذف فعل در ساخت‌هایی مانند «سبحانک» جمله را از حالت خبری به حالت مراقبه‌ای و حضوری تغییر می‌دهد. توازن نحوی ناشی از تکرار این الگو، بندها را هم‌وزن و آیینی می‌کند و ریتمی قدسی پدید می‌آورد. در بسیاری از بندها، صفات به‌صورت گروه‌های اسمیِ پشت‌سرهم می‌آیند و ساختی انباشتی و افقی می‌سازند. در بخش پایانی دعا، تغییر ناگهانی به ساخت روایی با افعال ماضی جمع (فاستجبنا له) نقش نتیجه‌گیری و اطمینان‌بخشی دارد و پایان‌بندی خبری (والحمد لله رب العالمین) لحن اختتام را تثبیت می‌کند.

شبکهٔ معنایی دعای مجیر بر سه محور اصلی تنزیه، تمجید و استغاثه سامان یافته است. مفاهیم از رحمت و لطف آغاز می‌شوند، از قدرت و جبروت عبور می‌کنند و به مفاهیم کلان و تجریدی مانند جلال، جمال و احاطه الهی می‌رسند. ترادف‌های معنایی حوزه‌هایی چون یاری، مغفرت و رحمت را گسترش می‌دهند و تقابل‌هایی مانند «ظاهر و باطن» و «محیی و ممیت» تعادل جلال و جمال را برقرار می‌سازند. واژگان آفرینش، مسیر هستی را از ایجاد تا بازگرداندن بازنمایی می‌کنند و دعاگو را در مقام شاهد چرخهٔ وجود قرار می‌دهند. ارجاعات قرآنی، به‌ویژه داستان یونس، شبکهٔ معنا را از سطح توصیف به سطح تحقق و یقین می‌برند. بدین‌سان، معنای دعا نه ایستا؛ بلکه جریانی سلوکی است که از شناخت آغاز می‌شود و به اطمینان و آرامش ختم می‌گردد.

در سطح کاربردی، دعای مجیر نمونه‌ای روشن از «کنش زبانی آیینی» است؛ زبانی که عمل می‌کند، نه‌صرفاً معنا را گزارش دهد. تکرار ساخت «سبحانک... تعالیت... أجرنا...» زبان را به ابزار ایجاد حضور، تعظیم و استغاثه تبدیل می‌کند. خطاب‌های پی‌درپی، کنش فراخوانِ حضور الهی را اجرا می‌کنند و دعاگو را در موقعیت گفت‌وگوی مستقیم با خدا قرار می‌دهند. صفات جلالی در سطح کاربردی نقش برجسته‌سازی قدرت را دارند و مشروعیت درخواست نجات را فراهم می‌سازند؛ در حالی که صفات جمالی و قرب، کارکرد آرام‌بخش و صمیمیت‌زا دارند. تکرار درخواست «أجرنا من النار» زبان را به کنش مداوم پناه‌جویی بدل می‌کند. در پایان، نقل داستان یونس و جملات اختتامی، کارکرد اطمینان‌بخشی و تثبیت اعتماد را برعهده می‌گیرند و دعا را از حالت اضطرار به سکون و توکل می‌رسانند.

❁ فهرست منابع

منابع فارسی

۱. اخلاقی، اکبر، (۱۳۷۷)، تحلیل ساختاری **منطق الطیر**، اصفهان: انتشارات فردا.

۲. برزویی، رضا، و گراوندی، طهمورث، (۱۴۰۰)، «بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار نادر نادرپور»، **فصلنامه زبان و ادب فارسی**، سال ۱۳، شمارهٔ ۴۸، ص ۱۰۰-۱۲۶.

۳. جعفری، محمدتقی و همکاران، (۱۳۶۰)، **یادنامه کنگره هزاره**، بی جا: بنیاد نهج‌البلاغه.

۴. خاقانی، محمد، (۱۳۷۶)، **جلوه‌های بلاغت در نهج‌البلاغه**، تهران: بنیاد نهج‌البلاغه.

۵. رضائی، رمضان، (۱۴۰۱)، «سبک لایه نحوی آیات دعا»، **فصلنامه سبک‌شناسی قرآن کریم**، شمارهٔ ۱۱، ص ۳۵-۵۹.

۶. سیدی، سید حسین، و حاجی‌رجبی، نفسه، (۱۳۹۴)، «سبک‌شناسی آوایی دعای عرفه»، **علوم قرآن و حدیث**، سال ۴۷، شمارهٔ ۲، ص۴۷- ۲۹.

۷. صفوی، سید سلمان، (۱۴۰۳)، **آتش فراق محبوب: شرح عرفانی دعای مجیر**، تهران: انتشارات تراث اسلامی.

۸. طباطبائی ندوشن، سید روح‌الله (۱۴۰۲)، «سبک‌شناسی آوایی خطبه ۳۴ نهج‌البلاغه»، **حدیث و اندیشه**، شمارهٔ ۳۶، ص۲۵۵- ۲۷۶.

۹. عمران‌پور، محمدرضا، (۱۳۸۶)، «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، **گوهر گویا**، سال ۱، شمارهٔ ۱، ص۱۵۳-۱۸۰.

۱۰. غریب، رز، (۱۳۷۸)، **نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد ادبی**، ترجمهٔ نجمه رجایی. مشهد: دانشگاه فردوسی.

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

۱۲. قاسم‌پیوندی، زهرا، سید محمدرضا ابن الرسول و محمد خاقانی، (۱۳۹۳)، «سبک‌شناسی دعای مکارم‌الاخلاق»، **علوم حدیث**، شمارهٔ ۷۳، ص۲۷-۳.

۱۳. قائمی، مرتضی، (۱۳۸۸)، **سیری در زیبایی‌های نهج‌البلاغه**، قم: ذوی‌القربی.

۱۴. قرائتی، محسن، (۱۳۶۶)، **معاد**، قم: مؤسسه در راه حق.

۱۵. قمی، شیخ عباس، (۱۳۷۵)، **کلیات مفاتیح‌الجنان**، تهران: انتشارات فراهانی.

۱۶. قمی، شیخ عباس، (۱۳۸۸)، **مفاتیح الجنان**، ترجمهٔ الهی قمشه ای، قم: انتشارات آیین دانش.

۱۷. کوچک‌زاده، مقدسه، غنی‌پور ملکشاه، احمد، باقری خلیلی، علی‌اکبر، و رضوانیان، قدسیه، (۱۴۰۱)، «سبک‌شناسی لایه‌ای تذکرة‌الاولیاء عطار در سه لایه واژگانی، نحوی و بلاغی»، **کاوش‌نامه زبان و ادبیات**

فارسی، شمارۀ ۵۴، ص۴۷-۸۹.
۱۸. معین، جواد، پروین، نورالدین، و خرقانی، حسن، (۱۴۰۱)، «سبک‌شناسی لایه‌ای آیات جهاد براساس تحلیل فنوسمانتیک (مطالعه موردی: واژه «جهد» و مشتقات آن)»، **تحقیقات علوم قرآن و حدیث**، سال ۱۹، شمارۀ ۲، ص۲۱۹-۲۵۱.
۱۹. موسوی‌بلده، سید محسن، (۱۳۸۲)، **حلیة‌القرآن سطح ۲: آموزش ت جوید قرآن**، تهران: احیاء کتاب.
۲۰. میرزا مهدی تهرانی، ابراهیم، و مدرس، امیرحسین، (۱۳۷۴)، **مبانی موسیقی قرائت**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۱. نوری، حسین بن محمد تقی، (۱۳۹۱)، **ترجمه دارالاسلام در حقیقت خواب و گزارش آن**، تهران: اسلامیه.

منابع عربی

۲۲. استرآبادی، محمد بن حسن رضی‌الدین، (بی‌تا)، **شرح شافیه ابن‌الحاجب**، بیروت: دارالکتب العلمیه.
۲۳. البستانی، محمود، (۱۴۱۳ق)، **تاریخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي**، مشهد: مجمع البحوث الإسلامية، مؤسسه الطبع و النشر لآستانه الرضویه المقدسه.
۲۴. تفتازانی، سعدالدین، (بی‌تا)، **شرح مختصر المعاني**، قم: دارالحکمة.
۲۵. صبان، محمد بن علی، (بی‌تا)، **حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالک و معه شرح الشواهد للعيني**، بیروت: المکتبة العصرية.
۲۶. صغیر، محمد حسین، (۱۴۲۰ق)، **الصوت اللغوي في القرآن**، بیروت، لبنان: دارالمؤرخ العربی.
۲۷. کفعمي، علي بن إبراهيم، (۱۴۱۸ق)، **البلد الأمين و الدرع الحصين من الأدعية والأعمال والأوراد والأذكار**، بیروت: المؤسسه الأعلمة.
۲۸. نهر، هادی، (بی‌تا)، **النحو التطبيقي وفقا لمقررات النحو العربي في المعاهد و الجامعات العربية: الدراسات الأولية و العليا**، اربد: عالم الکتب الحديث.
۲۹. هاشمی، احمد، (۱۳۹۴)، **جواهر البلاغة**، قم: مرکز تدوین کتب درسی.

دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
مقالهٔ پژوهشی

خوانش فوکویی شخصیت‌ها در رمان ابومسلم خراسانی از جرجی زیدان

عسگر بابازاده اقدم[۱]

چکیده

رمان‌های تاریخی جرجی زیدان، به‌ویژه رمان «ابومسلم خراسانی»، بستری گفتمانی برای بازنمایی مناسبات قدرت در قالب روایت ادبی فراهم می‌کنند. مسألهٔ این پژوهش بررسی چگونگی شکل‌گیری قدرت و تأثیر آن بر شخصیت‌پردازی ابومسلم در این رمان است. اهمیت این پژوهش در آن است که با نگاهی گفتمانی، رمان تاریخی را نه‌صرفاً بازتاب تاریخ؛ بلکه عرصه‌ای برای تولید، بازتولید و حذف سوژه‌های سیاسی می‌داند. این مقاله با روش تحلیل کیفی و رویکرد تحلیل گفتمان، و با اتّکا به نظریهٔ قدرت میشل فوکو انجام شده است. فوکو قدرت را نه‌تنها در ساختارهای حکومتی؛ بلکه در گفتمان‌های پنهان و نهادینه‌شده در زبان و روایت می‌بیند. او برخلاف الگوی رایجی که مارکسیست‌ها و فمنیست‌های متقدم از قدرت ارائه داده بودند، قدرت را در چیزی می‌داند که مولّد است و رخدادها و شکل‌های جدیدی از رفتار را به‌بار می‌آورد و آزادی افراد را محدود نکرده و آنان را دربند نمی‌کند. در این راستا، شخصیت ابومسلم خراسانی به‌عنوان عاملی تاریخی و اسطوره‌ای در بستر گفتمان‌هایی چون مقاومت، مشروعیت‌بخشی، سرکوب و نظم سیاسی بازنمایی می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که زیدان با به‌کارگیری عناصر روایت تاریخی و زبان ادبی، ابومسلم را به‌صورت سوژه‌ای دوگانه تصویر می‌کند: از یک سو، نمایندهٔ گفتمان مقاومت و قهرمان توده‌ها و از سوی دیگر، عنصری تهدیدآمیز برای نظم نوپای خلافت عباسی. این دوگانگی باعث می‌شود که شخصیت ابومسلم در طول روایت، هم به‌عنوان عامل تحول گفتمانی عمل کند و هم قربانی حذف گفتمانی گردد. همچنین روابط میان شخصیت‌ها، ازجمله ابومسلم و خلفای عباسی، بر محور تعاملات قدرت و بازتولید سلسله‌مراتب سیاسی شکل می‌گیرند. زبان روایت به‌عنوان ابزار اعمال و تداوم قدرت عمل می‌کند و به‌طور نظام‌مند شخصیت‌ها را درون چهارچوب‌های گفتمانی تثبیت یا حذف می‌کند. در مجموع، شخصیت‌پردازی در این رمان بازتابی صِرف از تاریخ نیست؛ بلکه ساختاری پیچیده از مناسبات قدرت و شکل‌گیری سوژه در متن گفتمان‌های ایدئولوژیک است.

کلیدواژه‌ها: جرجی زیدان، ابومسلم خراسانی، فوکو، گفتمان قدرت، شخصیت‌پردازی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۲/۲۴ doi 10.22034/alr.2026.881

۱. دانشیار زبان وادبیات عربی دانشگاه علوم ومعارف قرآن کریم، قم، ایران. babazadeh@quran.ac.ir

شیوه استناد به این مقاله: بابازاده اقدم، عسگر، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «خوانش فوکویی شخصیت‌ها در رمان ابومسلم خراسانی از جرجی زیدان»، **جستارهای ادب عربی**، ش ۷، ص ۷۵ تا ۹۷.

❁ مقدمه

ادبیات داستانی تاریخی در جهان عرب، به‌ویژه در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، نقش حیاتی در شـکل‌دهی به هویت فرهنگی و تاریخی جوامع عرب‌زبان ایفا کرده اسـت. در این راستا، جرجی زیدان، نویسـنده و مورخ لبنانی تبـار، با مجموعه رمان‌هـای تاریخی خود نه‌تنها به بازسـازی وقایع صدر اسلام پرداخته؛ بلکه ازطریقِ این آثار گفتمانی خاص از تاریخ، سیاسـت، دین و قدرت را به خوانندگان عرب منتقل کرده است. یکی از برجسته‌ترین این آثار، رمان «ابومسلم خراسانی» است؛ اثری که در بستر رویدادهای انقلاب عباسی نوشـته شده و شخصیت محوری آن، ابومسلم، نقشی پیچیده و چندوجهی ایفا می‌کند.

باوجود پژوهش‌های متعددی که دربارهٔ محتوای تاریخی، سبک، روایت و ساختار داستانی آثار زیدان انجام شده است، کمتر به جنبه‌های گفتمانی و قدرت‌محور شخصیت‌پردازی در این آثار، آن هم براسـاسِ نظریه‌های مدرن، مانند نظریهٔ قدرت و گفتمان میشـل فوکو پرداخته شده است. از دیدگاه فوکو، قدرت نه‌تنها در نهادهای سیاسی متمرکز نیست؛ بلکه در گفتمان‌ها، دانش‌ها و روابط بین سوژه‌ها نیز جاری است. ازاین‌رو، بازنمایی یک شـخصیت تاریخی در متن ادبی می‌تواند حامل گفتمان‌هایی از مشروعیت، مقاومت، سلطه و حذف باشد. مسألهٔ اصلی این پژوهش آن است که در رمان ابومسلم خراسانی، شـخصیت‌پردازی نه‌صرفاً به‌عنوان یک روایت‌سازی تاریخی یا داستانی؛ بلکه به‌عنوان ابزاری بـرای بازتولید و به چالش کشیدنِ گفتمان‌های قـدرت عمل می‌کند. در این بستر، توجه به سوژه‌سـازی در رمان ابومسـلم خراسـانی، ارتباط میان قدرت و روایت، و همچنین نقش زبـان در تثبیت یا تخریب جایـگاه شـخصیت‌ها، از مهم‌ترین جنبه‌هایی اسـت که پژوهش حاضر درپیِ تحلیل آن است. این مسأله در شـرایطی اهمیت می‌یابد که رمان‌های تاریخی زیدان در مقطع شـکل‌گیری هویت مدرن عربی و پیدایش ملی‌گرایی عربی نوشته شـده‌اند. این دوره، زمانی است که تاریخ و داستان‌نویسـی به عرصه‌ای برای منازعه گفتمان‌های سیاسی، دینی و اجتماعی تبدیل شده اسـت و زیدان در این اثر خود می‌کوشـد تا با به‌تصویر کشیدن چهره‌های تاریخی، به شـکل‌گیری گفتمان‌های جدید کمک کند. بنابرایـن، بررسی اقدامات و اسـتراتژی‌های زیدان در شخصیت‌پردازی و چگونگی تعامل او با گفتمان‌های قدرت در این آثار، می‌تواند درک عمیق‌تری از چالش‌ها و فرصت‌های موجود در فضایی که هویت مدرن عربی در آن شکل می‌گرفت، ارائه دهد. ازاین‌رو تلاش خواهد شد به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱. شخصیت ابومسلم خراسانی در رمان جرجی زیدان چگونه براساسِ گفتمان قدرت و سوژگی بازنمایی می‌شود؟

۲. چه سازوکارهایی از قدرت در روند شخصیت‌پردازی این رمان قابل شناسایی‌اند؟

۳. چگونه می‌توان تحلیل شخصیت‌ها و مناسبت آن‌ها را با مفاهیم فوکویی، همچون دانش، قدرت، انضباط و حذف گفتمانی توضیح داد؟

پیشینهٔ تحقیق

با رصد منابع و بانک‌ها اطلاعاتی تحقیق، آثاری در رابطه با موضوع گفتار حاضر به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند، ازجمله:

۱. طاهر، سامی، (۲۰۱۷م)، «التصور السیاسی فی روایات جرجی زیدان»، مجلهٔ آداب المستنصریه که در آن نویسنده به بررسی تصویر نظام سیاسی در رمان‌های زیدان می‌پردازد؛ اما فاقد چهارچوب نظری مشخص درزمینهٔ قدرت است.

۲. بابازاده اقدم، عسگر و همکاران، (۱۳۹۱)، «شخصیت‌پردازی زن در رمان‌ها تاریخی جرجی زیدان»، مجلهٔ نقد ادب معاصر عربی که در آن نویسنده، شخصیت‌های زنانهٔ داستان‌ها زیدان را برمبنای عناصر داستان‌نویسی مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است.

۳. نوابخش، مهرداد و فاروق کریمی، (۱۳۸۸)، «واکاوی مفهوم قدرت در نظریات میشل فوکو» در مجله مطالعات سیاسی، که در آن نویسندگان، ضمن تحلیل نظریهٔ فوکو به این نکته اشاره کرده‌اند که تعریف فوکو از قدرت می‌تواند کمک حال جامعه‌شناسی باشد و در نظریه‌های جامع شناختی مورد بازکاوی قرار گیرد.

۴. دربارهٔ کاربرد نظریهٔ قدرت و گفتمان فوکو، در برخی رمان‌ها هم کارهایی انجام شده است، ازقبیلِ «بررسی شخصیت‌پردازی رمان علی مائده داعش براساس نظریهٔ قدرت و گفتمان فوکو»، از زینب فهی تفرشی و رجاء ابوعلی، (۱۴۰۴)، که رمان بررسی‌شده در آن، با رمان این متفاوت است.

هر چند نمونه‌های متعددی برای پیشینه‌های این نوع پژوهش وجود دارد، اما ذکر همهٔ آن‌ها از مجال گفتار حاضر خارج است؛ بنابراین جنبهٔ نوآوری این مقاله را می‌توان در این دانست که رمان ابومسلم خراسانی به‌عنوان یکی از رمان‌های شخصیت‌محور و حادثه‌محور مشهور زیدان، با تکیه بر نظریهٔ قدرت و گفتمان فوکو تحلیل شده است و سازوکارهای قدرت و سوژه‌سازی در

شخصیت‌پردازی آن واکاوی می‌شود.

۱. چهارچوب نظری تحقیق

۱-۱. نظریهٔ قدرت در اندیشهٔ میشل فوکو

میشـل فوکو، فیلسـوف و تاریخ‌دان معاصـر فرانسـوی، یکی از متفکـران کلیـدی در حوزهٔ پساساختارگرایی به حسـاب می‌آید و برداشـت او از مقولهٔ قدرت، نقطهٔ عطفی در علوم انسانی به شمار می‌رود.

یکی از جدی‌تریـن و مجادله‌برانگیزتریـن منازعات فـکری در حوزهٔ نظریه‌های سیاسی، بحث پیرامون مفهوم قدرت در دیدگاه متفکرانی نظیر میشل فوکو است. قدرت در نگرش فوکو، قبل از هر چیز مولّد و سازنده است؛ به این معنا که او قدرت را ابزاری در مالکیت دولت می‌داند که برای تحلیل نظم اجتماعی مورد اسـتفاده قرار می‌گیرد. فوکو به بررسی جزئیات اعمـال اجتماعی علاقه‌مند بود و بر این باور بود که قدرت متکثّر اسـت و از یک مرکز سیاسی واحد اجرا نمی‌شود؛ بلکه از مکان‌ها و نقاط بی‌شمـاری اعمال می‌گردد. به عبارت دیگر، تحت قدرت حاکمیت، الـگویی فراگیر و واحد وجود ندارد (نوابخش و کریمـی، ۱۳۸۸، ص۵۱). در اکثر آثار فوکو، اسـتفاده از اصطلاح قدرت به یک دیدگاه انتقادی نسـبت‌به کردارهای اجتماعی دلالت دارد. او به نقش زندگی روزمره، نهادها و تعاملات انسانی در شکل‌دهی به سـاختارهای قدرت توجه می‌کند و این باور را مطرح می‌سازد که قدرت نه‌تنها در سـطوح کلان سیاسی؛ بلکه در تمامی جنبه‌های زندگی اجتماعی وجود دارد. بدین ترتیب، مفهوم قدرت در تفکر فوکو به یک مفهوم پیچیده و چندبعدی تبدیل می‌شود که نقش آن در روابط اجتماعی و ساختارهای فرهنگی قابل‌تأمل و چالش‌برانگیز است.

برخلاف دیدگاه کلاسیک که قدرت را مفهومی متمرکز، سلسله‌مراتبی و سرکوب‌گر تلقی می‌کند، فوکو قدرت را به‌عنوان یک پدیدهٔ شـبکه‌ای، تولیدی و غیرمتمرکز تحلیل می‌داند. در اندیشهٔ فوکو، قدرت نه یک دارایی است و نه یک نهاد؛ بلکه رابطه‌ای پویا اسـت که بین افراد، نهادها، زبان‌ها و ساختارهای اجتماعی جاری است. او قدرت را به‌صورت رابطه‌ای استراتژیک می‌بیند که افراد را به گونه‌ای خاص هدایت، شـکل‌دهی و کنترل می‌کند. به باور او، قدرت در همه‌جا حاضر است؛ زیرا از همه‌جا برمی‌خیزد و به‌صورت مداوم در تعاملات و ارتباطات انسـانی شکل می‌گیرد. این رویکرد

او به قدرت، تعریف‌ها و شیوه‌های پیشین را به چالش می‌کشـد و بر اهمیت بررسی اشکال مختلف قدرت در زندگی روزمره، نهادها و گفتمان‌های اجتماعی تأکید می‌کند. ازاین‌رو، قدرت در نظریهٔ فوکو به‌عنوان یک فرایند پیچیده و چندوجهی مطرح می‌شود که می‌تواند بر رفتار، اندیشه و هویت افراد تأثیر بگذارد (Foucault,1971,p21).

در رمان‌های تاریخی نیز، آنچه به‌عنوان تاریخ یا واقعیت بازنمایی می‌شود، نوعی بازتولید گفتمان قدرت است. گفتمان در اندیشـهٔ فوکو فراتر از گفتار یا زبان صرف اسـت. گفتمان‌ها، سیستم‌های زبانی و معرفتی هسـتند که در درون آن‌ها معانی شـکل می‌گیرند، هویت‌ها تولید می‌شوند و روابط قدرت تثبیت می‌گردد. ویژگی‌های گفتمان در اندیشـهٔ فوکو تعیین‌کنندهٔ آن چیزی است که می‌توان گفت، دانسـت یا فهمید و درحقیقت، نقش ابزار قـدرت را ایفا می‌کند و ازطریـقِ نهادها، آموزش، رسانه، روایت تاریخی و ادبیات بازتولید می‌شـود. در تحلیل رمان، می‌توان به شناسایی گفتمان‌های حاکم بر روایت پرداخت. برای مثال، گفتمان‌هایی همچون گفتمـان مشروعیت، گفتمان مقاومت و گفتمان اسلامی یا خلافتی می‌توانند موردِ بررسی قرار گیرند که در این میان، کدام شخصیت‌ها در این گفتمان‌ها تثبیت یا حذف می‌شوند.

۱-۲. انواع قدرت در نظریهٔ فوکو

به‌طور روشن باید گفت که رابطهٔ بین قدرت و دانش، جزو مسائل محوری نظریهٔ فوکو است. این مثلث قدرت، دانش و گفتمان، زمینهٔ اصلی روش‌شـناسی فوکو است که در آن، این مفاهیم به‌عنوان مفاهیم میانجی بین سطح خرد، مانند کنش‌های فردی، و سطح کلان، مانند سیستم‌های اجتماعی عمل می‌کنند (دریفوس ورابینو، ۱۳۷۶، ص ۳۵۳).

با در نظر داشتن توصیف قواعد گفتمانی که مولّد گزاره‌ها هستند و هم‌زمان در گزاره‌ها ساکن‌اند، اکنون قدرت دارای ویژگی دوگانه‌ای است: قدرت هم مولّد فرد است و هم فرد بار قدرت را به دوش می‌کشـد. به‌عبارتی، قدرت تنها زمانی وجود خواهد داشـت که فرد دسـت به کنش بزند و در این فرایند، هم خود را به‌عنـوان یک سوژه درک کند و هـم در تعاملات اجتماعی خود، سـازوکارهای قدرت را مجسم نماید. این دیدگاه نشان‌دهندهٔ این است که قدرت و دانش نمی‌توانند به‌طور جدا از یکدیگر وجود داشته باشند و هرکدام به‌طور بنیادینی بر دیگری تأثیر می‌گذارد. به همین دلیل، برای درک عمیق‌تر از وضعیت‌های اجتماعی و فرهنگی، لازم است که به این تعاملات و روابط دقت شود

و تأثیر آن‌ها بر هویت فردی و جمعی تحلیل شـود. در این راستا، فوکو می‌آموزد که بررسی گفتمان‌ها و قدرت در زندگی روزمره می‌تواند درک بهتری از نحوهٔ شـکل‌گیری دوسویهٔ قدرت و دانش در جوامع ارائه دهد (حاجلی، ۱۳۹۵، ص۷۶). انواع متعددی از قدرت در نظریهٔ فوکو شناسایی شده‌اند:

قدرت حاکمیتی: قدرت سنتی که در قرون وسطی و تا دوران کلاسیک رایج بود و شامل مجازات، ممنوعیت و اعمال قدرت آشکار ازسوی شاه یا حاکم است؛

قدرت انضباطی: قدرتی کـه از قرن ۱۸ بـه بعد ظهور یافـت و مبتنی بـر نظارت، طبقه‌بندی، نرمال‌سازی و کنترل از درون اسـت. این نوع قدرت در نهادهایی چون مدرسه، پادگان، بیمارستان و زندان به کار می‌رود و ابزار آن شـامل جدول‌بندی، برنامه‌ریزی، اندازه‌گیری و مشـاهده است. در ادبیات نیز شخصیت‌هایی هسـتند که تحت انضباط گفتمان قرار می‌گیرند، آموزش می‌بینند، کنترل می‌شوند یا دگرگون می‌گردند؛

زیسـت قدرت: در آثار متأخر فوکو، به‌ویژه در دورهٔ تحلیل‌هایش از دولت مدرن، او از مفهومی به‌نام زیست قدرت یاد می‌کند. این نوع قدرت بر تن، بدن، بهداشـت، تولید مثل، جمعیت و بقای نوع بشر تمرکز دارد. هدف آن، نه کشتن یا حذف؛ بلکه اداره و بهره‌برداری از زندگی است.

۱-۳. سوژه و سوژه‌سازی

یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در نظریهٔ میشـل فوکو، فرآیند «سوژه‌سازی» است. این مفهوم به ما می‌فهماند که قدرت نه‌تنها به‌عنوان عاملِ سرکوب عمل می‌کند؛ بلکه در عین حال، افراد را به‌عنوان سوژه‌هایی خاص شـکل می‌دهد (دریفوس و رابینـو، ۱۳۷۶، ص۲۴۳). به‌عنـوان مثال، قهرمان، خائن، شـهید، دیوانه، زن منحـرف یا رهبر خردمند، همگی سوژه‌هایی هسـتند کـه در چهارچوب گفتمان‌های اجتماعی و سیاسی و ازطریقِ سـازوکارهای قدرت تعریف و بازنمایی می‌شوند. در رمان «ابومسلم خراسانی»، این مفهوم به‌وضوح مشهود است. شخصیت ابومسلم به‌عنوان یک قهرمان، نجات‌بخش و حتی تهدیدی برای نظم خلافت، ساخته شـده و به تصویر کشیده می‌شود. ازطریقِ گفتمان‌هایی که در متن رمان وجود دارد، نحوهٔ تعریف، تأیید یا نفی این شـخصیت‌ها و موقعیت‌های آن‌ها مشـخص می‌شـود. برای مثال، ابومسـلم به‌عنوان یک قهرمان به‌تصویر کشیده می‌شود که دربرابر ظلم و فسـاد حاکمان می‌ایسـتد و به ملت خود امید می‌دهد. اما در عین حال، او می‌تواند به‌عنوان تهدیدی برای نظم موجود قلمداد شـود؛ زیرا با جنبش‌های خود، ثبات حکومت خلافت

را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. این تضاد در برداشت‌های مختلف از شخصیت ابومسلم نشان‌دهندهٔ این است که سوژه‌سازی نه‌تنها به شکل‌گیری هویت‌های اجتماعی می‌انجامد؛ بلکه در عین حال، پیوند عمیق با گفتمان‌های قدرت و سیاست دارد. بنابراین، مطالعهٔ شخصیت ابومسلم ازمنظرِ فرآیند سوژه‌سازی، می‌تواند به درک عمیق‌تری از سازوکارهای قدرت و نحوهٔ تأثیر آن بر هویت اجتماعی و تاریخی کمک نماید.

۱-۴. نظریهٔ گفتمان در اندیشهٔ میشل فوکو

اصطلاح گفتمان قبل از اینکه در نظریه‌های ادبی جدید رایج باشد، در زبان‌شناسی برای اشاره به پاره‌گفتارها یا واحدهای زبانی طولانی‌تر از جمله به کار می‌رفت. اما علت تأثیر نشانه‌شناسی و ساختارگرایی حوزهٔ کاربرد این اصطلاح، اکنون به نظریهٔ ادبی، مطالعهٔ فرهنگی و به‌طور کلی، علوم انسانی گسترش یافته است. ازنظرِ فوکو، هر گزاره یا گفته یا سخنی، بیان‌کنندهٔ شیوهٔ خاصی در جامعه است. به عبارت دیگر، گفتمان طرز بیان یا رفتارهای زبانی، نهاد یا تشکیلات مدنی را مشخص می‌کند. فوکو گفتمان را مجموعه‌ای منسجم از گزاره می‌داند که باعث ادراکی از واقعیت می‌شود. گفتمان معرفتی دربارهٔ مفاهیم خاص ایجاد می‌کند و قواعدی برای سخن گفتن دربارهٔ آن مفاهیم برمی‌انگیزد. گفتمان‌ها ماهیتی ایستا ندارند؛ بلکه به فراخور تغییر در وضعیت تاریخی یا اجتماعی دگرگون می‌شوند و گزاره‌ها و قواعد جدیدی را شکل می‌دهند (ابوعلی و دیگران، ۱۴۰۴، ص۷۰).

میشل فوکو گفتمان را صرفاً به‌عنوان مجموعه‌ای از گفته‌ها یا متون درنظر نمی‌گیرد؛ بلکه آن را به‌عنوان نظامی پیچیده از دانش، قدرت و قواعد می‌فهمد که تعیین می‌کند در یک زمینهٔ خاص چه چیزهایی می‌توان گفت، اندیشید یا انجام داد. به عبارت دیگر، گفتمان شامل مجموعه‌ای از ساختارهای اجتماعی و فرهنگی است که بر نحوهٔ تفکر و عمل افراد تأثیر می‌گذارد و به شکل‌گیری هویت‌ها و روابط قدرت کمک می‌کند (فوکو، ۱۳۹۰ الف، ص۴۸). این بدان معناست که گفتمان نه‌تنها محدودیت‌هایی برای بیان و کنش ایجاد می‌کند؛ بلکه به طُرق مختلفی نیز به بازتولید و تثبیت نظم‌های اجتماعی و سیاسی می‌انجامد. او در نظم گفتار، بیان می‌کند که هر گفتمان با مجموعه‌ای از قواعد و نهادهای نظارتی، مرز میان گفتنی و ناگفتنی را تعیین می‌کند (همان، ص۴۹).

۲. خلاصهٔ رمان ابومسلم خراسانی

محور اصلی این داستان، شـخصیت ابومسلم اسـت؛ مردی ایرانی‌تبار، زیرک، سیاست‌مدار و جنگاور که نقش کلیدی در سرنگونی امویان و به‌قدرت رسیدن عباسیان ایفا می‌کند. ماجرای رمان در دوران حسـاسی از تاریخ اسلام؛ یعنی اواخر خلافت اموی و اوایل خلافت عباسی رخ می‌دهد و با توجه به تحـولات اجتماعی و سیـاسی آن دوره، به بررسی مضامین قـدرت، هویت و تناقضات تاریخی می‌پردازد. امویان در شـام درگیر فسـاد، تبعیض قومـی و ظلم‌اند؛ در حالی کـه ایرانیان و شیعیان نـاراضی به‌دنبال تغییر نظام خلافت هسـتند. در این بسـتر تاریخی، دعـوت عباسی در خراسان گسـترش می‌یابد و ابومسـلم، به‌عنوان یکی از چهره‌های کلیدی این حرکت، ازسوی امام محمدبن علی علیهما‌السلام مأمور می‌شود تا دعوت عباسیان را در خراسان رهبری کند. با تدبیر و شجاعت، او به‌سـرعت قدرت می‌گیرد و مخالفان را یکی پس از دیگری از سـرِ راه برمی‌دارد. ابومسـلم با فتح شهرها و جذب قبایل مختلف، به چهره‌ای برجسـته و محبوب در میان مردم بدل می‌شود. درنهایت، در سـال ۱۳۲ هجری قمری، با پیروزی کامل قیام و مرگ مروان حمـار، آخرین خلیفهٔ اموی، عباسیان قدرت را در بغداد به‌دست می‌گیرند.

پس از برقراری خلافت عباسی، ابومسـلم به چهره‌ای مزاحم برای خلیفـه جدید، ابوالعباس سفاح و سپس ابوجعفر منصور تبدیل می‌شـود. این خلیفه‌ها که نگران نفوذ و محبوبیت او در میان مردم خراسان و لشکر هسـتند، به‌تدریج نسـبت‌به ابومسلم بدبین می‌شـوند. بنابراین، ابوجعفر منصور با نیرنگ و تزویر، ابومسـلم را به بغداد فرامی‌خواند. با وجود سـوابق وفـاداری و خدمات ارزنده‌اش به حکومت جدید، ابومسلم در یک توطئهٔ هولناک به قتل می‌رسد.

۳. تحلیل شخصیت‌ها رمان ابومسلم خراسانی براساسِ نظریهٔ فوکو

رمان مذکور، نمونه‌ای برجسته از بازنمایی ادبی مناسبات قدرت در بستر تاریخی است. با استفاده از مفاهیم فوکویی مانند سوژه‌سازی، انضباط، گفتمان، قدرت یا دانش و مقاومت، می‌توان به تحلیل ژرف‌تری از شخصیت‌های این رمان دست یافت.

۳-۱. ابومسلم خراسانی

ابومسـلم را می‌توان مهم‌ترین مصداق مفهوم سوژه‌سازی در بسـتر گفتمان قدرت دانست. در

گفتمان ضداموی و طرفدار اهل‌بیت علیهم‌السلام، او به‌عنوان چهره‌ای پرنفوذ، دانا و منجی خلق می‌شود. در این فضا، قدرت عباسی از او برای مشروعیت‌بخشی به خود استفاده می‌کند. مطابق دیدگاه فوکو قدرت، سوژه‌هایی می‌سازد که بتواند ازطریقِ آن‌ها خود را اعمال کند (Foucault, 1977, p194) در همین چهارچوب، ابومسلم نیز ابتدا ابزاری برای اعمال گفتمان انقلابی است؛ اما به‌محض آنکه قدرت تثبیت می‌شود، به سوژه‌ای منحرف و مزاحم تبدیل می‌شود و باید حذف شود.

«فکان ابومسلم لاینطلق الا عن تقوی، ولا یضرب الا لنصرة آل محمد وکان الخراسانیون یرونه المخلص المنتظر؛ ابومسلم صرفا بر مدار تقوی عمل می‌کرد و صرفاً برای پیروزی آل البیت شمشیر می‌زد وبه این جهت اهل خراسان او را فردی مخلص ومنتظر می‌دانستند (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۷۲).

این عبارت نشان‌دهندهٔ سوژه‌سازی گفتمان عباسی است. در این جمله، ابومسلم به‌عنوان شخصیتی متعهد و مخلص که درپی نصرت خاندان پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله است، بازنمایی می‌شود. این بازنمایی نه‌تنها به مشروعیت بخشیدن به او کمک می‌کند، بلکه هویت او را در نظر مردم خراسان به‌عنوان مخلصی منتظر شکل می‌دهد.

بازتعریف سوژه برای حذف:

و رأی المنصور أن أبا مسلم قد کبر خطره، وصارت العامة تهتف باسمه، فدب الشك في نفسه؛ منصور دریافت که خطر ابومسلم بیشتر شده است و عوام نام او را بر زبان دارند؛ بنابراین در دل بر او بدگمان شد (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۱۴۵).

تغییر موجود در نگاه به ابومسلم و همچنین فرایندهایی نظیر تعریف، بازتعریف و حذف سوژه‌ها ازمنظرِ فوکو نشانه‌ای از پویایی قدرت است. این نظریه نشان می‌دهد که قدرت نه‌تنها سرکوب می‌کند؛ بلکه دائم در حال ایجاد و بازتعریف سوژه‌هاست. به این ترتیب، قدرت به‌عنوان یک سازوکار دینامیک، افزون بر اینکه افراد را تحت کنترل دارد، به شکل‌دهی به هویت‌های آن‌ها و تغییر در موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی نیز می‌پردازد (Foucault,1980, p141).

۳-۲. ابوجعفر منصور

زیدان در توصیف ابوجعفر منصور می‌نویسد:

«کان المنصور یراقب حرکات القادة والخطباء والعامة... وکان لایترك الا وأستغل

لإخماد کل صوت مخالف (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۱۶۲)؛ منصور حرکات و سکنات رهبران و خطیبان و مـردم را زیرنظر داشـت و هر حـرکتی را می‌پایید تا صداهـای مخالف را خاموش کند».

این توصیف، نمونه‌ای دقیق از آن چیزی اسـت که فوکو در مفهوم نظـم انضباطی بیان می‌کند. منصور با کنترل گفتار، رفتار، مناسبات اجتماعی و حتی نهادها، ساختاری گفتمانی خلق می‌کند که تنها صدای مشروع را باقی می‌گذارد (Foucault, 1991 , p89). درحقیقت، منصور شـخصیتی است که با بهـره‌گیری از ابزارهایی چون دین، نهـاد خلافت، تبلیغ عمومـی و ترور سیاسی، تلاش می‌کند گفتمان رسمـی عباسی را تثبیت کرده و تمام صداهای مخالف را سرکوب کند. این راهبرد منجر به ایجاد فضایی می‌شـود که در آن هرگونه انحراف از اصول گفتمان رسمی به‌سـرعت درهم شکسته می‌شود. به این ترتیب، منصور به‌واسـطهٔ سـازوکارهای انضباطی، نه‌تنها کنترل سـختی بر جامعه و نهادها دارد؛ بلکه سعی می‌کند تا با ایجاد یک گفتمان واحد و هم‌راسـتا، پاگذاشتن به عرصه‌های جدید و شکل‌گیری هویت‌های جدید را متوقف کند.

۳-۳. ابوسلمه خلّال

زیدان دربارهٔ ابوسلمه چنین می‌نویسد:

«کان ابوسلمه اکثر الناس وفاء للدعوة العباسـیة بکلّه بدأ یلاحظ أن المنصور لایرید الخیر للعلویین، فصار یتردد و یتألم، حتی یدفع حیاته ثمنـا (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۱۳۷)؛ ابوسـلمه وفادارترین مردم به قیام عباسیان بود؛ اما وی دریافته بود که منصور صلاح علویان را نمی‌خواهد، بنابراین به تردید افتـاد و تصمیم گرفت که خود را فدای علویان کند».

با نگاهی فوکویی، می‌توان برداشت کرد که قدرت تنها اطاعت مطلق را می‌پذیرد و هرگونه مخالفت درونی، حتی ازسوی وفاداران به گفتمان حاکم، سـرکوب می‌شود. ابوسلمه به‌عنوان یک شخصیت وفادار، درنهایت متوجه می‌شـود کـه منصور نیت خیر بـرای علویان ندارد و این شـک‌وتردید در وفاداری او، منجر به یک وضعیت بحرانی می‌شـود. فوکو این فرآیند را «انقیاد نرم» سپس «حذف سـخت» می‌نامد (همان، ص۶۰)، به این معنا که ابتدا هرگونه انحـراف از وفاداری به گفتمان حاکم با نرمی کنترل می‌شـود؛ اما اگـر این انحراف جدی تلقی شـود، بـه سریع‌ترین شـکل ممکن حذف

می‌شود. در این راستا، ابوسلمه هم نمونهٔ بارزی از شـخصیت‌های حذف‌شدهٔ گفتمان است. او که به‌واسطهٔ وفاداری‌اش مورد توجه قرار می‌گیرد، به‌راحتی با نشانه‌هایی از تردید، به سرنوشتی دردناک دچار می‌شود. این وضعیت نیز نشـان‌دهندهٔ این حقیقت است که در سـاختارهای قدرت، حتی وفادارترین افراد نیز در معـرض خطر حذف قرار دارند، اگر دیدگاه‌هایشـان با تقدیر گفتمان حاکم مطابق نباشد.

۴. قدرت و شکنجه و مجازات شخصیت‌ها در رمان ابومسلم خراسانی

در نگاه فوکو، شکنجه در جوامع پیشامدرن، نه صرفاً برای تنبیه، بلکه برای نمایش قدرت حاکم بود. شـکنجهٔ بدنی مجرم، نوعی جشـن قدرت، برای حکومت بود (همان، ص۳۵-۳۴). در رمان ابومسـلم، جرجی زیدان صحنه‌هایی از مجازات خشن و نمایشـی را به تصویر می‌کشد، مانند این بخش از رمان:

«و کان خالد بن برمک یعذب الجاسوس العلوی تعذیباً شدیداً، یعلقه بالسلاسل ثم یحرق أطرافه بالنار لیبوح بالأسماء (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۱۰۳)؛ خالد جاسوس برمکی را به‌شدت شکنجه داد و او را به بند کشید و به آتش زد تا بر سر زبان‌ها بیفتد».

در این صحنه، شـکنجه ابزاری برای اعتراف‌گیری و کنترل گفتار است. دقیقاً مطابق با توصیف فوکو از رابطهٔ شکنجه با «قدرت ـ دانش» که حاکم می‌خواهد حقیقت را از بدن مجرم بیرون بکشد. ازمنظرِ فوکو، قدرت سیاسی، نه فقط با کشتن؛ بلکه با نمایش شـکنجه، اطاعت را بازتولید می‌کند. در رمان، اعدام و شـکنجهٔ مخالفان عباسیان، مثل علویان یا ایرانیان ناراضی، نه‌صرفاً انتقام؛ بلکه نمایشی از قدرت خلیفه است. زیدان در چندین صحنه، از جمع شدن مردم برای تماشای شکنجه یا اعدام سخن می‌گوید:

«ازدحم الناس في الميدان الكبير، كلهم يريدون روية مصير أبي سـلمه الذي قبل إنه خان الدعوة (همان،۱۹۱۰م، ص ۱۳۸)؛ مردم در میدان مرکزی شـهر جمع شده بودند تا سرنوشت ابوسلمه را ببینند که بر اعلان دعوت عباسیان خیانت کرده بود».

این تماشـای جمعی، از نـگاه وی، نوعـی بازتولید روان‌شـناختی قدرت اسـت؛ زیـرا مردم با مشاهدهٔ چنین صحنه‌هایی در درون سـاختار قدرت ادغام می‌شوند و سـرکوب را درونی می‌کنند (Foucault,1972, p58). به این ترتیـب، این فرایند در کنار اینکه بـه تأسیس قدرت حاکم کمک

می‌کند، نوعی هم‌سویی و هم‌دلی در مخاطبان نسبت به اقدامات سرکوب‌گرانه ایجاد می‌نماید. زیدان همچنین تصریح می‌کند که در دورهٔ مدرن، جایگزین شکنجهٔ بدنی، نظارت، طبقه‌بندی و انضباط در مدارس، پادگان‌ها و زندان‌ها شده است (همان، ص۱۴۱). اما در رمان زیدان، ردپای این گذار به چشم نمی‌خورد؛ زیرا روایت او معطوف به دوره‌ای است که هنوز قدرت سلطنتی، بدن را به‌صورت مستقیم کنترل می‌کرد. در چنین فضایی، نمایش عریان قدرت و استفاده از خشونت به‌عنوان ابزار کنترل، ویژگی بارز حاکمیت است و براساسِ آن، امنیت و اطاعت جامعه با ترس از مجازات‌های فیزیکی تأمین می‌شود. با توجه به این نکته، زیدان تصویری از قدرت را به نمایش می‌گذارد که در آن، سرکوب و نمایش عذاب، ابزارهای اصلی حاکمیت محسوب می‌شوند و نشان‌دهندهٔ طبیعت خشونت‌آمیز روابط اجتماعی در آن دوران است.

تحلیل‌های یادشده در گفتار بالا را می‌توان در جدول زیر به‌طور عینی جمع‌بندی کرد:

جدول شماره۱

مفهوم فوکویی	نمونه در رمان زیدان	نوع قدرت نمایی
شکنجه به‌مثابهٔ نمایش قدرت	شکنجهٔ جاسوس علوی	اعمال قدرت از طریقِ بدن
عبرت‌آفرینی و سلطه	صلب و آویختن جسد	اعدام علنی در میان مردم
تماشای جمعی	اجتماع مردم برای این مجازات	ایجاد رعب و وحشت
اعتراف‌گیری با درد	سوزاندن برای گرفتن اطلاعات	به زنجیر کشیدن و شکنجهٔ بدنی

۵. قدرت مولد در شخصیت‌ها (خوانش فوکویی)

ازنظرِ فوکو قدرت این‌گونه نیست که در دست حاکمان و در تملک شخصی آنان باشد؛ بلکه قدرت حالت رابطه‌ای و شبکه‌ای را دارد که همانند سیستم عصبی بدن در کل جامعه پخش است. بر پایهٔ چنین تحلیلی، قدرت را باید به‌عنوان چیزی تلقی نمود که دوَران می‌کند یا شاید به‌عنوان چیزی که فقط به شکل زنجیره‌ای عمل می‌کند و هرگز در جایی متمرکز نمی‌شود و در دست کسی قرار نمی‌گیرد و نمی‌توان آن را به‌عنوان کالا یا بخشی از دارایی تصاحب نمود. قدرت در همه‌جا هست، نه به خاطر اینکه همه‌چیز را دربرمی‌گیرد؛ بلکه ازاین‌رو که از هرجایی نشأت می‌گیرد (Sheridan,1980,p85-86).

برخلاف تصور سنتی که قدرت را تنها ابزار سرکوب می‌داند، فوکو معتقد است که قدرت نه‌فقط سرکوب‌گر؛ بلکه تولیدکننده است. او در این زمینه می‌نویسد: «قدرت تولید می‌کند و دانش، گفتمان و سوژه را می‌سازد» (Foucault,1977, p94). این قدرت مولد، به‌ویژه در نهادهایی مثل مدرسه، ارتش و گفتمان‌های سیاسی و مذهبی نمود می‌یابد.

در رمان «ابومسلم»، می‌توان گفت که ابومسلم، محصول گفتمان و عامل بازتولید قدرت است. شخصیت او نمونه‌ای از سوژه‌ای است که به‌واسطهٔ گفتمان عباسیان و نظم سیاسی ـ مذهبی تولید شده و در عین حال، به کنش‌گر قدرت بدل می‌شود. زیدان در توصیف ابومسلم اشاره می‌کند:

«قد رباه الامام ابراهيم بن محمد على حب أهل البيت عليهم‌السلام وكراهيه بني أمية وأمره أن يدعوه سرّاً (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۳۵)؛ ابراهیم امام او را بر حب اهل‌بیت عليهم‌السلام پرورده و علی‌رغم میل بنی‌امیه، به او دستور داده بود که دعوت خود را سرّی نگه دارد».

این گفتمان ضد اموی و عشق به اهل‌بیت عليهم‌السلام، نه‌تنها ابومسلم را شکل داده؛ بلکه او را به حامل قدرت جدید تبدیل می‌کند. در مقام «داعی»، ابومسلم محصول نظام است؛ اما به‌سرعت تبدیل به بازتولیدکنندهٔ نظام عباسی می‌شود (زرین‌کوب،۱۳۸۶، ص۲۲۳). طبق نظریهٔ فوکو، این فرایند مصداقی از قدرتی است که سوژه را می‌سازد تا آن سوژه بتواند از درون خود آن را بازتولید کند (فوکو، ۱۳۹۵ الف، ص۱۱۲). به این صورت، ابومسلم به‌عنوان نماد قدرت جدید عباسی، کاملاً در نمایش گفتمان حاکم قرار می‌گیرد و قدرت را نه‌تنها دریافت می‌کند؛ بلکه به‌عنوان عاملی مؤثر در تحقق آن نیز عمل می‌کند. این دینامیک نشان می‌دهد که چگونه قدرت ازطریقِ سوژه‌ها به زندگی ادامه می‌دهد و با تحولات اجتماعی و سیاسی تحول می‌یابد.

با غافل‌نشدن از شخصیت‌های پیرامونی این رمان، می‌توان به فهم شخصیت زنان رسید که از سکوت تا عامل گفتمانی، گاه تغییر جایگاه می‌دهند. شخصیت‌های زنانهٔ این داستان، هرچند اغلب منفعل‌اند؛ اما افرادی چون لیلی و ام‌جمیل ازطریقِ پیوندهای عاطفی و سیاسی در بازتولید یا تخریب قدرت سهیم می‌شوند. به‌عنوان مثال، زیدان می‌نویسد: «وكانت ليلى تبكي أبا مسلم وتحث الرجال على الأخذ بثأره (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۱۶۷)؛ لیلی برای ابومسلم می‌گریست و مردان را برای خون‌خواهی او تحریک می‌کرد».

این رفتارها نشان‌دهندهٔ نقش احساسات زنانه در شکل‌دهی به گفتمان‌های مقاومت است. همان‌طور که فاطمه مرنیسی اشاره می‌کند، زن در تاریخ اسلامی حامل گفتمان نمادین

مشروعیت یافته بوده است (مرنیسی،۱۹۹۱م، ص۱۵۳).

ابومسلم، پیش از آنکه رهبر نظامی شود، در ساختار سیاسی أهل بیت علیهم‌السلام پرورش یافته است؛ یعنی در جایی که دانش مذهبی و تقوا به ابزار شکل‌دهی قدرت سیاسی تبدیل می‌شود: «وکان یقر القرآن ویتعلّم الفقه ویکتب الأحادیث في دار الامام ابراهیم» (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۲۹).

این تربیت مصداقی از قدرت دانایی در اندیشهٔ فوکویی است، جایی که دانش به ابزاری برای مشروعیت قدرت تبدیل می‌شود (Foucault,1980, p93). ابومسلم نه‌تنها می‌جنگد؛ بلکه با کلمات، نامه‌ها و دعا نیز قدرت تولید می‌کند (زرشناس، ۱۳۹۲، ص۵۶).

۶. تولید گفتمان با شخصیت‌های رمان ابومسلم

قدرت مولد و تولید گفتمان در شخصیت‌های رمان ابومسلم به‌خوبی تجلی می‌یابد. ابومسلم در این رمان، سوژه‌ای است که قدرت از درون او سخن می‌گوید و به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین تقسیم‌های قدرت مولد به شمار می‌رود. او ابزار قدرت عباسی نیست؛ بلکه خود محصول گفتمان مقاومت، آموزش مذهبی و مشروعیت سیاسی نیز به حساب می‌آید. فوکو می‌گوید: قدرت افراد را نه‌فقط تحت انقیاد قرار می‌دهد؛ بلکه آن‌ها را به عنوان سوژه می‌سازد» (Foucault,1982 ,p178).

در این رمان، ابومسلم از کودکی در خانهٔ ابراهیم امام بر پایهٔ آموزه‌های اهل بیت علیهم‌السلام پرورش می‌یابد که این تربیت را می‌توان به‌عنوان مصداقی از قدرت مولد تلقی کرد. بدن، ذهن و زبان ابومسلم در خدمت بازتولید گفتمان عباسیان قرار می‌گیرد.

با اینکه عباسیان درنهایت به سرکوب ابومسلم می‌پردازند؛ اما سوژه‌ای را ساخته‌اند که خود به مولد قدرت تبدیل می‌شود و توده‌ها را با خود همراه می‌کند. ازاین‌رو ابومسلم نه به زور شمشیر؛ بلکه با منطق خطابه، مشروعیت مذهبی و نظم روایی هویتی انقلابی می‌سازد. او در بسیاری از صحنه‌ها، سخنرانی‌ها را وسیله‌ای برای ساخت هویت، تحریک احساسات و انسجام گروهی قرار می‌دهد:

> «وکان اذا خطب فیهم، ذکرهم بمظالم بنی أمیة و حق آل بیت، حتی بکوا و حملوا السلاح (زیدان،۱۹۱۰م، ص ۸)؛ وقتی که میان مردم صحبت می‌کرد از ستم‌های بنی‌امیه می‌گفت تا مردم گریه کنند و سلاح به دست گرفته و قیام کنند.

از نگاه فوکو، زبان بازتاب قدرت؛ بلکه ابزار اجرای آن است. یعنی آنچه ابومسلم می‌گوید همان کاری است که انجام می‌دهد (همان، ص۶۱). سخنرانی‌های او مردم را از رعایا به مبارزان بدل

می‌سازد. به تعبیر فوکو، اینجا با گفتمان مولد روبه‌رو هستیم و نه فقط اطلاع‌رسانی. درواقع، ابومسلم به‌عنوان یک سوژه، قابلیت‌های بیانی و قدرتی را که از گفتمان اجتماعی و مذهبی ناشی می‌شود، به کار می‌گیرد تا تحولی در ساختارهای قدرت و هویت جمعی ایجاد کند.

شـخصیت دیگری که در رمان بررسی می‌شـود، منصور عباسی اسـت که تجسـمی پیچیده از قدرت فوکویی به شمار می‌آید. او کسـی است که با کمک ابومسـلم به خلافت می‌رسد؛ اما پس از تثبیت قدرت، همین سوژهٔ مولد را نابود می‌سازد. زیدان در این زمینه می‌نویسد: «قال المنصور: لقد أستغني عن أبي مسلم. هذا الرجل يكثر الناس به وما أستطاع النوم بوجوده؛ منصور گفت که دیگر به ابومسلم نیازی نیست... مردم هم او را زیاد می‌دانند و به‌خاطر وجود او خواب ندارد (زیدان، ۱۹۱۰م، ص ۱۵۸).

منصور می‌داند که قدرت ابومسـلم از درون نظم عباسی تولید شده اسـت و نه از بیرون آن؛ اما زمانی که این قدرت‌مندی به تهدیدی برای خودش تبدیل می‌شود، تصمیم به حذف او می‌گیرد. این وضعیت بیان‌گر این است که در نظام‌های قدرت، عنصر مولّد می‌تواند به‌سرعت به تهدیدی تبدیل شود و باید سرکوب شود، این همان چیزی است که فوکو به دوگانگی قدرت مولّد و سرکوب‌گر در یک ساختار اشاره می‌کند (Foucault,1978, p87-86). درواقع، منصور عباسی نمایندهٔ قدرتی است که به‌نظر می‌رسد برای حفظ سلطه‌اش به تمامی ابزارهای موجود ازجمله حذف سوژه‌های مولّد متوسل شـود، حتی اگر این سوژه‌ها برای خود نظم حاکم، ضروری باشـند. این تناقض در طبیعت قدرت، نشان‌دهندهٔ روندی اسـت که در آن قدرت به‌طور مداوم باید بر مشـکلاتی که از درون خود تولید می‌کند، فائق آید و برای بقا به سرکوب متوسل شود.

۷. تحلیل مؤلفهٔ گفتمان و زور در رمان ابومسلم خراسانی

میشـل فوکو نشـان می‌دهد که قدرت، با خشـونت عریان، بلکه ازطریـقِ نظام‌های گفتاری، دانش و مشروعیت فرهنگی عمل می‌کند؛ اما در لحظات بحرانی، این گفتمان‌ها اغلب به‌زور متوسل می‌شـوند تا خود را حفظ یا تثبیت کنند. او معتقد اسـت که گفتمان و زور در یک سـاختار قدرت، متقابل نیسـتند؛ بلکه متداخل‌اند. زبان زمینه را برای زور فراهم می‌کند و زور، گاه حافظ زبان است (Foucault,1980 , p90). در رمان ابومسـلم، گفتمان عباسی که بر عدالـت، اهل‌بیت علیهم‌السلام و خون مظلوم بنا شده اسـت، در ابتدا موج مشروعیت را با خود دارد: «وكان الامام ابراهيم يرى أن بني أمية

قد طغوا و اســتبدوا و ظلموا العلويين (زيدان، ۱۹۱۰م، ص ۲۳)؛ ابراهیم امام دریافته بود که بنی‌امیه عصیان کرده و بر علویان ظلم و ستم می‌کنند».

این عبارت نه‌تنها انتقاد سیاسی، بلکه بخشــی از گفتمان مقاومت علوی اســت که ستم را نفی و اصلاح را ایجاب می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۸۶، ص ۱۴۵).

اما به محض آنکه این گفتمان به توده‌ها منتقل می‌شــود، به کنش فیزیکــی و شورش می‌انجامد: «و أمر ابومسلم جنوده أن يحملوا على جنود مروان... . فكان يوماً عظيماً من أيام الدم (زیدان، ۱۹۱۰م، ص ۱۲۲)؛ ابومسلم به سربازانش دستور داد که بر سپاه مروان حمله کنند... این یکی از سخت‌ترین روزها و خونین‌ترینشان بود».

این گذار از گفتمان به‌زور، همان پیوندی است که فوکو آن را در انقلاب‌ها بررسی می‌کند: «زمانی که زبان دیگر بســنده نیســت، قدرت به زور متوســل می‌شــود» (Foucault,1977, p122). وقتی مطالبات اجتماعی و سیاسی ازطریقِ زبان به نتیجه نمی‌رســند، زور به‌عنــوان ابزاری برای بیان این مطالبات و تأمین خواسته‌ها به کار گرفته می‌شود.

در یکی از پیچیده‌ترین صحنه‌های رمان، خلیفه منصور، ابومســلم را بــه اتهام خیانت به قتل می‌رســاند؛ اما قبل از ایــن کار، او را با واژگان تهدیــد، تردید و تهمت از مشروعیت ســاقط می‌کند: «فقال له المنصور يا أبا مســلم أعدتنا و تجاوزت الحدود وأســتبدت بالأمر دوننا (زیدان، ۱۹۱۰م، ص ۱۵۸)؛ منصور ب او خطاب کرد: ای ابومسلم بر ما ظلم کردی و از حد خود فراتر رفته‌ای و دربرابر ما استبداد پیشه می‌کنی».

در اینجا، خلیفه پیش از اعمال خشــونت، گفتمــان مشروعیت‌زدایی تولیــد می‌کند. فوکو این مرحله را هموارسازی گفتاری برای سرکوب فیزیکی می‌نامد (فوکو، ۱۹۸۲م، ص ۷۸) . ابومسلم در این رمان، قدرتی دوگانه، متشکل از کلام و شمشیر دارد. او نه‌تنها فرمانده نظامی؛ بلکه خطیب و مبلّغ نیز هست و ابتدا با نامه‌ها و تبلیغات مخفیانه، گفتمان عباسی را منتشر می‌کند: «كان يكتب إلى الأمراء والأعيان يدعوهم سرّاً إلى مبايعة آل البيت عليهم‌السلام» (زیدان، ۱۹۱۰م، ص ۶۷).

با این حال، همین گفتمان وقتی با مقاومت روبه‌رو می‌شود، با زور همراه می‌شود: «فلما رفض أهل نيشابور الدعوة، أمر أبادلف بإحراق المدينة (همان، ص ۶۷)؛ و آنگاه که مردم نیشابور دعوت او را رد کردند به ابادلف دستور داد تا شهر را به آتش بکشد».

در اینجا، گفتمان نجات‌بخش به قدرت قهری بدل می‌شود و این موضوع، چرخش عملکردی گفتمان است که فوکو به آن اشاره می‌کند. این چرخش به‌وضوح نشان‌دهندهٔ نحوهٔ انتقال قدرت از گفتمان به عمل فیزیکی است و نشان می‌دهد که چگونه ابزار کلام می‌تواند به‌عنوان وسیله‌ای برای تجزیه و تحلیل و بسیج نجات‌بخش عمل کند؛ اما در مواقعی که با مقاومت مواجه می‌شود، به سریع‌ترین و قهری‌ترین شکل ممکن به خشونت تبدیل می‌شود. این پیچیدگی در روابط قدرت نشان‌دهندهٔ این است که گفتمان و عمل همیشه در تعاملند و می‌توانند به‌راحتی به یکدیگر تبدیل شوند.

سازوکار گفتمان در مجرای قدرت مولّد شخصیت‌ها را می‌توان در جدول زیر تقسیم کرد:

جدول شماره ۲

وضعیت	ابزار گفتمانی	کنش زورمندانه	نتیجه
تثبیت قدرت	خطابه ها، مشروعیت سازی	ایجاد ارتش و شورش	استقرار نظم جدید
حذف تهدید	تهمت، زبان تفرقه	قتل ابومسلم	دفع قدرت رقیب
ایجاد ترس	خطبه ها تنبیهی	شکنجه در برابر همگان	باز تولید اطاعت
توجیه خشونت	مفاهیم دینی مذهبی	جهاد و جنگ	مشروعیت بخشی به زور

۸. گفتمان و سوژه در رمان ابومسلم الخراسانی

در نظریهٔ میشل فوکو، سوژه، یک موجود ثابت و ذاتی نیست؛ بلکه محصول فرایندهای تاریخی، اجتماعی و گفتمانی است. تعبیر او انسان به‌مثابهٔ سوژه ساخته می‌شود، نه اینکه کشف شود (Foucault,1982, p178).

در این نگاه، افراد ازطریقِ گفتمان‌های مسلط مانند دین، سیاست، علم و اخلاق ، هویت می‌گیرند و در شبکه‌های قدرت جای می‌گیرند. فوکو بر آن است که قدرت تنها سرکوب‌گر نیست؛ بلکه سوژه نیز می‌سازد (همان، ص۹۹). در رمان مذکور، ابومسلم بارزترین نمونه از فرایند سوژه شدن است. او در آغاز جوانی بی‌هویت و گمنام است که تنها با ورود به گفتمان عباسی و پذیرش نقش منجی مظلومان به جایگاه رهبری می‌رسد: «وقد رأى فيه الامام حسن عليه السلام الطاعة والانقياد فوكله بالدعوة (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۴۳)؛ امام حسن عليه السلام در او نشانه‌های رهبری را دریافته بود؛ بنابراین او را به اعلام قیام برگزید».

در این عبارت گفتمان مذهبی عباسی با بهره‌گیری از مفاهیم عدالت، مظلومیت اهل‌بیت علیهم‌السلام و نفرت از امویان، ابومسلم را سوژهٔ خود می‌سازد؛ اما این سوژه نه به‌عنوان فردی آزاد، بلکه به‌عنوان ابزار تحقق یک ارادهٔ سیاسی ـ مذهبیِ بزرگ‌تر عمل می‌کند. مطابق تحلیل فوکو، قدرت ازطریقِ تعریف نقش‌ها، کنش‌ها و اهداف افراد را سوژهٔ خود می‌سازد (اباذری، ۱۳۹۴، ص۱۰۶). ابومسلم افزون بر اینکه ساختهٔ این گفتمان است، به مرور زمان به بازتولیدکنندهٔ گفتمان قدرت بدل می‌شود. این همان پارادوکس است که فوکو به آن اشاره می‌کند: سوژه در عین حال که تابع قدرت است، حامل آن نیز می‌شود. این دوگانگی نشان‌دهندهٔ پیچیدگی‌های ساختار قدرت است که افراد را به‌عنوان سوژه‌های فعال در فرآیندهای تاریخی و اجتماعی درگیر می‌کند؛ در حالی که هم‌زمان، به‌عنوان ابزارهایی در خدمت قدرت به‌کار گرفته می‌شوند. این تحول در ابومسلم نمایانگر این است که چگونه یک فرد می‌تواند در دل گفتمان‌های قدرت شکل بگیرد و به‌عنوان یک عنصر فعال، نه فقط تابع، تولیدکنندهٔ قدرت نیز باشد.

رابطهٔ ابومسلم در این رمان با خلفای عباسی، نشان‌دهندهٔ فرآیند ساخت و سپس حذف توسط قدرت است. درنهایت، هنگامی که ابومسلم از مرزهای گفتمان مسلط فراتر می‌رود، توسط همان قدرتی که او را ساخته بود نابود می‌شود: «فقال له المنصور: لقد بغيت فحكمت بقتلك (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۵۲)؛ منصور بدو گفت: عصیان کرده‌ای... بنابراین حکم به قتل تو داده‌ام».

این منطق دقیقاً منطبق با دیدگاه فوکو است که می‌گوید قدرت همواره تا زمانی از سوژه حمایت می‌کند که در مرزهای گفتمان مسلط باقی بماند (Foucault,1978, p85). در گفتمان قدرت‌مدار این رمان، شخصیت‌هایی مانند بردگان، زنان و نخبگان مخالف، مانند نصربن سیار یا فاطمه، اغلب حذف‌شده یا بی‌صدا هستند. به‌عنوان مثال، زیدان می‌نویسد: «وكانت فاطمة تسمع ذلك وهي ساكتة لا تملك شيئا (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۹۶)؛ فاطمه ساکت بود و گوش می‌داد؛ اما چیزی از دستش برنمی‌آمد».

در اینجا، شخصیت زنانه‌ای که می‌توانست دربرابر خشونت اعتراض کند، در گفتمان مردسالارانه و سلطه‌محور، بی‌قدرت و بی‌صدا باقی می‌ماند؛ همان‌گونه که فوکو در «نظم گفتار تأکید می‌کند: گفتمان‌ها فقط آنچه را می‌توان گفت، ممکن می‌سازند و بقیه را به سکوت وا می‌دارند» (فوکو، ۱۳۹۵ ب، ص۴۵). این روند بیانگر این است که چگونه سازوکارهای قدرت، سوژه‌ها را می‌سازند؛ بلکه درصورت انحراف از گفتمان‌های مسلط آنان را هم حذف می‌کنند.

۹. سوژه‌های ناآگاه در رمان ابومسلم الخراسانی بر پایهٔ نظریهٔ فوکو

در خوانش فوکویی سوژهٔ ناآگاه به افرادی اطلاق می‌شود که در دل گفتمان‌ها مسلط قرار دارند، بدون آنکه از ساختارهای قدرتی که آنان را شکل می‌دهد، آگاه باشند. اینان درکنارِ قربانی آشکار قدرت، ابزارهای نامرئی آن هستند. قدرت، سوژه‌ها را از بیرون مهار می‌کند و نیز آن‌ها را از درون تولید می‌کند، بدون آنکه الزاماً از این فرآیند آگاه باشند (Foucault, 1980 , p98). به بیان دیگر، سوژهٔ ناآگاه حامل ناخودآگاه گفتمان است؛ انسانی که گمان می‌برد آزادانه می‌اندیشید اما در عمل، سخنگوی ایدئولوژی قدرت است (اباذری ، ۱۳۹۴، ص۱۱۲؛ فوکو، ۱۳۹۰ ب، ص ۶۷).

در رمان ابومسلم الخراسانی مردم کوفه و خراسان به‌عنوان نیروی اصلی جنبش عباسی نمایش داده می‌شوند؛ اما بدون آگاهی از اهداف سیاسی واقعی آن: «کانوا یهتفون باسم أهل البیت علیهم‌السلام وهم لا یعرفون منهم الا الاسم (زیدان، ۱۹۱۰م، ص ۶۷)؛ نام اهل بیت علیهم‌السلام را بر زبان می‌آوردند؛ اما از آنان چیزی جز نام نمی‌دانستند». این افراد باوری راسخ به گفتمان عدالت‌خواهانهٔ عباسی دارند و خود را حامیان اهل بیت علیهم‌السلام می‌پندارند، حال آنکه به ابزاری در دست نخبگان قدرت تبدیل شده‌اند. به تعبیر فوکو، گفتمان مذهبی می‌تواند میل به حقیقت را در دل سوژه نهادینه کند و از او ابزاری ایدئولوژیک بسازد (Foucault,1980, p98). خود ابومسلم نیز تا پیش از رسیدن به سطح بالای ساخت قدرت، یک سوژهٔ ناآگاه است. او صرفاً به‌دلیل دلبستگی به آرمان عدالت و اهل بیت علیهم‌السلام به دعوت عباسیان پاسخ مثبت می‌دهد: «فلن یعلم أنه یخدم الدین و ینصر المظلوم ولم یدرك أنه یخدم مآرب سیاسیه (زیدان، ۱۹۱۰م، ص۴۵)؛ او هرگز نخواهد فهمید که به دین خدمت می‌کند یا در خدمت اهداف سیاسی یک عده‌ای است». این بخش نشان‌دهندهٔ آن است که ابومسلم نیز تا پیش از مواجهه با تضادهای درون گفتمانی عباسیان، ناخودآگاه در حال اجرای برنامه‌های سیاسی بوده است. این دقیقاً با برداشت فوکو از ناآگاهی سوژه‌ها نسبت‌به نقششان در شبکهٔ قدرت هم‌خوانی دارد (Foucault,1982, p782).

علاوه‌بر ابومسلم، نصربن سیار، والی اموی خراسان، خود را خادم خلافت و حافظ نظام اسلامی می‌داند، بدون آنکه بداند ساختار قدرتی که از آن دفاع می‌کند، در حال فروپاشی است: «کان یظن أن الولاء لبنی أمیة یکفی لبقائه ولم یکن یشعر أن زمانهم قد ولی (زیدان، ۱۹۱۰م، ص ۷۶)؛ گمان می‌کرد که والیان بنی‌امیه می‌توانند او را نگه دارند؛ اما اصلاً نمی‌دانست که دوران آن‌ها تمام شده است».

در این تحلیل، نصربن سیار سوژه‌ای است که به باور فوکو، نه سلطه‌گر؛ بلکه رفتارگر نظام سلطه است. او خود نیز در انضباط گفتمان خلیفهٔ اموی ساخته و محدود شده است (اباذری، ۱۳۹۴، ص۱۱۵).

این نمونه‌ها به‌خوبی نشان می‌دهند که چگونه سوژه‌ها، چه از میان توده‌ها و چه از میان نخبگان، می‌توانند در یک گفتمان قدرت ناآگاهانه درگیر شوند و به‌طور ناخودآگاه نقش‌هایی را ایفا کنند که ممکن است در تضاد با آرمان‌ها و اهداف واقعی آن‌ها باشد. این وضعیت به‌خوبی نشان‌دهندهٔ ارتباط بین قدرت و گفتمان در مفهوم فوکویی است، جایی که سوژه‌ها درنهایت خود را در دام قدرت می‌یابند و حتی به‌عنوان ابزارهایی در خدمت آن نیز عمل می‌کنند.

❁ نتیجه‌گیری

– مطابق با نظریهٔ فوکو، تحلیل دقیق رمان نشـان می‌دهد که بسیاری از شـخصیت‌ها از مردم خراسان گرفته تا نخبگان نظامی، زنان، فرماندهان و حتی خود ابومسلم در مرحله‌ای از داستان، در مقام سوژه‌های ناآگاه قدرت ظاهر می‌شوند؛ افرادی که در دل گفتمان‌های مسلط شکل گرفته‌اند و در عین حال، بازتولیدکنندهٔ آن هستند.

– براساسِ شـواهد موجود در رمان، خشـونت ، شکنجه، خیانت و حتی عشـق، ابزارهایی در دست ساختارهای قدرت برای انضباط بخشی به افراد، ساکت کردن مقاومت‌ها و بازتولید سلطه‌اند و قدرت در این اثر نه صرفاً قهرآمیز و سرکوب‌گر؛ بلکه مولّد و سازمان‌دهنده نیز هست، یعنی سوژه‌ها را پرورش می‌دهد، نقش‌ها را تعیین می‌کند و رفتارها را درونی می‌سازد.

– از سوی دیگر، زنانِ رمان نیز علی‌رغم حضور روایی، اغلب در دل سـاختارهای مردسـالارانه بی‌صدا می‌مانند. آنان نمودهای شـخصیت‌هایی انضباط یافته‌اند که از مشـارکت در گفتمان‌های قدرت محروم‌اند و درنتیجه، به‌شکلی نمادین، نقش سوژه‌های طردشده را ایفا می‌کنند.

– در رمان ابومسلم، شـخصیت‌ها در چهارچوب شبکه‌ای از مناسـبات قدرت قابل فهم‌اند. برای مثال، ابومسلم به‌واسطهٔ دسترسی به دانش سیاسی و ایدئولوژیک و توان سامان‌دهی گفتمان عباسی به کنش‌گری تبدیل می‌شـود که قدرت را ازطریقِ زور؛ بلکه از تولید و هدایت دانش مشروع به دست می‌آورد. سـازوکار انضباط در روایت ازطریقِ اطاعت، سـازمان‌دهی نیروها و کنترل رفتار جمعی بازنمایی می‌شود و نشان می‌دهد که قدرت درونی می‌شود و بازتولید می‌گردد. همچنین حذف تدریجی صداهای مخالف، نمونه‌ای از طرد گفتمان است که در آن روایت مسلط تنها قرائت مشروع از تاریخ و کنش سیاسی را تثبیت می‌کند.

– به طور کلی، می‌توان گفت این رمان، با تمام گرایش‌های ایدئولوژیک و تاریخی‌اش، به‌واسطهٔ تحلیل گفتمانی، به متنی چندلایه تبدیل می‌شود که در آن می‌توان همدستی گفتمان با سلطه و فرایند مقاومت و بیداری سوژه‌ها را مشاهده کرد.

❁ فهرست منابع

منابع فارسی

۱. اباذری، یوسف، (۱۳۹۴)، **قدرت و اخلاق در اندیشهٔ فوکو**، تهران: نشر نی.

۲. ابوعلی، رجاء و زینب فمی تفرشی، (۱۴۰۴)، «بررسی شخصیت‌پردازی رمان علی مائدة داعش براساسِ نظریهٔ قدرت و کفتمان فوکو»، **مجله ادب عربی**، سال ۱۷، شماره ۱، صص ۶۵-۸۷.

۳. حاجلی، علی، (۱۳۹۵)، «فوکو، گفتمان و تحلیل گفتمان»، **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، سال ۱۲، شماره ۴۲، صص ۶۳-۸۷.

۴. دریفوس، هربرت و رابینو، پل، (۱۳۷۶)، **میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک**، ترجمه حسین بشیریه، چاپ اول، تهران: نشر نی.

۵. زرشناس، شهریار، (۱۳۹۲)، **فلسفه تاریخ سیاسی اسلامی**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

۶. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۶)، **دو قرن سکوت**، تهران: نشر سخن.

۷. فوکو، میشل، (۱۳۹۰) الف، **تولید زیست سیاست**، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

۸. فوکو، میشل، (۱۳۹۰) ب، **نظم گفتار**، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.

۹. فوکو، میشل، (۱۳۹۵) الف، **مراقبت و تنبیه**، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

۱۰. فوکو، میشل، (۱۳۹۵) ب، **نظم گفتمان**، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر نی.

۱۱. مرنیسی، فاطمه، (۱۳۹۱)، **سفر شهرزاد**، ترجمه شیرین کریمی، چاپ اول، تهران: انتشارات کراسه.

۱۲. نصرالهی، صدیقه، (۱۳۹۷)، «زن و گفتمان قدرت در تاریخ‌نگاری سنتی»، **پژوهش‌نامه زن و فرهنگ**، شماره ۲۴.

۱۳. نوابخش، مهرداد و فاروق کریمی، (۱۳۸۸)، «واکاوی مفهوم قدرت در اندیشهٔ میشل فوکو»، **فصلنامه مطالعات سیاسی**، بهار، شماره ۳، صص ۴۸-۶۵.

منابع عربی

۱۴. حسین، طه، (۱۹۵۴م)، **الفتنه الکبری**، القاهرة: دارالمعارف.

۱۵. زیدان، جرجی، (۱۹۱۰م)، **ابومسلم الخراسانی**، مصر: دارالهلال.

۱۶. عبدالمجید، خالد، (۲۰۱۸م)، **تمثلات المرأة فی الروایة التاریخیة العربیة**، بیروت: المرکز العربی للکتاب.

منابع انگلیسی

17. Foucault, M, (1971), The Archaeology of Knowledge (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pan-

theon Books.

18. Foucault, M, (1972), Discipline and Punish: The Birth of the Prison (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books.

19. Foucault, M, (1977), Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews (D. F. Bouchard & S. Simon, Trans.). Cornell University Press.

20. Foucault, M, (1978), The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction (R. Hurley, Trans.). Vintage.

21. Foucault, M, (1991), Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977 (C. Gordon, Ed.). Pantheon Books.

22. Sheridan.penguin, (1980), two lectures in c gordon:power knowledge selescted interviews and other writing, harwester.brighton.

دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل روایت‌شناختی سورهٔ یوسف علیه‌السلام؛ خوانشی ساختارگرا بر مبنای الگوی لباو و والتزکی

گلاویژ شیخی[۱]
جواد معین[۲]

چکیده

روایت‌شناسی، به‌عنوان یکی از کارآمدترین رویکردهای تحلیلی در مطالعات ادبی، به بررسی ساختار درونی روایت، نحوه سازمان‌دهی رخدادها و سازوکارهای نظام تولید معنا در متن می‌پردازد. در این میان، الگوی الماسی لباو و والتزکی، به‌دلیل توانمندی در تفکیک مؤلفه‌های بنیادین روایت‌های شفاهی، ابزاری کارآمد و دقیق را برای بازخوانی ساختارهای روایی و تبیین روابط میان کنش‌ها، شخصیت‌ها و جهت‌مندی معنایی متن، ازجمله متون دینی، فراهم آورده است. سورهٔ مبارکهٔ یوسف علیه‌السلام به پشتوانهٔ پیوستگی کم‌نظیر ساختاری، وحدت موضوعی و تنوع رخدادها، بستری پویا برای تحلیل‌های روایت‌شناختی محسوب می‌شود. پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با هدف واکاوی هندسهٔ روایی این سوره، مؤلفه‌های شش‌گانهٔ «چکیده، جهت‌گیری، ارزش‌گذاری، کنش گره‌افکن، کنش گره‌گشا و پایانه» را براساسِ الگوی لباو و والتزکی استخراج و تحلیل کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه ساختار سوره با الگوی لباو و والتزکی انطباق ساختاریِ مطلوبی دارد؛ به‌طوری که مؤلفهٔ چکیده، مرزهای کلی پیرنگ را مشخص می‌کند؛ جهت‌گیری، بستری از موقعیت‌های زمانی و مکانی را برای شخصیت‌ها فراهم می‌آورد؛ کنش‌های گره‌افکن، بحران‌های روایی را در سیر داستان ایجاد کرده که فرایند حل بحران و بازگشت به تعادل را مدیریت می‌کند و درنهایت پایانه، وضعیت نهایی و پیام غایی روایت را تثبیت می‌نماید. اما عنصر «ارزش‌گذاری» در این متن، نقش محوری در هدایتِ جریان معنایی، برجسته‌سازی گزاره‌های اخلاقی و عمق‌بخشی به کنش‌های شخصیت‌ها را برعهده دارد. تبیین این کارکردها درنهایت به آشکارسازی لایه‌های پنهان دلالت‌های متنی و بازنمایی ابعاد هنری و ساختاری سورهٔ یوسف علیه‌السلام منجر شده است.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی ساختارگرا، الگوی الماسی شکل، لباو و والتزکی، سورهٔ یوسف علیه‌السلام، ارزش‌گذاری.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۴/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۵/۲۸ doi 10.22034/alr.2026.3787.1187

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. gelavizh@gmail.com
۲. عضو گروه علمی ادبیات عرب جامعة المصطفی العالمیه مشهد، ایران. (نویسنده مسئول) jmoein56@yahoo.com

شیوه استناد به این مقاله: شیخی، گلاویژ؛ معین، جواد، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «تحلیل روایت‌شناختی سورهٔ یوسف علیه‌السلام؛ خوانشی ساختارگرا بر مبنای الگوی لباو و والتزکی»، **جستارهای ادب عربی**، ش۷، ص۹۹تا۱۲۶.

❁ مقدمه

رویکردهـای متن‌محور در بررسی و نقـد ادبی قرن بیـستم، تحـت تأثیـر دیدگاه‌هـای مبتنی‌بر زبان‌شناسی شکل گرفتند. در این میان زبان‌شناسـان روس و مکتب فرمالیسم روسی در تحول نقد ادبی قرن بیستم، سهم بسزایی داشـتند. هرچند فرمالیسـم روسی به‌دلیل تضاد ایدئولوژی با مبانی فکری نظـام حاکم بـر شوروی، در اواخر دهۀ ۱۹۲۰ سـرکوب و منزوی شـد؛ اما میـراث فکری آن، الهام‌بخش بسیاری از مکاتب و رویکردهای نقد پس از خود، مانند حلقۀ پراگ، نقد ادبی لهسـتان، سـاختارگرایی فرانسوی و رویکردهایی مانند روایت‌شـناسی گردید (مکاریک، ۱۳۸۴، ص۲۰۶). در چنین بستری، بسیاری از رویکردهای پسافرمالیستی ضمن حفظ توجه به ساختار و کارکرد زبان، از محدودیت نگاه صرفاً متن‌محور فراتر رفتند و به بررسی شیوه‌های سازمان‌دهی معنا در سطح گسترده‌تر روایت روی آوردند. به بیان دیگر، تمرکز از متن ادبی به سـازوکار روایـت انتقال یافت. این چرخش نظری به‌تدریج زمینۀ شکل‌گیری شاخه‌ای نو در مطالعات ادبی فراهم ساخت که به تحلیل نظام‌مند عناصر و سـازوکارهای «روایت» می‌پردازد. در ایـن چهارچوب، روایت نه‌صرفـاً به‌عنوان محتوای داستان؛ بلکه به‌مثابۀ سـاختاری قابل تحلیل و قاعده‌مند در نظر گرفته شـد؛ ساختاری که امکان بررسی علمی آن در قالب «روایت‌شناسی» فراهم آمد.

روایت‌شـناسی که ریشـه در مطالعـات سـاختارگرایانه و دسـتاوردهای زبان‌شـناسی دارد، به‌تدریج به یکی از مهم‌ترین حوزه‌های پژوهش در نقد ادبی تبدیل شـد. پیوند وثیق این دانش با زبان‌شناسی، موجب شـد روایت نه‌صرفاً به‌عنوان مجموعه‌ای از رویدادها؛ بلکه به‌مثابۀ نظامی از روابط و ساختارهای معناساز مورد بررسی قرار گیرد. از این منظر، روایت‌شناسی دانشی است که به مطالعۀ سازوکارهای شکل‌گیری شیوه‌های سازمان‌دهی اجزای آن و چگونگی تولید و انتقال معنا در متون روایی می‌پردازد. در واقع «روایت‌شناسی به این موضوع می‌پردازد که چگونه حوادث، که یک داستان بخصوص را می‌سازند، روایت می‌شوند» (رایان و آلفن، ۱۳۸۸، ص۱۴۹)

در میان نظریه‌پردازان روایت‌شناسی، الگوی ویلیام لباو (William Labov)، زبان‌شناس برجستۀ آمریکایی جایگاه ویـژه‌ای دارد. پژوهش‌هـای او در حوزۀ روایت، به‌ویژه در پیوند با زبان‌شـناسی اجتماعی، افق تازه‌ای را به‌روی مطالعۀ سـاختار و کارکرد روایت، گشود. لباو همراه با جاشوا والتزکی (Josh Waletzky) در پژوهشـی تحت عنوان «تحلیل روایت؛ صورت‌های شـفاهی تجربۀ شخصی»، الگویی نو برای بررسی روایت‌های شـفاهی و گفتمان ارائه کردند که تأثیر چشـمگیری بر مطالعات

روایت‌شـناختی بر جای گذاشـت. در نگاه آنان روایت عبارت است از «یک شـگرد کلامی برای تکرار تجربه؛ به‌ویژه شـگردی برای شـکل‌دادن به واحدهای روایی که با توالی زمانی تجربهٔ نخستین همخوانی دارد» (لباو و والتزکی، ۱۹۶۷م، ص۱۳).

سورهٔ مبارکهٔ یوسـف علیه‌السلام، دوازدهمین سورهٔ قرآن کریم و دربردارندهٔ ۱۱۱ آیهٔ مکی اسـت. «در این سوره، تنها داستان حضرت یوسف علیه‌السلام به‌طور مفصل از آغاز تا پایان بیان شده و در هیچ سوره‌ای، با این تفصیل، داسـتانی ذکر نشـده اسـت» (طباطبایی، ۱۳۹۰، ج۱۱، ص۷۳) داسـتان حضرت یوسـف علیه‌السلام ازجملهٔ روایت‌های قرآنی است که در قالب یک سورهٔ مسـتقل و با زنجیره‌ای پیوسته از رخدادها ارائه شده اسـت. این روایت با رؤیای آغازین یوسـف علیه‌السلام آغاز و در بستر مجموعه‌ای از کشـمکش‌ها و تحولات گسترش می‌یابد و سـرانجام با تحقق رؤیا و بازشـناسی جایگاه حقیقی او به فرجام می‌رسد. چنین ساختاری، امکان بررسی داستان را براساسِ الگوهای گوناگون روایت‌شناختی فراهم می‌آورد. از میان این الگوها، الگوی سـاختاری لباو و والتزکی به‌دلیل کاربسـت نظام‌مند در تبیین کارکرد اجزای روایت، چهارچوبی کارآمد برای واکاوی این سوره به‌شمار می‌رود. بر این اساس، پژوهش حاضر با روش تحلیلی ـ توصیفی درصدد اسـت تا سـاختار روایت این سوره را بر پایهٔ الگوی یادشـده واکاوی کرده و نحوهٔ تحقق مؤلفه‌های روایی این الگـو را در متن قرآن تـبیین نماید. ازاین‌رو پژوهش حاضر بر محور پرسش‌های زیر سامان می‌یابد:

۱. مؤلفه‌های سـاختاری روایت در الگوی لباو و والتزکی (چکیده، جهـت‌گیری، ارزش‌گذاری، کنش گره‌افکن، کنش گره‌گشا و پایانه) چگونه در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام تجلی یافته‌اند و میزان انطباق آن‌ها با این الگو چقدر است؟

۲. مؤلفهٔ «ارزش‌گـذاری» که لباو و والتزکـی آن را مهم‌ترین بخش روایت می‌دانند، در داسـتان حضرت یوسـف علیه‌السلام از چه سـازوکارهایی برای برجسته‌سـازی پیام‌های اعتقادی و اخلاقی بهره می‌گیرد؟

پیشینهٔ پژوهش

الگوی روایت‌شـناختی لباو و والتزکی، باوجودِ جایگاه آن در مطالعات نوین روایت و نیز کاربرد گسترده‌اش در تحلیل روایت‌های شـفاهی و مکتوب، در پژوهش‌های مختلفی مورد توجه قرار گرفته است که برای نمونه می‌توان به این موارد اشاره کرد:

حسنی، سید علی‌اکبر (۱۴۰۰) در مقاله‌ای کنفرانسی باعنوان «تحلیل گفتمان داستان قرآنی آدم و حوا با الگوی لباو ـ والتزکی» به تحلیل گفتمان این داستان براساسِ الگوی لباو و والتزکی پرداخته است. یافته‌ها نشان داد که «بخش ارزیابی» در این داستان، محور اصلی شکل‌گیری ساختار تعلیمی و بُعد اخلاقی روایت قرآنی است.

مرادپور، آسیه (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل دو حکایت ''بوبکر حصیری'' و ''افشین و بودلف'' بر پایهٔ الگوی الماسی‌شکل لباو و والتزکی» ساختار روایی دو حکایت را با الگوی الماسی‌شکل لباو و والتزکی تطبیق داده است.

کمالی، ثمین (۱۳۹۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل ساختاری ماجرای بر دار کردن حسنک وزیر بر پایهٔ الگوی الماسی‌شکل لباو و والتزکی» با نگاهی انتقادی، الگوی موردنظر را در یکی از برجسته‌ترین ماجراهای تاریخ بیهقی؛ یعنی ماجرای بر دار کردن حسنک وزیر به‌کار گرفته است.

شریعتی، فاطمه (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ خود باعنوان «بررسی ساخت‌کلان داستان بیژن و منیژه شاهنامهٔ فردوسی براساسِ الگوی لباو و والتزکی» به بررسی ساخت‌کلان یا چهارچوب فکری داستان بیژن و منیژه در شاهنامهٔ فردوسی براساسِ الگوی لباو و والتزکی پرداخته است. در این مقاله نیز «بخش ارزیابی»، عنصر کانونی در انسجام‌بخشی و انتقال معنا در این روایت حماسی است.

بررسی پایگاه‌های علمی و منابع در دسترس نشان می‌دهد که هرچند مطالعات متعددی در زمینهٔ روایت‌شناسی قصص قرآنی، به‌ویژه داستان حضرت یوسف علیه‌السلام انجام شده است؛ اما پژوهش مستقلی به زبان عربی یا فارسی یافت نشد که ساختار روایی سورهٔ مبارکهٔ حضرت یوسف علیه‌السلام را بر پایهٔ الگوی شش‌گانه لباو و والتزکی تحلیل کرده باشد. ازاین‌رو پژوهش حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از این الگو، خلأ موجود در مطالعات روایت‌شناختی قصص قرآنی را تا اندازه‌ای پوشش دهد و خوانشی ساختاری از داستان حضرت یوسف علیه‌السلام ارائه نماید.

۱. معرفی الگوی لباو و والتزکی

نظریهٔ لباو و والتزکی که در سال ۱۹۶۷ ارائه شد، یکی از تأثیرگذارترین مدل‌ها برای تحلیل روایت است. این دو محقق به این نتیجه رسیدند که روایت‌های طبیعی و روزمره، ساختار قاعده‌مندی دارند که به گوینده کمک می‌کند تا تجربه‌ای از گذشته را به‌شکلی معنادار بازسازی کند. «آن‌ها می‌خواهند ازطریقِ بررسی دقیق بسیاری از روایت‌ها، ویژگی‌های زبان‌شناختی و صوری روایت و

نقش آن‌ها را شناسایی کنند و بین آن‌ها ارتباط ایجاد نمایند» (تولان، ۱۳۹۳، ص۲۵۸) و از آن میان برای روایت دو نقش کلی را مخصوصاً به‌عنوان هسته در نظر می‌گیرند:

الف. «کارکرد ارجاعی» که بر پایهٔ این کارکرد روایت به تجربه‌ای در گذشته بازگشت می‌دهد و از کوتاه کردن پیوستهٔ تجربه، به تکرار آن می‌پردازد؛ اما روایتی که تنها همین کارکرد را دارد، غیرطبیعی است (لباو و والتزکی، ۱۹۶۷م، ص۲).

ب. «کارکرد ارزشی» به‌عنوان دومین نقش از تأکید کمتری برخوردار است. علت این امر آن است که:

> «هیچ‌گاه به‌درستی بین روایت و بافت‌های وقوع آن یا به‌عبارتی نقش آن به‌عنوان ابزار یا منبعی برای «کاربران» انسانی آن ارتباطی ایجاد نشده است؛ بنابراین نقش دوم به مسائلی ازقبیلِ کاربران روایت می‌پردازد و همچنین این شرط که راویت نکته‌ای در خود دارد و تا جایی که به گوینده (و ترجیحاً به همین قیاس به مخاطب مربوط می‌شود)، ارزش گفتن دارد» (تولان، ۱۳۹۳، ص۲۵۸).

این دیدگاه به ما می‌آموزد که روایت صرفاً گزارش خشک و بی‌روح وقایع نیست؛ بلکه کنشی زبانی است که در آن گوینده با بهره‌گیری از تکنیک‌های خاص، پیامی را به مخاطب منتقل می‌کند. از این منظر، روایت‌های موفق آن‌هایی هستند که نه‌تنها توالی زمانی حوادث را رعایت می‌کنند؛ بلکه با برجسته‌سازی‌های کلامی، اهمیت و معنای آن تجربه را برای شنونده تثبیت می‌نمایند. برای درک بهتر این مکانیسم و نحوهٔ سازمان‌دهی روایی در گفتار، لباو و والتزکی الگویی جامع، متشکل از شش مؤلفهٔ اصلی را پیشنهاد می‌دهند که ساختار درونی هر روایت طبیعی را شکل می‌دهد.

۲. چکیده[۱]

در ابتدای روایت، گوینده با یک یا دو جمله، خلاصه‌ای از آنچه قرار است تعریف کند، ارائه می‌دهد تا توجه مخاطب را جلب کرده و موضوع اصلی را مشخص کند. «چکیده و پایانه، هردو را می‌توانیم عناصر حاشیه‌ای و اختیاری روایت تلقی کنیم. آن‌ها در آغاز و پایان روایت قرار نمی‌گیرند؛ بلکه به‌ترتیب قبل از شروع و بعد از پایان روایت قرار می‌گیرند و در تقابل شدید با این‌ها کنش گره‌افکن قرار می‌گیرد» (تولان، ۱۳۹۳، ص۲۶۷). چکیده به‌عنوان نوعی «آشناسازی»، نخستین واحد ساختاری است که وظیفه مدیریت شناختی مخاطب و تعیین مرزهای موضوعی روایت را

برعهده دارد. این مؤلفه با ارائهٔ یک نمای کلی از ماهیت رخداد، مسیر توجه شنونده را از بافت بیرونی به‌سوی روایی هدایت می‌کند. در بررسی ساختار روایی سورهٔ مبارکهٔ یوسف علیه‌السلام، مشاهده می‌شود که این سوره از یک چکیده و خلاصهٔ نظام‌مند و مؤثر برخوردار است که آیات سه‌گانهٔ نخستین (۳-۱) این مهم را برعهده می‌گیرند: ﴿تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ * إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ * نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ﴾.

این آیات در حقیقت، مقدمه‌ای برای ورود مستقیم به داستان حضرت یوسف علیه‌السلام در آیات بعدی است (قطب، ۱۴۲۵ق، ج۴، ص۱۹۴۹)؛ چون پیش از آن که روایت‌های بعدی با جملهٔ ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ﴾ آغاز شود، مخاطب با ماهیت کلی داستان آشنا می‌شود. در عبارت ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ راوی (خداوند متعال) بلافاصله با استفاده از ساختار فعل مضارع «نَقُصُّ» (بازگو می‌کنیم)، نوع کنش روایی را مشخص می‌کند تا مخاطب را متوجه این نکته سازد که داستان یوسف علیه‌السلام یک گزارش پراکنده نبوده؛ بلکه روایتی هدفمند و منسجم است. تعبیر «أَحْسَنَ الْقَصَصِ» در جایگاه چکیده، چشم‌اندازی ارزشی از ماهیت کل سوره ارائه می‌دهد. در الگوی لباو و والتزکی، چکیده معمولاً به این پرسش پاسخ می‌دهد که «داستان درباره چیست؟». در سورهٔ یوسف علیه‌السلام، چکیده افزون بر معرفی موضوع روایت، ارزش و اهمیت آن را نیز بیان می‌کند. یعنی مخاطب از آغاز درمی‌یابد که این داستان تنها شرح زندگی یوسف علیه‌السلام نیست؛ بلکه بهترین و زیباترین صورت قصه‌گویی الهی است. روایتی که در آن هدایت، عبرت، صبر، تدبیر الهی، عفت، رنج، امید و فرجام نیک در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در این آیات، توصیف قرآن به «الْكِتَابِ الْمُبِينِ» و «قُرْآنًا عَرَبِيًّا» زمینهٔ شناختی و توجه لازم را برای مخاطب فراهم می‌کنند و نشان می‌دهند که داستان یوسف علیه‌السلام در متن وحی و در قالب زبانی روشن و قابل فهم عرضه می‌شود؛ «به‌خصوص آن که عرب دورهٔ نزول قرآن، برعکس داستان‌های برخی از پیامبران هم چون ابراهیم، صالح، هود و شعیب علیهم‌السلام با داستان حضرت یوسف علیه‌السلام آشنایی نداشتند» (ابن‌عاشور، ۱۴۰۲ق، ج۱۲، ص۸) و راوی، بیان «مبین» این داستان را در قالب چکیده در آیات نخستین سوره روایت می‌کند تا نه‌تنها موضوع داستان؛ بلکه جایگاه معرفتی و الهی آن مشخص گردد. براساسِ دیدگاه لباو و والتزکی، می‌توان گفت آیات نخستین سورهٔ یوسف علیه‌السلام نقش چکیده را ایفا می‌کنند؛ زیرا پیش از شروع روایت اصلی، دورنمایی از کل سوره را در برابر مخاطب قرار می‌دهند. این دورنما اعلام می‌کند که آنچه در ادامه می‌آید، «قصه‌ای الهی»، «روایتی زیبا و برتر» و «بیانی روشن برای تعقل و فهم» است.

۳. جهت‌گیری[۲]

در این مرحله، راوی برای فهم بهتر از داستان؛ شخصیت‌ها، و موقعیت‌های مکانی و زمانی لازم را معرفی می‌کند تا مخاطب با صحنه و فضای حادثه بیشتر آشنا شود. درحقیقت این بخش «در آغاز روایت، برای آشنایی مخاطب با شخصیت‌ها، مکان و زمان و موقعیت رفتاری موجود در روایت بیان می‌شود» (Labov & Waletzky, 1967, p32). این مرحله به سه پرسش «چه کسی؟ چه مکانی؟ چه زمانی؟» پاسخ می‌دهد که «با آن چه در روایت‌شناسی، صحنه‌آرایی نامیده می‌شود برابر است» (تولان، ۱۳۹۳، ص۲۷۱). این مؤلفه تنها معرفی سادهٔ اشخاص و مکان‌ها نیست، بلکه نقش زیربنایی در هدایت جریان روایت ایفا می‌کند؛ چراکه هر داستان از مجموعه‌ای عناصر تشکیل شده که در کنار یکدیگر، شکل و قالب خاصی به قصه می‌بخشند و روایت را به‌سوی هدف مشخصی سوق می‌دهند. در داستان‌های قرآن کریم، بافت اصلی روایت‌ها بر سه عنصر «شخصیت، حادثه و پیام» استوار است و عناصر دیگر به‌صورت هنرمندانه و متناسب با هدف تربیتی و هدایتی قصه به‌کار گرفته می‌شوند (ملبوبی، ۱۳۷۵، ص۸۵)؛ بنابراین، مؤلفهٔ جهت‌گیری در سورهٔ یوسف علیه‌السلام، علاوه‌بر معرفی شخصیت‌ها و موقعیت آغازین، مسیر اصلی داستان را نیز پیشاپیش به مخاطب نشان می‌دهد.

در سورهٔ یوسف علیه‌السلام پس از عبور از مرحلهٔ چکیده در سه آیهٔ نخست، روایت وارد مرحلهٔ جهت‌دهی می‌شود؛ مرحله‌ای که در آن مؤلفه‌های بنیادینِ روایت شامل شخصیت‌ها، زمان، مکان و موقعیت اولیه، برای ایجاد پیش‌زمینهٔ لازم جهت درک حوادث آینده معرفی می‌گردند. این فرایند به‌جای معرفی دفعی مؤلفه‌ها، به‌صورت «تدریجی و لایه‌بندی‌شده» صورت می‌گیرد که با ساختار دراماتیک داستان همخوانی دارد.

۳-۱. معرفی شخصیت‌ها

شخصیت، کلیدی‌ترین عنصر روایت به‌شمار می‌آید؛ چراکه «تمامیت قصه بر محور آن می‌چرخد و دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح توطئه و سایر عوامل، همه در اثر دگرگونی شخصیت شکل می‌گیرد» (براهنی، ۱۳۶۱، ص۲۴۳). درواقع شخصیت داستانی، مجموعه‌ای و آمیخته‌ای از احتمال‌های کرداری است که در هر موقعیت، بخشی از این احتمال‌ها امکان وقوع می‌یابند (مندی‌پور، ۱۳۸۹، ص۴۷).

در سورهٔ یوسف علیه‌السلام، شخصیت یوسف علیه‌السلام و یعقوب علیه‌السلام به‌عنوان محورهای اصلی روایت، جهت‌دهی نخستین را در بستر خانوادگی تثبیت می‌کنند (یوسف/ ۴-۵). با ورود برادران (یوسف/ ۸-۱۰)، تعادل اولیه به تعارض خانوادگی مبدل می‌گردد و مسیر روایت به‌سوی بحران سوق می‌یابد. با معرفی کاروانیان، جهت‌دهی روایت از محیط خانواده به فضای بیرونی گسترش می‌یابد. پس از آن، عزیز مصر به‌عنوان صاحب قدرت سیاسی و همسر او به‌عنوان عامل شکل‌گیری بحران اخلاقی (یوسف/ ۲۱-۳۰) وارد روایت می‌شوند و بستر رخدادهای بعدی را فراهم می‌کنند. در ادامه، معرفی دو زندانی و سپس پادشاه (یوسف/ ۳۶-۵۴)، شبکهٔ شخصیت‌ها را تکمیل کرده و پیوند میان فضای زندان، دربار و ساختار قدرت را برقرار می‌سازد. بدین‌سان، معرفی شخصیت‌ها در سورهٔ یوسف علیه‌السلام کاملاً هدفمند است و هر شخصیت متناسب با کارکرد روایی خود وارد داستان می‌شود.

۳-۲. زمان رخدادها

در بررسی ساختار روایت، زمان جایگاهی بنیادین دارد و فهم آن برای تحلیل رمان ضروری است «زمان، محور و ستون فقرات رمان و عنصری اساسی در عملیات روایی است که ساختار نهایی رمان بدان پایان می‌پذیرد و مشخصات اساسی‌اش را سازمان می‌بخشد؛ به‌طور کلی عمل روایت‌کردن یک فعالیت زمانی است» (المحادین، ۱۹۹۹م، ص۱۳). روایت بر پایهٔ توالی زمانی رخدادها شکل می‌گیرد و انسجام آن زمانی تحقق می‌یابد که حوادث در زنجیره‌ای علّی و زمان‌مند، سازمان یابند. داستان حضرت یوسف علیه‌السلام نیز باوجود برخورداری از خط سیر کلی گذشته‌نگر، از برخی جابه‌جایی‌های زمانی بهره می‌برد که در خدمت تبیین رخدادها و تکمیل ساختار روایت قرار دارند. روایت با خطاب الهی و معرفی ماهیت داستان آغاز می‌شود: ﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (یوسف/ ۲)، ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ (یوسف/ ۳). سپس زمان روایت به گذشته منتقل می‌شود و با رؤیای یوسف علیه‌السلام آغاز می‌گردد: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا﴾ (یوسف/ ۴).

در ادامه، برخی گفت‌وگوها حاوی اطلاعاتی دربارهٔ آیندهٔ شخصیت‌ها هستند که در پیشبرد روایت نقش مهمی ایفا می‌کنند. برای نمونه، حضرت یعقوب علیه‌السلام پس از شنیدن رؤیای فرزندش می‌فرماید: ﴿لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا﴾ (یوسف/ ۵) و سپس از برگزیده‌شدن یوسف علیه‌السلام و تعلیم تأویل احادیث به او سخن می‌گوید: ﴿وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ

الْأَحَادِيثِ﴾ (یوسف/۶). این آیات با ارائهٔ اطلاعاتی از سرانجام شخصیت اصلی، مسیر تحولات بعدی روایت را ترسیم می‌کنند و میان آغاز و فرجام داستان پیوند برقرار می‌سازند. نمونهٔ دیگری از این سازوکار زمانی در تعبیر خواب دو زندانی مشاهده می‌شود؛ آنجاکه یوسف علیه‌السلام آیندهٔ آنان را پیش‌بینی می‌کند: ﴿أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ﴾ (یوسف/۴۱). همچنین در تعبیر خواب پادشاه، حوادث سال‌های آیندهٔ مصر بیان می‌شود: ﴿تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا﴾ (یوسف/ ۴۷)، ﴿ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ﴾ (یوسف/ ۴۸)، ﴿ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَٰلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ﴾ (یوسف/۴۹). این موارد درحقیقت اطلاعاتی دربارهٔ رخدادهای آتی ارائه می‌دهند که در مراحل بعدی روایت، تحقق می‌یابند و به انسجام ساختار داستان کمک می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت در این سوره، زمان تنها بستر وقوع رویدادها نیست؛ بلکه یکی از عناصر اصلی پیشبرد روایت و شکل‌دهی به معنای داستان است. سورهٔ یوسف علیه‌السلام با حرکت از گذشتهٔ دور داستان یوسف علیه‌السلام تا آیندهٔ نزدیک رخدادها، زمان را به‌صورت پیوسته و هدفمند سامان می‌دهد و ازطریقِ خواب‌ها، پیش‌بینی‌ها و تحقق تدریجی آن‌ها، نوعی انسجام روایی ایجاد می‌کند. به همین دلیل، زمان در این سوره صرفاً یک ترتیب خطی نیست؛ بلکه ابزاری برای پیوند دادن حوادث، تعلیق در روایت و آشکارشدن تدریجی معناست.

۳-۳. مکان رخدادها

مکان از دیگر مؤلفه‌هایی است که در بخش جهت‌گیری قرار می‌گیرد و وظیفهٔ آن معرفی بستر مکانی رخدادها و فراهم‌آوردن اطلاعات لازم برای درک کنش‌های روایی است. «مکان به‌عنوان گستره‌ای مشخص یا نامشخصی است که شخصیت‌ها در آن به حرکت درمی‌آیند»(مرتاض، ۱۹۹۸م، ص۱۲۷). در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام، مکان‌ها به‌صورت تدریجی و متناسب با تحول رخدادها معرفی می‌شوند و هریک در پیشبرد زنجیرهٔ رویدادهای روایت نقش دارند. روایت از خانهٔ یعقوب علیه‌السلام آغاز می‌شود؛ جایی که رؤیای یوسف علیه‌السلام مطرح می‌شود: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ﴾ (یوسف/۴). این مکان، وضعیت آغازین روایت و نقطهٔ شکل‌گیری تعارض اصلی داستان را بازنمایی می‌کند. سپس با انتقال یوسف علیه‌السلام به چاه: ﴿فِي غَيَابَاتِ الْجُبِّ﴾ (یوسف/۱۵)، روایت وارد مرحلهٔ کنش پیچیده می‌شود و مسیر حوادث تغییر می‌یابد. پس از آن، مصر به کانون اصلی رخدادها تبدیل می‌شود: ﴿وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِن مِّصْرَ﴾ (یوسف/۲۱). در این گسترهٔ مکانی، خانهٔ عزیز مصر:

﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا﴾ (یوسف/ ۲۳)، زمینه‌ساز یکی از نقاط عطف روایت و زندان: ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ﴾ (یوسف/ ۳۶)، بستری برای آشکارشدن توانایی یوسف علیه‌السلام در تأویل رؤیا و آغاز فرایند گره‌گشایی است. در ادامه، کاخ پادشاه و خزائن مصر: ﴿ائْتُونِي بِهِ﴾ (یوسف/ ۵۰) و آیهٔ ﴿اجْعَلْنِي عَلَى خَزَائِنِ الْأَرْضِ﴾ (یوسف/ ۵۵)، محل تحقق جایگاه جدید شخصیت اصلی و تکامل کنش روایی است. سرانجام، با حضور خاندان یعقوب در مصر: ﴿فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ﴾ (یوسف/ ۹۹)، روایت به مرحلهٔ فرجام می‌رسد و گره‌های روایی گشوده می‌شوند. جابجایی پی‌درپی مکان‌ها از خانهٔ یعقوب تا چاه، مصر، زندان و کاخ، مسیر تحول شخصیت اصلی روایت و نیز روند گره‌افکنی و گره‌گشایی را آشکار می‌سازد. توالی مکان‌ها در این سوره با منطق روایت‌پردازی منسجم است و به پیشبرد معنا و تحقق فرجام داستان کمک می‌کند.

۴. ارزش‌گذاری[۳]

ارزش‌گذاری مهم‌ترین و پیچیده‌ترین بخش الگوی روایت‌شناختی لباو و والتزکی است؛ «زیرا ازطریقِ آن اهمیت رخدادها، نگرش راوی و چرایی نقل روایت برای مخاطب آشکار می‌شود» (Labov & Waletzky, 1967, p37؛ لباو، ۱۹۷۲م، ص۳۶۶). لباو ارزش‌گذاری را به سه گونهٔ کلی بیرونی و درونی تقسیم می‌کند. ارزش‌گذاری بیرونی زمانی رخ می‌دهد که راوی مستقیماً در روایت مداخله کرده و اهمیت رخدادها را بیان کند؛ اما ارزش‌گذاری درونی و ترکیب‌شده بدون توقف جریان روایت و ازطریقِ ساختار زبانی یا واکنش شخصیت‌ها تحقق می‌یابد (لباو، ۱۹۷۲م، ص۳۷۲).

۴-۱. ارزش‌گذاری کاملاً خارجی

در الگوی لباو و والتزکی، ارزش‌گذاری کاملاً خارجی زمانی رخ می‌دهد که راوی از جریان رخدادهای روایت فاصله می‌گیرد و بدون مشارکت در زنجیرهٔ کنش‌های روایی، مستقیماً اهمیت داستان، هدف از نقل آن یا نگرش خود نسبت‌به روایت را برای مخاطب بیان می‌کند. این نوع ارزش‌گذاری معمولاً در قالب بندهای آزاد ظاهر می‌شود و حذف آن، توالی زمانی رخدادها را مختل نمی‌سازد؛ هرچند نقش اساسی در هدایت خوانش مخاطب و تبیین چرایی روایت دارد (Labov & Waletzky, 1967, p35-37؛ لباو، ۱۹۷۲م، ص۳۶۶).

در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام، برجسته‌ترین نمونهٔ ارزش‌گذاری کاملاً خارجی در آستانهٔ روایت دیده می‌شود؛ جایی که راوی پیش از ورود به جهان داستان، به ارزیابی مستقیم آن می‌پردازد: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ﴾ (یوسف/ ۳). عبارت «أَحْسَنَ الْقَصَصِ» نه بخشی از کنش روایی؛ بلکه داوری صریح راوی دربارهٔ ارزش روایت است. در اینجا راوی پیش از معرفی شخصیت‌ها، مکان و رخدادها، چهارچوب تفسیری خاصی را برای مخاطب ترسیم می‌کند و از همان ابتدا اهمیت داستان را برجسته می‌سازد. این شیوه با آنچه لباو از ارزش‌گذاری خارجی به‌عنوان بیان مستقیم اهمیت روایت برای مخاطب یاد می‌کند، مطابقت دارد (لباو، ۱۹۷۲م، ص۳۶۶). نمونهٔ دیگر در پایان روایت مشاهده می‌شود؛ آنجاکه پس از پایان یافتن زنجیرهٔ رخدادها و گره‌گشایی نهایی، راوی بار دیگر از سطح داستان فراتر می‌رود و غایت روایت را در پایان سوره چنین آشکار می‌سازد: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ (یوسف/ ۱۱۱). این آیه نیز خارج از زنجیرهٔ رخدادهای داستان قرار دارد و کارکردی ارزیابانه دارد؛ زیرا راوی مخاطب را مستقیماً خطاب قرار داده و ارزش معرفتی، هدایتی و عبرت‌آموز روایت را تبیین می‌کند. «ازمنظرِ لباو، چنین مداخله‌ای پاسخی صریح به پرسش ''اهمیت این روایت چیست؟'' محسوب می‌شود و یکی از کارکردهای اصلی ارزش‌گذاری را محقق می‌سازد» (Labov & Waletzky, 1967, p37). بدین‌سان، آیهٔ پایانی سورهٔ یوسف علیه‌السلام نه‌تنها کارکرد روایی داستان را تکمیل می‌کند؛ بلکه با تبدیل روایت به منبعی برای عبرت و شناخت، ارزش‌گذاری نهایی راوی بر کل قصه را نیز آشکار می‌سازد.

۴-۲. ارزش‌گذاری ترکیب‌شده

ارزش‌گذاری ترکیب‌شده، تکنیکی روایی است که در آن نویسنده بدون برهم‌زدن نظمِ حوادث، دیدگاه و اهمیت وقایع را به مخاطب القا می‌کند. در این رویکرد، تحلیل‌های راوی با جریان اصلی داستان درهم می‌آمیزد تا مخاطب، انگیزه و اهداف متن را به شکلی غیرمستقیم دریابد. لباو در توضیح این مؤلفه می‌گوید: «درجه‌های میانی از ارزش‌گذاری وجود دارد که جریان گزاره‌های روایی را آشکارا قطع نمی‌کنند؛ بلکه از ترکیب با آن‌ها پیوستگی نمایشی روایت را حفظ و به‌طور غیرمستقیم اهمیت ماجرا و انگیزه‌های راوی از روایت آن آشکار می‌کند» (لباو، ۱۹۷۲م، ص۳۷۲) از نمونه‌های این ارزش‌گذاری در سورهٔ یوسف علیه‌السلام به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

۴-۲-۱. واکنش شخصیت‌ها به رخدادها

لبـاو واکنش شـخصیت‌ها را یکـی از گونه‌هـای ارزش‌گـذاری ترکیب‌شـده می‌دانـد؛ «زیرا ارزش‌گذاری بـدون دخالت مسـتقیم راوی و از خلال گفتار شـخصیت‌ها صورت می‌گیرد و بدین وسیله اهمیت رخداد یا شخصیت برای مخاطب آشکار می‌شود (لباو، ۱۹۷۲م، ص۳۷۲). در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام، برجسته‌ترین نمونهٔ این نوع ارزش‌گذاری در ماجرای زنان مصر دیده می‌شود: ﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (یوسـف/۳۱). زنان مصر پس از مشاهدهٔ یوسف علیه‌السلام، او را فراتر از یک انسان عادی توصیف می‌کنند. عبارت «مَا هَذَا بَشَـرًا» و «إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ» داوری شخصیت‌های داستان دربارهٔ یوسف علیه‌السلام است که بدون مداخلهٔ راوی، برجستگی شـخصیت اصلی را برای مخاطب آشکار می‌سـازد. نمونهٔ دیگر در پایان داستان مشاهده می‌شـود؛ هنگامی که برادران به برتری یوسـف علیه‌السلام اعتراف می‌کنند: ﴿تَاللَّهِ لَقَدْ آثَرَكَ اللَّهُ عَلَيْنَا وَإِنْ كُنَّا لَخَاطِئِينَ﴾ (یوسف/۹۱). این اعتراف، ارزش‌گذاری شخصیت اصلی از زبان شخصیت‌های درون روایت‌اند و نقش مهمی در تثبیت جایگاه او در فرجام داستان دارد.

۴-۲-۲. کنش ارزشی

گاهی کنش‌ها جایگزین گفتار صریح می‌شوند و ازطریقِ رفتار شخصیت‌ها، اهمیت یک رخداد یا ویژگی یک شخصیت را آشکار می‌سـازند. این شیوه، یکی از گونه‌های ارزش‌گذاری ترکیب‌شده است که در آن، معنا و ارزش روایی کنش‌ها ازطریقِ عمل شخصیت‌ها و بدون مداخله مستقیم راوی منتقل می‌شود؛ «کنش ارزشی زمانی رخ می‌دهد که اهمیت یک رخداد یا شخصیت ازطریقِ رفتار و عمل شخصیت‌ها آشکار شود، نه ازطریقِ گفتار یا مداخلهٔ مستقیم راوی» (تولان، ۱۳۸۳، ص۱۲۹).

در داسـتان حضرت یوسـف علیه‌السلام، کنش ﴿وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ﴾ (یوسـف/۳۱) بارزترین نمونهٔ این نوع ارزش‌گذاری اسـت. بریدن دسـت‌ها واکنشـی غیرعادی و اغراق‌آمیز اسـت که شدت تأثیر یوسف علیه‌السلام بر زنان مصر را به نمایش می‌گذارد و اهمیت شـخصیت او را در ساختار روایت برجسته می‌کند. منظور از (قَطَّعْنَ) در اینجا، زخمی‌کردن است؛ اما برای مبالغه در شدتِ آن آسیب، به‌صورت مجازی از واژهٔ «قطع کردن» اسـتفاده شـده اسـت (ابن‌عاشور، ۱۴۲۰ق، ج۱۲، ص۵۵) تا ازطریقِ این رفتارِ غیرعادی، شدتِ بی‌حسی و حیرت را عینیت بخشـد. ازاین‌رو، این کنش در چهارچوب ارزش‌گذاری ترکیب‌شـده، اهمیت رخداد و جایگاه شـخصیت یوسـف علیه‌السلام را نه ازطریقِ توضیح مستقیم؛ بلکه از رهگذر بازنمایی رفتار شخصیت‌ها آشکار می‌سازد. همچنین سجدهٔ خاندان یعقوب

در پایان داستان: ﴿وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا﴾ (یوسف/۱۰۰)، کنشی ارزش‌گذارانه است که بدون نیاز به توضیح راوی، منزلت نهایی یوسف علیه‌السلام و تحقق رؤیای آغازین داستان را نشان می‌دهد.

۴-۲-۳. گفت‌وگوی ارزشی

در این نوع واکنش، ارزش‌گذاری از خلال گفت‌وگوهای شخصیت‌ها شکل می‌گیرد؛ به این معنا که شخصیت‌ها درضمن گفت‌وگو، بدون دخالت مستقیم راوی، دربارهٔ شخصیت یا رخدادی داوری می‌کنند و از این طریق، اهمیت آن را برای مخاطب آشکار می‌سازند. لباو براین باور است که «وقتی یکی از شرکت‌کنندگان در روایت به‌طور مستقیم شروع به صحبت می‌کند، بدون توجه به موضوع و مخاطب؛ موقعیت پیش‌آمده برای ارزیابی را فراهم می‌کند» (لباو، ۱۹۹۷م، ص۷). از روشن‌ترین نمونه‌های این شیوه، اعتراف همسر عزیز مصر است که پس از آشکار شدن حقیقت به‌طور مستقیم از زبان خود می‌گوید:

﴿الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾ (یوسف/۵۱). در این آیه، ارزش‌گذاری از زبان یکی از شخصیت‌های اصلی روایت بیان می‌شود. همسر عزیز مصر که پیش‌تر منشأ بحران روایت بود، اکنون با اعتراف صریح به گناه خود و تأکید بر صداقت حضرت یوسف علیه‌السلام مهم‌ترین گره اخلاقی داستان را می‌گشاید. ازاین‌رو ارزش‌گذاری نه از سوی راوی؛ بلکه در متن گفت‌وگوی شخصیت تحقق یافته و مخاطب از خلال اعتراف او به پاکدامنی و راستگویی حضرت یوسف علیه‌السلام رهنمون می‌شود. نمونهٔ دیگر گفت‌وگوی پادشاه پس از اثبات بی‌گناهی و آشکارشدن شایستگی حضرت یوسف علیه‌السلام است: ﴿ائْتُونِي بِهِ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِي﴾ (یوسف/۵۴).

در این گفت‌وگو پادشاه با درخواست حضور یوسف علیه‌السلام و برگزیدن او برای خویش، به‌صورت غیرمستقیم صلاحیت، امانت و توانایی او را تأیید می‌کند. در آیه، بدون دخالت مستقیم راوی، خواننده شاهد برگزیده شدن شخصیت اصلی روایت است و برای او این رویداد آشکار می‌شود که عزیز مصر، حضرت یوسف علیه‌السلام را به حضور می‌طلبد و او را بسیار ارج می‌نهد. «کاربرد فعل ''أَسْتَخْلِصْهُ'' حکایت از مبالغه و شدت ارادت عزیز مصر به یوسف علیه‌السلام دارد و مقامی را برای او در نظر می‌گیرد که کسی تا آن روز نداشته است» (ابن‌عاشور، ۱۴۲۰ق، ج۱۲، ص۸۰)

۴-۲-۴. واکنش‌های عاطفی و غیرکلامی

در این شیوه، حالات عاطفی و واکنش‌های غیرکلامی شخصیت‌ها، بدون بیان مستقیم راوی،

ارزش رخدادها را آشکار می‌سازند. چنان‌که دربارهٔ حضرت یعقوب علیه‌السلام چنین روایت می‌شود: ﴿وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾ (یوسف/ ۸۴). این واکنش جسمانی، شدت اندوه و استمرار رنج فراق را به مخاطب منتقل می‌کند و اهمیت فقدان یوسف علیه‌السلام را برجسته می‌سازد. همچنین هنگام دیدار دوبارهٔ اعضای خانواده با حضرت یوسف علیه‌السلام، قرآن می‌فرماید: ﴿وَآوَىٰ إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ﴾ (یوسف/ ۹۹). این رفتار، بدون هیچ داوری صریح، پایان جدایی طولانی و بازگشت انسجام خانواده را نشان می‌دهد و از رهگذر کنش عاطفی، ارزش روایی این لحظه را برجسته می‌سازد.

۴-۳. ارزش‌گذاری درونی

ارزش‌گذاری در این سطح در درون ساختارِ روایی جای گرفته، به‌گونه‌ای که معنا و ارزش، ازطریقِ همان توالی کنش‌ها و پیوند میان اجزای اصلی روایت منتقل می‌شود. ارزش‌گذاری درونی «ارزش‌گذاری‌هایی هستند که در ساختار و ترکیب‌بندی‌های روایی هسته گنجانده شده‌اند. این بندها که همراه با وابسته‌هایشان ستون اصلی و هستهٔ توالی روایت را با خود دارند، بخش‌های کنش گره‌افکن و حل بحران را پر می‌کنند» (تولان، ۱۳۹۳، ص ۲۷۷). این‌گونه ارزش‌گذاری با استفاده از برخی از ابزارها، خود را در متن متجلی می‌سازد که در ادامه بیان می‌شوند.

۴-۳-۱. مؤکدها و تشدیدکننده‌ها

از دیدگاه لباو، مؤکدها و تشدیدکننده‌ها از مهم‌ترین ابزارهای ارزش‌گذاری درونی‌اند که ازطریقِ برجسته‌سازی زبانی، اهمیت بخشی از روایت را افزایش می‌دهند (تولان، ۱۳۸۳، ص ۱۳۳).

۴-۳-۱-۱. صفت‌ها

در روایت، صفت‌ها تنها نقش توصیفی ندارند؛ بلکه با برجسته‌سازی ویژگی‌های اشخاص و رخدادها، در ارزش‌گذاری درونی روایت مشارکت می‌کنند. به‌عنوان مثال، صفت عددی در ﴿أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا﴾ (یوسف/ ۴) رؤیای آغازین را از یک رؤیای عادی متمایز ساخته و اهمیت آن را به‌عنوان هستهٔ اولیهٔ پیرنگ برجسته می‌کند. همچنین کاربرد صفت‌های ﴿بِثَمَنٍ بَخْسٍ﴾ و ﴿دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ﴾ (یوسف/ ۲۰)، با برجسته‌کردن ناچیزبودن بهای فروش یوسف علیه‌السلام، تضاد میان ارزش ظاهری و منزلت واقعی شخصیت اصلی را آشکار و به این وسیله بار ارزشی روایت را افزایش می‌دهد. در توصیف یوسف علیه‌السلام با عبارت ﴿مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (یوسف/ ۳۱) و بهره‌مندی از تشبیه محسوس به متخیل (ابن‌عاشور، ۱۴۲۰ق، ج ۱۲، ص ۵۶) و عبارت ﴿أَيُّهَا الصِّدِّيقُ﴾ (یوسف/ ۴۶)؛

یعنی کاربرد مبالغهٔ صفت «صدیق» (همان، ج۱۲، ص۷۲)، صفات به ابزاری برای ارزش‌گذاری شخصیت اصلی تبدیل شده و منزلت اخلاقی و معنوی او را در نگاه دیگر شخصیت‌ها تثبیت می‌کند.

۴-۳-۱-۲. ساخت‌های تأکیدی

ساختارهای تأکیدی ازطریقِ الگوهای نحوی، موجب برجسته‌شدن رخدادهای محوری و تقویت انسجام روایت می‌شوند. در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام کاربرد تأکیدهای متعدد در اعتراف برادران، نمود آشکاری از این شیوه است: ﴿قالوا تَاللَّهِ لَقَدْ آثَرَكَ اللَّهُ عَلَيْنَا﴾ (یوسف/۹۱). اجتماع قسم «تالله»، لام تأکید و «قد» در یک عبارت، بر قطعی بودن برتری یوسف علیه‌السلام تأکید می‌کند و ارزش روایی این لحظه را افزایش می‌دهد. همچنین در سخن یعقوب علیه‌السلام: ﴿إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾ (یوسف/۵)، حضور هم‌زمان «إنّ» و «لام تأکید» موجب برجسته‌سازی مضمون می‌شود. تأکید نحوی ازطریقِ «إنّ» و «لام» بر تدبیر الهی در آیهٔ ﴿إِنَّهُ لَعَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ (یوسف/۲۱)، مخاطب را از همان آغاز به حاکمیت ارادهٔ خداوند بر جریان روایت متوجه می‌سازد. ازاین‌رو، روایت از سطح رخدادهای ظاهری فراتر رفته و در چهارچوب مشیت الهی معنا می‌یابد. در آیهٔ ﴿لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِنَ الصَّاغِرِينَ﴾ (یوسف/۳۲)، نون تأکید ثقیله، قطعیت تهدید را برجسته می‌کند و شدت بحران را در نقطهٔ اوج کشمکش افزایش می‌دهد و این‌گونه، ارزش روایی این رخداد در ساختار گره‌افکنی تقویت می‌شود.

۴-۳-۱-۳. اشارت‌گرها

اشارت‌گرها عناصری هستند که با ارجاع به شخص، شیء یا رخدادی معین، آن را در کانون توجه مخاطب قرار می‌دهند و به این وسیله کارکردی ارزش‌گذارانه می‌یابند (تولان، ۱۳۸۳، ص۱۳۳). برای مثال در آیهٔ ﴿مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (یوسف/۳۱)، تکرار اسم اشارهٔ «هذا» نگاه مخاطب را بر شخصیت یوسف علیه‌السلام متمرکز ساخته و شگفتی زنان مصر را به ابزاری برای برجسته‌سازی جایگاه استثنایی او تبدیل می‌کند. در عبارت ﴿فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ﴾ (یوسف/۳۲)، اسم اشارهٔ دورِ «ذلکنّ» موضوع مناقشه را برجسته کرده و اعتراف ضمنی همسر عزیز را به ارزش و جذابیت شخصیت یوسف علیه‌السلام آشکار می‌سازد. آیه به جای اسم اشارهٔ «هذا» از «ذلک» استفاده کرد تا جایگاه و حُسن یوسف علیه‌السلام را بار دیگر یادآور شود (زمخشری، ۱۴۰۷ق، ج۲، ص۴۶۶). ازاین‌رو، اشارت‌گر در خدمت ارزش‌گذاری شخصیت اصلی قرار می‌گیرد. در عبارت

﴿هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ﴾ (یوسف/ ۱۰۰) اسم اشـارۀ «هذا» میان آغاز و پایان روایت پیوند برقرار می‌کند و تحقق رؤیای نخستین را به‌عنوان فرجام منطق کل پیرنگ نمایان می‌سازد. در عبارت ﴿قَالَ هَذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا﴾ (یوسـف/ ۶۵)، اسم اشـارۀ «هذه» توجه مخاطب را به عنصری معطوف می‌کند که بازگردانده شدن آن، زمینه‌سـاز تداوم روایت و شـکل‌گیری رخدادهای بعدی می‌شود. ازاین‌رو، اشارت‌گر در برجسته‌سازی یکی از نقاط عطف پیرنگ نقش ایفا می‌کند.

۴-۳-۱-۴. تکرار

در ساختار ارزش‌گذاری درونی، تکرار تنها یک امر زبانی نیست؛ بلکه ابزاری‌ست برای تأکید بر اهمیت مفاهیم یا شخصیت‌هایی که قرار است نقش محوری در روایت ایفا کنند. «تکرار از مهم‌ترین شیوه‌های ارزش‌گذاری درونی اسـت که ازطریقِ بازگویی یک عنصر، اهمیت آن را در ذهن مخاطب تثبیت می‌کند» (لبـاو، ۱۹۷۲م، ص۳۷۳). در این داسـتان، «رؤیا» و «تأویل رؤیا» هسـتۀ اصلی روایت را تشکیل می‌دهند و به‌صورت مکرر در سراسر داستان بازآفرینی می‌شوند؛ از رؤیای کودکی یوسف علیه‌السلام (یوسف/ ۴)، تا رؤیای دو زندانی (یوسـف/ ۳۶) و رؤیای پادشاه مصر (یوسف/ ۴۳). این تکرار، نقش محوری رؤیا را در پیشبرد کنش روایی برجسته می‌سازد.

تکرار واژۀ «قمیـص» در آیـات (۱۸، ۲۵، ۲۸، ۹۳، ۹۶) ایـن عنصر را به نشـانه‌ای روایی تبدیل می‌کند که در هـر مرحله، کارکردی متفاوت در پیشـبرد روایت دارد؛ ابتدا ابزار فریب، سـپس دلیل اثبات بی‌گناهی و در پایان، وسیلۀ تحقق گره‌گشـایی. ایـن تکرار، انسـجام درونی روایت را تقویت کرده و اهمیت این عنصر را در ساختار داستان برجسته می‌سـازد. این تکرار، فراتر از یک امر زبانی عمل می‌کند تا ازطریقِ بازگویی مکرر کلیدواژۀ «قمیص»، به آن ارزشی درونی ببخشـد و آن را از یک شیء ساده به یک نشانۀ ساختاری بدل کند. این بازگشت‌های پیاپی، همان سازوکار ارزش‌گذاری درونی است که با تغییر کارکرد عنصر در هر مرحله، توجه مخاطب را به جهت‌گیری‌های جدید روایت معطوف و گره‌های پیرامون آن را باز می‌کند.

۴-۳-۲. قیاس‌گرها

لباو، قیاس‌گرهـا را گونـه‌ای از ارزش‌گـذاری درونی می‌داند که راوی به‌جای گزارش مسـتقیم رخدادها، از رهگذر سـاختارهای زبانی مانند پرسـش، نفی، تشـبیه، اسـتعاره و دیگر شیوه‌های بیان غیرمستقیم، اهمیت رخداد یا شـخصیت را برجسته می‌سـازد (لباو، ۱۹۷۲م، ص۳۷۹؛ تولان، ۱۳۸۳، ص۱۳۳). برخلاف مؤکدها که تأکید را به‌صورت آشکار نشان می‌دهند، قیاس‌گرها ازطریقِ

فاصله گرفتن از بیان مستقیم، مخاطب را به مشارکت در فرایند تفسیر و ارزیابی روایت وامی دارند.

۴-۳-۲-۱. پرسش های بلاغی

در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام، پرسش‌های بلاغی یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارزش‌گذاری‌اند؛ زیرا هدف آن‌ها طلب پاسخ نیست؛ بلکه برجسته کردن وضعیت روانی شخصیت‌ها یا اهمیت رخدادهاست. نخستین نمونه، گفت‌وگوی یعقوب علیه‌السلام با فرزندانش پس از درخواست آنان برای همراه بردن یوسف علیه‌السلام است: ﴿قَالَ هَلْ آمَنُكُمْ عَلَيْهِ إِلَّا كَمَا أَمِنتُكُمْ عَلَى أَخِيهِ مِن قَبْلُ﴾ (یوسف/۶۴). این استفهام، پرسشی حقیقی نیست؛ بلکه بیانگر بی‌اعتمادی عمیق یعقوب به فرزندان خویش است. راوی ازطریقِ این ساختار پرسشی، بدون داوری مستقیم، خیانت پیشین برادران و استمرار تردید پدر را برجسته می‌سازد و به این وسیله، ارزش‌گذاری شخصیت‌ها را در متن روایت تعمیق می‌بخشد.

نمونهٔ دیگر، پرسش یوسف علیه‌السلام از برادران پس از آشکارشدن هویت خویش است: ﴿هَلْ عَلِمْتُمْ مَا فَعَلْتُمْ بِيُوسُفَ وَأَخِيهِ﴾ (یوسف/۸۹). این پرسش نیز برای کسب اطلاع نیست؛ زیرا یوسف علیه‌السلام از همهٔ ماجرا آگاه است. کارکرد آن، واداشتن برادران به اعتراف اخلاقی و یادآوری جرم گذشته است (طباطبایی، ۱۳۹۰، ج۱۱، ص۲۳۶). بنابراین، پرسش بلاغی به ابزاری برای برجسته‌سازی نقطهٔ اوج تحول شخصیت‌های داستان تبدیل می‌شود.

۴-۳-۲-۲. جملات منفی

از دیدگاه لباو، ساختارهای نفی هنگامی ارزش‌گذارانه هستند که روایت را از گزارش صرف فراتر ببرند و بر اهمیت یک ویژگی یا رخداد تأکید کنند. در داستان یوسف علیه‌السلام، زنان مصر پس از مشاهدهٔ یوسف علیه‌السلام می‌گویند: ﴿مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (یوسف/۳۱). دو ساختار نفی پیاپی «ما» و «إن» نافیه صرفاً نفی انسان بودن یوسف علیه‌السلام نیست؛ بلکه شیوه‌ای بلاغی برای بیان شگفتی و برجسته‌سازی جایگاه استثنایی اوست. راوی ازطریقِ نفی، ارزش شخصیت یوسف علیه‌السلام را به مرتبه‌ای فراتر از انسان‌های عادی ارتقا می‌دهد. نمونهٔ دیگر، سخن یوسف علیه‌السلام در زندان است: ﴿مَا كَانَ لَنَا أَنْ نُشْرِكَ بِاللَّهِ مِن شَيْءٍ﴾ (یوسف/۳۸). نفی در این آیه تنها بیان یک گزارهٔ اعتقادی نیست؛ بلکه ارزش‌گذاری آشکار دربارهٔ هویت توحیدی یوسف علیه‌السلام و خاندان پیامبران علیهم‌السلام است و تقابل بنیادین میان ایمان و شرک را در بطن روایت برجسته می‌کند.

همچنین در پایان داستان، یوسف علیه‌السلام می‌گوید: ﴿لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ﴾ (یوسف/۹۲). این

جملهٔ منفی صرفاً نفی سرزنش نیست؛ بلکه اوج ارزش‌گذاری اخلاقی شخصیت یوسف علیه‌السلام را نشان می‌دهد؛ زیرا در نقطه‌ای که انتظار انتقام وجود دارد، راوی با نفی ملامت، فضیلت عفو و گذشت را برجسته می‌سازد.

۴-۴. سازوکارهای تکمیلی ارزش‌گذاری

لباو و والتزکی ارزش‌گذاری را کانون اصلی روایت می‌دانند؛ زیرا ازطریقِ آن راوی اهمیت رخدادها را برای مخاطب مشخص می‌کند و نشان می‌دهد که چرا یک روایت شایستهٔ بازگویی است (Labov & Waletzky, 1967, p37). به تعبیر لباو، ارزش‌گذاری پاسخ روایت به این پرسش است که «فایده و اهمیت نقل این داستان چیست؟» (Labov, 1972, p366). افزون بر گونه‌های شناخته‌شدهٔ ارزش‌گذاری، در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام شماری از شگردهای روایی نیز در خدمت برجسته‌سازی معنای روایت قرار گرفته‌اند که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود.

۴-۴-۱. کیفیت گزینش و چیدمان عناصر سازندهٔ متن

یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارزش‌گذاری در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام، گزینش هدفمند رخدادها و سازمان‌دهی آن‌ها در محور روایت است. راوی پیش از آغاز کنش اصلی، با دو گزارهٔ فراروایی، مخاطب را برای مواجهه با روایتی استثنایی آماده می‌کند: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ (یوسف/ ۳) و ﴿لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِّلسَّائِلِينَ﴾ (یوسف/ ۷).

این دو گزاره خارج از زنجیرهٔ رخدادهای داستان قرار دارند و حذف آن‌ها در توالی حوادث اختلالی ایجاد نمی‌کند؛ ازاین‌رو کارکرد اصلی آن‌ها ارزش‌گذاری بیرونی و برجسته‌سازی اهمیت روایت پیش از آغاز حوادث است. این‌گونه، مخاطب از همان ابتدا با روایتی مواجه می‌شود که راوی آن را «بهترین داستان» و مشتمل بر «نشانه‌ها و عبرت‌ها» معرفی کرده است.

در سطحی عمیق‌تر، گزینش رخدادها نیز ماهیتی ارزش‌گذارانه دارد. راوی از میان دهه‌ها زندگی یوسف علیه‌السلام، تنها حوادثی را برمی‌گزیند که در تحقق وعدهٔ الهی نقش دارند. رؤیای آغازین (یوسف/ ۴)، افکندن در چاه (یوسف/ ۱۵)، فروش در مصر (یوسف/ ۲۰)، فتنهٔ همسر عزیز (یوسف/ ۲۳)، زندان (یوسف/ ۳۶)، تعبیر رؤیای پادشاه (یوسف/ ۴۳-۴۹) و تحقق رؤیای نخستین (یوسف/ ۱۰۰)، همگی حلقه‌هایی از زنجیره‌ای واحدند که مضمون محوری داستان؛ یعنی غلبهٔ تدبیر الهی بر تدبیر بشری را برجسته می‌کنند. درمقابل، بخش‌های طولانی از زندگی یوسف علیه‌السلام که در پیشبرد این ایده

نقشی ندارند، از روایت حذف شده‌اند.

همچنین راوی برخی عناصر را به‌صورت هدفمند در سراسر روایت بازمی‌گرداند. برجسته‌ترین نمونه، عنصر «پیراهن» است که در سه گرهٔ بنیادین داستان حضور می‌یابد: پیراهن خون‌آلود به‌منزلهٔ ابزار پنهان‌سازی حقیقت (یوسف/ ۱۸)، پیراهن دریده‌شده به‌مثابهٔ سند اثبات بی‌گناهی (یوسف/ ۲۵-۲۸) و پیراهن شفابخش که نشانهٔ پایان فراق و تحقق وعده است (یوسف/ ۹۳-۹۶). استمرار این عنصر در نقاط اوج روایت، اهمیت آن را در نظام معنایی داستان افزایش داده و آن را به یکی از کانون‌های ارزش‌گذاری تبدیل کرده است.

۴-۴-۲. گزینش کانون‌های ارزیابی و منابع گواهی

یکی از پیچیده‌ترین شیوه‌های ارزش‌گذاری در داستان یوسف علیه‌السلام، توزیع ارزیابی شخصیت اصلی میان گویندگان متعدد است. راوی به‌جای آنکه مستقیماً دربارهٔ منزلت یوسف علیه‌السلام داوری کند، این داوری را به شخصیت‌هایی با موقعیت‌های متفاوت واگذار می‌کند. این امر موجب می‌شود ارزش‌گذاری از سطح ادعای راوی فراتر رود و در بافت روایت عینیت یابد. نخستین ارزیابی ازسوی یعقوب علیه‌السلام صورت می‌گیرد: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ﴾ (یوسف/ ۶). این گزاره جایگاه ممتاز یوسف علیه‌السلام را پیش از آغاز بحران‌های داستان تثبیت می‌کند.

سپس شاهد ماجرای قصر، بی‌گناهی او را تأیید می‌کند: ﴿إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ﴾ (یوسف/ ۲۷). در ادامه، زنان مصر با مشاهدهٔ یوسف علیه‌السلام از سطح توصیف عادی فراتر می‌روند و می‌گویند: ﴿مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (یوسف/ ۳۱). این گزاره یکی از آشکارترین مصادیق ارزش‌گذاری در داستان است؛ زیرا جریان روایت را متوقف کرده و با بزرگ‌نمایی شخصیت یوسف علیه‌السلام، اهمیت او را در ذهن مخاطب برجسته می‌سازد.

پس از آن، همسر عزیز مصر اعتراف می‌کند: ﴿الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾ (یوسف/ ۵۱). پادشاه مصر نیز او را چنین توصیف می‌کند: ﴿إِنَّكَ الْيَوْمَ لَدَيْنَا مَكِينٌ أَمِينٌ﴾ (یوسف/ ۵۴). و سرانجام برادران، که مهم‌ترین مخالفان او در آغاز داستان بودند، به برتری وی اذعان می‌کنند: ﴿تَاللَّهِ لَقَدْ آثَرَكَ اللَّهُ عَلَيْنَا﴾ (یوسف/ ۹۱). اهمیت روایت‌شناختی این سازوکار در آن است که ارزش‌گذاری شخصیت یوسف علیه‌السلام ازسوی موافقان، مخالفان، شاهدان بی‌طرف، صاحبان قدرت و اعضای خانواده تکرار می‌شود. به این ترتیب، راوی ازطریقِ تکثیر منابع گواهی، ارزش شخصیت اصلی را به یکی از مسلّمات جهان داستانی تبدیل می‌کند.

۴-۴-۳. تمثیل

تمثیل یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی معنایی در روایت است که ازطریقِ آن یک تجربهٔ فردی به الگویی فراگیر و فراتاریخی تبدیل می‌شود. در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام، این کارکرد در پایان روایت آشکار می‌شود؛ جایی که راوی پس از خاتمهٔ رخدادها می‌فرماید: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ (یوسف/۱۱۱). واژهٔ «عبرة» نشان می‌دهد که روایت در سطح گزارش یک زندگی فردی متوقف نمی‌شود؛ بلکه به الگویی کلی برای فهم سنت‌های الهی تبدیل می‌گردد. به این معنا، چاه، زندان، فراق، آزمون، صبر و فرجام نیک، دیگر صرفاً رخدادهای زندگی یوسف علیه‌السلام نیستند؛ بلکه نمونه‌هایی از قانونی فراگیر در جهان روایت‌اند. ازاین‌رو، داستان یوسف علیه‌السلام در پایان از سطح یک سرگذشت خاص فراتر می‌رود و به تمثیلی کلان دربارهٔ نسبت میان ابتلا، صبر، لطف الهی و فرجام رستگاری تبدیل می‌شود.

۵. کنش گره‌افکنی[۴]

گره‌افکنی به هم‌انداختن حوادث و اموری‌ست که پیرنگ داستان و نمایشنامه را گسترش می‌دهد. به‌عبارت دیگر وضعیت و موقعیت دشواری است که بعضی اوقات به‌طور ناگهانی ظاهر می‌شود و برنامه‌ها، راه و روش‌ها و نگرش‌هایی را که وجود دارد، تغییر می‌دهد (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷، ص۲۳۰). لباو و والتزکی گره‌افکنی را هستهٔ بنیادین پیشرفت روایت می‌دانند و بر این باورند که: «پیکرهٔ اصلی بندهای روایی معمولاً مجموعه‌ای از وقایع را دربر می‌گیرد که می‌توان آن را گره یا کنش گره‌افکن خواند؛ درحقیقت در بسیاری موارد رشتهٔ درازی از وقایع می‌تواند دربرگیرندهٔ چندین چرخه روایت ساده به‌همراه گره‌افکنی‌های بسیار باشد» (Labov & Waletzky, 1967, p32). در تحلیل روایت باید گره‌افکنی را به‌منزلهٔ سازوکاری پویا در نظر گرفت که انسجام پیرنگ، تداوم کشمکش و حرکت روایت به‌سوی گره‌گشایی را تضمین می‌کند.

در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام، گره‌افکنی براساسِ الگویی زنجیره‌ای سازمان یافته است؛ به این معنا که هیچ بحرانی به‌صورت مستقل عمل نمی‌کند؛ بلکه هر گره، زمینه‌ساز گره‌ای دیگر است و در نهایت همهٔ آن‌ها در خدمت تحقق طرح کلان روایت قرار می‌گیرند. «گره افکنی، شخصیت اصلی داستان را دربرابر نیروهای دیگر قرار می‌دهد و کشمکش را به‌وجود می‌آورد» (میرصادقی، ۱۳۷۹، ص۷۲). نخستین کنش گره‌افکن با رؤیای یوسف علیه‌السلام آغاز می‌شود: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ

إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ (یوسف/۴). این رؤیا اگرچه در ظاهر حادثه‌ای آرام است، اما ازمنظرِ روایت‌شناختی نخستین عامل برهم‌زنندهٔ تعادل روایت محسوب می‌شود؛ زیرا حسادت برادران و تمامی بحران‌های بعدی از همین نقطه سرچشمه می‌گیرد. هشدار یعقوب علیه‌السلام نیز این ظرفیت گره‌افکن را آشکار می‌سازد: ﴿لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا﴾ (یوسف/۵). این دو آیه پرده‌ای از کشمکش و گره‌افکنی بین شخصیت اصلی روایت و برادران او را به نمایش می‌گذارد.

دومین گره‌افکنی با تصمیم برادران برای حذف یوسف علیه‌السلام شکل می‌گیرد: ﴿اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا﴾ (یوسف/۹). این تصمیم، نقطهٔ آغاز کشمکش اصلی روایت است و با افکندن یوسف علیه‌السلام در چاه ﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَاتِ الْجُبِّ﴾ (یوسف/۱۵)، نخستین اوج بحران شکل می‌گیرد. این رخداد نه پایان بحران؛ بلکه آغاز چرخه‌ای تازه از کنش‌های گره‌افکن است.

نجات یوسف علیه‌السلام از چاه نیز به گره‌گشایی نمی‌انجامد؛ زیرا فروش او به کاروانیان و انتقال به مصر ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ﴾ (یوسف/۲۰) شخصیت اصلی را وارد مرحله‌ای تازه از روایت می‌کند و گره‌ای جدید در پیرنگ می‌آفریند. گره‌افکنی بعدی در ماجرای مراودهٔ همسر عزیز مصر با یوسف علیه‌السلام رخ می‌دهد ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ﴾ (یوسف/۲۳). این بحران، باوجود اثبات بی‌گناهی یوسف علیه‌السلام، به زندانی شدن او می‌انجامد ﴿ثُمَّ بَدَا لَهُم مِّن بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ حَتَّى حِينٍ﴾ (یوسف/۳۵). ازمنظرِ الگوی لباو، این انتقال از خانهٔ عزیز به زندان نمونه‌ای روشن از تداوم کنش‌های گره‌افکن است؛ زیرا بحران پیشین نه‌تنها پایان نمی‌یابد، بلکه بحران پیچیده‌تری را رقم می‌زند.

در ادامه، ورود یوسف علیه‌السلام به زندان، تعبیر رؤیای دو زندانی (یوسف/۳۶.۴۲) و سپس تعبیر رؤیای پادشاه (یوسف/۴۳-۴۹)، زنجیرهٔ گره‌افکنی را وارد مرحله‌ای تازه می‌کند؛ مرحله‌ای که مسیر روایت را از رنج و محرومیت به‌سوی قدرت و گره‌گشایی سوق می‌دهد. آخرین و پیچیده‌ترین گره‌افکنی روایت با ورود دوبارهٔ برادران به مصر آغاز می‌شود ﴿وَجَاءَ إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُوا عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنكِرُونَ﴾ (یوسف/۵۸). پس از آن، نگه داشتن بنیامین ازطریقِ قرار دادن پیمانه در بار او (یوسف/۷۰-۷۶)، تنش روایت را به بالاترین سطح می‌رساند و زمینه را برای اعتراف برادران، آشکار شدن هویت یوسف علیه‌السلام و تحقق رؤیای آغازین فراهم می‌سازد. در حقیقت، در اوج این

تنش‌ها و گره‌افکنی‌ها، مخاطب در انتظار مراحل بعدی است تا ببیند روایت وارد چه فرآیندی می‌شود و کشمکش‌ها چگونه حل می‌شود.

۶. کنش گره‌گشایی[۵]

پس از کشمکش‌ها و کنش‌های گره‌افکن، حال خواننده در انتظار سرنوشت شخصیت‌های روایت است. «گره‌گشایی حادثه یا حادثه‌هایی‌ست که به‌دنبال بزنگاه اصلی پیرنگ پیش می‌آید و به‌معنی بازشدن گره‌افکنی‌های پیرنگ در پایان داستان و نمایشنامه است» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷، ص۲۳۰). گره‌گشایی مرحله‌ای از ساختار روایت است که در آن پیامد کنش‌های گره‌افکن آشکار شده و روابط علّی میان رخدادهای پیشین به نتیجه نهایی می‌رسد. در این مرحله، ابهام‌های روایی برطرف، تعارض‌های ایجادشده تعیین تکلیف و سرنوشت شخصیت‌های اصلی مشخص می‌شود. ازمنظرِ روایت‌شناسی، گره‌گشایی صرفاً پایان یافتن رخدادها نیست؛ بلکه مرحله‌ای‌ست که انسجام ساختاری روایت ازطریقِ پیوند منطقی میان گره‌افکنی و فرجام روایت تحقق می‌یابد.

کنش گره‌گشایی به خواننده می‌گوید «سرانجام چه اتفاق افتاد و بحران و حوادثی که طی گره کنش‌افکن رخ داده است، به چه نتیجه‌ای منجر و از چه راهی حل گردید» (آزاد، ۱۳۸۸، ص۱۲۶۶). گره‌گشایی در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام به‌صورت یک رخداد منفرد تحقق نمی‌یابد؛ بلکه از مجموعه‌ای از رخدادهای پیوسته تشکیل شده که هریک بخشی از گره‌های روایی را برطرف می‌کنند تا در نهایت، تمامی بحران‌های شکل‌گرفته از آغاز روایت به فرجام برسند.

نخستین مرحلهٔ گره‌گشایی با آشکار شدن بی‌گناهی حضرت یوسف علیه‌السلام آغاز می‌شود. هنگامی که پادشاه فرمان آزادی او را صادر می‌کند، یوسف علیه‌السلام آزادی خود را به روشن شدن حقیقت اتهام مشروط می‌سازد: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ فَلَمَّا جَاءَهُ الرَّسُولُ قَالَ ارْجِعْ إِلَىٰ رَبِّكَ فَاسْأَلْهُ مَا بَالُ النِّسْوَةِ اللَّاتِي قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ﴾ (یوسف/۵۰). درپیِ این درخواست، زنان مصر به پاک‌دامنی یوسف علیه‌السلام گواهی می‌دهند و سرنوشت او در این کشمکش مشخص می‌گردد: ﴿قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوءٍ﴾ (یوسف/۵۱) و همسر عزیز مصر نیز حقیقت را آشکار می‌کند: ﴿الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾ (یوسف/۵۱). ازمنظرِ روایت‌شناختی، این رخداد، گره ناشی از اتهام و زندانی شدن یوسف علیه‌السلام را برطرف می‌سازد و یکی از مهم‌ترین تعارض‌های روایت را به نتیجه می‌رساند. در این مرحله، حقیقت پنهان‌ماندهٔ روایت، آشکار و زمینه برای انتقال روایت به مرحله

بعدی فراهم می‌گردد.

مرحلهٔ دوم گره‌گشـایی با واگذاری مسـئولیت اقتصادی کشور به حضرت یوسـف علیه‌السلام تحقق می‌یابـد: ﴿قَالَ اجْعَلْنِي عَلَى خَزَائِنِ الْأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ﴾ (یوسـف/ ۵۵). ایـن رخـداد، نتیجهٔ مستقیم مجموعه آزمون‌های پیشین است و نشـان می‌دهد که کنش‌های گره‌افکن آغازین، سرانجام به تثبیت جایـگاه اجتماعی و سیاسی شـخصیت اصلی منتهی شـده‌اند. بنابرایـن، یکی دیگر از گره‌های اسـاسی روایت؛ یعنی محرومیت و بی‌قدرتی شـخصیت اصلی، در این بخش حل می‌شود. کشمکشی که سال‌ها پیش بین یوسف علیه‌السلام و همسر مصر اتفاق افتاده بود، امروز گره‌گشایی می‌شود و به فرصتی برای حضور ایشان در امور حکومتی تبدیل می‌گردد.

گره‌گشـایی بعدی در جریان دیدار دوبارهٔ برادران با یوسـف علیه‌السلام شـکل می‌گیرد. پس از آزمون بنیامین و آشکار شـدن تحول اخلاقی برادران، یوسـف علیه‌السلام هویت خود را فاش می‌کنـد: ﴿قَالَ أَنَا يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي﴾ (یوسـف/ ۹۰). این رخداد، مهم‌ترین راز روایت را آشـکار می‌سازد و تعلیق را که از زمان ورود برادران به مصر شکل گرفته بود، پایان می‌دهد. از دیدگاه روایت‌شناختی، آشکارسازی هویت شخصیت اصلی، نقطهٔ محوری گره‌گشـایی داستان اسـت؛ زیرا تعارض میان یوسف علیه‌السلام و برادران وارد مرحلهٔ نهایی خود می‌شود.

در ادامه، یوسف علیه‌السلام با اعلام بخشش برادران می‌فرماید: ﴿قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾ (یوسـف/ ۹۲). این بخش، گره عـاطفی و اخلاقی روایت را برطرف می‌کند؛ زیرا کشـمکش خانواده‌ای که از آغاز داستان منشـأ بیشتر رخدادها بود، با گذشـت و آشتی پایان می‌یابد. درنتیجه، تعارض میان شخصیت‌های اصلی به‌صورت کامل تعیین‌تکلیف می‌شود.

مرحلهٔ نهایی گره‌گشایی با حضور یعقوب علیه‌السلام و اعضای خانواده در مصر تحقق می‌یابد: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا﴾ (یوسـف/ ۱۰۰). سپس حضرت یوسف علیه‌السلام ارتباط پایان روایت را با آغاز آن چنین بیان می‌کنـد: ﴿يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا﴾ (یوسـف/ ۱۰۰). ازمنظرِ روایت‌شـناسی لباو و والتزکی، این بخش، کامل‌ترین مرحلهٔ گره‌گشـایی روایت اسـت؛ زیرا آخرین گره باقی‌مانده با تحقق رؤیای آغازین برطرف می‌شـود و میان آغاز و پایان داسـتان پیوندی ساختاری برقرار می‌گردد. به این ترتیب، تمامی کنش‌های گره‌افکن در قالب یک نظام علّی منسجم به نتیجهٔ نهایی می‌رسند و روایت به انسجام کامل ساختاری دست می‌یابد.

۷. پایانه[۶]

پایان بخش هر داستان، پایانهٔ آن است. «پایانه‌ها دربردارنده ویژگی پرکردن خلأ میان لحظهٔ زمانی در پایان روایت و زمان حال‌اند. پایانه‌ها راوی و گوینده را به همان جایی برمی‌گردانند که روایت را آغاز کرده بودند» (لباو، ۱۹۷۲م، ص۳۹۵). بر پایهٔ این تعریف، پایانه واپسین سازهٔ روایت در الگوی لباو و والتزکی است که کارکرد آن صرفاً پایان دادن به زنجیرهٔ رخدادهای داستانی نیست؛ بلکه با گسستن از زمان وقوع حوادث و بازگرداندن مخاطب به زمان روایت، انسجام نهایی روایت را تحقق می‌بخشد. ازاین‌رو، پایانه نقطهٔ اتصال جهان داستان و جهان روایت است؛ مرحله‌ای که در آن روایت از سطح گزارش رخدادها فراتر رفته، نتیجهٔ نهایی خود را تثبیت می‌کند و مخاطب را به همان موقعیتی بازمی‌گرداند که روایت از آن آغاز شده بود. بنابراین، تحلیل پایانه مستلزم بررسی چگونگی خروج روایت از جهان داستان و نحوهٔ بازگشت آن به افق روایت است. در داستان حضرت یوسف علیه‌السلام، این کارکرد در دو سطح؛ یعنی پایانهٔ فرعی و پایانهٔ اصلی، قابل بررسی است.

۷-۱. پایانهٔ فرعی

پایانهٔ فرعی در نقطه‌ای شکل می‌گیرد که زنجیرهٔ رخدادهای اصلی روایت پایان یافته و آخرین گره روایی گشوده می‌شود؛ اما روایت هنوز به زمان روایت بازنگشته است. این مرحله با تحقق رؤیای آغازین حضرت یوسف علیه‌السلام تحقق می‌یابد: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا﴾ (یوسف/۱۰۰). این آیه ازمنظرِ روایت‌شناختی، پایان چرخهٔ اصلی روایت را رقم می‌زند؛ زیرا رؤیایی که در آغاز داستان به‌عنوان نخستین کنش روایت‌ساز و منشأ تمامی گره‌های روایی مطرح شده بود، اکنون به تأویل نهایی خود رسیده است؛ درنتیجه، پیوندی ساختاری میان آغاز و پایان روایت برقرار می‌شود و همهٔ بحران‌های بنیادین داستان، از حسادت برادران و جدایی یوسف علیه‌السلام از خانواده گرفته تا چاه، بردگی، زندان، فراق یعقوب علیه‌السلام و بازشناسی هویت یوسف علیه‌السلام، به فرجام می‌رسند.

۷-۲. پایانهٔ اصلی

پس از بسته‌شدن چرخهٔ رخدادها، روایت از جهان داستان فاصله می‌گیرد و به‌تدریج مخاطب را به زمان روایت بازمی‌گرداند. این انتقال نخست در دعای حضرت یوسف علیه‌السلام نمود می‌یابد: ﴿رَبِّ قَدْ

آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَنتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ﴾ (یوسف/۱۰۱). این آیه دیگر ادامهٔ زنجیره کنش‌های روایی نیست، بلکه برایند همهٔ تجربه‌های روایت‌شده را در قالب سپاس، اعتراف به ربوبیت الهی و درخواست حسن عاقبت بیان می‌کند. ازاین‌رو، روایت از سطح بازنمایی رخدادها به سطح تبیین معنای آن‌ها انتقال می‌یابد و زمینهٔ خروج کامل از جهان داستان فراهم می‌شود. این فرایند در آیهٔ بعد به کمال می‌رسد: ﴿ذَلِكَ مِنْ أَنبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ وَهُمْ يَمْكُرُونَ﴾ (یوسف/۱۰۲). ازمنظرِ نظریهٔ لباو و والتزکی، این آیه آشکارترین نمود پایانهٔ اصلی است؛ زیرا راوی پس از پایان روایت، از زمان و مکان داستان خارج می‌شود و با خطاب مستقیم به پیامبر اکرم ﷺ، مخاطب را از جهان داستان به جهان روایت بازمی‌گرداند. بنابراین، فاصله میان زمان وقوع رخدادهای گذشته و زمان روایت از میان برداشته می‌شود و روایت به همان موقعیتی بازمی‌گردد که با جملهٔ ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ (یوسف/۳) از آن آغاز شده بود. این بازگشت، کارکرد بنیادین پایانه در الگوی لباو را به‌طور کامل محقق می‌سازد.

❁ نتیجه‌گیری

سورهٔ یوسف علیه‌السلام واجد ساختاری روایی منسجم، هدفمند و نظام‌مند است که قابلیت تبیین‌پذیری کامل با چهارچوب الگوی روایت‌شناختی لباو و والتزکی را داراست. بررسی‌های حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که تمامی مؤلفه‌های شش‌گانهٔ الگوی الماسی، شامل چکیده، جهت‌گیری، ارزش‌گذاری، گره‌افکنی، گره‌گشایی و پایانه، در آن به‌صورت هماهنگ و کارکردمند سازمان یافته‌اند. چکیده، مضمون و هدف کلان روایت را از همان آغاز برای مخاطب آشکار می‌سازد و جهت‌گیری نیز با تعیین زمان، مکان و شخصیت‌ها، چهارچوب زمانی، مکانی و شخصیتی روایت را شکل می‌دهد و زمینهٔ فهم رخدادهای بعدی را فراهم می‌سازد.

ارزش‌گذاری به‌عنوان محوری‌ترین مؤلفه در الگوی لباو و والتزکی، در سراسر سوره حضوری مستمر و نظام‌مند دارد و به بخشی خاص از روایت محدود نمی‌شود. راوی با بهره‌گیری از ارزش‌گذاری بیرونی، ازطریقِ داوری‌های مستقیم و مداخلات روایی و نیز با استفاده از ارزش‌گذاری درونی، شامل واکنش شخصیت‌ها، مؤکدها و تشدیدکننده‌ها، اشارت‌گرها، تکرار، قیاس‌گرها و گزاره‌های توضیحی، اهمیت نسبی رخدادها و جایگاه اخلاقی شخصیت‌ها را برجسته می‌سازد. این شیوه‌ها، افزون بر تقویت انسجام روایت، مخاطب را به‌سوی درک معنای محوری داستان؛ یعنی غلبهٔ سنت الهی بر مکر انسان‌ها، هدایت می‌کند و نشان می‌دهد که ارزش‌گذاری نه عنصری الحاقی، بلکه سازوکاری بنیادین در جهت‌دهی به دریافت مخاطب و تبیین چرایی روایت است.

گره‌افکنی نیز براساس زنجیره‌ای از کنش‌های علّی و پیوسته شکل گرفته است؛ به‌گونه‌ای که رؤیای آغازین حضرت یوسف علیه‌السلام، حسادت برادران، افکندن وی در چاه، فروش به کاروان، ماجرای همسر عزیز مصر، زندانی شدن و آزمون‌های پیاپی، هریک گره‌ای تازه در ساختار روایت ایجاد کرده و زمینه‌ساز بحران بعدی می‌شوند.

در مقابل، گره‌گشایی به‌صورت فرایندی تدریجی و مرحله‌مند تحقق می‌یابد؛ به‌طوری که با اثبات بی‌گناهی حضرت یوسف علیه‌السلام، دستیابی او به جایگاه تدبیر و حکمرانی، آشکار شدن هویت وی برای برادران، تحقق آشتی و بخشایش و سرانجام تأویل رؤیای آغازین، تمامی گره‌های روایی، عاطفی، اخلاقی و اجتماعی در پیوندی علّی و منسجم برطرف می‌شوند و روایت به فرجام منطقی خود می‌رسد.

پایانه نیز با گسستن از زمان وقوع رخدادها و ایجاد نقطهٔ اتصال میان جهان داستان و زمان

روایت، روایت را از سطح بازگویی حوادث فراتر برده و آن را به افق معنایی نهایی رهنمون می‌سازد. تحقق کامل رؤیای آغازین حضرت یوسف علیه‌السلام، همراه با جمع‌بندی سرنوشت شخصیت‌ها، پیوندی استوار میان آغاز و پایان روایت برقرار کرده و انسجام ساختاری داستان را به کمال می‌رساند.

پی‌نوشت

1. Abstract
2. Orientation
3. Evaluation
4. Complication
5. Resolution
6. Denouement

❁ فهرست منابع

* قرآن کریم

منابع فارسی

۱. آزاد، راضیه، (۱۳۸۸)، «بررسی ساختار حکایت‌های مرزبان‌نامه (براساس الگوی الماسی شکل لابوف)»، **پژوهش‌های ادبی عرفانی**، دانشگاه اصفهان، سال ۳، شمارهٔ ۱، ص۱۲۳-۱۴۰.

۲. براهنی، رضا، (۱۳۶۱)، **قصه‌نویسی**، تهران: نشر نو.

۳. تولان، مایکل، (۱۳۸۳)، **درآمدی نقادانهٔ زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: انتشارات فارابی.

۴. تولان، مایکل، (۱۳۹۴)، **روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناسی ـ انتقادی**، ترجمه: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.

۵. رایان، ماری لاور؛ آلفن، ارنست وان، (۱۳۸۸)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

۶. مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۴)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، مترجم: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه.

۷. ملبویی، محمدتقی، (۱۳۸۰)، **تحلیلی نو از قصص قرآن**، تهران: امیرکبیر.

۸. مندی‌پور، شهریار، (۱۳۸۹)، **کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو**، چاپ سوم، تهران: چاپ شمشاد.

۹. میرصادقی، جمال، (۱۳۸۰)، **عناصر داستان**، چاپ چهارم، انتشارات سخن.

۱۰. میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۷)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، تهران: کتاب مهناز.

منابع عربی

۱۱. آلوسی، محمودبن عبدالله، (۱۴۱۵ق)، **روح المعانی**، بیروت: دار الکتب العلمیة.

۱۲. ابن‌عاشور، محمدطاهر، (۱۴۲۰ق)، **تفسیر التحریر و التنویر**، بیروت: مؤسسة التاریخ العربی.

۱۳. زمخشری، محمود، (۱۴۰۷ق)، **الکشاف**، بیروت: دار الکتاب العربی.

۱۴. طباطبایی، محمدحسین، (۱۳۹۰)، **المیزان فی تفسیر القرآن**، بیروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

۱۵. محادین، عبدالحمید، (۱۹۹۹م)، **التقنیات السردیة فی الروایات عبدالرحمن منیف**، بیروت: مؤسسة العلم للدراسات و النشر.

۱۶. مرتاض، عبدالملک، (۱۹۹۸م)، **فی نظریة الروایة: بحث فی تقنیات السرد**، کویت: عالم المعرفة.

منابع انگلیسی

17. Labov and Waletzky, J, (1967), «Narrative Analysis: Oral versions of Personal Experience», Essays on the verbal and Visual Arts. In J. Helm (ed.) Seattle, WA: University of Washington Press.

18. Labov, William, (1972), Language in the inner city: studies in the black English vernacular, Philadelphia: University of Pennsylvania press.

دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
مقالهٔ پژوهشی

هویت معضلات اجتماعی در رمان «برید اللیل» هدی برکات، براساسِ نظریهٔ جامعه‌شناختی جورج لوکاچ

سید مهدی موسوی‌نیا[۱]
محسن خدامی[۲]

چکیده

پژوهش حاضر با رویکردی جامعه‌شناسانه و با تکیه بر آرای جورج لوکاچ، به تحلیل رمان «برید اللیل» اثر هدی برکات پرداخته و تلاش کرده است تا بازتاب مشکلات اجتماعی و هویتی انسان معاصر را در چهارچوب نظریهٔ رئالیسم انتقادی بررسی کند. اهمیت این پژوهش از این جهت است که آثار داستانیِ رئالیستی، ضمن افشای واقعیت‌های تلخ اجتماعی، به درک عمیق‌تری از ساختارها و بحران‌های جامعه منجر می‌شوند. مسئلهٔ اصلی تحقیق بررسی وجوه مختلف معضلات اجتماعی ازجمله فقر، نابرابری، خشونت علیه زنان، ازدواج اجباری، ازخودبیگانگی، و تضادهای طبقاتی در رمان و ارتباط آن‌ها با نظریهٔ دیالکتیک تاریخی و شیء‌وارگی لوکاچ است. این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی و با مطالعهٔ دقیق متن رمان انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که برکات در برید اللیل با بهره‌گیری از فرم نامه‌نگارانه و روایت چندلایه، ساختارهای ناعادلانهٔ اجتماعی را به تصویر کشیده و پیامدهای آن را در سطوح فردی و جمعی واکاوی کرده است. مفهوم دیالکتیک تاریخی در این رمان به‌صورت زنجیره‌ای از تصمیمات و اجبارهای اجتماعی نمود یافته و شخصیت‌ها محصول تضادهای طبقاتی و تاریخی‌اند. همچنین، پدیدهٔ شیء‌وارگی و ازخودبیگانگی در این اثر، جایگاه انسان را به کالایی برای بقا فرو می‌کاهد. درنهایت، برید اللیل را می‌توان نمونهٔ برجسته‌ای از رئالیسم انتقادی دانست که با نقد ساختارهای قدرت، جنسیت و طبقه، خواننده را به بازاندیشی دربارهٔ واقعیت اجتماعی و امکان تغییر آن دعوت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: هدی برکات، برید اللیل، جورج لوکاچ، معضلات اجتماعی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۱۴ doi 10.22034/alr.2026.880

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان، شهید باهنر، شیراز. (نویسنده مسئول) zanjerepoem@gmail.com
۲. استادیار دانشگاه فرهنگیان، شهید باهنر، شیراز. mkhodami@gmail.com

شیوه استناد به این مقاله: موسوی‌نیا، سیدمهدی؛ خدامی، محسن، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «هویت معضلات اجتماعی در رمان «برید اللیل» هدی برکات، براساسِ نظریهٔ جامعه‌شناختی جورج لوکاچ»، **جستارهای ادب عربی**، ش۷، ص۱۲۹تا۱۵۶.

❁ مقدمه

رمان برید اللیل، اثر «هدی برکات» یک رمان اجتماعی محسوب می‌شود؛ زیرا به مشکلات اجتماعی و انسانی مهاجران و آوارگان عرب می‌پردازد. این اثر ازطریقِ نامه‌های گمشده، روایت‌هایی از شخصیت‌هایی ارائه می‌دهد که هریک با بحران‌های اجتماعی، تنهایی، فقر و بی‌خانمانی دست‌وپنجه نرم می‌کنند. برکات در این رمان با استفاده از سبک نامه‌نگاری، خواننده را با چندلایگی واقعیت اجتماعی مواجه می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه شرایط سیاسی و اجتماعی بر زندگی افراد تأثیر می‌گذارد.

رمان اجتماعی، رمانی است که معمولاً با قضایا و مسائلی سروکار دارد که بیشتر بر اوضاع و احوال محیطی و فرهنگی زندگی کارگران تمرکز می‌یابد تا بر امور شخصی و اختصاصی و خصوصیت‌های درونی. این نوع رمان بر نفوذ جامعه و اوضاع اقتصادی بر شخصیت‌ها و وقایع داستان تأکید می‌ورزد و تأثیر اقتصاد و وضعیت و موقعیت اجتماعی را بر رفتار و سلوک انسان در زمان و مکان معین مورد ارزیابی و بررسی قرار می‌دهد و مفهوم ضمنی و صریح اصطلاحات اقتصادی و اجتماعی را تصویر می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۶، ص۳۰۴-۴۲۹). در زمانی، تحلیل و بررسی جدی مسائل اجتماعی جزو یکی از ارکان رمان‌ها درآمد و انقلاب صنعتی به وقوع پیوست. حاصل توجه همه‌جانبهٔ رمان به زندگی کارگران و خانواده‌هایشان، منجر به نوشته شدن رمان‌هایی نظیر روزگار سخت و بیست اثر چارلز دیکنز شد (سلیمانی، ۱۳۶۸، ص۲۵).

این‌گونه رمان در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به وجود آمد. پیش از آن، کارگران در داستان‌های کوتاه و رمان‌ها، همچون دوزخیان یا گدایان ترحم‌انگیزی تصویر می‌شدند. از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به‌بعد طبقهٔ کارگر، شخصیت واقعی خود را در عرصهٔ ادبیات پیدا می‌کند و آگاه به ارزش و منزلت خود، نقش حساس خویش را در رمان به نمایش می‌گذارد. به همین دلیل است که به آن «رمان پرولتاریایی» (طبقهٔ کارگر) نیز گفته‌اند. رمان اجتماعی در گروه رمان‌های رسالتی قرار می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۸۸، ص۱۲۹). در ادبیات عرب رمان «فتاة الیوم و فتاة مصر» از یعقوب صروف و «خارج الحریم» اثر امین الریحانی را از این نوع هستند (ربرت، ۱۳۷۹، ص۱۲۵). به بیان دیگر رمان اجتماعی، رمانی است که با جریان و رویداد خاص اجتماعی سروکار دارد، تا امور شخصی و اختصاصی. نویسنده از نظر و اندیشهٔ خویش، برای بیان و حتی برای حل جریان و رویداد اجتماعی کمک می‌گیرد و افکار خویش را در قالب رمانش بیان می‌دارد.

رمان اجتماعی معمولاً با نیت ارشاد و آگاهی‌بخشی نوشته می‌شود. نویسنده در این نوع رمان‌ها تلاش می‌کند مشکلات، کمبودها و ناهنجاری‌های جامعه را به تصویر بکشد و از خلال داستان، راه‌حلی برای یکی از معضلات اجتماعی ارائه دهد. به عبارتی، «رمان اجتماعی نوعی گفت‌وگوی غیرمستقیم با جامعه است که در آن نویسنده با زبان داستان، به نقد وضعیت موجود می‌پردازد و مخاطب را به فکر وادار می‌کند؛ بنابراین رمان‌نویس سعی می‌کند گوشه‌هایی از زندگی مردم، کمبودها و نقایص جامعه را بررسی و نظریه‌ای را به‌عنوان راه‌حل مشکلی از مشکلات اجتماع طرح کرده، به طریق دربارهٔ آن بحث کند» (مدرسی، ۱۳۹۰، ص۱۷۶). خفاجی درمورد نثر اجتماعی می‌گوید: «نثر اجتماعی، نثری است که موقعیتی اجتماعی را بیان کرده و یا جنبه‌ای از زوایای زندگی مردم را اصلاح می‌کند» (خفاجی، ۱۹۹۲م، ص۲۲۸). این نوع نثر، موقعیت یا مسئله‌ای اجتماعی را بیان می‌کند و هدفش اصلاح بخشی از زندگی مردم است؛ یعنی حتی اگر قالب داستانی نداشته باشد، باز هم نثر اجتماعی می‌کوشد با زبان نوشتار، بر جامعه تأثیر بگذارد و تغییری مثبت ایجاد کند.

اگر بنا باشد تعریفی از جامعه‌شناسی ادبیات ارائه شود، شاید تعریف «گورویچ» از جامعه‌شناسی، با اندکی دخل و تصرف بسنده باشد. بدین ترتیب که «جامعه‌شناسی ادبیات را شاخه‌ای از جامعه‌شناسی هنر دانسته شود که به بررسی ادبیات، به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی می‌پردازد و رابطهٔ آن را با جامعه، در سطوح کلان، میانه و خرد، به روش تیپ‌شناسی کیفی، مبتنی بر دیالکتیک و با هدف تبیین تاریخی انواع حرکت‌های درون پدیدهٔ ادبی تحلیل می‌کند» (گورویچ، ۱۳۴۹، ص۵۸).

بنا بر این تعریف، جامعه‌شناسی ادبیات وظیفه دارد در متون ادبی کندوکاو جامعه‌شناسانه انجام دهد. در سطح کلان، به هویت‌شناسی تاریخی و چگونگی شکل‌گیری انواع ادبی در جامعه و رابطهٔ نهاد ادبیات با دیگر نهادهای اجتماعی می‌پردازد؛ در سطح میانه، به چگونگی رشد کمی و کیفی تولید آثار ادبی و روند افول و نحوهٔ تعامل هر نوع ادبی با پدیده‌های تاریخی هم‌زمان خود توجه دارد؛ و در سطح خُرد، معرفت‌شناسی آفرینش‌گرانِ آثار ادبی و پیام‌های آشکار و نهان نوشته‌های آنان را در نظر می‌گیرد، بی‌آنکه وارد حوزهٔ ارزش‌شناسی شود و دربارهٔ جنبه‌های اخلاقی یا زیبایی‌شناسی اثر داوری کند.

در این مقاله، رمان برید اللیل اثر هدی برکات بررسی می‌شود که با تکیه بر نظر «جورج لوکاچ» درباره مسائل اجتماعی و بازتاب آن در آثار ادبی نوشته شده است. نگارندگان در این پژوهش

به‌دنبال پاسخ‌گویی به این سوالات هستند:

۱- چگونه رمان بریـد اللیل به نقد سـاختارهای اجتماعی می‌پردازد و پیامدهـای آن را بررسی می‌کند؟

۲- بازنمود معضلات اجتماعی در رمان برید اللیل چگونه با نظریهٔ اجتماعی جورج لوکاچ، قابل بررسی است؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش حاضر با تمرکز بر رمـان برید اللیل و تحلیـل آن ازمنظرِ نظریهٔ رئالیسـم انتقادی جورج لوکاچ، رویکـردی متمایز از مطالعات پیشین اتخاذ کرده اسـت؛ در حالی که آثـار موجود عمدتاً به بررسی جنبه‌های عمومی یا غیرنـظری این رمان پرداخته‌انـد. این پژوهـش تلاش دارد با تکیه بر چهارچوب مفهومی لوکاچ، به واکاوی سـاختار روایی، تیپ‌سازی شـخصیت‌ها، و بازتاب واقعیت اجتماعی در متن بپردازد. ایـن نگاهِ نظریه‌محور، وجـه تمایز اصلی این تحقیق بـا مطالعات پیشین محسوب می‌شود.

– مقالهٔ «بررسی روایت اپیزودی در رمان برید اللیـل » از هدی برکات، مجلهٔ نقد ادبیات معاصر عرب، شمارهٔ ۲۳، سال (۱۴۰۰)، نوشتهٔ فاطمه عابدینی و همکاران. این پژوهش با شناخت نوع و شیوهٔ روایت‌پردازی، به بررسی مؤلفه‌های روایت اپیزودی به‌عنـوان یکی از ابزارهای رمان جدید پرداخته است تا از این طریق، نحوهٔ کاربرد این تکنیک و شیوهٔ تحلیل و کارکردهای آن را مورد بررسی قرار دهد.

– مقالهٔ «کارناوال در رمان برید الیل اثر هدی برکات»، مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۶۴، سال (۱۴۰۱)، نوشتهٔ فاطمه اکبری‌زاده. این مقاله با توجه به گفت‌وگوی کارناوالی و تاکید بر چندزبانگی متن نوشته شده است. نتیجهٔ آن حکایت از این دارد که این رمان، کارناوالی (مناسکی اعتراضی) است تا به اضطراب‌های انسان اشـاره کند در مخالفت با سـلطه و قدرت و ابراز آگاهی دیگرگونی که جوامع بشری برنمی‌تابند.

– «واکاوی نوشـتار زنانهٔ رمان برید اللیل هدی بـرکات در پرتو نظریهٔ نقد وضعـی زنان از الین شوالتر» پژوهشـنامهٔ نقد ادبیات عربی، شمارهٔ ۲۶، سال (۱۴۰۲)، نوشـتهٔ اردشیر صدرالدینی. نتیجهٔ این پژوهش نشـان می‌دهد که هدی برکات نویسنده‌ای پیشـتاز در رابطه با کاربرد صفات زنانه و هنجارشکن در این زمینه است. در میان ابعاد چهارگانهٔ نوشتار زنانه، بُعد روانکاوی در اثر، به‌دلیل

شـرایط تبعید، جنگ و مصائب اجتماعی بیشـتر از بقیه بازنمود یافته اسـت؛ اما هنوز تعلق اثر به سنت فمنیسم نشان از وضعیت عقب‌ماندهٔ زن لبنانی دارد.

– مقالهٔ «بررسی تطـبیق نظریه بازتاب لوکاچ در دو رمان عشـاق زیر گیـوتین داعش، مهدی اشتری و حبیبی؛ داعشی، هاجر عبدالصمد» (۱۴۰۲)، نوشتهٔ معصومه کارخانه، یحیی معروف و وحید سبزیان‌پور. این پژوهش بیانگر این است که هردو اثر به‌خوبی پدیدهٔ جدید اجتماعی را نقد کرده‌اند و با بهره‌گیری از زبان رمان به‌عنوان ابـزاری برای بیان ناهنجاری‌های بـه وجودآمده‌اند و درنتیجهٔ ظهور و بروز داعش، حوادث داستان را به تصویر کشیده‌اند.

– مقالـهٔ «تحلیـل رمـان رجـال فی الشـمس غسـان کنفـانی براسـاس رِئالیسـم در نظریهٔ جامعه‌شناختی جورج لوکاچ» (۱۳۹۹)، نوشتهٔ محمدعلی آذرشب و طاهره حیدری. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که نویسنده در این رمان به حقایق جامعهٔ فلسطین پرداخته و زبان جامعهٔ فلسطین را به معنای تحت‌اللفظی آن بازتولید کرده است.

– مقالـهٔ «بررسی تطـبیق داسـتان نفریـن‌زمین، آل احمـد و دهقانـان بالزاک براسـاسِ نقد جامعه‌شـناختی لوکاچ» (۱۳۹۹)، نوشتهٔ فرزانه‌سـادات هاشمی، فرانک هاشمـی و فریبا اشرفی. در بررسی این دو اثر با دیدگاه لوکاچ و روش مطالعهٔ تطبیقی، مشخص شـده است که شرایط حاکم بر زمان این دو نویسـنده در خلق اثرشان تاحدودی شبیه به‌هم بوده اسـت. هر دو نویسنده قهرمان خود را از میان ضعیف‌ترین قشر جامعه انتخاب کرده‌اند و هردو تلاش می‌کنند با به تصویر کشیدن واقعیت‌ها قضاوت را برعهدهٔ خواننده بگذارند.

وجه تمایز این مقاله با دیگر مقالات این اسـت که این پژوهش عمق بخشـی جامعه‌شناختی را ازطریقِ به‌کارگیری نظام‌مند نظریـات جورج لوکاچ (مانند دیالکتیک تاریخـی و شیءوارگی) برای تحلیل رمان برید اللیل انجـام می‌دهد. همچنین، این تحقیق بر تأثیـر معضلات اجتماعی بر هویت شـخصیت‌ها تمرکز دارد و انطباق‌پذیری نظریات کلاسیک لوکاچ را در بستر ادبیات معاصر جهان عرب نشـان می‌دهد. علاوه بر این، ادبیات را نه صرفاً بازتاب‌دهنده؛ بلکـه به‌عنوان ابزاری فعال برای آگاهی‌بخشی و تفکر انتقادی در چهارچوب رئالیسم انتقادی مورد بررسی قرار می‌دهد.

۱. هدی برکات و رمان برید اللیل

هدی برکات، نویسندهٔ لبنانی، در سـال ۱۹۵۲م در بیروت متولد شـد. او یکی از برجسته‌ترین

نویسندگان ادبیات عرب معاصر است و آثارش به زبان‌های مختلف ترجمه شده‌اند. برکات در آثارش به مسائل اجتماعی، مهاجرت، جنگ و بحران‌های هویتی می‌پردازد و سبک نگارش او اغلب رئالیسم انتقادی و نامه‌نگاری را در بر می‌گیرد. رمان برید اللیل (پُست شبانه) یکی از مهم‌ترین آثار هدی برکات است که در سال ۲۰۱۹ میلادی برندهٔ جایزهٔ بوکر عربی شد. این رمان ازطریقِ نامه‌های گمشده روایت می‌شود؛ نامه‌هایی که توسط شخصیت‌هایی نوشته شده‌اند که خود نیز در زندگی سرگردان و آواره هستند. مضمون اصلی کتاب، تبعید، بی‌خانمانی، تنهایی و بحران‌های اجتماعی است. برکات در این اثر با استفاده از سبک نامه‌نگاری، روایت‌های پراکنده‌ای از شخصیت‌هایی ارائه می‌دهد که هریک نمایندهٔ بخشی از جامعه هستند. این شیوه باعث می‌شود خواننده با چندلایگی واقعیت اجتماعی مواجه شود و درک عمیق‌تری از بحران‌های اجتماعی و روانی شخصیت‌ها پیدا کند.

۲. مبانی نظری

آثار اولیهٔ لوکاچ که آن‌ها را از منابع اگزیستانسیالیسم برشمرده‌اند، بر ارزش درون‌گرایی تکیه دارند و بر بی‌ثمری جامعه برای فرد تأکید می‌ورزند (لوکاچ، ۱۳۸۰، ص۱۸۸)؛ یعنی در این آثار ابتدا تأکید بر فرد و تجربه‌های درونی اوست و جامعه به‌عنوان عاملی ناتوان در رشد و تحقق فرد معرفی می‌شود. البته لوکاچ پس از گرویدن به کمونیسم، بر ذهنی بودن این آثار و جنبهٔ واپس‌گرایانهٔ آن‌ها اصرار دارد. او در دیباچه‌ای که بر چاپ دوم کتاب نظریهٔ رمان در سال ۱۹۶۲ میلادی نوشت، اعتراف می‌کند که مبدأ او در تفکر فلسفی، هگل و گوته و رمانتیسم بوده است. اگرچه لوکاچ خود در این دیباچه مدعی است که نظریهٔ رمان خصلتی براندازانه دارد نه محافظه‌کارانه، بااین‌همه، علاقهٔ نویسنده به اندیشهٔ هگل همچون عامل تعیین‌کننده‌ای در ساختار و روش اثر هویدا است (همان، ص۲۰۰). این یعنی از ابتدا لوکاچ تحت‌تأثیر فلسفهٔ هگل، متفکرانی چون گوته و جریان رمانتیسم بود که در آن تضاد و تضادهای درونی اهمیت بسزایی دارد. به دیگر سخن، هگل معتقد بود هستی بر اصل تضاد قائم است. «هر آنچه در عالم خلقت می‌بینیم، دارای ضدی است. شما نمی‌توانید به بی‌نهایت بدون نهایت و به زندگی بدون مرگ بیندیشید. مرد، مرد است؛ زیرا زن نیست. هر شیئی بدان سبب خود اوست که چیز دیگری نیست» (معین، ۱۳۸۶، ص۲۲۹۱)، یعنی هستی دائماً براساسِ تضاد و دوگانگی‌ها معنا پیدا می‌کند و این اصل در فلسفهٔ هگل زیربنای کثرت موجودات

و تحولات جاری در جهان اســت. چنانکه گفته شــد، او از همان آغاز فعالیت فــکری‌اش، پیش از گرایش به مارکسیسم، علاقه‌مند بود پدیده‌های جزئی را در چهارچوبی کلان و منسجم تحلیل کند. این نگاه کل‌نگر، بعدها به روش اصلی او در نقد ادبی و فلســفه هنر تبدیل شد؛ یعنی لوکاچ همواره تلاش می‌کرد رابطهٔ میان جزء و کل را در آثار هنری و اجتماعی کشــف کنــد. درنتیجه، مفهوم کلیت به‌عنوان ستون فکری در تمام آثار پختهٔ او حضور دارد و این است که اثر هنری یا اجتماعی تنها زمانی معنای درست و کامل می‌یابد که در نسبت‌به کلیت جامعه و تاریخ تحلیل شود. اصل تضاد که لوکاچ به پیروی از هگل بدان پایبند است، به روابط علّی و تضاد میان رویدادهای طبیعی در جامعه متکی اســت. به عنوان مثال، ریشــهٔ برخی از بزهکاری‌های اجتماعی را باید در فقر فرهنگی و ریشهٔ فقر فرهنگی را بایســت در فقر مالی جســت‌وجو کرد. او بر این باور بود که تضادهای اجتماعی ریشه در زنجیره‌های علت و معلول دارند و عوامل اقتصادی و فرهنگی پشت‌ســرهم به‌هم مربوط‌اند. در سایهٔ همین تضادهاست که ریشــهٔ درونگرایی و انزوای اجتماعی بررسی می‌شود. تجاوز جنسی یکی از وجوه این ناملایمی‌هاست که منجر به‌نوعی واپس‌ماندگی و انزوای اجباری فرد و جامعه می‌شود و این مفهومی اســت که در آرای لوکاچ منبعث از رمانتیســم شناخته می‌شــود؛ به این معنا که نگاه رمانتیسمی او تأکید دارد بر انزواگرایی فرد درمقابلِ جامعه. جرج لوکاچ تئوری رمان و جامعه‌شناسی رمان خود را در ابتدا بر پایهٔ زیباشناسی هگل متکی ســاخت؛ اما نهایتاً به تئوری مارکسیستی گرایید و بنیان‌گذار اصل جامعه‌شــناسی مارکسیــستی به‌عنوان یکــی از روش‌های موفــق و تاثیرگذار در جامعه‌شناسی نقد ادبی شناخته شد (عسکری حسکلو، ۱۳۹۵، ص۲۱). این تحول نشان‌دهندهٔ گذر از روانشــناسی فردی و ذوقی به تحلیل اجتماعی و دیالکتیکی است که ریشــه در مارکسیسم دارد. او مانند لوسین گلدمن معتقد بــود که رمان‌نویســی تحت‌تاثیر اوضاع اجتماعی خاصی اســت که ذهنیاتش را شکل می‌دهد (نجف‌زاده، ۱۳۸۱، ص۹۷)؛ یعنی شخصیت‌ها و موضوعات رمان بازتاب شرایط تاریخی و طبقاتی محیط پیرامون نویســنده‌اند. او دیدگاه تحلیل خود را در این زمینه براساسِ پیوند نزدیک و دیالکتیکی هنر و جامعه بنــا نهاد و با اتکا به منابع فکری و علمی تاکید داشــت که نباید ادبیات را هرگز از فرایند تکاملی زندگی جدا دانســت (لــوکاچ، ۱۳۷۲، ص۱۳۳). لوکاچ بر این باور بود که ادبیات، به‌ویژه رمان، بازتابی از ساختارهای اجتماعی و تضادهای درونی جامعه است و نویسنده نمی‌تواند از شرایط تاریخی و طبقاتی زمانه‌اش جدا باشــد. او با تأکید بر مفهوم «کلیت» در هنر، معتقد بود که اثر ادبی باید نه‌تنها تجربهٔ فردی؛ بلکه واقعیت‌های اجتماعی را نیز دربر گیرد.

ازنظر او، رمان‌نویس واقعی کسی است که بتواند از خلال شخصیت‌های تیپیک (متداول)، شرایط تاریخی و اجتماعی یک دوره را بازنمایی کند. به همین دلیل، لوکاچ رئالیسم را به‌عنوان شیوه‌ای اصیل و مؤثر در بازنمایی حقیقت اجتماعی معرفی کرد و آن را دربرابر ناتورالیسم و مدرنیسم قرار داد؛ چراکه این دو به‌زعم او یا به گزارش صرف واقعیت بسنده می‌کنند یا واقعیت را به‌صورت تکه‌تکه و گسسته نشـان می‌دهند. این دیدگاه لـوکاچ موضعی دقیق در نقد مکتب‌های ادبی دیگر اسـت و نشـان می‌دهد چرا رئالیسم را واجد بیشترین اصالت می‌داند.

لوکاچ معتقد است که رمان بازتاب صددرصد واقعیت نیست؛ بلکه بازتابی از آن است (شمیسا، ۱۳۸۱، ص۲۹۱). یـعنی او میان بازنمایی کامـل و صرفاً تقلیـد واقعیت، تمایز قائل می‌شـود و رمان را تجربه‌ای انتخابی و هدفمند از واقعیـت می‌داند. مهم‌ترین معیار مکتب او عبارت‌اند از: رئالیسـم، شـخصیت نوعی و رابطهٔ علت و معلولی و محتوای اجتماعی (لـوکاچ، ۱۳۷۲، ص۱۰). او با گرایش محسوس به رئالیسـم، آن را تنها امکان برای بیان زمان و مکان و شـرایط اجتماعی و سیاسی معرفی می‌کند. به اعتقاد او فقط رئالیسم اسـت که می‌تواند اهمیت واقعی و محسـوس تاریخی را به‌خوبی بازتاب دهد. بر این اسـاس، او معتقد بود که تنها هنر و ادبیاتی سـزاوار عنوان رئالیستی اسـت که در آن، زندگی انسـان به‌تمامی، آن‌هم به مفهومی که مارکسیسـم از آن یاد می‌کند، پیوند یافته باشد (کولاکوفسکی، ۱۳۸۷، ص۳۲۹). یعنی هنر واقعی، هنری است که زندگی انسان را در پیوند کامل با جامعه و تاریخ و تضادهای آن بنمایاند، نه به‌صورت جداافتاده یا صرفاً ظاهری.

نظریهٔ دیالکتیکی جورج لوکاچ یکی از مهم‌ترین نظریه‌های مارکسیستی است که بر تضادهای اجتماعی و تاریخی تأکیـد دارد. لوکاچ معتقد بود که تاریخ و جامعه در یـک فرآیند دیالکتیکی قرار دارند، یعنی تغییرات اجتماعـی ازطریقِ تضادهای درونی شـکل می‌گیرند. او بر ایـن باور بود که آگاهی طبقاتی و شیءوارگی دو مفهوم کلیدی در تحلیل ساختارهای اجتماعی هستند. او در کتاب «تاریخ و آگاهی طبقاتی» توضیح می‌دهد که طبقات اجتماعی، به‌ویژه طبقه کارگر، باید به آگاهی طبقاتی برسند تا بتوانند ساختارهای سرمایه‌داری را تغییر دهند.

به‌عقیدهٔ لوکاچ، ایدئولوژی حاکم مانع از رسیدن طبقهٔ کارگر به این آگاهی می‌شـود و آن‌ها را در وضعیت ازخودبیگانگی نگه می‌دارد. یکی از مهم‌ترین مفاهیم لوکاچ، شیءوارگی است؛ یعنی تبدیل روابط انسانی به روابطی مبتنی بر اشیا و کالاها در نظام سـرمایه‌داری. او توضیح می‌دهد که در این نظام، انسان‌ها به ابزار تولید تبدیل می‌شوند و ارزش‌های انسـانی جای خود را به منافع اقتصادی

می‌دهند. لوکاچ بر این باور بـود که تاریخ ازطریقِ تضادهای اجتماعی و طبقـاتی پیش می‌رود. او معتقد بود که ادبیات و هنر باید این تضادها را آشکار کنند و به آگاهی طبقاتی کمک کنند. به همین دلیل، او از رئالیسـم انتقادی حمایت می‌کرد و معتقد بود که ادبیات باید بازتاب‌دهندهٔ واقعیت‌های اجتماعی باشد (مزاروش، ۱۳۹۰، ص۱۳۲). بر همین اساس، لوکاچ معتقد بود که رمان‌نویس واقعی کسی است که بتواند از خلال شخصیت‌های داسـتانی، تضادهای طبقاتی، بحران‌های اجتماعی و تحولات تاریخی را بازتـاب دهد. او با تأکید بر رئالیسـم انتقـادی، رمان را ابزاری برای شـناخت ساختارهای پنهان جامعه می‌دانسـت؛ سـاختارهایی که در ظاهر زندگی روزمره، پنهان شده‌اند اما در ادبیات می‌توان آن‌ها را آشـکار کرد. از نگاه او، نویسنده باید با خلق شخصیت‌های «تیپیک»، نمایندهٔ نیروهای اجتماعی زمانه‌اش باشد و از این طریق، آگاهی طبقاتی را در مخاطب بیدار کند.

۳. جامعه‌شناسی رمان برید اللیل

از نوشـته‌های زیبایی‌شـناسی لـوکاچ دریافته می‌شـود که دیدگاه انسـان‌مدارکـه از جنس ایدئالیسم آلمان و مشخصاً هگل است، می‌تواند ملاک او برای قضاوت تمام آثار هنری به شمار رود. از سوی دیگر، مقولهٔ کلیت و بینش دیالتیکی که اصل فلسفهٔ مارکس‌گرایی را نیز سامان می‌دهد «از نظر لوکاچ واجد اهمیت ویژه‌ای اسـت؛ چراکه به او این امکان را می‌دهد کـه خلاقیت‌های فردی را به نمونه‌هـا و یا انواع معـادل مراحل خاص تاریخی در رهایی بخشـی تدریجی انسـان از بندهای خودخواسـته و خود تحمیل‌کرده، ربط دهد» (لیشتهایم، ۱۳۵۱، ص۱۰۷). لوکاچ هدف همهٔ هنرهای بزرگ را انعکاس تصویری متحد و منسجم از واقعیت می‌داند. مفهوم یک انسان کامل ازطریقِ یک اثر هنری به‌تنهایی قابل دستیابی نیست؛ اما باید گفت در هر خلق هنری یک قدم بیشتر، دستیابی آن مهم نزدیک می‌شود (لوکاچ، ۱۳۷۲، ص۱۳۹). این موضوع؛ یعنی واقعیت‌های زندگی اجتماعی و مناسبات آن، در رمان‌های رئالیستی به اشکال گوناگون خود را نشان می‌دهد. در رمان برید اللیل، مجموعه‌ای از نامه‌های مختلف وجود دارد. هرکدام از این نامه‌ها ترسیم زوایای آشکار و پنهان برخی از کژی‌ها و ناراستی‌هایی است که در داستان بازتاب یافته است.

۳-۱. ازدواج اجباری

نویسـندهٔ نامهٔ چهارم در رمـان برید اللیل، زنی اسـت که پـس از طلاق، به‌دلیل فشـارهای

اجتماعی و اقتصادی و طرد شدن از سوی مادر سنگدل خویش، مجبور به ترک وطن و مهاجرت شده است. این مادر مطلّقه، دختر خویش را به مادر خود می‌سپارد و به‌سوی کشورهای اروپایی سفر می‌کند. در بخشی از سرگذشت این زن، به ازدواج اجباری او اشاره می‌شود. شخصیت‌های خلق‌شده ازسوی نویسندگان رمان‌های واقع‌گرا، نمونه‌هایی از مشت نمونهٔ خروارِ انسان در جامعه هستند.

هدی برکات سعی می‌کند تا از رهگذر شخصیت‌های مهاجر، دلیل مهاجرت آن‌ها را برای مخاطب شرح دهد. ازجملهٔ این مهاجران، زنان بی‌پناهی هستند که به امید زنده ماندن و زندگی بهتر برای خود و وابستگان خویش به کشورهای اروپایی سفر می‌کنند.

این همان موضوعی است که در اندیشهٔ لوکاچ تحت عنوان مردم‌سالاری و متکی بر رویکرد اجتماعی کمونیست‌ها خود را نشان می‌دهد. یکی از وجوه بارز مردم‌سالاری در نگرش لوکاچ توجه به وضعیت زنان است.

> «مردسالاری نامی برای نظام و ساختاری است که از راه نهادهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادیِ خود، زنان را زیر سلطه دارد. میزان قدرت مردان نسبت‌به زنان در جوامع مختلف متفاوت است. با این حال، در همهٔ این جوامع مردسالار، مردان سهم بیشتری از مزایای اجتماعی، همچون قدرت، ثروت و احترام دارند. تداوم قدرت نظام مردسالاری ناشی از دسترسی بیشتر مردان به مزایای ساختارهای قدرت در درون و بیرون از خانواده و همچنین واسطهٔ تقسیم کردن این مزایای اجتماعی در جامعه است» (آبوت، ۱۳۸۰، ص۱۶۴).

نویسندهٔ نامهٔ چهارم، در گفت‌وگویی درونی به ازدواج اجباری خویش اذعان می‌دارد و بیان می‌کند که مادرش او را برای مقدار مشخص و ناچیزی مهریه به ازدواج مردی درآورد.

> «صرتُ أتذكّرُ، مِن أَلَمي و قَهري، أنَّ أمّي كانَت سببُ زواجي التّعِسِ و أنَا بعدُ لَم أُتِمّ الرَّابعةَ عشرةَ. و هي لَم تغفُر لي طلاقِي، و لا أنتَ، بَل كُنتُما سَببَ هِجرتي إِلَى هذا البلدِ و عمَلي خادمةً في بيوتِ الناسِ و في تَنظيفِ وَسخِبشرٍ لا أعرفُهُم، في حمّاماتِ المَطاعمِ و غرفِ الفَنادق؛ در میان درد و اندوهم، کم‌کم به یاد آوردم که مادرم دلیل ازدواج ناموفق من بود، زمانی که حتی چهارده سالم هم نبود. او نه من را به خاطر طلاقم بخشید، نه تو را. بلکه تو دلیل مهاجرت من به این کشور و کارم به عنوان خدمتکار در خانه‌های

مردم، و تمیز کـردن کثیفِ افرادی که نمی‌شـناختم، در دسـتشویی‌های رسـتوران‌ها و اتاق‌های هتل بودی» (برکات، ۲۰۱۸م، ص ۷۷).

از دیدگاه دیالکتیک تاریخـی جورج لوکاچ، این بخـش از رمان برید اللیـل را می‌توان به‌عنوان بازتابی از تأثیرات تاریخی و اجتماعی بر زندگی فردی تحلیل کرد. لوکاچ معتقد بود که سـاختارهای اجتماعی و تاریخی نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری هویت و سرنوشت افراد دارند. در این متن، چندین مفهوم کلیدی نظریهٔ او قابل مشاهده است:

– تأثیر شـرایط اجتماعی بر فرد: شـخصیت داستان قربانی سـاختارهای اجتماعی ناعادلانه اسـت که او را به ازدواج اجباری در سـن پایین و سـپس مهاجرت و کار در شـرایط سخت سوق داده‌اند. این نشان‌دهنده شیءوارگی است؛ یعنی تبدیل انسان به ابزاری در یک نظام اجتماعی که او را از اختیار و هویت فردی‌اش محروم می‌کند.

– دیالکتیـک تاریخی و نقش طبقـات اجتماعی: لـوکاچ بر این بـاور بود که تاریـخ ازطریقِ تضادهای طبقاتی پیش می‌رود. در این متن، شـخصیت داسـتان درگیر تضادهای طبقاتی است؛ او از یک موقعیت اجتماعی پایین به کارگری در محیط‌های سـخت کشیده شـده، که نشان‌دهندهٔ استثمار و نابرابری اجتماعی است.

– ازخودبیگانگی و بحران هویت: شخصیت داستان نه‌تنها از خانواده و گذشته خود جدا شده؛ بلکه در محیط جدید نیز هویت خود را از دسـت داده اسـت و به فردی تبدیل شـده که صرفاً برای بقای اقتصادی تلاش می‌کند. این وضعیت با مفهوم ازخودبیگانگی در نظریه لوکاچ هم‌خوانی دارد.

– نقد سـاختارهای اجتماعی و تاریخی: این بخش از رمان به‌طور ضـمنی، نقدی بر نظام‌های اجتماعی و تاریخی اسـت که زنان را به ازدواج‌های اجباری، مهاجرت ناخواسـته و کار در شـرایط سخت سوق می‌دهند.

«قالَت أُمّـي: ابنتُكِ هربَـت. لَاأدري أينَ هـيَ. أخَـذتَني الجارةُ أمُّ رشيـدِ مِن يدي. أجلَستَني في دارِها، وَ أفهَـمتَني أنَّ أمّي زوجَّت ابـنتي بِالقوَّةِ، وَهيَ اليـومَ معَ زوجِها في الخليجَ. تحرّيناكثيراً أنا و أمُّ رشيد، التي تعرفَ الشَّيخَ الذي زوَّجَ ابنتي القاصر، وحصلتُ على اسم الرجلِ. وَمِن سـفارةِ إلى قُنصليّةِ إلى قاضي الشرعِ، أعطوني العنوان. سافرتُ إليها و وجدتُها. وجَدتُها تعملُ خادمـةً ورقّاصةً في بيتِ هو أقـرب إلى الماخور؛ مادرم گفت: دخترت فرار کرده. نمی‌دانم کجاست. همسایه، ام‌رشید، مرا از دستم گرفت. او مرا

در خانه‌اش نشاند و به من فهماند که مادرم دخترم را به زور به عقد او درآورده و حالا با شوهرش در خلیج فارس است. من و ام‌رشید، شیخی را که با دختر زیر سن قانونی من ازدواج کرده بود، می‌شناختیم و خیلی تحقیق کردم و نام آن مرد را فهمیدم. از سفارت تا کنسولگری و قاضی شرع، آدرس را به من دادند. به آنجا سفر کردم و او را پیدا کردم. او را در خانه‌ای که بیشتر شبیه فاحشه‌خانه بود، در حال خدمتکاری و رقصیدن یافتم» (برکات، ۲۰۱۸م، ص۸۰).

تحلیل متن مذکور ازمنظرِ دیالکتیک تاریخی جورج لوکاچ، به درک عمیق‌تری از روابط اجتماعی و تاریخی وحدت بین فرد و جامعه کمک می‌کند. لوکاچ، با تأکید بر دیالکتیک تاریخی، مشخص می‌کند که هر پدیدهٔ اجتماعی، تاریخی است و در بستر تحولات و تغییرات تاریخی قرار دارد. تضاد و تنش اجتماعی دیالکتیک تاریخی لوکاچ بر نمادها و نشانه‌های درون متنی تأکید دارد که نشان‌دهندهٔ تضادهای عمیق در جامعه هستند. در این متن، با ازدواج اجباری دختر جوان، بیانگر تضاد میان آزادی فردی و سنت‌های اجتماعی است. شخصیت محوری داستان، هم‌زمان نمایندهٔ اکثریت زنان جامعه است که دربرابرِ نهادهای مردسالارانه و استفاده از قدرت در ازدواج قرار دارند. این تضاد میان ارادهٔ فردی و فشار اجتماعی، به‌عنوان یک لحظهٔ بحرانی در تاریخ اجتماعی بشر در نظر گرفته می‌شود.

سیر تحول تاریخی، به عقیده لوکاچ، هر پدیدهٔ اجتماعی و فردی با سیر تحول تاریخی مرتبط است و نمی‌توان آن را جدا از زمانهٔ خود در نظر گرفت. در متن، اشاره به فرآیند معرفت‌طلبی شخصیت‌ها (ازجمله مادر و ام‌رشید) نسبت‌به مسائل حقوقی و اجتماعی و سیر تحقیق آن‌ها نشان می‌دهد که این اعمال نه‌تنها در راستای نجات شخصی؛ بلکه در راستای کشف و بررسی اجتماعی ـ سیاسی است. این جست‌وجو به‌نوعی نشان‌دهندهٔ تحول در آگاهی اجتماعی زنان و تلاش برای برقراری حقوق خود است. نگرش تاریخی به شخصیت‌ها در نگاه دیالکتیکی، شخصیت‌ها نمایندگان تاریخ و تحولات اجتماعی هستند. در این متن، مادر و ام‌رشید به‌عنوان شخصیت‌هایی که در تلاش‌اند تا برای دختر جوان عدالت و آزادی پیدا کنند؛ یعنی به‌نوعی نمایندگان نسل‌های پیشین و تأثیر آن‌ها بر زندگی فردی و اجتماعی امروزی هستند. روابط آن‌ها با یکدیگر و با مردان نشان‌دهندهٔ چگونگی تأثیر تاریخ بر زندگی فردی است. تحلیل مکان جغرافیایی و ژئوپلیتیک لوکاچ بر اهمیت مکان جغرافیایی در تحلیل دیالکتیکی تأکید دارد. در متن اشاره به «خلیج فارس» و «فاحشه‌خانه»

به‌عنوان مکان‌هایی که زندگی شخصیت‌ها در آن شـکل می‌گیرد، نشان‌دهندهٔ ارتباطات اقتصادی و فرهنگی اسـت که در تاریخ شـکل گرفته‌اند. این مکان‌ها می‌توانند نمایانگر تضادهای اجتماعی و فرهنگی باشند که در زندگی روزمرهٔ شـخصیت‌ها تأثیر می‌گذارد. این اشـارات، به ما درک بهتری از نحوهٔ تعـاملات اجتماعی و نقـش جغرافیا در تاریخ بشـر می‌دهد. کلام و زبـان به‌عنوان زمینهٔ دیالکتیک زبان در متن به‌عنوان ابزاری برای بیان تنش‌های اجتماعی و تاریخی عمل می‌کند. نحوهٔ صحبت کردن شخصیت‌ها، تأکید بر تاریخ و سـوابق فرهنگی و تعاملات انسانی می‌تواند نمایانگر ساختارهای قدرت و زیرساخت‌های اجتماعی باشد. استفاده از عبارات خاص و جملات توصیفی، ترسیم‌کنندهٔ تلاش شخصیت‌ها برای درک واقعیت‌های اجتماعی است. نتیجه‌گیری اینگونه تحلیل متن ازمنظرِ دیالکتیک تاریخی لوکاچ، به ما نشـان می‌دهد که داسـتان فراتر از یـک روایت فردی اسـت و پیوند عمیق با واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ خـود دارد. این تحلیل تأکید می‌کند که تغییرات اجتماعی و تاریخ، بر روی زندگی افراد و تجربیات شـخصی تأثیر می‌گذارد و افراد نیز با آگاهی نسبت‌به تاریخ و واقعیت‌های اجتماعی، می‌توانند به ایجاد تغییرات در زندگی خود و جامعه بپردازند.

لوکاچ معتقد است که داستان نویسندگان بزرگ، جهان صغیری است که جهان کبیر را به تصویر می‌کشـد (دیچز، ۱۳۸۳، ص۲۵۳). او جیمز جویس را نقد می‌کند؛ چراکـه به‌جای پرداختن به جمع و اجتماع به فرد می‌پردازد (همان، ص۲۵۴). هدی برکات، با روایـت زندگی مادر و دختری که هردو قربانی کودک‌همسری و ازدواج اجباری در جامعه هسـتند، سـعی می‌کند تا به رواج این پدیده در فرهنگ کشورهای جهان سوم و نیز تسلسـل این معضل در میان نسـل‌های مختلف اشاره کند. از سوی دیگر، سرنوشـت مادر راکه به طلاق انجامید و سرنوشـت دختر که با مـردی ازدواج نموده که دارای همسرهای متعدد است و از سوی دیگر، مشکلات جنسی نیز دارد، به بی‌سرانجامی این گونه ازدواج‌ها اشاره دارد.

۳-۲. تجاوز و آزار جنسی

هدی برکات در نامهٔ چهارم، به مسألهٔ خشونت جنسـی و تجاوز به زنان می‌پردازد. زنانی که در محیط‌های مردانه کار می‌کنند، هر لحظه منتظر رفتارهای خشونت‌آمیز و سلطه‌طلبانه ازسوی مردان هستند. شخصیت اصلی نامهٔ چهارم، تجربهٔ خویش را از تجاوز جنسی این چنین بیان می‌کند:

«حتَّى التقيتُ ذلكَ الـعربيَّ في الفندقِ. عادَ إلى غرفتِهِ بينَما كنـتُ لا أزالُ أنظِّفُها. بدأَ يغازِلني بِألفاظٍ نابية، ردَدتُ عليـهِ بِالعربيَّة لعلّهُ يخجلُ فازدادَ وقاحـةَ، ثمَّ هجمَ عليَّ. ضرَبَني بقوَّةٍ قبلَ أن يغتصـبني؛ تا اینکه آن عرب را در هتل دیـدم. او در حالی که من هنوز مشـغول تمیز کردن اتاقش بودم، به اتاقش برگشت. او با کلمات رکیک شروع به لاس زدن با من کرد. من هم به عربی جوابش را دادم، شاید برای اینکه شرمنده شود. او گستاخ‌تر شد، سـپس به من حمله کرد. قبل از اینکه به من تجاوز کند، محکم مرا زد» (برکات، ۲۰۱۸م، ص ۷۹).

او بی‌تفاوتی نسبت به آزار جنسـی و تجاوز را نیز نهی می‌کند و در جایی با اشاره به نتایج این امر می‌گوید:

«استدعيتُ أمنَ الفندقِ ومديرَ شؤونِ المُوظّفين، أريتُهُم البقع الحمراءَ وَآثارَ الضربِ وَ ثيابي المُمزّقةِ. سحِبوني إلى الطابقِ الأرضيّ، وَلمّا استمرَرتُ في الصُراخِ قالوا: نحنُ نعلمُ بأنّكِ مومسٌ، ونغضُّ الطرفَ، فهي حياتُـكِ، لكِن أن تفتَعلي فضيحة مِن أجلِ ابتزاز هذا الثريّ لأنّهُ عربيٌّ ويخافُ الفَضائحَ، فهي ما لانسـمحُ بهِ وَطَردوني؛ با حراست هتل و مدیر منابع انسانی تماس گرفتم. لکه‌های قرمز، جای ضرب‌وشتم و لباس‌های پاره‌ام را به آن‌ها نشـان دادم. آن‌ها مرا به طبقهٔ هم‌کف کشـاندند و وقتی به جیغ زدن ادامه دادم، گفتند: ما می‌دانیم که تو یک فاحشـه هستی و چشم‌پوشی می‌کنیم. این زندگی توست؛ اما اینکه تو رسوایی به بار بیاوری و از این مرد ثروتمند به‌خاطر عرب بودنش و ترس از رسوایی اخّاذی کنی، اجازه نمی‌دهیم و آن‌ها مرا اخراج کردند» (برکات، ۲۰۱۸م، ص۷۹).

دیالکتیک تاریخی لوکاچ بر پیوند راهبردی میان فرد و جامعه، و تأثیرات ساختارهای اجتماعی بر تجربه‌های فردی تأکید دارد. در ایـن متن تضاد اجتماعی و قدرت و تضـاد بین قدرت و ضعف به‌وضوح مشهود است. شخصیت اصلی به‌عنوان زنی که مورد ضرب‌وشتم قرار گرفته، تلاش می‌کند تا تجارب خود را به دیگران منتقل کند؛ اما در مواجهه با سیستم حاکم و نهادهای قدرت (مدیر هتل و منابع انسـانی) با طرد و سرکوب مواجه می‌شـود. این نشـان‌دهندهٔ تضاد بین فرد و ساختارهای اجتماعی اسـت که در آن قدرت غالب (در اینجا نمایندگان هتل) موانع بر سـر راه فرد ضعیف را به طور مستمر حفظ می‌کند. همچنین به‌وضوح، بر تعلق اجتماعی و اقتصادی شخصیت اصلی تأکید دارد. او به‌عنوان یک «فاحشه» توصیف می‌شود و این هویت نه‌تنها به او لگد ملامت می‌زند؛ بلکه

نشـان‌دهندهٔ وضع اقتصادی و اجتماعی او در جامعه اسـت. این هویت، آن‌گونه که در متن آمده، به‌عنوان مانعی بر سر راه او، دربرابرِ دریافت حمایت و اجازهٔ بیان واقعیت‌هایش عمل می‌کند. علاوه بر این، نهادهای اجتماعی به‌عنوان سـاختارهایی که به‌جای حمایت، زنـان را به حاشیه می‌رانند، عمل می‌کنند. واژه‌های «مدیر منابع انسـانی» و «حراسـت هتل» نمایندگان سیستم‌های قدرتمند هستند که به‌جای شناسـایی حقایق و مشـکلات فرد، به حفظ نظام موجود و کاهش آسیب‌های احتمالی به اعتبار خود اولویت می‌دهند. این امر بـه‌وضوح نمایانگر نداشتن صدای واقعی زنان در جوامع مردسالار است.

در مکتب رئالیسم، اصل بر این است که نویسنده در اثر خود تخیل خود را چندان به کار نگیرد، بلکه با بی‌طرفی و به دور از هرگونه قضاوتی، تنها راوی یک داسـتان باشـد؛ داستانی دربارهٔ زندگی مردم رنج‌کشیده و ضعیف و کارگران و پیشـه‌ورانی کـه تا آن زمان در هنر و ادبیـات توجه زیادی به آن‌ها نشده بود. نویسـندگان رئالیسـت می‌کوشیدند زندگی مردم زمان خود را به شکلی کاملاً عینی و واقعی در آثار خود منعکس کنند. رئالیسـت‌ها در واقع منتقدان اصلی جامعهٔ خود بودند. آن‌ها با نشان دادن مشـکلات اجتماعی و فاصلهٔ طبقاتی میان مردم و پرده برداشتن از اعمال ناشایست طبقهٔ اشراف، اعتراض خود را به هیئت حاکم ابراز می‌داشتند (سیدحسینی، ۱۳۸۴، ص ۲۶۳).

از واقعیت‌های غیرقابل پذیرش این اسـت که برخی جوامع، نسـبت‌به تجاوزات و خشـونت علیه زنان، با دیدهٔ اغماض می‌نگرد. این فرهنگ «ازطریق پذیـرش تجاوزها به‌عنوان وقایع روزمره بارز می‌شوند. این امر، می‌تواند توسـط بی‌تفاوتی پلیس در برخورد با موارد تجاوز، سرزنش قربانی، بی‌تفاوتی مقامات برای مقابله با هنجارهای فرهنگی مردسـالارانه و هم‌چنین بی‌تفاوتی نسـبت‌به ضرر و زیان ناشی از رنج قربانیان و خانواده‌های آنان به دست آید» (زراعت‌پیشه و دیگران، ۱۳۹۹، ص۱۵۴). لوکاچ می‌گوید که فرد نمی‌تواند به‌تنهایی واقعیت‌های اجتماعـی را تغییر دهد؛ بلکه این تغییر باید ازطریقِ آگاهی اجتماعی و عمل جمعی تحقق یابد. در این متن، شخصیت اصلی تنهاست و به همین دلیل، با عدم درک و حمایت دیگران مواجه می‌شـود. این نشانه‌ای از حاشیه‌نشینی زنان در نظام‌های اجتماعی و توانایی محدود آن‌ها در تغییر سرنوشـت خود اسـت. دیالکتیک هویت و مقاومت شـخصیت اصلی بر هویت اجتماعی خود اصرار دارد و در عین حال، تحت فشار نهادها و جامعه قرار دارد. هویت‌های اجتماعی نتایج تاریخی و دیالکتیکی دارند. او نه‌تنها تحت اسـتثمار و سرکوب است؛ بلکه در حال مبارزه با این واقعیت‌ها است.

۳-۳. خشونت علیه زنان

پذیرش مردسالاری و پذیرفتن کلیشه‌های جنسیتی در مورد حیا و آبروی زن، هم‌چنین غیرت مردانه و نداشتن استقلال همه‌جانبه برای زنان در جوامع اسلامی و عربی، باعث شده تا بسیاری از معضلات و مشکلات اجتماعی در این راستا به وجود آید.

هدی برکات، سرنوشت غم‌انگیز یک زن را به‌عنوان نمونه‌ای از زنان و دختران عرب که با فرهنگ پوسیدهٔ مردسالاری دست‌وپنجه نرم می‌کنند، مطرح می‌کند. ایدئولوژی و فرهنگ مردسالاری باعث می‌شود تا زنان در جامعه، نقش وابسته و خدمتکار مردان معرفی شوند و در قسمت‌های مختلف داستان نیز هدی برکات به انتقاد از این فرهنگ پرداخته است.

اگرچه تحمیل این فرهنگ، به مردان نیز فشار روانی زیادی را ازسوی جامعه القا می‌کند، برادر قهرمان نامهٔ چهارم، می‌خواهد تا خواهر خویش را به‌خاطر آبرو به قتل برساند و می‌گوید:

«سوفَ أسوِّي الأَوضاعَ عَلى الأَرضِ، بدءاً مِن استردادِ البَيتِ... أبحثُ بعدَ ذلكَ عَنها حتّى أجِدُها، و أقتلُها. سوفَ أذبحَها لحظةً أجِدُها. ياه... لقَد قضَت عليَّ و لم تترُك لي خياراً ... كانَت أختي الجميلةَ الحنونةً. حينَ كنّا صِغاراً. تُطعمني مِن حصَّتِها، و تخرجُ إلى الصبيانِ في الشارعِ إن سمعَتِ صوتَ بُكائي. كانَت تأخذني مِن يَدي إلى الدكّان و تترَكني أَختار مَا أريدُ و تدفعَ من القليلِ الَّذي كانَ فِي جيبِها؛ من مسائل را روی زمین حل‌وفصل خواهم کرد، با بازپس‌گیری خانه شروع می‌کنم... سپس او را جست‌وجو می‌کنم تا زمانی که او را پیدا کنم و او را می‌کشم. به محض اینکه او را پیدا کنم، او را خواهم کشت. اوه... او کارم را تمام کرد و هیچ چاره‌ای برایم باقی نگذاشت... او خواهر زیبا و دلسوز من بود. وقتی کوچک بودیم، از سهم خودش به من غذا می‌داد و اگر صدای گریه‌ام را می‌شنید، به سراغ پسرهای خیابان می‌رفت. دستم را به مغازه می‌برد و می‌گذاشت هر چه می‌خواهم انتخاب کنم و از پول کمی که در جیبش داشت، پرداخت می‌کرد» (برکات، ۲۰۱۸م، ص۱۱۴).

این بخش از رمان برید اللیل را می‌توان از دیدگاه دیالکتیک تاریخی جورج لوکاچ به‌عنوان بازتابی از تأثیرات تاریخی و اجتماعی بر زندگی فردی تحلیل کرد. لوکاچ معتقد بود که ساختارهای اجتماعی و تاریخی نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری هویت و سرنوشت افراد دارند. در این متن، چندین مفهوم کلیدی نظریهٔ او قابل مشاهده است: شخصیت داستان درگیر تضادهای اجتماعی و طبقاتی است که او را به خشونت و انتقام سوق داده‌اند و این نشان‌دهندهٔ بحران‌های

اجتماعی است که در نتیجهٔ ساختارهای ناعادلانه شکل گرفته‌اند. دیگر اینکه شخصیت داستان درگیر ازخودبیگانگی است؛ زیرا شرایط اجتماعی و تاریخی او را به فردی تبدیل کرده که تنها راه‌حل مشکلاتش را در خشونت می‌بیند.

این وضعیت با مفهوم شیء‌وارگی در نظریهٔ لوکاچ هم‌خوانی دارد. همچنین این بخش از رمان به‌طور ضمنی نقدی بر نظام‌های اجتماعی و تاریخی است که افراد را به‌سمت خشونت، انتقام و بحران‌های روانی سوق می‌دهند. لوکاچ معتقد بود که ادبیات باید این واقعیت‌های اجتماعی را آشکار کند تا آگاهی طبقاتی را افزایش دهد. شخصیت داستان در گذشته روابط عاطفی و حمایتی با خواهرش داشته؛ اما شرایط اجتماعی و تاریخی او را به فردی تبدیل کرده که اکنون درگیر است. این نشان‌دهندهٔ تأثیر تاریخ بر شکل‌گیری شخصیت و تصمیمات فردی است.

۳-۴. فقر

فقر از جمله معضلات اجتماعی است که بسیاری از کشورهای در حال توسعه و عقب‌مانده با شکل تشدیدشدهٔ آن روبه‌رو هستند. یکی از عوامل اصلی مهاجرت از کشورهای در حال توسعه به‌سوی کشورهای توسعه‌یافته، مسألهٔ فقر و فرار از آن است. شخصیت‌های موجود در رمان به‌هم‌پیوستهٔ برید اللیل، هرکدام به گونه‌ای با مسألهٔ فقر و نبود امکانات زندگی و رفاهی در کشور خویش روبه‌رو هستند، مسئله‌ای که درکنار دیگر مسائل اجتماعی، آن‌ها را به‌سوی مهاجرت سوق داده است.

«في قريتي الَّتي مَحاها إنهيار السدِّ، كنتُ في الخجلِ مِن جوعي الدائم، مُنشغلاً بِمُواراته؛ در روستای من که با فروپاشی سد از بین رفت، من از گرسنگی مداومم شرمنده بودم و مشغول لاپوشانی آن بودم» (برکات، ۲۰۱۸م، ص۱۳).

هدی برکات در بخش اول از سری نامه‌های برید اللیل، ابتدا به فقر غذایی و سپس فقر بهداشتی در روستای محل تولد خود اشاره می‌کند. در رمان چنین آمده است:

«قليلٌ ما أذكرهُ عَن ذلك المكانِ و سُكّانه، و هو مُثيرٌ لِلتقزُّز. حتَّى حينَ يأتي في المَنامات يكون كَالكَوابيسِ. هذه أمكنة يأكلها الجَرَب، بل البَرَص، فتتفتّت و مِن الذاكرةِ كَأصابعِ المجذومين، قاحلةً و مريضةً بِفقرها، و قَد فاتَ وقت العلاجِ. كُلَّما قرأتُ عَن سعادة استرجاعِ الطفولةِ، عَن براءَت تقعُها و ما تَتركُ في النَّفسِ مِن عُذوبةٍ و حنينٍ، ذُهلتُ، و ملأت خَياشيمي رائحةُ الروثِ المُوحِل، و غشت عينيّ أغبرةٌ مَمزوجة

بِالعَمشِ اللَّاصق الدائم، و الَّذي يلزمُـهُ ماء كثير لا نَملكُهُ لِفَتحِ الجَفنينِ برهةً، سـاعة أو إثنين؛ چیز زیـادی از آن مکان و سـاکنانش به خاطر نمـی‌آورم، و این چندش‌آور اسـت. حتی وقتی در خـواب به آن فکر مـی‌کنم، مثل کابوس اسـت. ایـن مکان‌ها توسـط گال یا حتی جذام خورده شده‌اند، و در حال فروپاشی هسـتند و از خاطره‌ها مثل انگشـتان یک جذامی، عقیم و بیمار از فقرشـان، و زمان درمان گذشـته است. هر وقت درباره شـادی بازیابی دوران کودکی، دربارهٔ معصومیتی کـه به همراه می‌آورد و شیرینی و اشـتیاقی که در روح به جا می‌گذارد می‌خوانم، شگفت‌زده می‌شوم و بوی کود گل‌آلود مشامم را پر می‌کند و چشمانم از غباری که با کوری دائمی و چسبناکی که به آب زیادی نیاز دارد، ابری می‌شـود، کوری‌ای که مجبور نیستیم پلک‌هایمان را برای لحظه‌ای، یک یا دو ساعت باز کنیم» (برکات، ۲۰۱۸م، ص۱۴).

در این متن، چندین مفهوم مهم مطابق نظریهٔ لوکاچ مشاهده می‌شود:

– بحران اجتماعی و تاریخی: توصیف مکان‌های فراموش‌شده و فروپاشیده نشان‌دهندهٔ ویرانی اجتماعی و تاریخی است که شخصیت داستان در آن گرفتار شده است. این مکان‌ها نمادی از فقر، بیماری و انحطاط اجتماعی هستند که در طول زمان تشدید شده‌اند.

– ازخودبیگانگی و خاطرات سرکوب‌شـده: شخصیت داسـتان قادر به یادآوری دقیق گذشته نیست و این نشـان‌دهندهٔ ازخودبیگانگی اسـت که لوکاچ آن را نتیجهٔ شـرایط اجتماعی و تاریخی می‌داند. خاطرات کودکی به جای آنکه منبع آرامش باشند، به کابوسی تلخ تبدیل شده‌اند.

– شیءوارگی و نابودی فردی: توصیف مکان‌های پوسیده و بیمار، همراه با اشاره به کوری دائمی، نشان‌دهنده شیءوارگی اسـت؛ یعنی تبدیل انسـان به موجودی که در سـاختارهای اجتماعی و تاریخی نابود شده و هویت خود را از دست داده است.

– نقد سـاختارهای اجتماعی و طبقاتی: این بخش از رمان به‌طور ضـمنی نقدی بر نظام‌های اجتماعی و طبقاتی است که افراد را به‌سمت فقر، بیماری و فراموشی سوق می‌دهند. لوکاچ معتقد بود که ادبیات باید این واقعیت‌های اجتماعی را آشکار کند تا آگاهی طبقاتی را افزایش دهد.

هدی برکات، سـعی می‌کند تا فقر و مشکلات روانی که در روان انسـان بر جای می‌گذارد را در رمان خویش به تصویر کشد. نویسندهٔ نامهٔ اول، با نام بردن از بیماری‌های پوستی چون «جذام» و «جرب» و بوی بد سرگین و فضله در محیط به نبود بهداشـت محیطی و اجتماعی و نیز با اشاره به

ترشحات چرکین اطراف چشم و تمیز نبودن صورت به اهمیت ندادن به بهداشت فردی در روستای محل زندگی‌اش می‌پردازد. کنار هم نشـاندن واژه‌هـایی چون «برص»، «جـرب»، «المجذومین»، «مریضـة»، «فقر»، «الروث الموحـل» و «العمش» تابـلویی را در ذهن مخاطب تـرسیم می‌کند که سرشار از فقر و بیماری و محیط کثیف و آلوده است.

۳-۵. روسپی‌گری

روسپی‌گری ازجملـه چالش‌ها و معضلات اجتماعی اسـت کـه از قدیم‌الأیام وجود داشـته و برخورد دولت‌ها و سیاسـت‌های حاکم بر کشورها با این پدیده به‌صورت متفاوت و گاه متضاد بوده اسـت. این پدیده در برخی از کشورها به‌عنوان یک شغل محسوب شـده و ازسوی جامعه پذیرفته شده است؛ اما در کشورهای عربی و اسلامی به‌دلیل مسـائل دینی، این پدیده، همیشه امری مورد سرزنش و زشت شمرده می‌شود.

«روسپی‌گری در حـالی در جامعـهٔ امروزی به‌دلیـل گسـترش روحیـهٔ لذت‌طلبی، تنوع‌طلبی و در نتیجهٔ انحرافات اخلاقی در حال گسـترش اسـت که شـالوده و بنیان جامعه و خانواده به سلامت تمامی افراد جامعه به‌ویژه زنان بسـتگی دارد. بسیاری از عوامل اجتماعی ازجمله فقر، بیکاری، جمعیت روبه‌رشـد کشورهای فقیر، عدم تأمین نیازهای اولیهٔ اعضای خانواده، همچنین گذار جوامع از سـنتی به مدرنیسم، تحولات اجتماعی و انقلابـات، جاذبه‌های شـهری و توریستی، مهاجرت، تجربـهٔ خانواده، آداب و رسـوم خرافی را از دیگر عوامـل گرایش به فحشـا و روسپی‌گری می‌توان بیان نمود» (باقری، ۱۴۰۰، ص۲۳۹).

یکی از کج‌روی‌های اجتماعی که در رمان برید اللیل به آن پرداخته شده، روسپی‌گری است. در نامهٔ اول به‌صورت گذرا به مسألهٔ روسپی‌گری در کشور فرانسه پرداخته است. در این نامه این چنین آمده است:

«حتَّی هذه الغرفةُ المفروشـةُ صِرتُ، مثلَکِ، أسمّیها بیتاً. غرفةٌ بائسةٌ في بنایةٍ مِن شُقَقٍ یستأجرُها القوّادونَ لِلعاهراتِ اللّواتي یتمشَّین في الشـارِعِ (برکات، ۲۰۱۸م، ص۱۶)؛ حتی این اتاق مبلـه، مثل تو، را خانـه می‌نامم. اتاق محقر در یک آپارتمان که توسـط دلالان جنسی به فاحشه‌هایی که در خیابان قدم می‌زنند اجاره داده شده است».

هدی برکات در نامهٔ اول بیان می‌کند که شخصیت اول در منطقه‌ای ناامن و ارزان‌قیمت زندگی می‌کند که توسط فاحشه‌ها اجاره می‌شود و منطقه‌ای برای روسپی‌گری محسوب می‌شود. علاوه بر این، اشارهٔ گذرا در نامهٔ سوم، به‌طور گسترده‌تری به پدیدهٔ روسپی‌گری پرداخته شده است. دلیل تمایل و انتخاب روسپی‌گری ازسوی نویسندهٔ نامهٔ چهارم فقر و خستگی از کار سخت عنوان گردیده است. در این نامه این‌چنین بیان شده است.

«بكيتُ بِحُرقةٍ عَلى حياتي وقَرَّرتُ أَن أَشتغلُ مومِساً؛ شرموطةً وعاهرةً. مَا الفرقُ بينَ امتهانٍ وآخر؟ وحدهُ المال سَيَرفَعني قليلاً عَن روائحَ المَراحيضَ وأوساخِ الحضيضِ، بِما أَنَّ أُمّي، أُمّي الَّتي هي أُمّي، بَدأت تضطهدني... كنتَ أنتَ قد أصبحتَ في السِجنِ، وأنا احتفظتُ بعَملي بِنصفِ دوام في الفنادقَ كَتغطية (برکات، ۲۰۱۸ م، ص۷۸)؛ به تلخی برای زندگی‌ام گریه کردم و تصمیم گرفتم به‌عنوان یک فاحشه کار کنم؛ یک فاحشه و یک فاحشه. چه تفاوتی بین یک حرفه و حرفهٔ دیگر وجود داشت؟ فقط پول می‌توانست کمی مرا از بوی بد توالت‌ها و کثیفی ورطه نجات دهد؛ زیرا مادرم، مادرم که مادر من است، شروع به آزار و اذیت من کرده بود... تو از قبل در زندان بودی و من شغل پاره‌وقتم را در هتل‌ها به‌عنوان پوشش نگه داشته بودم».

این بخش از رمان بریدِ اللیل را می‌توان از دیدگاه دیالکتیک تاریخی جورج لوکاچ، به‌عنوان بازتابی از تأثیرات تاریخی و اجتماعی بر زندگی فردی تحلیل کرد:

– شیءوارگی و ازخودبیگانگی: شخصیت داستان درگیر ازخودبیگانگی است؛ زیرا شرایط اجتماعی و تاریخی او را به فردی تبدیل کرده که تنها راه نجات خود را در تن‌فروشی می‌بیند. این وضعیت با مفهوم شیءوارگی در نظریهٔ لوکاچ هم‌خوانی دارد؛ یعنی تبدیل انسان به ابزاری در یک نظام اجتماعی که او را از اختیار و هویت فردی‌اش محروم می‌کند.

– بحران اجتماعی و طبقاتی: شخصیت داستان درگیر بحران‌های اجتماعی و طبقاتی است که او را به‌سمت انتخاب‌های ناخواسته سوق داده‌اند. این نشان‌دهندهٔ استثمار و نابرابری اجتماعی است که لوکاچ آن را نتیجهٔ ساختارهای سرمایه‌داری و طبقاتی می‌داند.

– نقد ساختارهای اجتماعی و تاریخی: این بخش از رمان به‌طور ضمنی، نقدی بر نظام‌های اجتماعی و تاریخی است که افراد را به‌سمت فقر، خشونت و استثمار سوق می‌دهند. لوکاچ معتقد بود که ادبیات باید این واقعیت‌های اجتماعی را آشکار کند تا آگاهی طبقاتی را افزایش دهد.

– دیالکتیک تاریخی و نقش گذشته در شکل‌گیری شخصیت: شـخصیت داستان در گذشته تحت‌تأثیر خشونت خانوادگی و اجتماعی بوده و این شـرایط او را به‌سمت انتخاب‌های ناخواسته و تحمیل‌شده سوق داده است. این نشان‌دهندهٔ تأثیر تاریخ بر شکل‌گیری شخصیت و تصمیمات فردی اسـت. در مجموع، این بخش از برید اللیل را می‌توان نمونه‌ای از رئالیسـم انتقادی دانست که لوکاچ بر آن تأکید داشـت؛ یعنی ادبیاتی که نه‌تنها واقعیت‌های اجتماعـی را بازتاب می‌دهد، بلکه خواننده را به تفکر دربارهٔ ساختارهای اجتماعی و تاریخی دعوت می‌کند.

۳-۶. سرقت

یکی از انحرافات اجتماعی که در جامعه به‌دلایل مختلف روی می‌دهد، پدیدهٔ سـرقت اسـت. سـرقت «یک نوع کج‌رفتـاری اقتصـادی اسـت. از آن جهت که ایـن نوع کج‌رفتـاری اقتصادی به‌صورت آشکار و گاه خشـن و نیز ازسوی دون پایگان اجتماعی؛ یعنی افراد طبقهٔ ضعیف صورت می‌گیرد، جزو جرایم خشن محسوب شده است» (بخارایی، ۱۳۹۱، ص۱۷۰).

با توجه به این تعریف، سرقت و دزدی، بیشـتر به‌دلیل فقر و توسط افراد ضعیف روی می‌دهد. بر این اساس، فقر و برآورده نمودنِ نیازهای اسـاسی، دلیل عمومی سرقت‌ها در جامعه است؛ البته سرقت بلندپایگان اقتصادی حکایتی دیگر دارد که در این رمان به آن اشاره‌ای نشده است.

شخصیت‌های رمان برید اللیل، برگرفته از حقیقت جامعهٔ عربی معاصر است. شخصیت‌هایی که با مشـکلات عدیدهٔ اجتماعی ناشی از شـرایط فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی کشور خویش روبه‌رو هسـتند. فقر یکی از این مشکلات اسـت که عامل اصلی کج‌روی اجتماعی دزدی در این رمان است.

شخصیت اول اپیزود چهارم از این داسـتان، بعد از پیداکردن دخترش، اقدام به دزدی از مادر می‌کند:

«قلبتُ البیتَ وَ وجدتُ ذهَباً و فضّةً. وجدتُ صـکَّ ملکیّةِ البیتِ و زوَّرتُ توقیعَکَ و توقیعَ أمّي ورشوتُ مَن رشوتُ وَ بعتُهُ. هَل أنا مَن سحَبَ مصاغها و غوائشها مِن یدَیها ورقبتِها وهي عَلی فراشِ المَوتِ؟ نَعم أنا. هَل ترکتُها تموت وحدَها ولَم أستدعَ حتّی طبیب المسـتوصف المجّانيّ؟ نعم صحیح؛ من خانـه راگشتم و طلا و نقره پیداکردم. سـند مالکیت خانه را پیداکردم و امضای شما و امضای مادرم را جعل کردم و به هر کسی که

رشوه دادم، رشـوه دادم و آن را فروختم. آیا من کسـی بودم که جواهرات و النگوهایش را در حالی که در بستر مرگ بود از دسـت و گردنش ربودم؟ بله، من بودم. آیا او را رها کردم تا تنها بمیرد و حتی با پزشـک رایگان کلینیک تماس نگرفتم؟ بله، درست است» (برکات، ۲۰۱۸م، ص۸۱).

تحلیل این بخش از رمان برید اللیل نیز در ادامه می‌آید:

– تضادهای اجتماعی و تاریخی: شخصیت داستان درگیر بحران‌های اجتماعی و روانی است که او را به‌سمت فساد، خیانت و ازخودبیگانگی سوق داده‌اند. این تضادها نه‌تنها در سطح فردی؛ بلکه در سطح ساختارهای اجتماعی نیز دیده می‌شوند.

– شیءوارگـی و ازخودبیگانگی: در این متن، شـخصیت داسـتان ارزش‌های انسـانی را کنار گذاشـته و به‌دنبال منافع مادی اسـت. او خانه، طلا و نقره را به‌عنوان ابزار بقـا می‌بیند و حتی در لحظات پایانی زندگی مـادرش، به‌جای مراقبـت از او، به فکر تصاحب دارایی‌هایش اسـت. این نشـان‌دهندهٔ ازخودبیگانگی فرد در یک نظام اجتماعی اسـت که او را به ابزاری برای کسب ثروت تبدیل کرده است.

– دیالکتیک تاریخی و نقش گذشته در شکل‌گیری شخصیت: در این متن، شخصیت داستان در گذشته تحت‌تأثیر فقر، فساد و فشـارهای اجتماعی بوده و این شرایط او را به‌سمت انتخاب‌های ناخواسته و تحمیل‌شده سوق داده است. او نه از روی میل شخصی؛ بلکه به‌دلیل شرایط اجتماعی و تاریخی به فردی تبدیل شده که برای بقا مجبور به خیانت و فساد شده است.

– نقد سـاختارهای اجتماعی و تاریخـی: این بخش از رمـان نقدی بر نظام‌هـای اجتماعی و تاریخی است که افراد را به‌سمت فساد، خیانت و ازخودبیگانگی می‌کشاند.

۳-۷. قتل

از قتل‌هایی که در این رمان به آن اشـاره شـده، دو قتلی اسـت که قهرمان اپیزود چهارم، آن‌ها را مرتکب شده است. این قهرمان درمورد این دو قتل در رمان چنین گفته است:

«أخي، أنا لَم أقتُل أمّي ولا تلكَ المـرأةَ. تركتُهما ربَّما تَموتان، وهذا مختلـفٌ. بَل ربَّما كانَتا ماتتا في حـال أنجدتُهما أيضاً. لسـتُ قاتلةٌ. هـذه إرادةُ الخالقِ و هذا قضـاؤُهُ. لماذا لا أرضى بقَضائهِ حينَ يعطفُ عليَّ قليلاً، بينَ ضربة وأخرى؟ حينَ تُغمضُ قسـوةُ الحياة

عينَها قليلاً عنّي و تخفّف قصاصَها (بـركات، ۲۰۱۸م، ص۸۲)؛ بـرادر، من مادرم یا آن زن را نکشتم. شـاید آن‌ها را رها کردم تا بمیرند، و این فرق می‌کنـد. در واقع، اگر آن‌ها را هم نجات می‌دادم، ممکن بود بمیرند. من قاتل نیستم. این خواسـت خالق و قضاوت اوسـت. چرا نباید قضاوت او را بپذیرم وقتی که او بین یک ضربه و ضربهٔ بعدی کمی به من رحم می‌کند؟ وقتی که بی‌رحمی زندگی برای مدتی چشـمان خود را به روی من می‌بندد و مجازات خود را تخفیف می‌دهد».

این بخش را می‌توان در چند سطح بررسی کرد:

– تضادهای اجتماعی: در این متن، شخصیت داستان درگیر بحران‌های اجتماعی و روانی است که او را به‌سمت خشونت و نابودی سوق داده‌اند. این تضادها نه‌تنها در سطح فردی؛ بلکه در سطح سـاختارهای اجتماعی نیز دیده می‌شوند، جایی که فرد درگیر شرایطی می‌شـود که او را به نقطه‌ای بی‌بازگشت می‌رساند.

– شیءوارگی و ازخودبیگانگی: در این متن، شـخصیت داستان هویت انسانی خود را از دست داده و به فردی تبدیل شـده که درگیر خشونت و نابودی اسـت. او نه‌تنها قربانی شرایط اجتماعی است؛ بلکه خود نیز به ابزاری برای تخریب و نابودی تبدیل شده است.

– دیالکتیک تاریخی و نقش گذشته در شکل‌گیری شخصیت: شـخصیت داستان در گذشته تحت‌تأثیر خشـونت، فقر و فشـارهای اجتماعی بـوده و این شـرایط او را به‌سمـت انتخاب‌های ناخواسته و تحمیل‌شده سوق داده است. او نه از روی میل شخصی؛ بلکه به‌دلیل شرایط اجتماعی و تاریخی به فردی تبدیل شده که درگیر خشونت و نابودی است.

– نقد سـاختارهای اجتماعی و تاریخی: این بخش از رمان به‌طور ضمنی نقـدی بر نظام‌های اجتماعی و تاریخی است که افراد را به‌سمت خشونت، نابودی و ازخودبیگانگی سوق می‌دهند. این متن نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی ناعادلانه افراد را به‌سمت رفتارهای غیراخلاقی و نابودی ارزش‌های انسانی سوق می‌دهند.

۳-۸. مواد مخدر

فقر و مشکلات روحی باعث اعتیاد در شـخصیت اول اپیزود اول می‌گردد. «فقر به‌عنوان یکی از مسـائل اجتماعی، باعث وقوع کج‌روی‌های اجتماعی و افزایش میزان آن به‌ویژه مسـائلی چون

اعتیاد می‌گردد. در رویکردهای دینی نیـز، میان فقر و انحرافات در جامعه همبسـتگی وجود دارد» (عظمت‌پناه، ۱۳۸۹، ص۱۵).

هدی برکات، به مسألهٔ اعتیاد نیز اشـاراتی داشته اسـت. ازجمله در اپیزود اول، شخصیت اول داسـتان به اعتیاد خود اعتراف می‌کند: «من ازنظر مردم طوری به نظر می‌رسم که انگار با سرنوشتم مخالفت می‌کنم. چه چیز دیگری؟ گذشـته از این، من عقب‌مانده، متخاصم، خشن و علاوه‌بر همهٔ اینها، یک معتاد هستم» (برکت، ۲۰۱۸ م، ص۲۵).

شـخصیت اول در گفت‌وگوی درونی کـه به‌صورت نامه برای معشـوقهٔ خویش می‌نویسـد، به‌صورت پشت‌سرهم و برای تأکید بر ویژگی‌های روحی و شخصیتی خود از چند کلمهٔ «متخلف»، «عدائی»، «عنیف» و «مدمن» استفاده می‌کند.

– تضادهای اجتماعی و تاریخی: شخصیت داستان درگیر بحران‌های اجتماعی و روانی است که او را به‌سمت خودویرانگری و انزوا سوق داده‌اند. این تضادها نه‌تنها در سطح فردی، بلکه در سطح سـاختارهای اجتماعی نیز دیده می‌شوند؛ جایی که فرد درگیر شرایطی می‌شـود که او را به نقطه‌ای بی‌بازگشت می‌رساند.

– شیءوارگی و ازخودبیگانگی: در این متن، شـخصیت داستان هویت انسانی خود را از دست داده و به فردی تبدیل شده که درگیر خودتخریبی و نابودی است. او نه‌تنها قربانی شرایط اجتماعی است؛ بلکه خود نیز به ابزاری برای تخریب و نابودی تبدیل شده است.

– دیالکتیک تاریخی و نقش گذشـته در شـکل‌گیری شـخصیت: لـوکاچ بر این بـاور بود که شرایط تاریخی و اجتماعی نقش تعیین‌کننده‌ای در شـکل‌گیری شخصیت افراد دارند. در این متن، شخصیت داستان در گذشته تحت‌تأثیر خشونت، فقر و فشـارهای اجتماعی بوده و این شرایط او را به‌سمت انتخاب‌های ناخواسته و تحمیل‌شـده سوق داده است. او نه از روی میل شخصی؛ بلکه به‌دلیل شرایط اجتماعی و تاریخی به فردی تبدیل شده که درگیر خودویرانگری و انزوا است.

– نقد سـاختارهای اجتماعی و تاریخی: این بخش از رمان به‌طور ضـمنی، نقدی بر نظام‌های اجتماعی و تاریخی است. این متن نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی ناعادلانه افراد را به‌سمت رفتارهای غیراخلاقی و نابودی ارزش‌های انسانی می‌برند.

❁ نتیجه‌گیری

با توجه به نظریهٔ لوکاچ درمورد مسائل و مشـکلات اجتماعی با تکیه بر نقد رئالیستی می‌توان رمان برید اللیل را از این منظر که نویسـنده به وجوه مختلف با روایت‌های اجتماعی و رویکردهای نادرست جامعه مواجه اسـت و داستان او انعکاس غیرمسـتقیم معضلات اجتماعی است بررسی کرد. ازجمله مسـائلی که نویسـنده با طرح آن همچون نویسـندگان رئالیستی به‌دنبال حل مسئله و گره‌گشایی است، موارد زیر قابل تفسیر است:

۱. دیالکتیـک تاریخی و نقش سـاختارهای اجتماعی نظریـهٔ دیالکتیک تاریخـی لوکاچ بیان می‌کند که سـاختارهای اجتماعی و تاریخی نه‌تنها بر زندگی فردی تأثیر دارند؛ بلکه افراد را وادار به تصمیم‌گیری‌های ناخواسته می‌کنند. در رمان برید اللیل، معضلاتی مانند فقر، روسپی‌گری، سرقت، قتل، ازدواج اجباری، خشـونت علیه زنان و مواد مخـدر به‌عنوان نمودهـایی از تأثیرات اجتماعی و تاریخی بر شخصیت‌ها مطرح شده‌اند. شـخصیت‌های رمان در یک فرآیند دیالکتیکی قرار دارند؛ به این معنا که تصمیمات و شـرایط آن‌ها نتیجهٔ تضادهای طبقاتی و اجتماعی است. در این رمان، گذشتهٔ شخصیت‌ها، به‌ویژه اجبارهای اجتماعی و خانوادگی، باعث شکل‌گیری بحران‌های فردی و اجتماعی آن‌ها شده است. این همان فرآیند دیالکتیکی اسـت که لوکاچ بر آن تأکید دارد: واقعیت اجتماعی حاصل تضادهای تاریخی است، نه صرفاً تصمیمات فردی.

۲. شیءوارگـی و ازخودبیگانگی لـوکاچ مفهوم شیءوارگـی را معرفی کرد تا نشـان دهد چگونه نظام‌های اجتماعی، روابط انسانی را به روابط مبتنی بر کالا و قدرت تبدیل می‌کنند. در برید اللیل، شـخصیت‌هایی که به روسپی‌گری، خشـونت، و قاچاق مواد مخدر روی آورده‌اند، نمونه‌هایی از این شیءوارگی هستند. آن‌ها در این ساختار به ابزارهایی برای بقا تبدیل شده‌اند و نقش انسانی خود را از دست داده‌اند. به عنوان مثال، زنی که برای فرار از فقر به روسپی‌گری روی می‌آورد، نماد شیءوارگی است؛ زیرا بدن او در نظام اقتصادی به یک کالا تبدیل می‌شود. لوکاچ معتقد بود که این فرآیند، افراد را از هویت واقعی‌شان دور می‌کند و آن‌ها را درگیر بحران‌های اجتماعی و فردی می‌کند.

۳. در نقد سـاختارهای اجتماعـی و طبقاتی، لوکاچ بر ایـن باور بود کـه نظام‌های اجتماعی سرمایه‌داری، افراد را به سمت استثمار و ازخودبیگانگی سوق می‌دهند. در رمان برید اللیل، خشونت علیه زنان، ازدواج اجباری و فقر نشـان‌دهندهٔ نابرابری‌های اجتماعی هسـتند که شـخصیت‌ها را به‌سمت رفتارهای ناخواسـته سوق می‌دهند. این رمان با انتقاد از ساختارهای اجتماعی ناعادلانه،

نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌هایش قربانی ساختارهای قدرت، جنسیت و طبقه هستند. به عنوان مثال، در داستان دختری که به ازدواج اجباری تن داده و سپس مجبور به مهاجرت شده است، می‌توان تضادهای طبقاتی را مشاهده کرد. لوکاچ معتقد بود که ادبیات باید به‌جای بازنمایی سطحی مشکلات اجتماعی، تضادهای ساختاری را نشان دهد تا خواننده را به تفکر انتقادی دربارهٔ نظام‌های اجتماعی دعوت کند.

۴. نقش ادبیات در آگاهی طبقاتی یکی از دیدگاه‌های مهم لوکاچ این است که ادبیات می‌تواند آگاهی طبقاتی را تقویت کند. او بر این باور بود که آثار ادبی، به‌ویژه رمان‌های رئالیستی، باید بازتاب‌دهندهٔ بحران‌های اجتماعی و طبقاتی باشند تا بتوانند خوانندگان را به درک عمیق‌تر از واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی سوق دهند. برید اللیل نمونه‌ای از رئالیسم انتقادی است که مخاطب را با تضادهای اجتماعی و پیامدهای آن‌ها مواجه می‌کند. در این رمان، نویسنده نه‌تنها به نمایش واقعیت بسنده نکرده؛ بلکه با شیوهٔ نامه‌نگاری و روایت‌های پراکنده، زمینه‌ای فراهم کرده تا مخاطب درگیر تفکر اجتماعی و طبقاتی شود. لوکاچ بر این باور بود که چنین ادبیاتی به آگاهی طبقاتی کمک می‌کند و خواننده را از تأثیرات ساختاری تاریخ و جامعه آگاه می‌سازد. جمع‌بندی این مقاله نشان داده است که برید اللیل نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ مشکلات اجتماعی است؛ بلکه با استفاده از دیالکتیک تاریخی، خواننده را به تفکر دربارهٔ ساختارهای اجتماعی و تاریخی دعوت می‌کند. این رمان نمونه‌ای از ادبیات انتقادی است که با نمایش بحران‌های اجتماعی، ازخودبیگانگی و تضادهای طبقاتی، نقش مهمی در تحلیل جامعه‌شناختی ایفا می‌کند.

❁ فهرست منابع

منابع فارسی

۱. آبوت، پ و والاس، ک، (۱۳۸۰)، **جامعه‌شناسی زنان**، ترجمهٔ منیژه نجم عراقی، تهران: نی.

۲. اسکارپی، ربرت، (۱۳۷۹)، **جامعه‌شناسی ادبیات**، ترجمهٔ پرویز امینی، کردستان: فکر روز.

۳. جورج، امری، (۱۳۷۲)، **جورج لوکاچ**. ترجمهٔ عزت الله فولادوند. تهران: مرکز نشر سمر.

۴. راچ، جک رال؛ راچ، جانت، (۱۳۵۴)، **جامعه‌شناسی فقر**. ترجمهٔ احمد کریمی. تهران: امیرکبیر.

۵. زراعت‌پیشه، عباس، (۱۳۹۳)، **شرح مختصر قانون مجازات اسلامی**. تهران: ققنوس

۶. سلیمانی، محسن، (۱۳۸۶)، **رمان چیست؟**، تهران: سورهٔ مهر.

۷. سید حسینی، رضا، (۱۳۸۴)، **مکتب‌های ادبی**، چاپ سیزدهم، تهران: نگاه.

۸. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، **نقد ادبی**، چاپ سوم، تهران: میترا.

۹. عسگری، حسکلو، عسگر، (۱۳۸۹)، **نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی**، چاپ دوم، تهران: فروزان.

۱۰. کولاکوفسکی، لشک، (۱۳۸۷)، **نظریه اجتماعی مدرن**. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: آگه.

۱۱. گورویچ، ژرژ، (۱۳۴۹)، **طرح مسائل جامعه‌شناسی امروز**. مترجم: عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: پیام.

۱۲. گولد، جولیوس؛ کولب، ویلیام، (۱۳۷۶)، **فرهنگ علوم اجتماعی**. تهران: مازیار.

۱۳. گیدنز، آنتونی، (۱۳۷۸) **جامعه‌شناسی**. ترجمهٔ منوچهر صبوری، جلد پنجم، تهران: نی.

۱۴. لوکاچ، جورج، (۱۳۷۲)، **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۵. لوکاچ، جورج، (۱۳۷۹)، **نویسنده، نقد و فرهنگ**. ترجمهٔ علی اکبر معصوم‌بیگی. تهران: دیگر.

۱۶. لوکاچ، جورج، (۱۳۸۰)، **نظریهٔ رمان**. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: فضه.

۱۷. لوکاچ، جورج، (۱۳۸۱)، **جامعه‌شناسی رمان: بالزاک، زولا، استندال**. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: چشمه.

۱۸. لوکاچ، جورج، (۱۳۸۷)، **تاریخ و آگاهی طبقاتی؛ پژوهشی در دیالتیک مارکسیستی**. مترجم: محمد جعفر پوینده. تهران: نشر تجربه با همکاری دفتر ویراسته.

۱۹. لوکاچ، جورج، (۱۳۸۸)، **رمان تاریخی**، ترجمهٔ امید مهرگان، تهران: ثالث.

۲۰. لیشتهایم، جورج، (۱۳۵۱)، **لوکاچ**. ترجمهٔ بهزاد باشی. تهران: امیرکبیر.

۲۱. مزاروش، ایستوان، (۱۳۹۰)، **مفهوم دیالکتیک از نظر لوکاچ**، ترجمهٔ حسین اقبال طالقانی، چاپ سوم، تهران: چشمه.

۲۲. معین، محمد، (۱۳۸۶)، **فرهنگ فارسی**، چاپ سوم، جلد ششم، تهران: زرین.

۲۳. میرصادقی، جمال، (۱۳۸۳)، **ادبیات داستانی**. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۴. میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)، **عناصر داستان**. تهران: شفا.
۲۵. نجف‌زاده، رضا، (۱۳۸۱)، **مارکسیسم غربی و مکتب فرانکفورت**، تهران: قصیده‌سرا.

منابع عربی

۲۶. برکات، هدی، (۲۰۱۸م)، **برید اللیل**. بیروت: دارلآداب للنشر و التوزیع.
۲۷. خفاجی، ابن‌سنان، (۱۹۹۲م)، **سر الفصاحة**. بیروت: درالکتب العلمیة.

دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
مقالهٔ پژوهشی

کاربست نظریه نیومارک در انتقال واحد فرهنگ در ترجمهٔ عربی کتاب «سلام بر ابراهیم»

طاهره چال دره[۱]
گوهر رمضان پور[۲]

چکیده

ترجمه بسـان پلی میان زبان و فرهنگ ایفای نقش می‌کند. واضح اسـت که در ترجمه علاوه بر دو زبان، دو فرهنگ با هم ارتباط پیدا می‌کنند و مترجم تلاش می‌کند فرهنگ زبان مبدأ را نیز به فرهنگ زبان مقصد انتقال دهد. مقولاتی که انعکاس‌دهندهٔ فرهنگ یک جامعه هستند معمولاً برای جوامعی که تفاوت فرهنگی دارند، غیرقابل درک بوده و گاه سـوءتفاهم ایجاد می‌کند ومترجم با چالش مواجه می‌شود. ترجمه متون ادبی به ویژه وقتی که پای ادبیات دفاع مقدس در میان باشد، اهمیت بیشتری دارد. زیرا بازتاب ارزش ها و مفاهیم انسانی و متعالی فرهنگ زبان مبدأ است. یکی از معروف‌ترین نظریه‌پردازان دوره معاصر در حوزه مطالعات ترجمه، پیتر نیومارک اسـت. وی مقوله‌های فرهنگی را به پنج دسـته تقسیم می‌نماید و برای ترجمه آنها هفده روش را معرفی می‌کند. پژوهش حاضر با تکیه بر چهارچوب نظری نیومـارک، کیفیت انتقال واحد فرهنگ، عملکرد مترجم را در ترجمه عربی رمان «سلام بـر ابراهیم» بررسی کرده و میزان تطبیـق ترجمه را با مؤلفه‌های این نظریه مورد واکاوی قرار داده اسـت. مهمترین یافته‌های پژوهش حاضر که با روش توصیفی- تحلیلی و با اسـتفاده از ابزار کتابخانه‌ای نوشته شده، نشان می‌دهد که عنصر فرهنگی «سـازمان‌ها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات سیاسی و مفاهیم» پربسـامدترین و «بوم‌شناسی»، کم-بسـامدترین است. از هفده روش معرفی شـده توسـط نیومارک به منظور ترجمه مقوله‌های عناصر فرهنگی، در ترجمـه کتاب «سلام بر ابراهیم»، سیزده روش توسط مترجم استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: نقد ترجمه، عناصر فرهنگی، سلام بر ابراهیم، نیومارک، ادبیات دفاع مقدس.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۸/۶ doi 10.22034/alr.2026.3544.1145
۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار. (نویسنده مسئول) t.chaldareh@iau.ac.ir
۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار. gwhrrmdanpwr@gmail.com
شیوه استناد به این مقاله: چال دره، طاهره؛ رمضان‌پور، گوهر، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «کاربست نظریه نیومارک در انتقال واحد فرهنگ در ترجمه عربی کتاب سلام بر ابراهیم»، **جستارهای ادب عربی**، ش۷، ص۱۵۷تا۱۸۲.

❁ مقدمه

برخی بر این باورند که زبان تنها از کلمات و آواها تشـکیل می‌شـود؛ در حالی که زبان، فرهنگ یک ملت را در طول تاریخ بشریت حمل می‌کند. ترجمه ابزاری اسـت که برای انتقال اندیشه، تفکر و ایده بین ملت‌ها به کار می‌رود. ترجمه مصداق بارزی از همگرایی زبانی اسـت که فرصت آشنایی با فرهنگ‌های مختلف و درپیِ آن، انتقال فرهنگ را به زبانی دیگر مهیا می‌کند.

«ترجمه فرایندی اسـت که برروی مؤلفه‌های زبانی کار می‌کند و این عناصر، مفاهیم، ارزش‌ها و سـنت‌های مشـترک بین گروهی از افراد را منعکس می‌کند؛ یعنی فرهنگ آن‌ها را منعکس می‌کند» (بوشریط، ۲۰۲۲م، ص۴۰). ادبیات دفاع مقدس، حس نوع‌دوستی و جنگ‌ستیزی، صلح‌دوستی و حق‌طلبی را در انسان‌ها زنده می‌کند. ترجمهٔ ادبیات دفاع مقدس به‌منزلهٔ یک سلاح مبارزه و در نگاه وسیع‌تر، رسـانندهٔ صدای مظلومیت به گوش جهانیان و پرورش‌دهندهٔ آرمان‌های متعالی و انسانی است. خاطرات دفاع مقدس تاریخ رشادت، حماسـه و روح ملت ایران اسلامی است که ترجمهٔ آن به‌عنوان یک سرمایه‌گذاری فرهنگی محسوب می‌شـود. انقلاب اسلامی ایران و دفاع مقدس یک تفکر است و لازمهٔ انتقال این تفکر، گفت‌وگوی میان‌فرهنگی اسـت و ابزار گفت‌وگوی میان‌فرهنگی ترجمهٔ آثار فرهنگی اسـت. از برجسته‌ترین نظریه‌های مطرح‌شـده دربارهٔ نحوهٔ ترجمه واحد فرهنگ بین دو زبان، نظریـهٔ پیتر نیومارک اسـت. در این جسـتار، مقوله‌های فرهنگی کتـاب «سلام بر ابراهیم» گزینش شـده اسـت که یکی از پرفروش‌ترین و پرشمـارگان‌ترین کتاب‌های ادبیات دفاع مقدس به شمار می‌رود. این مقاله براساسِ نظریهٔ ترجمهٔ فرهنگی نیومارک، ترجمهٔ عربی آن اثر را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد و تلاش می‌کند تا به پرسش‌های پیش‌رو پاسخ دهد:

- برای ترجمهٔ عناصر فرهنگی در ترجمهٔ کتاب «سلام بر ابراهیم»، براساسِ نظریهٔ نیومارک، از چه راهبردهای استفاده شده است؟
- کدام‌یک از مقوله‌های فرهنگی در ترجمهٔ کتاب «سلام بر ابراهیم» بیشترین کاربرد را دارد؟
- مترجم تا چه انـدازه در انتقال صحیح مفاهـیم عناصر فرهنگی زبان مبـدأ در ترجمهٔ کتاب «سلام بر ابراهیم» موفق عمل کرده است؟

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ کاربست الگوی نیومارک بر متون داستانی دیگر، پژوهش‌های ارزشمندی انجام شده که

به آن اشاره می‌شود:

فاطمه کیا دربندسری و حامد صدقی (۱۳۹۶) در م جلهٔ ادب عربی در مقاله‌ای با عنوان «چگونگی ترجمه‌پذیری عنصر فرهنگی نهادها، آداب و رسوم، جریانات و مفاهیم در ترجمه‌های عربی به فارسی با تکیه بر چهارچوب نظری نیومارک»، به این نتیجه رسیده‌اند که عنصر فرهنگی نهادها، آداب ورسوم، جریانات و مفاهیم علی‌رغم اینکه با اصطلاحات و تعابیر سیاسی، مذهبی، تاریخی و هنری بسیاری مواجه است، این مترجمان توانسته‌اند به خوبی با استفاده از روش «معادل فرهنگی» از عهدهٔ ترجمهٔ آن‌ها برآیند؛ با این حال، استفادهٔ کمتر آنان از روش‌های مهمی چون «تلفیق»، یادداشت‌ها، اضافات و توضیحات، باعث ضعف و ابهام در ترجمهٔ آنان شده است. در پژوهش حاضر، از روش کار این مقاله در بخش نظریهٔ نیومارک بهره برده شده است.

مریم عرب (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در دانشگاه سمنان با عنوان «تحلیل عناصر فرهنگی نیومارک در ترجمهٔ رمان «قلب اللیل» اثر نجیب محفوظ با تکیه بر مقوله‌های پنج‌گانه نیومارک» به این نتیجه رسیده است که مترجم (کاظم آل یاسین) به‌دلیل تکنیک‌های خود و در اکثر موارد به‌دلیل محدودیت‌های ترجمه و خاصیت متن، مجبور شده است تا از فرایند کارکردی، بیشترین استفاده را ببرد و از دو فرایند ترجمهٔ موقت و گرته‌برداری، کمترین آمار را به ترجمهٔ خود اختصاص دهد. تحلیل عناصر فرهنگی نیومارک با مقاله پیش‌رو ارتباط دارد.

محمد رحیمی خویگانی (۱۳۹۶) در دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی در مقاله‌ای با عنوان «ترجمهٔ عربی مقوله‌های فرهنگی داستان «فارسی شکر است» از محمدعلی جمال‌زاده براساسِ نظریهٔ نیومارک» به نتیجه رسیده است که از روش «معادل فرهنگی» در این ترجمه بیشتر استفاده شده و این ترجمه مخاطب‌محور است. این پژوهش نمونه‌ها و مثال‌ها را در پنج دسته کاربست براساس الگوی نیومارک تحلیل و بررسی کرده است. پانزده فرایند و راهکارهای ترجمه‌ای نیومارک را معرفی کرده؛ اما در ذیل آن‌ها نمونه و مثال ذکر نشده است، بلکه در بخش پنج دسته کاربست به تحلیل پرداخته شده است.

محمدمهدی صدراللهی (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در دانشگاه سمنان با عنوان «بررسی ترجمهٔ مقوله‌ها و عناصر فرهنگی کتاب «پایی که جا ماند» با تکیه بر مقوله‌های پنج‌گانهٔ نیومارک به این نتیجه دست یافته است که مترجم بیشترین استفاده را به ترتیب از روش‌های یادداشت‌ها، تلفیق، معادل فرهنگی، گرته‌برداری، جبران و معادل کارکردی داشته است.

معادل‌یابی‌های اشتباه در حوزهٔ اصطلاحات تخصصی جنگ و جبهه از نقاط ضعف ترجمه به شمار می‌آید. تحلیل عناصر فرهنگی نیومارک با مقالهٔ حاضر نیز ارتباط دارد.

کبری روشنفکر، هادی نظری‌منظم و احمد حیدری (۱۳۹۲) در دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی در مقاله‌ای با عنوان «چالش‌های ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی در رمان «اللص الکلاب» نجیب محفوظ؛ مقایسهٔ دو ترجمه با تکیه بر چهارچوب نظری نیومارک توسط دو مترجم؛ بهمن رازانی و محبوبه بادرستانی»، نتیجه گرفته‌اند که با وجود تلاش‌های دو مترجم، نوعی پیچیدگی و کاستی در ترجمه عناصر فرهنگی دیده می‌شود. این پژوهش دو ترجمهٔ فارسی رمان را با هم مقایسه کرده است و هدف نویسنده این بوده که کدام نویسنده مطابق نظریهٔ نیومارک در انتقال عناصر فرهنگی موفق‌تر عمل کرده است. آن‌ها به بیش از پانزده فرایند نیومارک پرداخته‌اند؛ اما مثال‌ها را ذیل پنج دسته بررسی و تحلیل کرده‌اند. ناگفته نماند که علی‌رغم ارزش و غنای علمی پژوهش، تعداد مثال‌های مقاله کم و اندک است. از روش کار این مقاله در بخش نظریهٔ نیورمارک در مقالهٔ حاضر استفاده شده است.

اکرم مدنی و جواد اصغری (۱۴۰۰) در فصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، در مقاله‌ای با عنوان «کاربست نظریهٔ نیومارک در انتقال واحد فرهنگ در ترجمهٔ رمان عربی» کیفیت انتقال واحد فرهنگ و عملکرد مترجمان را در ترجمهٔ رمان‌های میرامار، زقاق المدق و ثرثرة فوق النیل از نجیب محفوظ، موسم الهجرة الی الشمال و عرس الزین از الطیب صالح و دروز بلغراد از ربیع جابر، مورد واکاوی قرار داده‌اند. اینان میزان تطابق ترجمه را با مؤلفه‌های این نظریه سنجیده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که در ترجمهٔ این رمان‌ها شیوه‌های انتقال، بومی‌سازی و معادل فرهنگی بیشترین کاربرد را در انتقال واحد فرهنگ داشته است و مترجمان بیشتر فرهنگ مقصد را مدنظر داشته‌اند. تحلیل عناصر فرهنگی نیومارک با مقالهٔ پیش‌رو ارتباط دارد.

از پیشینه‌های ذکرشده در بخش شیوه و تحلیل عناصر فرهنگی و روش‌های نیومارک بهره برده شد، اما تاکنون پژوهش مستقلی در زمینهٔ کیفیت انتقال واحد فرهنگ در ترجمهٔ عربی رمان «سلام بر ابراهیم» براساسِ نظریهٔ نیومارک انجام نشده است. این پژوهش به‌منظور ارزیابی ترجمه و بالا بردن سطح کیفی ترجمه انجام می‌شود. شناساندن مهم‌ترین معضلات در ترجمهٔ عناصر فرهنگی در متون دفاع مقدس و ارزیابی عملکرد مترجم و میزان موفقیت او در برخورد با موارد چالش‌برانگیز در ترجمهٔ عناصر فرهنگی دفاع مقدس از دیگر اهداف این پژوهش است.

۱. عناصر فرهنگی

عنصری را می‌توان عنصر فرهنگی نامید که در طول زمان در یک جامعه مورد استفاده قرار گرفته باشد.

«عناصـر و واژه‌های فرهنگی اقلامی هسـتند که مقید به فرهنگ خاصی هسـتند و در ارتباط میان‌زبانی مشـکلات فراوانی را ایجاد می‌کنند. همچنین به مفاهیم، روابط، پدیده‌ها، ابزارها و به طور کلی، به جنبه‌های مادی و معنوی جامعه‌ای خاص مربوط می‌شوند و مقید به فرهنگ خاصی هستند» (هاشمی میناباد، ۱۳۹۸، ص۱۳۸).

«همهٔ اصطلاحاتی که به جغرافیا، سنت‌ها، آداب و رسـوم، نهادها و فناوری‌ها اشاره دارند، عناصر فرهنگی هستند» (پالامبو، ۱۳۹۱، ص۳۸).

«به طورکلی هر قوم و ملتی، آداب و رسـوم و ارزش‌های اجتماعی خاص خود را دارد که آن را ارج می‌نهد و همهٔ آن‌ها تحت پوشش «فرهنگ» قرار می‌گیرند و می‌توان آن‌ها را ذیل عناوین کلی شخصیت‌های تاریخی، لباس‌های خاص، خوراکی‌های خاص و تعابیر دینی و اجتماعی آورد» (الحداد، ۲۰۰۶م، ص۳۶).

«روی کار آمدن حکومت‌ها نیز در شیوع واژگان بسیار مؤثر است؛ زیرا استفادهٔ ابزاری از الفـاظ، در موقعیت‌های زمانی و مکانی هـر حکومت، با دیگری متفاوت اسـت. برای مثال، در ایران قبل از انقلاب با کلماتی چون دربار، گارد شاهنشـاهی، کراوات، سـاواک و... روبه‌رو می‌شـدیم، در حالی که پس از پیروزی انـقلاب اسلامی الفاظ جدیدی چون بسیج، کمیتهٔ امداد، شهادت، دفاع مقدس، جهاد سازندگی و... ظهور پیدا کردند» (معروف، ۱۳۸۴، ص۷۶).

«ترجمه پیوسـته یکی از مهم‌ترین ابزارهای جابه‌جایی اندیشه بین ملت‌های مختلف است؛ زیرا ترجمه مرحله‌ای است فرهنگی ـ لغوی و مترجم باید به‌عنوان یک میانجی فرهنگی، بین ملت‌های متمدن ارتباط سالم برقرار کند» (الکفری، ۲۰۰۸م، ص۱۸).

«کسـانی که کار ترجمه می‌کنند معتقدند که بیان افکار دیگران به مراتب سـخت‌تر از بیان افکار خودشـان اسـت؛ چون اشـخاص در بیان افکار خود آزاد هستند و هیچ مانعی در پیش‌رویشان نیسـت، در حالی که این آزادی از مترجم گرفته شده است» (عنانی، ۲۰۰۴م، ص۶).

«نشانه‌های فرهنگی، مستلزم مهارت و توانایی مترجم در انتخاب بهترین روش در انتقال عناصر فرهنگی به زبان مقصد است تا خوانندگان به‌راحتی بتوانند با متن ارتباط برقرار کنند» (تمام، ۲۰۰۵م، ص۴۵).

«آگاهی از معانی مختلف نهفته در زبان مبدأ برای انتقال به زبان مقصد، مستلزم توجه به روش‌های ارائه غیرمستقیم پیام، الگوهای معنایی و ادبی و... است» (ضیغمی، ۱۳۹۹، ص۲).

بنابراین، ضروری است که مترجم جنبه‌های فرهنگی متنی را در ترجمه در نظر بگیرد.

نیومارک پنج مقوله را به‌عنوان عناصر فرهنگی معرفی کرده است که عبارت‌اند از:

- بوم‌شناسی و محیط زیست: گیاهان و جانوران یک سرزمین، دشت‌ها، کویرها، بادها، کوه‌ها، جلگه‌های قطبی، مراتع، شالیزار، فلات پست دشت بی‌درخت، جنگل بارانی و استوایی.
- فرهنگ مادی (مصنوعات و دست‌ساخته‌های بشر): الف. موادغذایی؛ ب. پوشاک؛ ج. مسکن و شهرها د. وسایل نقلیه.
- فرهنگ اجتماعی، کار و اوقات فراغت.
- سازمان‌ها، نهادها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات سیاسی و مفاهیم.
- اشارات و حرکات در حین سخن گفتن و عادات (Newmark, 1988, p95).

وی هفده روش را برای ترجمهٔ عناصر فرهنگی ارائه داده است که عبارت‌اند از: انتقال، بومی‌سازی، معادل فرهنگی، معادل کارکردی، معادل توصیفی، مترادف، توضیح ازطریقِ ترجمه، تغییر یا جابه‌جایی، روش جبران، ترجمهٔ مقبول، ترجمهٔ موقت، روش تحلیل محتوا، روش کاهش و بسط، روش دگرگون‌سازی، روش دیگر نوشت، روش تلفیق، روش یادداشت‌ها، اضافات، توضیحات.

۲. روش انتقال

انتقال یا وام‌گیری به‌معنای واژهٔ قرضی یا رونوشت با الفبای زبان مقصد است.

انتقال مرحله‌ای از ترجمه است که به‌معنی آوردن کلمه‌ای از زبان مبدأ به متن زبان مقصد است؛ به این معنی که کلمه‌ای با زبان دیگر رونوشت شود و تغییر حروف الفبایی زبان‌های مختلف را نیز شامل شود (نیومارک، ۱۳۷۲، ص۱۰۳). دربارهٔ ترجمهٔ شهرها که بیشتر روش انتقال به کار برده شده

است، مترجم برخی اوقات ترجیح می‌دهد که پس از انتقال نام شـهر، شرح مختصری نیز برای فهم بهتر خواننده بیان کنـد. نمونه‌هایی از این روش عبارت‌اند از: «اشیاء، اسـامی اشـخاص، مفاهیم فرهنگی مرتبط با یک گروه یا فرقه، نام کشورها، اسـامی روزنامه‌ها، اسـامی شـرکت‌ها و مؤسسات خصوصی و دولتی، اسامی خیابان‌ها و...» (همان، ص۱۰۴).

مترجم برای انتقال اسـامی اجازه ندارد که حرفی را کم یا زیاد کند؛ زیرا این کار باعث اختلال در ترجمه می‌شود.

برای فرایند انتقال، (۱۵۲) مورد در ترجمهٔ کتاب «سلام بر ابراهیم» شناسایی شده است که برخی از آن‌ها را بررسی می‌شود.

روز عاشورا اصغر به‌همراه چند نفر از بچه‌ها برای شناسـایی راهی منطقه برآفتاب شد (عمادی و همـکاران، ۱۳۹۶، ص۹۶). «يوم عاشوراء توجه أصغر وصالی برفقة عدد من الشـباب إلى منطقة برآفتاب كي يكلموا المعلومات و يقوموا بالاستطلاع» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۳۰).

«روز عاشورا» جزء فرهنگ سـازمان‌ها و نهادها و آداب و رسوم اسـت. منطقهٔ «برآفتاب» جزء بوم‌شـناسی اسـت. در ترجمه واژهٔ «وصالی» اضافه شده اسـت. باید افزود که در متن فارسی کتاب در سـطر قبل، از اصغر وصالی یاد شـده اسـت. مترجم عبارت «كـي يكلموا المعلومـات و يقوموا بالاسـتطلاع» را برای مفهوم «شناسـایی» آورده اسـت که با توضیح همراه اسـت و در واقع معادل توصیفی است.

دوران دبستان را به مدرسه طالقانی رفت و دبیرسـتان را نیز در مدارس ابوریحان و کریم خان زند پشت سر گذاشت (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۲). «أنهى المرحلة الإبتدائية في مدرسة طالقاني والمرحلة الثانوية في مدرستي أبوريحان وكريم خان زند» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۸).

آدرس او بالاتـر از پل سیـد خندان بـود داخل کوچه‌ها دنبـال منزلش می‌گشـتیم (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۵۷). «كنا نبحث عن بيته في الأحياء بعد جسـر سيد خندان» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۸۳).

«مدارس» و«پل» جزء فرهنگ مادی اسـت. کوچه‌ها «احیاء» جمع «حیّ» به‌معنای «محله‌ها» ترجمه شده است. مترجم به‌جای «زقاق» معادل‌یابی کرده است؛ اما در زبان فارسی بین مفهوم کوچه‌ها و محله‌ها تفاوت است و انتخاب واژهٔ جمع به‌معنای محله‌ها برای چند کوچه، انتخاب سبکی است.

۳. روش بومی‌سازی

بومی‌کردن یا بومی‌سازی از راهبردهای کلان ترجمه است که با هدف تولید سبکی روان و شفاف در متن مقصد صورت می‌گیرد (پالامبو، ۱۳۹۱، ص۴۵ و۵۷). مترجم در این مرحله تلاش می‌کند معادل آنچه راکه به زبان مقصد نزدیک یا شبیه به آن است را برای فهم بهتر خواننده بیان کند. در عین حال، استفاده از این روش به توانایی و مهارت مترجم نیز بستگی دارد. این روش بر انتقال غلبه می‌کند و واژهٔ زبان مبدأ را ابتدا با تلفظ طبیعی و سپس با شکل طبیعی (شکل واژه‌ها) زبان مقصد، مطابقت می‌دهد (نیومارک، ۱۳۷۲، ص۱۰۵). مترجم می‌کوشد عناصر فرهنگی زبان مبدأ را در فرهنگ زبان مقصد جذب کند و آن را با اصول و ارزش‌های فرهنگ خودی سازگار نماید، مانند ترجمهٔ ضرب‌المثل‌ها؛ برای مثال: «مَن خَطَبَ الحَسناءَ يُعطي مَهرَها» که در فارسی گفته می‌شود: «هرکه خربزه می‌خورد پای لرزش هم می‌نشیند» (کیادربندسری و صدقی، ۱۳۹۶، ص۲۰۷).

برای فرایند بومی کردن، نُه مورد شناسایی شد که چند نمونه ذکر می‌شود.

محرم سال ۱۳۵۹ اتفاق مهمی رخ داد. اصغر وصالی و علی قربانی با نیروهایشان از سرپل‌ذهاب به گیلان غرب آمدند (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۹۶). «حصل أمر مهم في عاشوراء العام ۱۹۸۰م. وصل أصغر وصالي و علي قرباني برفقة مجموعة من المتطوعين الآتين من سربل ذهاب إلى جيلان غرب» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۳۰).

منطقهٔ «سرپل‌ذهاب» و «گیلان غرب» جزء فرهنگ بوم‌شناسی است. اسم دو منطقه در ایران است که وارد زبان مقصد شده است؛ اما با ریخت و شکل و الفبای زبان مقصد. این کار به‌درستی انجام شده است؛ زیرا حرف «پ» و «گ» در الفبای زبان عربی نیست و مترجم از بومی‌سازی استفاده کرده است. مترجم این عبارت «با نیروهایشان» را «برفقة مجموعة من المتطوعين» به‌معنی «به‌همراه تعدادی از داوطلبان یا بسیجیان» ترجمه کرده است. در متن فارسی صحبتی از داوطلبی یا بسیجی بودن نیروها نیست و ضمیر که نشان می‌دهد نیروها تحت‌فرمان اصغر وصالی و علی قربانی هستند، در ترجمه نیامده است. این کاستی ترجمه را نشان می‌دهد.

چشماش رو در میارم (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۷۱). «أقلع له عينيه» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۲۱۹).

چشم درآوردن، نوعی تهدید به شمار می‌رود. جزء فرهنگ نهادها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها،

جریانات سیاسی و مفاهیم اســت. مترجم با توجه به مفهوم این عبارت، به‌خوبی توانســته معادل معنایی آن را در زبان مقصد پیدا کند. در عربی، معادل‌های بهتری هم برای بومی‌ســازی این تهدید وجود دارد که عبارت‌اند از: «سأنتقم منه شــرّ انتقام» یعنی «به بدترین شکل از او انتقام می‌گیرم» که معادلی فصیح و رسمی برای متن نوشتاری است یا «ســأجعله یندم علی ما فعل» به‌معنی «کاری می‌کنم که از کاری که کرده، پشیمان شــود» تهدید ملایم‌تر و رایج در زبان معیار اســت یا «سأؤدّبه تأدیبًا شدیدًا»؛ یعنی «به‌شدت تنبیهش می‌کنم» که در بافت دینی یا اخلاقی مناسب است.

جعفر جنگروی از دوســتان مــا آنجا بــود (عمــادی و همــکاران، ۱۳۹۶، ص۱۴۱). «كان جعفر جنكروي هناك» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۸۴).

اســم‌های زیادی در رمان‌ها وجود دارند کــه مترجم‌ها در برخی مواقع در ترجمــهٔ آن‌ها تغییرات کوچکی می‌دهند و با الفبای زبان مقصد می‌نویسند. با توجه به اختلاف حروف الفبایی بین دو زبان عربی و فارسی در چهار حرف «گ، چ، پ، ژ»، مترجمان در برگرداندن اسامی خاص به عربی، مجبور به بومی‌سازی آن هستند تا با ریخت عربی سازگار باشد. مترجم «از دوستان ما» را ترجمه نکرده است و این اشکال بزرگی است. «دوستان» را می‌توان جزء فرهنگ اجتماعی به شمار آورد.

در همین حین، عراقی‌ها از پایین تپه شروع به شــلیک کردند. گلوله‌های آرپی‌چی و خمپاره مرتب به‌سمت ما شلیک می‌شــد (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۷۹). «في هذه الأثناء، بدأ جيش صدام بإطلاق النار علينا من أســفل التلة من قذائف آر بي جي و قذائف هاون» (مركــز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۱۱).

«آرپی‌چی» از سلاح‌های جنگی و نظامی اســت. جزء فرهنگ مادی به شمــار می‌رود. مترجم برای ترجمهٔ این عنصر فرهنگی از روش بومی‌ســازی اســتفاده کرده اســت. «عراقی‌ها» به «جیش صدام» ترجمه شده است و به‌خوبی بومی‌سازی شده، زیرا منظور از عراقی‌ها در داستان همان سپاه صدام است، نه مردم غیرنظامی عراق و جزء فرهنگ ســازمان‌ها، نهادها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات سیاسی و مفاهیم است.

۴. معادل فرهنگی

زمانی که یک واژهٔ فرهنگی از زبان مبدأ به یک واژهٔ فرهنگی در زبان مقصد ترجمه می‌شــود، این یک ترجمهٔ تقریبی است و کاربرد این نوع ترجمه محدود است، زیرا دقیق نیست؛ اما در متون عمومی،

متون تبلیغی و آگهی و نیز به‌عنوان توضیحی برای خوانندگانی که به موضوع مورد بحث زبان مبدأ آشنایی ندارند، می‌توان از این معادل استفاده کرد (نیومارک، ۱۳۷۲، ص۱۰۵).

برای فرایند معادل فرهنگی، (۲۰۸) مورد شناسایی شد که چند نمونه از آن ذکر می‌شود.

گفتم: داش ابرام دیروز وقتی هلی‌کوپتر رسید چه کار کردید؟ (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۰۲). «سألتُ إبراهيم يومها: أخي أبرام ماذا فعلتما حين جاءت المروحية؟» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۳۸).

«سألت» در عربی به‌معنی «پرسیدم» است و «قلت» به‌معنی «گفتم». در این بافت، «پرسیدم» معنای دقیق‌تری از «گفتم» را منتقل می‌کند.

بچه‌ها اینجا زیاد به یاد خدا باشید. اگر خمپاره بیاد هیچی از ما نمی‌مونه (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۷۹). «يا شباب تذكروا الله كثيرا في هذا المكان؛ لأنّه إذا وقعت قنبلة يدوية هنا فلن يبقى منا شيء» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۱۰).

«هلی‌کوپتر» و «خمپاره» جزء فرهنگ مادی به شمار می‌رود. «قنبلة يدوية» به‌معنی نارنجک دستی است (طبیبیان، ۱۳۷۸، ص۱۰۱۳). خمپاره به‌معنی «مدفع الهاون، القذيفة، الرجم» است (همان، ص۳۷۸). مترجم خمپاره را «قنبلة يدوية» یعنی نارنجک ترجمه کرده است. این یک خطای فاحش در ترجمه است و بر درک خوانندهٔ عرب‌زبان از متن، تأثیر بسیاری دارد. قنبلة يدوية (نارنجک دستی) با خمپاره (القذيفة، الهاون) تفاوت اساسی دارد. خمپاره یک سلاح توپخانه‌ای با برد و قدرت تخریب بسیار بیشتر از نارنجک است. این اشتباه می‌تواند تصویری کاملاً نادرست از صحنهٔ نبرد در ذهن خواننده ایجاد کند و بزرگی خطر را کاهش دهد.

شخصی موتور شوهرخواهر او را برداشته و در حال فرار بود (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۷۵). «كان أحدهم يسرق الدراجة النارية لصهره ويلوذ بالفرار» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۰۵).

شوهرخواهر را «صهر» که به‌معنی «خویشاوند سببی، داماد و شوهر خواهر» است به‌خوبی ترجمه کرده است. موتور جزء فرهنگ مادی به شمار می‌رود.

۵. معادل کارکردی

این روش متداول که برای واژه‌هـای فرهنگی مورد اسـتفاده قرار می‌گیرد، مسـتلزم به کاربردن یک واژۀ واحد از فرهنگ اسـت که برخی اوقات با یک واژۀ جدید خاص همراه می‌شـود؛ ازاین‌رو روش یادشـده، واژۀ زبان مبدأ را خنثی یا عام می‌نماید و گاهی هم نکته یـا جزئیاتی را اضافه می‌کند (نیومارک، ۲۰۰۶ م، ص۱۳۱). این روش که یک نوع تحلیل فرهنگی کلمات است، یکی از روش‌های صحیح در ترجمه است. هنگامی که یک عبارت تخصصی موجود در زبان مبدأ، هیچ معادلی در زبان مقصد نداشته باشد، این روش به‌کار گرفته می‌شود. برای مثال، در ترجمۀ «صندوق الکهرباء» که در فارسی به‌معنی «کنتور برق» است، روش کارکردی به‌کار رفته است، چراکه جعبه و صندوق برق در زبان مقصد مفهوم و معنایی ندارد (کیادربندسری و صدقی، ۱۳۹۶، ص۲۰۱).

برای فرایند معادل کارکردی، (۱۱) مورد شناسایی شد که چند نمونه از آن‌ها بیان می‌شود.

دو نفر از صاحبان عزاء، ظرف آب و لگـن آوردند (عمادی و همـکاران، ۱۳۹۶، ص۱۴۳). «ثم یحضر أحدهم وعاء کبیرا و إبریق ماء بلاسـتیکیّا لیغسـل الضیوف أیدیهم» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱ م، ص۱۸۶).

«لگن یا طشـت» جزء اشیاء و نیز عنصر فرهنگ مادی به حسـاب می‌آید. شـستن دست‌ها در مجالس با ظرف آب و لگن در گذشـته از رسـوم مجالس و میهمانی‌ها بوده؛ بنابراین جزء فرهنگ اجتماعی اسـت. مترجم از معادل کارکردی به‌درستی برای این عبارت اسـتفاده کرده است. کارکرد لگن یا آن ظرف بزرگ را برای خوانندۀ زبان مقصد توضیح داده اسـت و با آوردن «لیغسل الضیوف أیدیهم» قصد داشته به خواننده بفهماند که برای چه منظوری است. مترجم این عبارت مذکور را به متن اضافه کرده است. مترجم از روش‌های دیگری نیز برای انتقال این عبارت استفاده کرده است، مانند روش تـوصیفی و شرح که لگن را شرح کوتاهی داده اسـت. بنابراین می‌تـوان گفت که مترجم علاوه‌بر روش کارکردی، از روش تلفیق نیز برای ترجمۀ این عنصر فرهنگی استفاده کرده است.

به‌سـمت تیربار رفت. چند لحظه بعد نارنجک اول را انداخت؛ ولی فایده‌ای نداشت (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۵۶). «ثم توجه نحو الرامـی. رمی القنبلة الیدویة الأولی ولکن من دون فائدة» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱ م، ص۲۰۱).

«تیربار یا مسلسل» نوعی سلاح جنگی و نظامی اسـت. رامی به‌معنی تیرانداز است (طبیبیان،

۱۳۷۸، ص۲۸۶). تیربار به معنی «الرشاشة» است (همان، ص۲۸۷). مترجم در این عبارت به جای اینکه از معادل این کلمه استفاده کند، کارکرد آن را که پرتاب گلوله است، ذکر کرده است. وقتی معادل کلمه‌ای در زبان مقصد وجـود دارد، مترجم باید از معادل آن برای ترجمه اسـتفاده کند و این ضعف ترجمه به شمار می‌رود. «تیربار» و «نارنجک» جزء فرهنگ مادی است.

به‌اندازهٔ یک هفته آذوقه که بیشـتر نان و خرما بود، برداشـتیم. سلاح و مواد منفجره و مین ضد خودرو به تعـداد کافی در کوله‌پشتی‌ها بسـته‌بندی کردیم و راه افتادیم (عمـادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۰۰). «حملنا معنا زادا یکفی أسبوعا معظمة من الخبز والتمر. مضافا إلی الأسلحة والمواد المنفجرة والألغام الخاصة بالآلیات وضعناها فی حقائبنا العسـکریة التی حملناهـا علی ظهورنا و تحرکنا» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۳۵).

«کوله‌پشتی» جزء فرهنگ مادی اسـت. در متن اصلی کوله‌پشتی نوشته شده است. مترجم از روش کارکردی به‌درستی استفاده کرده است: کیف‌های نظامی که بر کمرمان قرار دادیم.

۶. روش معادل توصیفی

در روش توصیفی می‌تـوان از روش تلفیق «انتقال و توصیف» هم بهـره گرفت؛ برای مثال، «ابن الثعلب» که «حقه‌باز» ترجمه می‌شـود، بـه معادل توصیفی کلمـه در زبان مقصد اشـاره دارد، زیرا روباه در فرهنگ فارسی مانند فرهنگ عربی، نماد حیله‌گری اسـت (کیادربندسری و صدقی، ۱۳۹۶، ص۲۰۹).

برای فرایند معادل توصیفی، سه مورد شناسایی شد که به برخی از آن‌ها پرداخته می‌شود.

بچه‌ها با چهره‌هایی اشک‌آلود و عصبانی دنبال ابراهیم می‌گشـتند (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۴۴). «تفرق الشباب و قد تورمت أنوفهم و دمعت عیونهم، یبحثون عن ابراهیم» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۸۷).

در این عبارت از اعضای بدن نام برده شـده است که جزء عنصر فرهنگ اشارات و حرکات در حین سخن گفتن و عادات به شمـار می‌آید «تفرق الشـباب و قد تورمت أنوفهم و دمعت عیونهم». مترجم حالات شـخصی را توصیف کرده است که وقتی کسـی گریه می‌کند چشمانش قرمز شده و بینی‌اش ورم می‌کند. مترجم با این توصیفات نشـان داده است که شـخص خیلی گریه کرده است. مترجم عبارت «بچه‌ها دنبال ابراهیم می‌گشـتند» را «تفرق الشباب... و یبحثون عن ابراهیم» ترجمه

کرده است که با استفاده از کلمهٔ «الشباب» به توصیف بچه‌ها پرداخته و با به کار بردن فعل «تفرّق» و«یبحثون»، تصویری از پراکنده شدن نیروها و گشتن را برای خواننده به‌زیبایی توصیف می‌کند؛ اما «عصبانی» را ترجمه نکرده است و این ضعف به شمار می‌رود.

یک‌دفعه ابراهیم همراه چندنفر از دوستان به‌سمت عراقی‌ها حمله کردند و آن‌ها در حالی که از سنگر بیرون می‌دویدند فریاد می‌زدند: «الله اکبر» (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۸۰). «رکض ابراهیم برفقة عدد من الشباب وهم یطلقون النار و یرمون القنابل و یهجمون علی الصدامیین و هم یصرخون: الله اکبر» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۱۲).

در متن اصلی کلمه «عراقی‌ها» ذکر شده است و جزء فرهنگ سازمان‌ها، نهادها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات سیاسی و مفاهیم است. مترجم از عبارت «صدامیین» استفاده کرده است؛ یعنی آن‌ها را توصیف کرده است و با این توصیف رسانده است که مردم غیرنظامی عراق منظور نیست و این بسیار دقیق است. با به کاربردن کلمهٔ «الشباب»، به توصیف «دوستان» پرداخته است. «دوستان» را می‌توان جزء فرهنگ اجتماعی به شمار آورد. در اینجا اشکال این است که مترجم عبارت «درحالی‌که از سنگر بیرون می‌دویدند» را ترجمه نکرده و تصویر فرار از سنگر را برای خواننده به تصویر نکشیده است. این نوعی کاستی در ترجمه به شمار می‌رود.

۷. روش مترادف

واژهٔ «مترادف» «در معنای یک معادل نزدیک در زبان مقصد، برای واژه‌ای از متن زبان مبدأ است». هنگامی از این روش استفاده می‌شود که واژهٔ فرهنگی موردنظر، معادل دقیق در زبان مقصد نداشته باشد و واژهٔ جایگزینِ معادل، اهمیت چندانی در متن نداشته باشد. بدون استفاده از مترادف، گمان می‌رود ترجمه ناممکن است. در برخی از مواقع مترجم ناگزیر است از روش ترجمهٔ تحت‌اللفظی عبور کند و از روش مترادف بهره گیرد تا قسمت‌های مهم‌تر متن، یعنی اجزایی که تعیین‌کنندهٔ معنای درست‌تر است را ترجمه کند؛ اما استفادهٔ بی‌جا و غیرضروری از مترادف‌ها بیان‌کنندهٔ ضعف بسیاری از ترجمه‌ها است (نیومارک، ۱۳۷۲، ص۱۰۷).

به این نکته باید توجه کرد که بین روش «مترادف» نیومارک، با الفاظ «مترادف» فرق‌هایی دیده می‌شود. الفاظ مترادف این امکان و مزیت را دارند که تعریف‌کنندهٔ واژه‌ای ناآشنا باشند و از تکرار الفاظ مشابه جلوگیری کنند (معروف، ۱۳۸۴، ص۸۴).

نکتهٔ مهـم در بحث الفاظ مترادف این اسـت که هرکـدام دارای «بار عاطفی» اسـت. برخی از مترادف‌ها ازحیثِ بار عاطفی متفاوت هستند.

> «معنای عاطفی واژه‌ها در موقعیت‌های عاطفی شـکل می‌گیـرد و می‌تواند متفاوت با معنای قاموسی آن‌ها باشد؛ به این معنا که برخی از کلمات، مثبت بوده و بیانگر مدح و ستایش هستند و برخی دیگر، بار منفی داشته و مذمت و سرزنش را به همراه می‌آورند. برای مثـال، کلمهٔ «اقتصادی» و «خسیـس» را در نظر بگیریـد. اقتصادی کلمه‌ای مثبت است و حسـابگری را در ذهن تداعی می‌کند؛ اما «خسیس» بار منفی داشته و معنای خودخواهی و بخل است» (ناظمیان، ۱۳۸۸، ص۶۳).

از روش مترادف در کتاب، چهار مورد شناسایی شد.

شـلوار و پیراهن شیک پوشیدی (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۴۰). «كنت مرتديا بزّة أنيقة» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۶۱).

شلوار و پیراهن؛ یعنی پوشاک جزء عنصر فرهنگ مادی است. مترجم از روش مترادف استفاده کرده است. شلوار و پیراهن به کت و شلوار شیک ترجمه شده است که به متن و درک خواننده آسیبی نمی‌زند.

فردای آن روز با پیراهن بلند به محل کار آمد. با چهره‌ای ژولیده حتی با شلوار کُردی و دمپایی آمده بود (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۵۵). «جاء إلى العمـل بوجه غير مرتب و ببنطال كردي منتعلا خفّا» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۸۰).

پیراهن و شلوار کردی جزء فرهنگ مادی است که مترجم، از روش مترادف استفاده کرده است؛ یعنی پیراهن بلند و سرووضـع ژولیده را در کل، غیرمرتب ترجمه کرده اسـت. بهتر بود پیراهن را ترجمه می‌کرد.

۸. روش تغییر و جایگزینی

ترجمه همراه با تغییر دستوری، مانند تغییر در جای صفت و موصوف و دیگر اجزای جمله است، مانند: «مُصَلّی طهـرانَ الكبيرُ: مصلای بزرگ تهـران» و «ثورتُنا الإسلامية: انـقلاب اسلامی ما» و «طيّبة القَلبِ: پاکدل». در مثال‌ها مشـاهده شـد که صفت و موصوف عربی به چندین شکل در فارسی ترجمه شده که همگی هم درست است. مترجم زمانی می‌تواند روش تغییر و جایگزینی را برای

ترجمه به کار گیرد که ساختارهای زبانی با طبیعت زبان برابر باشـد و مشکلی به پیام متن اصلی وارد نکند (نیازی و قاسمـی اصل، ۱۳۹۷، ص۱۰۴). این تغییرات خودبه‌خود و از روی حس تشـخیص و اسـتنباط مترجم صورت می‌گیرد و هیچ گزینهٔ دیگری دربرابر وی قـرار نمی‌گیرد (نیومارک، ۱۳۷۲، ص۱۰۸ و ۱۰۹). برخی اوقات مترجم برای اینکه بتواند فهم و درک متن را برای خواننده آسان کند، از تغییر یا جایگزینی استفاده می‌کند.

در کتاب مورد پژوهش، شش مورد شناسایی شده است که مواردی از آن بیان می‌شود:

پیرزنی که حجاب درستی نداشـت، دم در آمد. ابراهیم هم وسـایل را تحویل داد و یک صلیب گردن پیرزن بود (عمـادی و همـکاران، ۱۳۹۶، ص۶۱). «فتحت سیدة عجوز البـاب یبدو أنها غیر ملتزمة بالحجاب یتدلی علی رقبتها صلیب» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۸۸).

حجاب نداشتن پیرزن و صلیب بـه گردن آویختن، جـزء فرهنگ سـازمان‌ها، نهادها، آداب و رسـوم، فعالیت‌ها، جریانات سیاسی و مفاهیم اسـت. مترجم عبارت «دم در آمدن» را به «در را باز کردن» ترجمه کرده است که قابل فهم و واضح است؛ اما عبارت «ابراهیم هم وسایل را تحویل داد» را ترجمه نکرده است و دست به حذف زده است که نوعی چشم‌پوشی از متن اصلی محسوب می‌شود.

با هم رفتیم سمت بیمارستان سوم شعبان و سریع برگشـتیم (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۵۲). «اتجهنا معا نحو مستشفی «الثالث من شعبان» و أسـرعنا فی العودة» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۷۵).

مترجم برای ترجمهٔ این عنصر فرهنگی که جزء فرهنگ مادی به حسـاب می‌آید؛ از روش ترجمهٔ تغییر یا جایگزینی استفاده کرده است که ترجمه‌ای قابل فهم و واضح است.

۹. روش دگرگون‌سازی یا وارونه‌ش

برخی از فرایندهـایی که دگرگون‌سـازی در آن ایجاد می‌شـود، این موارد اسـت: علت به‌جای نتیجه، جزء به‌جای کل، تغییر نمادها و معلـوم به‌جای مجهول. مثالی را که می‌تـوان برای این روش ذکر کرد: «رُزِقَ الوزیرُ ولداً» (جمله مجهول)؛ خداوند به وزیر فرزنـدی بخشید (جملهٔ معلوم) (نیازی و قاسمـی اصل، ۱۳۹۷، ص۱۰۴). به اعتقاد نیومارک، مفهوم کلی ایـن روش آن‌طور که گمان می‌رود، مفید نیست؛ زیرا اصطلاحی کلی است که هرچیزی را غیر از ترجمهٔ تحت‌اللفظی دربرمی‌گیرد، غیر از «عکس نقیض» که نوعی دگرگون‌سـازی مثبت به‌جای منفی یا بالعکس است (نیومارک، ۱۳۷۲،

ص۱۱۲). «آوردن جـزء به جای کل» ازنظرِ نیومارک بسیار نادرسـت بیان شـده اسـت. این روش شامل آن چیزی است که او «معادل‌های شناخته‌شـده» می‌نامد. فرایندهای دیگر دگرگون‌سازی شامل این موارد می‌شود: الف. انتزاعی به جای عینی؛ ب. علت به‌جای معلول؛ ج. معلوم به‌جای مجهول؛ د. مکان به‌جای زمان و... (پالامبو، ۱۳۹۱، ص۹۶). برخی از تفاوت‌هایی که بین دیدگاه‌های نویسنده و مترجم وجود دارد، دلیل استفاده از این روش به حساب می‌آید.

در کتاب، پنج مورد شناسایی شده است که به برخی اشاره می‌شود.

ابـراهیم در حالی که آرامش همیشـگی را نداشـت رو بـه من کـرد و در حالی که دسـتش را با عصبانیت تکان می‌داد (عمادی و همـکاران، ۱۳۹۶، ص۱۶۲). «قال لی ابراهیم بانزعاج و غضب لم أعهده و هو یهزّ یده» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۲۰۹).

«آرامش نداشتن هنگام صحبت کـردن» و «تکان دادن دسـت با عصبانیـت» جزء فرهنگ اشارات و حرکات در حین سـخن گفتن و عادات به شمـار می‌آید. متن اصلی منفی نوشته شده؛ اما متن به‌صورت مثبت ترجمه شده است. عبارت «آرامش همیشگی را نداشت» «بانزعاج و غضب» ترجمه شده است. مترجم به‌دقت از روش دگرگون‌سازی استفاده کرده است. عبارت «رو به من کرد» را «قال» ترجمه کرده است که به فهم متن آسیبی نمی‌زند.

شب تاسوعا بود در مسجد عزاداری باشکوهی برگزار شد (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۶۱). «إنّه یوم «تاسوعا» أقیمت مراسم عزاء مهیبة فی المسجد» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۲۰۷).

مترجم شب را روز ترجمه کرده است. ازنظرِ زمان و اینکه تصویرسازی برپایی عزاداری در شب با روز تفاوت دارد، اشتباه بزرگی است که نشان از بی‌دقتی در ترجمه است. «شب تاسوعا» و «برگزاری عزاداری» جزء فرهنگ سازمان‌ها و نهادها و آداب و رسوم به شمار می‌آید.

۱۰. روش جبران

اصطلاح «روش جبران» به یکی از روش‌های ترجمه گفته می‌شود که هدف آن جبران تأثیر یکی از صنایع متن مبدأ است که در ترجمه از دست رفته اسـت، مانند جناس یا واج‌آرایی (پالامبو، ۱۳۹۱، ص۲۲). گویا این روش هنگامی صورت می‌گیرد که نارسـایی معنایی یا نقـص در جلوه‌های آوایی و استعاره‌ها و تأثیر کاربردی بخشی از جمله در قسـمتی دیگر از همان جمله یا در جملهٔ مجاور آن جبران می‌شود (نیومارک، ۱۳۷۲، ص۱۱۵).

برای فرایند جبران، پنج مورد شناسایی شد که برخی از آن‌ها بررسی می‌شود.

جواد بعد از شستن دست، سرش را زیر آب گرفت. جواد در حالی که آب از سر و رویش می‌چکید، با تعجب به اطراف نگاه می‌کرد (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۴۳). «غسل جواد یدیه ثم وضع رأسه تحت ماء الإبریق البلاستیکی و... ثم بدأ ینظر حوله والماء ینزل علی وجهه و ثیابه» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۸۷).

در متن فقط آمده است که سرش را زیر آب گرفته؛ اما مترجم «الابریق البلاستیکی» را اضافه کرده تا خسارت معنایی را جبران کند و همچنین «سر و رویش» را «وجهه و ثیابه» ترجمه کرده است، یعنی «ثیابه» را اضافه کرده تا خسارت معنایی را جبران کند. لازم به ذکر است که عبارت «با تعجب» ترجمه نشده است و این ضعف ترجمه به شمار می‌رود. «با تعجب به اطراف نگاه کردن» جزء فرهنگ اشارات، حرکات در حین سخن گفتن و عادات است. «سر را زیر آب گرفتن» را می‌توان جزء فرهنگ اجتماعی کار و اوقات فراغت به شمار آورد.

فهمیدم درس حوزوی می‌خواند (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۴۴). «عرفت أنه یدرس علوما حوزویة» (مرکز لمعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۶۶).

مترجم با آوردن کلمه «علوما» سعی کرده است تا خسارت معنایی را جبران کند. «حوزه» جزء فرهنگ سازمان‌ها و نهادها و آداب و رسوم است.

بعد هم یک وانت هندوانه تهیه کردند و بین سربازان تقسیم کردند (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۶۵). «بعد ذلک، تسلّما شاحنة البطیخ التی کانت فی المطار من قبل وأوصلوا البطیخ إلی الدشم و إلی الحراس و إلی نقاط المراقبة» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۹۳).

مترجم با توجه به متن‌های قبلی داستان، با اضافه کردن کلمهٔ «فرودگاه» و «سنگر و سربازان و مکان‌های مراقبت»؛ یعنی «إلی الدشم و إلی الحراس و إلی نقاط المراقبة» درصددِ جبران خسارت معنایی است. ماشین وانت جزء فرهنگ مادی است. «سربازان» جزء فرهنگ سازمان‌ها و نهادها و آداب و رسوم به شمار می‌آید.

۱۱. روش کاهش و بسط

روش‌های ترجمهٔ دیگری هم در متن هست که دقت کافی در آن‌ها وجود ندارد و مترجم از روی

تشـــخیص خود، در برخی موارد آن‌ها را به کار می‌بندد (نیومارک، ۱۳۷۲، ص۱۱۵). گاه ممکن است در روش کاهش، جملهٔ فعلیه زبان مبـــدأ به یک صفت در زبان مقصد ترجمه شـــود (نصیری، ۱۳۹۰، ص۶۸). فرق بین روش «بسط» و «جبران» این است که در روش «جبران»، نقص معنایی یا آوایی جملهٔ مبدأ جبران می‌شود؛ اما در روش «بسط» توضیحات اضافهٔ مترجم باعث طولانی شدن بدون فایدهٔ متن می‌گـــردد و بدون آن توضیحات اضافه هم، مشـــکلی در فهم معنایی جملـــهٔ مبدأ به وجود نمی‌آید (کیادربندسری و صدقی، ۱۳۹۶، ص۲۱۲). فرق این روش با روش شرح و توضیحات در این است که مترجم توضیحات اضافی را در خارج از متن ارائه می‌دهد؛ البته روش‌های ترجمهٔ نیومارک با یکدیگر هم‌پوشانی دارد.

برای فرایند کاهش و بست، پنج مورد شناسایی شد که به برخی از آن‌ها پرداخته می‌شود.

ما با عبور از داخل شیارها و لابه‌لای تپه‌ها خودمان را به رودخانه امام حســـن علیه‌السلام رســـاندیم. با عبور از رودخانه، تانک‌ها نتوانستند ما را تعقیب کنند. محل مناسبی را در پشت رودخانه پیدا کردیم و مشغول استراحت شـــدیم. دقایق بعد، از دور صدای هلی‌کوپتر شـــنیده شد (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۰۱). «فنزلنا بين المنحـــدرات إلى أن وصلنا إلى نهر الإمام الحســـن علیه‌السلام. بعد عبور النهر، أخفقت دبابات العدو في اللحاق بنا. وجدنا مكانا مناســـبا في الجهة الأخرى من النهر وأخذنا قسطا من الراحة بعد دقائق، سمعنا صوت مروحية» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۳۶).

«شیارها و لابه‌لای تپه‌ها» و «رودخانه» جزء فرهنگ بوم‌شناسی و محیط زیست است. «تانک» و «هلی‌کوپتر» جزء فرهنگ مادی است. مترجم عبارت «از دور» را ترجمه نکرده است؛ یعنی دست به حذف زده اســـت. همچنین عبارت «ما با عبور از داخـــل شیارها و لابه‌لای تپه‌هـــا» را به‌صورت خلاصه ترجمه کرده اســـت؛ یعنی «شیارها و تپه‌ها» را «منحدرات» ترجمه کرده است. این حذف بر تصویرسازی خواننده تأثیر می‌گذارد؛ زیرا تلاش و سختی عبور از داخل شیارها و لابه‌لای تپه‌ها بیان نشده است. این حذف نیز نوعی چشم‌پوشی از متن اصلی به حساب می‌آید.

سه گردان از سربازان ارتشی آنجا بودند. حدود یک گردان هم از نیروهای سپاه در فرودگاه مستقر بودند. گلوله‌های خمپاره از داخل شهر به‌سمت فرودگاه شـــلیک می‌شد (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۶۵). «استقرت في المطار ثلاث كتائب من الجيش برفقة كتيبة من الحرس الثوري وكانوا يقصفون المطار باستمرار» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۹۲).

«سربازان ارتشـــی» و «نیروهای سپاه» جزء فرهنگ ســـازمان‌ها و نهادها و آداب و رسوم است.

«گلوله‌های خمپـاره»، «شـهر» و «فرودگاه» جزء فرهنگ مادی به شمـار مـی‌رود. مترجم از روش کاهش و بسط استفاده کرده اسـت. او عبارت «گلوله‌های خمپاره از داخل شـهر» را ترجمه نکرده و به‌طورخلاصه گفته است: «کانوا یقصفون المطار باسـتمرار». این حذف، میزان خسارت و شدت تخریب و جهت حمله از داخل شـهر را به خواننده منتقـل نمی‌کند؛ بنابراین جـزئی از کاستی ترجمه محسوب می‌شود.

۱۲. روش یادداشت‌ها، اضافات، توضیحات

مترجم برخی از اطلاعات را به ترجمهٔ خود اضافه می‌کند که این توضیحات، بیشـتر یا فرهنگی اسـت که تفاوت موجود میان فرهنگ زبان مبدأ و مقصد را مشـخص می‌کنند یا فنی، که مربوط به موضوع است و یا زبانی است که مربوط به استفادهٔ خودسـرانه از کلمه‌ها برای شرح مطلب است و به مقتضیات خوانندگان ترجمه که با خوانندگان متن اصلی متفاوت هستند، بستگی دارد (نیومارک، ۲۰۰۶م، ص۱۴۵). مترجم این توضیحات اطلاعاتی راکه ممکن اسـت خواننده از آن آگاهی نداشته باشد، در اختیار خواننده می‌قرار می‌دهد.

در کتاب، پنج مورد یافت شد که به برخی از آن‌ها پرداخته می‌شود.

ژ۳ هم شده بود میل. با پوکهٔ توپ و تعدادی دیگر سلاح‌ها، وسـایل ورزشی را درست کرده بود (عمـادی و همـکاران، ۱۳۹۶، ص۹۴). «وقد تحولـت الG۳ إلی مدک و فراغـة القنابل و عدد من الأسـلحة الأخری إلی أدوات ریاضیة. شرح: (مدک: فی الزورخانة، یحمل اللاعبون وسیلة خشـبیة ثقیلة علی شکل قرع» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۱۱۴).

«ژ۳» که از سلاح‌های جنگی و نظامی اسـت و نیز «پوکهٔ توپ» جزء فرهنگ مادی به شمـار می‌رود. «میل» که از وسایل ورزش باستانی است جزء فرهنگ مادی به شمار می‌رود. مترجم توضیح اضافی را برای واژهٔ «مدک» بیان کرده اسـت تا متن برای خواننده واضح شود. این یادداشت مترجم بسیار مفید و ضروری است.

چندین ماشین ساواک و حدود ده مأمور در اطراف خیابان ایستاده بودند (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۴۹). «علی جانب الطریق، اصطفّت سیارات السافاك و وقف مایقارب عشرة من رجال شرطة» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۷۱) ... شرح: جهاز الأمن زمان الشاه.

«ساواک» و«مأمور» جزء فرهنگ سـازمان‌ها و نهادها و آداب و رسـوم به شمار می‌آید. مترجم

کلمهٔ ساواک را برای خوانندهٔ زبان مقصد توضیح داده است: (دستگاه امنیت زمان شاه)، تا خواننده دچار سردرگمی نشود.

تقریباً از سه سال قبل از پیروزی انقلاب تا ایام انقلاب هر هفته صبح‌های جمعه با چند نفر از بچه‌های زورخانه می‌رفتند تجریش، نماز صبح را در امامزاده صالح می‌خواندند (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۳۰). «قبل سنين تقريباً من إنتصار الثورة حتى سنة الانتصار كان يذهب كل يوم جمعه مع إثنين أو ثلاثة من شباب الزورخانه إلى تجريش و يصلون صلاة الفجر في مقام صالح» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۴۷).

شرح: «إبن أحد الأئمة عليهم‌السلام».

این عبارت جزء فرهنگ سازمان‌ها و نهادها و آداب و رسوم است؛ زیرا اصطلاحات مذهبی مثل «امامزاده صالح» رفتن، نماز خواندن، در این عبارت به کار رفته است. مترجم از روش شرح و توضیحات استفاده کرده است تا ترجمه روان و قابل‌فهم شود. برای مثال، با آوردن عبارت مقام صالح، بلافاصله شرح مختصری را برای خوانندهٔ زبان مقصد، با این عنوان که فرزند یکی از ائمه است، ارائه داده است. مترجم «ایام انقلاب» را «سنة الانتصار» ترجمه کرده است که ترجمهٔ سطحی است.

با بچه‌های کمیته در مأموریت‌هایشان همکاری داشت (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۵۳). «ثم ساعد شباب اللجنة في عملهم» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۷۸). شرح: «قبل تأسيس الحرس الثوري، كان عبارة عن لجان في المناطق. كما كان يطلق على شباب الحرس، شباب اللجان».

با توجه به اینکه در این عبارت، اصطلاحات نظامی به کار رفته، این عنصر فرهنگی جزء سازمان‌ها، نهادها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات سیاسی و مفاهیم است. مترجم از روش شرح و توضیح به خوبی استفاده کرده است.

۱۳. روش تلفیقی

مترجم برای ترجمهٔ عنصر فرهنگی، از دو، سه یا چهار مورد از روش‌هایی را که قبلاً ذکر شد، برای فهم و درک بهتر خواننده استفاده می‌کند. گمان می‌شود که این روش، بهترین روش برای انتقال عنصر فرهنگی از زبان مبدأ به زبان مقصد است. برای مثال، هنگامی که مترجم از روش انتقال برای ترجمهٔ عنصر فرهنگی استفاده می‌کند، در کنار آن از روش شرح و توضیحات، معادل کارکردی و معادل توصیفی استفاده می‌کند. «این روش به‌ویژه در واژه‌های فرهنگی رایج است؛ به‌طوری

که روش انتقال با یک معادل کارکردی یا فرهنگی ترکیب می‌شود. می‌توان این روش را به‌منزلهٔ فرصت‌های دوچندان در نظر گرفت» (نیومارک، ۱۳۷۲، ص ۱۱۷-۱۱۶).

برای فرایند تلفیق، چهار مورد شناسایی شد که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

سردار محمد کوثری، فرماندهٔ اسبق لشکر حضرت رسول‌الله ﷺ ضمن بیان خاطراتی، از ابراهیم تعریف می‌کرد (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۹۰). «حدثنا القائد محمد کوثری خلال عرض ذکریاته مع الشهید ابراهیم قال: (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص ۱۲۳).

شرح: «القائد الاسبق للواء الرسول صلی الله علیه و آله وسلم».

اصطلاحات نظامی، مانند «سردار» و «فرماندهٔ اسبق لشکر» جزء عنصر سازمان‌ها و نهادها و آداب و رسوم است. مترجم از روش تلفیق استفاده کرده است؛ یعنی ابتدا اسم را انتقال داده، سپس شرح مختصری را ارائه کرده است تا خوانندهٔ زبان مقصد سردرگم نباشد. مترجم در این بخش خوب عمل کرده است. کلمهٔ «الشهید» در متن فارسی نیست؛ اما چون متن داستان به حکایت بیان خاطرات بعد از شهادت ابراهیم می‌پردازد، این کلمه را اضافه کرده است.

یکی از بچه‌ها را روی کول خود گذاشت و تا نزدیک آبشار دوقلو بالا برد (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۳۰). «حمل أحد الشباب علی ظهره و نقله إلی شلال «دوقلو» (مرکز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۴۸).

شرح: «أی التوأم».

«آبشار دوقلو» جزء فرهنگ بوم‌شناسی و محیط زیست است. کلمهٔ «گذاشت» را «حمل» ترجمه کرده است و کلمهٔ «دوقلو» را چون اسم خاص است، انتقال داده است و سپس برای اینکه مخاطب عرب‌زبان متوجه معنی دوقلو شود، معادل آن را به‌عنوان شرحی برای خواننده آورده است. این روش به درک بهتر متن کمک کرده است.

۱۴. روش گرته‌برداری (ترجمهٔ قرضی)

«ازلحاظِ نظری مترجم نباید مبدع یک ترجمهٔ قرضی شود و فقط نقش گرته‌برداری را ایفا کند. بیشترین گرته‌برداری در ترجمه از اسامی سازمان‌های بین‌المللی است که شامل واژه‌های جهان‌شمول است، مانند: مجلس التعاون لدول الخلیج العربیة: شورای

همکاری کشورهای عرب خلیج فارس» (نیازی و قاسمی اصل، ۱۳۹۷، ص۱۰۴).

«در حقیقت گرته‌بـرداری نوع خـاصی از وام‌گیری اسـت که ازطریـقِ آن یک زبان اصطلاحی را از زبان دیگر وام می‌گیرد؛ اما سـپس عناصـر آن را به‌طور تحت‌اللفظی ترجمه می‌کند» (هتیم و ماندی، ۱۳۹۳، ص۲۴۷).

«نوع خاصی از وام‌گیری است که لغات یا سـاختار زبان مبدأ به‌صورت تحت‌اللفظی ترجمه می‌شـود. وینی و داربلنه بر این باورند که هم وام‌گیری و هم ترجمهٔ قرضی، گاهی به‌طور کامل در زبان مقصد منطبق می‌شـوند و نباید مترجم به‌عنوان یک مبدأ عمل کند؛ بلکه باید فقط نقش گرته‌بـردار را بازی کنـد» (شـادمان و میرزا خانی، ۱۳۹۸، ص۱۸۰).

برای فرایند گرته‌برداری، هشت مورد شناسایی شد که چند نمونه از آن ذکر می‌شود.

هر هفتـه در هیئت جوانان وحدت اسلامی به‌همراه شـهید عبدالله مسـگر حضور داشـت و مداحی می‌کرد (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۱۵۹). «كان يشارك كل أسبوع مع «عبدالله مسكر» في لجنة شباب الوحدة الإسلامية ويقرأ مجلس عزاء» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۲۰۵).

«هیئت جوانان وحدت اسلامی» جزء سازمان‌ها، نهادها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات سیاسی و مفاهیم به شمار می‌آید. مترجم از روش گرته‌برداری به‌درستی استفاده کرده است.

من با تیم ملی والیبال به مسابقات جهانی رفته بودم (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۷۰). «لأنّني كنت قد شاركتُ مع المنتخب الوطني في مباريات عالمية» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۹۹).

این عبارت جزء فرهنگ اجتماعی کار و اوقات فراغت است؛ زیرا دربارهٔ بازی‌ها در آن صحبت می‌کند. «تیم ملی والیبال و مسابقات جهانی» عباراتی هستند که مترجم برای ترجمهٔ آن‌ها از روش گرته‌برداری به‌خوبی استفاده کرده است؛ اما کلمهٔ «والیبال» را ترجمه نکرده است و این حذف نقص ترجمه به شمار می‌آید.

فردا با ابراهیم بروید سـازمان تربیت بدنی (عمادی و همکاران، ۱۳۹۶، ص۵۶). «في الغد أذهب مع إبراهيم إلى منظمة التربية البدنية» (مركز المعارف للترجمة، ۲۰۲۱م، ص۸۲).

این عبارت جزء فرهنگ سـازمان‌ها، نهادها و آداب و رسـوم، فعالیت‌هـا، جریانات سیاسی و مفاهیم به حساب می‌آید. مترجم برای ترجمهٔ «سازمان تربیت بدنی» از روش گرته‌برداری به‌درستی استفاده کرده است.

❁ نتیجه‌گیری

یافته‌ها نشان می‌دهد عنصر فرهنگی «سازمان‌ها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات سیاسی و مفاهیم» پربسامدترین و پرتکرارترین مقولهٔ فرهنگی بوده و بعد از آن «فرهنگ مادی» با (۱۰۷) مورد، در جایگاه دوم قرار دارد. مقولهٔ سوم «اجتماعی» با (۸۱) مورد، در جایگاه سوم؛ مقولهٔ «اشارات، حرکات در حین سخن گفتن و عادات» با (۱۷) مورد، در جایگاه چهارم و نیز «بوم‌شناسی» با سه مورد، در جایگاه پنجم قرار دارد.

از هفده روش معرفی‌شده توسط نیومارک، فقط سیزده روش را مترجم استفاده کرده است و آن به‌دلیل نوع متن کتاب مؤلف است. بررسی‌ها حاکی از آن است که روش معادل فرهنگی با (۲۰۸) مورد، پربسامدترین روش ترجمهٔ مترجم است. بعد از آن، آمار روش‌ها به این صورت است: روش انتقال با (۱۵۲) مورد؛ روش مترادف با چهار مورد؛ روش جبران با پنج مورد؛ روش کاهش و بسط با پنج مورد؛ روش تلفیق با چهار مورد؛ روش معادل کارکردی با (۱۱) مورد؛ روش یادداشت‌ها با پنج مورد؛ روش توصیفی با سه مورد؛ روش بومی‌سازی با نُه مورد؛ روش تغییر یا جایگزینی با شش مورد؛ روش گرته‌برداری با هشت مورد و نیز روش دگرگون‌سازی با پنج مورد. از روش‌هایی دیگری مانند تحلیل محتوا، ترجمهٔ موقت، مورد قبول و... موردی یافت نشد.

استفاده از روش معادل فرهنگی و بعد از آن روش انتقال، نشان از آن دارد که مترجم سعی کرده تا عناصر فرهنگی موجود در کتاب «سلام بر ابراهیم» را به‌صورت کامل منتقل نماید و ترجمه‌ای مخاطب‌محور ارائه دهد تا به جذابیت ترجمهٔ خویش بیفزاید. بررسی‌ها نشان می‌دهد که علی‌رغم تلاش برای رسیدن به یک ترجمهٔ مناسب و قابل‌فهم برای خواننده، مواردی ضعف و ابهام در ترجمه دیده می‌شود. برای مثال در انتقال نام برخی شهرها، موقعیت‌ها، غذاها و... استفاده از روش انتقال موجب ضعف در ترجمه شده است؛ در حالی که مترجم می‌توانست با روش تلفیق این کاستی را برطرف کند و شرح‌ها را طولانی و با جزئیات بیشتری بیان کند. در ترجمه، عبارات و جمله‌هایی بدون دلیل حذف شده‌اند که به‌نوعی نقص و چشم‌پوشی از متن اصلی است و نشان از کم‌توجهی دارد. مترجم در برخی موارد اصطلاحاتی را حذف کرده که معادل فرهنگی آن اصطلاحات در زبان مقصد وجود دارد. به‌طور کلی حذف عبارت‌ها و معادل‌یابی اشتباه، از نقاط ضعف این ترجمه به شمار می‌رود که تصویر نادرست در ذهن خواننده ایجاد کرده است. پیشنهاد می‌شود برای تجدید چاپ در ترجمهٔ این کتاب ارزشمند، بازبینی و ویرایش صورت گیرد تا مقوله‌های فرهنگی دفاع مقدس به‌طور کامل به مخاطبان انتقال یابد.

❁ پی‌نوشت

معرفی کتاب سلام بر ابراهیم

یکی از آثـار پرمخاطـب حوزهٔ دفـاع مقدس کتـاب «سلام بـر ابراهیم» اسـت کـه در قالب زندگی‌نامه‌ای مختصر و (۶۹) خاطره دربارهٔ شـهید بزرگوار و مفقودالاثر «ابراهیم هادی» منتشر شده است. این نوشـتار حاصل بیش از پنجاه مصاحبه از خانواده، یاران و دوسـتان آن شهید است که همگی نگارنده را در گردآوری این مجموعه ارزشمند یاری رسانده‌اند. شهید هادی در یکم اردیبهشت ماه (۱۳۳۶) دیده به جهان گشـود و پس از (۲۵) سـال زندگی پر فراز و نشیـب در عملیات والفجر مقدماتی در منطقهٔ فکه، در تاریخ بیسـت‌ودوم بهمن سـال (۱۳۶۱) هجری شمسـی به درجهٔ رفیع شهادت نائل آمد و همان‌طور که از خداوند می‌خواست، پیکر پاکش در کربلای فکه گمنام ماند.

شـهید هادی به‌واسـطهٔ اخلاق پهلوانی و منش ایمـانی‌اش، مریـدان بسیاری میـان جوانان کشورمان پیدا کرده اسـت. این کتاب ازسوی معارف الاسلامیه به عربی، انگلیسی و فرانسه ترجمه شده اسـت. کتاب «سلام بر ابراهیم» برای نخستین بار ازسوی انتشارات شـهید ابراهیم هادی در سال (۸۸) منتشر شد و تاکنون یکی از آثار پرمخاطب در حوزهٔ دفاع مقدس بوده است. چاپ صد و چهلم و چهارم از جلد اول آن در بازار موجود است. این کتاب با شعری از ابراهیم هادی شروع شده است:

(سلام حضرت ساقی سلام ابراهیم / سلام کرده ز زلفت جواب می‌خواهیم).

❁ فهرست منابع

منابع فارسی

۱. پالامبو، گیزپه (۱۳۹۱)، **اصطلاحات کلیدی در مطالعات ترجمه**، مترجمان: فرزانه فرحزاد و عبدالله کریم‌زاده، تهران: قطره.

۲. رحیمی‌خویگانی، محمد (۱۳۹۶)، «ترجمه عربی مقوله‌های فرهنگی داستان «فارسی شکر است از محمد علی جمال زاده بر اساس نظریهٔ نیومارک»، **پژوهش‌های ترجمه در زبان وادبیات عربی**، سال ۷، شمارهٔ ۱۷، ص ۱۲۵ تا ۱۴۷.

۳. روشنفکر، کبری، احمد نظری منظم، احمد حیدری (۱۳۹۲)، «چالش‌های ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی در رمان «اللص الکلاب» نجیب محفوظ؛ مقایسه دو ترجمه با تکیه بر چهارچوب نظری نیومارک»، **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی**، شمارهٔ ۸، سال ۳، ص۱۳-۳۴.

۴. شادمان، یسرا، مریم میرزا خانی (۱۳۹۸)، «چالش‌های برگردان عناصر فرهنگی نمایشنامه با تکیه بر نظریهٔ نیومارک»، **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی**، سال ۹، شمارهٔ ۲۱، ص ۱۷۵-۲۰۲.

۵. صدراللهی، محمد مهدی (۱۳۹۹)، بررسی ترجمه مقوله‌ها و عناصر فرهنگی کتاب «پایی که جا ماند» با تکیه بر مقوله‌های پنج‌گانه نیومارک و با استناد بر پانزده روش نظری وی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سمنان.

۶. ضیغمی، علی و دیگران (۱۳۹۹)، «ارزیابی ترجمه استعاره‌های قرآن در موضوع قیامت بر اساس نظریهٔ نیورمارک (نیمه نخست قرآن)» **دو فصلنامه جستارهای ادب عربی**، سال دوم، شمارهٔ سوم، ص۱-۲۸.

۷. طبیبیان، سید حمید (۱۳۷۸)، **فرهنگ فرزان فارسی ـ عربی**، تهران: فرزان روز.

۸. عرب، مریم (۱۳۹۸)، تحلیل عناصر فرهنگی نیومارک در ترجمه رمان «قلب اللیل» اثر نجیب محفوظ با تکیه بر مقوله‌های پنج‌گانه نیومارک و با استناد بر پانزده روش نظری وی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سمنان.

۹. عمادی و همکاران (۱۳۹۶)، **سلام بر ابراهیم**، گروه فرهنگی شهید ابراهیم، تهران: نشر شهید ابراهیم هادی.

۱۰. کیادربندسری، فاطمه، حامد صدقی (۱۳۹۶)، «چگونگی ترجمه‌پذیری عنصر فرهنگی نهادها، آداب ورسوم، جریانات و مفاهیم در ترجمه‌های عربی به فارسی با تکیه بر چهارچوب نظری نیومارک»، **مجلهٔ ادب عربی**، سال ۹، شمارهٔ ۲، ص۱۹۹-۲۱۶.

۱۱. مدنی، اکرم، جواد اصغری (۱۴۰۰)، «کاربست نظریهٔ نیورمارک در انتقال واحد فرهنگ در ترجمه رمان عربی»، **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی**، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۵، ص۱۴۹-۱۷۷.

۱۲. معروف، یحیی (۱۳۸۴)، **فن ترجمه (اصول نظری و عملی ترجمه از عربی به فارسی و فارسی به عربی)**،

تهران: سمت.
۱۳. ناظمیان، رضا (۱۳۸۸)، **فن ترجمه (عربی ـ فارسی)**، تهران: دانشگاه پیام نور.
۱۴. نصیری، حافظ (۱۳۹۰)، **روش ارزیابی و سنجش کیفی متون ترجمه شده از عربی به فارسی**، تهران: سمت.
۱۵. نیازی، شهریار و قاسمی اصل، زینب (۱۳۹۷)، **الگوهای ارزیابی ترجمه با تکیه بر زبان عربی ویژه دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری مطالعات ترجمه عربی**، دانشگاه تهران.
۱۶. نیومارک، پیتر (۱۳۷۲)، **دوره آموزش فنون ترجمه**، مترجمان: منصور فهیم و سعید سبزیان، تهران: رهنما.
۱۷. هاشمی میناباد، حسن (۱۳۹۸)، **گفتارهای نظری و تجربی در ترجمه**، تهران: بهار.
۱۸. هتیم، بزیل و ماندی، جرمی (۱۳۹۳)، **مرجعی پیشرفته برای ترجمه**، مترجم: مریم جابر، تهران: سمت.

منابع عربی

۱۹. بوشریط، جوهرة (۲۰۲۲ م)، «الترجمة والثقافة عند بيترنيومارك ويوجين نايدا وهانز فيرمير»، **مجلة كفاية اللغة والادب**، المجلد ۰۲، العدد ۲، ص ۳۸-۵۱.
۲۰. تمام، قطاف عبدالكريم (۲۰۰۵ م)، **إشكالية نقل الخصوصيات الثقافية، رسالة ماجسترفي الترجمة**، الجزائر، جامعة منتوري.
۲۱. الحداد، سليمى (۲۰۰۶ م)، «لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر»، **مجلة جامعة دمشق**، العدد ۳ و ۴.
۲۲. عنانی، محمد (۲۰۰۴ م)، **فن الترجمة**، الطبعة الثانية، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
۲۳. الكفری، مصطفى عبدالله (۲۰۰۸ م)، «الترجمة أحد أهمّ أدوات التّواصل بين الشعوب»، **جريدة الاسبوع الأدبی**، العدد ۱۱۳۰، سوريا.
۲۴. مركز المعارف للترجمة (۲۰۲۱ م)، **سلام علی إبراهيم**، الطبعة الأولی، بيروت: دارالحضارة الإسلامية.
۲۵. نيومارک، پيتر (۲۰۰۶ م)، **الجامع فی الترجمة**، ترجمة حسن غزالة، الطبعة الأولی، بيروت: دار مكتبة الهلال.

منابع انگلیسی

26. Newmark, peter, (1988), A Textbook of Translation, first published, Prentice Hall: New York.

دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
مقالهٔ ترویجی

واکاوی و تحلیل جلوه‌های سورئالیستی در شعر «امل دنقل» با تأکید بر ناخودآگاه و اعتراض سیاسی

مجتبی قنبری مزیدی[۱]
محمدصادق ضرونی[۲]

چکیده

سورئالیسم به‌عنوان یکی از جریان‌های تأثیرگذار ادبی قرن بیستم، با تکیه بر رهایی از منطق عادی، پیوند واقعیت با رؤیا و بهره‌گیری از ناخودآگاه کوشیده است تا لایه‌های پنهان تجربه انسانی را آشکار سازد. در شعر معاصر عربی، این رویکرد نه‌تنها در سطح فرم؛ بلکه در بازتاب دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی شاعرانی، مانند امل دنقل (۱۹۴۰-۱۹۸۳) نیز تجلی یافته است. این شاعر مبارز مصری در شمار شاعرانی است که توانسته است با بهره‌گیری از مؤلفه‌های سورئالیستی در برخی از اشعارش، پنجره‌ای تازه برای بیان اعتراض، رنج تاریخی و بحران هویت بگشاید. پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر دیوان اشعار این شاعر (الأعمال الکاملة)، به واکاوی مؤلفه‌های سورئالیسم (نگارش خودکار، تصاویر شگفت و فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال) در سروده‌های او پرداخته و کارکرد این مؤلفه‌ها را در بازتاب مضامین سیاسی ـ اجتماعی تبیین می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که دنقل از ابزارهای سورئالیستی نه به‌عنوان تکنیک‌هایی صرفاً زیبایی‌شناختی؛ بلکه به‌مثابهٔ ابزار و زبانی برای تعمیق معنا، نقد قدرت، بحران هویت، اعتراض سیاسی، بازنمایی خشونت تاریخی و ترسیم آرزوی رهایی بهره برده است؛ جایی که در این فرایند، ناخودآگاه فردی شاعر به ناخودآگاه جمعی و سیاسی پیوند خورده و تخیل سورئال به ابزاری برای اعتراض و مقاومت در برابر واقعیت‌های سرکوب‌گر بدل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: سورئالیسم، ناخودآگاه، مقاومت، اعتراض سیاسی، امل دنقل.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۴/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۵/۲۸ doi 10.22034/alr.2026.3778.1186

۱. مدرس گروه آموزش زبان و ادبیات عرب دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. farhanghanbarimazidi@gmail.com
۲. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عرب، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) sadeqzarouni@cfu.ac.ir

شیوه استناد به این مقاله: قنبری مزیدی، مجتبی؛ ضرونی، محمدصادق، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «واکاوی و تحلیل جلوه‌های سوررئالیستی در شعر أمل دنقل (از ناخودآگاه تا مقاومت و اعتراضات سیاسی)»، **جستارهای ادب عربی**، ش ۷، ص ۱۸۳ تا ۲۰۸.

❁ مقدمه

سورئالیسم یک جنبش هنری ـ ادبی است که در دهه‌های نخست قرن بیستم به اوج خود رسید. این جنبش واقعیت و منطق رایج را به چالش کشید و با هدف شگفت‌زدگی مردم و برهم زدن عادت‌های ذهنی آنان پدید آمد. پس از جنگ جهانی اول که میلیون‌ها کشته برجای گذاشت، بسیاری از شاعران و هنرمندان احساس کردند که پیشرفت عقل و منطق نتوانسته است از وقوع چنین حوادثی جلوگیری کند (هوپکینز، ۲۰۱۷م، ص۲۹). این جریان تأثیرگذار ادبی و فلسفی که در پیوند با بحران‌های عمیق سیاسی، اجتماعی و روانی اروپا شکل گرفت، با تکیه بر ناخودآگاه، فراخواندن افکار سرکوب‌شده و بهره‌گیری از ظرفیت‌های خیال، درپیِ ایجاد پیوندی خلاقانه میان رؤیا و واقعیت بود؛ پیوندی که نخستین و مهم‌ترین تجلیات آن در ساحت شعر ظهور یافت (امین مقدسی و سالمی، ۲۰۱۳م، ص۲). نقطهٔ عطف تثبیت این جریان، سال ۱۹۲۴ میلادی بود؛ زمانی که آندره برتون (Andr-Breton) با بنیان نهادن نخستین حلقهٔ سورئالیست‌ها در پاریس، رویکردی نو در بازنمایی هنری اتخاذ کرد. برتون با عبور از بازنمایی صرف واقعیت عینی، بر ضرورت تجلی ساحت ناخودآگاه تأکید ورزید. او در خط مشی خود، سورئالیسم را مبتنی بر نوشتهٔ خودکار برشمرد؛ فرایندی که هدف آن، بازتاب کارکرد واقعی اندیشه، فارغ از هرگونه مداخلهٔ عقلی، اخلاقی یا زیبایی‌شناختی متعارف است (هوپکینز، ۲۰۱۷م، ص۳۰). با گسترش این جنبش در اروپا، ادبیات معاصر عربی نیز به‌تدریج تحت‌تأثیر آن قرار گرفت و بستر مناسبی برای شکل‌گیری جریان‌ها و تجربه‌های ادبی نوینی شد که درپیِ دگرگونی‌های بنیادین سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پس از جنگ‌ها و استعمارزدایی پدید آمدند. این تحولات، شاعران را به بازنگری در شیوه‌های بیان و آفرینش ادبی واداشت و زمینه‌ساز ظهور نسلی شد که با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی و تصویری نو، افق‌های تازه‌ای در شعر عربی گشودند.

در این میان، امل دنقل[1] (۱۹۴۰-۱۹۸۳) از جایگاهی ممتاز برخوردار است؛ چراکه شعر او از یک‌سو، آینهٔ تمام‌نمای دغدغه‌های ملی، سیاسی و انسانی عصر خویش است و از سوی دیگر، به‌لحاظ ساختار هنری و غنای تصویری، یکی از درخشان‌ترین نمونه‌های شعر نو عربی به شمار می‌آید (بدوی، ۱۹۹۳م، ص۲۴۷). دنقل با تکیه بر میراث کهن‌الگوهای تاریخی، اسطوره‌ای و دینی، و بهره‌گیری از زبانی نمادین و چندلایه، جهان شعری خلق کرد که در آن تجربه‌های فردی و جمعی در قالب تصاویری تأویل‌پذیر و رازآمیز بازنمایی می‌شود. ازاین‌رو، آثار وی همواره کانون توجه

منتقدان بوده و از منظرهای سیاسی، اسطوره‌شـناختی، بلاغی و سبک‌شناختی واکاوی شده است (حافظ، ۱۹۸۷م، ص۱۳۲). با این حال، برخی ابعاد هنری شعر او، به‌ویژه شیوه‌های تصویرپردازی و سازوکارهای تخیل شاعرانه، همچنان نیازمند بررسی‌های عمیق‌تر است؛ چراکه این ویژگی‌ها درکنارِ حضور پررنگ نماد و تداعی‌هـای ذهنی، ظرفیت مناسبی را بـرای واکاوی گرایش‌های ادبی مدرن، به‌ویژه سورئالیسم، در اشعار او فراهم آورده است.

بر این اسـاس، بررسی مؤلفه‌های سورئالیـستی در دیوان وی می‌تواند درجهتِ کشـف و تبیین برخی از لایه‌های پنهان متن و شناخت سـازوکارهای آفرینش هنری او راهگشا باشد. مطالعهٔ شعر امل دنقل ازمنظرِ سورئالیسـم، نه یک کنجکاوی نظری صرف، بلکه پاسخی به یک خلأ عمیق در پژوهش‌های ادبیات عرب مدرن است؛ چراکه باوجود جایگاه امل دنقل به‌عنوان یکی از صداهای شـاخص شـعر مقاومت در مصر و جهان عرب، اغلب تحلیل‌ها دربارهٔ وی در چهارچوب «شـعر سیاسی» یا «ادبیات متعهد» بـاقی مانده‌اند. چنین نگاه‌هـایی اگرچه در نوع خود ارزشمـندند، اما شـعر دنقل را عمدتاً به سـطح واکنش‌های اجتماعی تقلیل داده و از نیروی تخیل، اسطوره‌سازی و تصویرپردازی فراواقعی او غافل مانده‌اند؛ در حالی که شـعر دنقل، به‌ویـژه در مجموعه‌هایی چون «لا تصالح، العود یرجعُ یوما یا البـکاء بین یدی زرقاء یمامة» واجد منطق تصویری و نمادین اسـت که با ابزار صرف نقد سیاسی قابل تشریح و تبیین نیسـت. پژوهش حاضر بر آن اسـت تا با واکاوی و تحلیل مفاهیم و مشـخصه‌های سورئالیستی در شـعر امل دنقـل، پیوند میان تخیـل و واقعیت را تبیین کند و چگونگی بهره‌گیری شـاعر از تصاویر فراواقعی را برای تقویت بیان تجربه‌های انسانی و اجتماعی‌اش، در قالب پرسش‌های زیر، بازشناسد:

- چگونه مؤلفه‌هـای سورئالیسـم (نگارش خـودکار، تصویرپـردازی فراواقعی، گسسـت زمانی ـ مکانی و عشق سورئال) در شـعر امل دنقل تجلی یافته‌اند و در قالب چه تصاویر و ساختارهایی نمود پیدا کرده‌اند؟
- این مؤلفه‌ها چه کارکردی در بازتاب مضامین سـیاسی ـ اجتماعی و اعتراضی شـعر دنقل دارند و چگونه به نقد قدرت و بازنمایی خشونت تاریخی کمک می‌کنند؟
- پیوند میان ناخودآگاه فردی شاعر و ناخودآگاه جمعی ـ تاریخی در فضای سورئالیستی شعر او چگونه شکل گرفته است؟

پیشینهٔ پژوهش

باوجـود فقـدان پژوهش‌های مسـتقل در باب سورئالیسـم در آثـار امل دنقـل، مطالعات و پژوهش‌هایی در تبیین مفاهیم این مکتب انجام شـده اسـت. پرویني و حـسیني (۲۰۱۸م) در مقالهٔ «المدرسة السریالیة ومبادؤها»، با رویکردی انتقادی و ازمنظرِ جهان‌بینی اسلامی، به نقد مؤلفه‌های سورئالیسـم پرداخته و ماهیـت مادی‌گرایانـهٔ آن را در جوامع اسلامـی ناکارآمد قلمـداد کرده‌اند. پرچگانی و رجبی (۲۰۱۷م) در مقالهٔ «تجلیّات السریالیة في قصیدتي حیاة الأحلام لسهراب سپهري وتموز في مدینة لجبرا ابراهیم جبرا»، با رویکردی تطبیقی، جلوه‌های سورئالیسم و مؤلفه‌های مشترک آن را در این دو اثر واکاوی کرده‌اند و امین صالـح (۲۰۱۰م) در کتاب «السوریالیة في عیون المرایا»، با نگاهی جامع، به بررسی تکنیک‌ها و کاربسـت‌های سورئالیسم در حوزه‌های مختلف هنری پرداخته است.

اما درزمینهٔ نقد و تحلیل اشـعار امل دنقل، پژوهش‌های متعددی انجام شده است که هریک از زاویه‌ای به آثار این شـاعر نگریسـته‌اند. طالبي قره‌قشلاقي (۲۰۱۷م) در پژوهشی با عنوان «دراسة الرؤیة الجدلیة مع المدینة في تجربة الشـاعر امل دنقل»، به این نتیجه رسیده است که نگرش شاعر به شـهر، بازتاب ناسـازگاری او نسـبت‌به سـاختارهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی شهر مدرن است و شهر در شعر او به نمادی از تضادها و چالش‌های اجتماعی و سیاسی تبدیل می‌شود. امین مقدسی و سالمی (۲۰۱۳م) در پژوهشـی با عنوان «أثر النکسة في شـعر امل دنقل (دراسة سیمیائیة علی ضوء منهجیة مایکل ریفاتر)»، با رویکردی نشانه‌شـناختی و براسـاسِ نظریهٔ ریفاتیر، چهار ماتریس (هستهٔ معنایی) را در اشعار دنقل شناسایی کرده‌اند که هریک بازتاب‌دهندهٔ یکی از مراحل واکنش مردم عرب به شکست با اسرائیل در سال ۱۹۶۷ میلادی اسـت. الخولی (۲۰۱۱م) در مقالهٔ «أیقونیة الخیول في نص امل دنقل»، با تکیه بر رویکرد نشانه‌شـناختی، به این نتیجه رسیده است که نماد اسـب در شـعر دنقل، نمود واقعیت‌های روانی و درونی شـاعر و بازتاب‌دهنـدهٔ آرمان‌های اعتراضی اوسـت. عشـا (۲۰۰۹م) در مقالهٔ «البعد الثوري في شـعر امل دنقل»، بازگشت شاعر به خویشتن را واجد بعدی انقلابی در سـاحت اندیشـه و هنر دانسـته و بر این باور است که دنقل با تکیه بر خودآگاهی ملی، به نوعی اعتراض سـاختاری در شـعر خود دست یافته است. واشقانی فراهانی و تواضعـی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی جلوه‌های پایداری در شـعر ملک‌الشـعرای بهار و امل دنقل»، به این نتیجه دسـت یافته‌اند که هردو شـاعر در حوزهٔ مبارزه با استبداد داخلی

و اســتعمارگران خارجی، از تصاویر و نمادهای مشــابهی بهره گرفته‌اند. پرنیــان و دارابی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «مقایسهٔ مضامین اعتراض در اشعار سیاسی و اجتماعی امل دنقل و فرخی یزدی»، به بررسی مضامین مشترکی چون اعتراض به نبود آزادی، انتقاد از بی‌کفایتی حاکمان و دعوت به قیام و مبارزه پرداخته و شباهت‌های ساختاری و محتوایی این دو شاعر را در حوزهٔ شعر اعتراضی نشان داده‌اند. ازجمله پژوهش‌های مرتبط با موضوع سورئالیسم در شــعر دنقل، پایان‌نامهٔ حنان موسی (۲۰۱۶م) با عنوان «القيم التشكيلية للرمز في أعمال امل دنقل» است که در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه حلوان انجام شــده اســت. این پژوهش در فصل دوم خود به «القيم الرمزية والسريالية في شعر امل دنقل» پرداخته و به بررسی تأثیر مکتب سورئالیسم بر اشعار دنقل توجه داشته است؛ با این حال، تمرکز اصلی آن بر جنبه‌های رمزی و نشانه‌شــناختی اســت و تحلیل نظام‌مند و جامعی از مؤلفه‌های سورئالیستی (نگارش خودکار، تصویرپردازی فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال) در شعر دنقل ارائه نداده است.

بررسی پیشینهٔ مذکور و دیگر پژوهش‌های موجود، نشــان‌گر آن اســت که باوجود پژوهش‌های گســترده دربارهٔ ابعاد مختلف شــعر امل دنقل، تاکنون هیچ مطالعه‌ای به‌طور مستقل به پیوند میان مؤلفه‌هــای سورئالیســم و مضامین سیاسی ـ اجتماعی اشــعار او نپرداخته اســت. ایــن در حالی اســت که دنقل با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی چون نگارش خودکار، تصویرســازی فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال، توانسته است به اشعار خود جنبه‌ای هنری ـ ادبی ببخشد و در عین حال، آن‌ها را به ابزاری برای نقد قدرت و بازنمایی خشونت تاریخی تبدیل کند. نوشتار حاضر با تمرکز بر این خلأ پژوهشی، می‌کوشد تا کارکرد این مؤلفه‌ها را در بازتاب مضامین اعتراضی و رنج تاریخی در دیوان دنقل تحلیل کند و نقش آن‌ها را در جذابیت و گیرایی اشعار او روشن سازد.

پژوهش حاضر با بهــره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و بر پایهٔ مطالعه کامل اشــعار امل دنقل (چاپ دارالشروق، ۲۰۱۰م) انجام شده است. برای شناســایی و تحلیل مؤلفه‌های سورئالیستی، ابتدا چهارچوب نظری پژوهش براســاسِ مفاهیم کلیدی این مکتب (نگارش خــودکار، تصویرپردازی فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال) تدوین شد. سپس با بررسی نظام‌مند تمامی ابیات و مقاطع شعری وی، نمونه‌های عینی هر مؤلفه استخراج و براساسِ مؤلفهٔ مربوطه دسته‌بندی شد. در ادامه، کارکرد هریک از این مؤلفه‌ها در بازتاب مضامین سیاسی ـ اجتماعی و اعتراضی تبیین گردید. همچنین برای تحلیل داده‌ها، از رویکرد نشانه‌شناختی در خوانش دلالت‌های ضمنی و هرمنوتیک

سیاسی در تأویل لایه‌های پنهان معنایی متن بهره گرفته شده است.

۱. سورئالیسم و مؤلفه‌های آن در شعر

سورئالیسم در لغت به‌معنای فراواقعیت و در اصطلاح، مکتبی هنری و ادبی است که هدف آن عبور از مرزهای واقعیت و دستیابی به فعالیت آزاد ذهن است. این مکتب، با پذیرش واقعیت عینی به‌عنوان نقطهٔ آغازین، انسان را به‌سوی لایه‌های پنهان و فراتر از جهان محسوس فرامی‌خواند؛ لایه‌هایی که در ورای واقعیت ظاهر نهفته‌اند و نقش بنیادینی در شکل‌گیری رخدادها ایفا می‌کنند (جیده، ۱۹۸۶م، ص۱۲۶-۱۲۹). ایدهٔ سورئالیسم توسط آندره برتون و گروهی از نویسندگان و شاعران که پیش‌تر در جنبش دادائیسم فعالیت داشتند، شکل گرفت و در سال ۱۹۲۴م به یک جریان گسترده تبدیل شد. این مکتب با تأثیرپذیری از اندیشه‌های زیگموند فروید، درصدد بود تا با تکیه بر قلمرو خواب و رؤیا، بنیادهای منطق‌گرایی در زندگی انسان و ادبیات را متحول سازد (شمیسا، ۱۳۸۱، ص۱۶۹). در میان انواع تجلیات هنری، ادبیات و به‌طور اخص شعر، به‌دلیل ویژگی‌های ساختاری و ذاتی خود، بستری ایدئال برای تبلور مفاهیم سورئالیستی فراهم می‌آورد. از دیدگاه سورئالیست‌ها، شعر سورئالیستی برخاسته از انگیزه‌های عمیق ناخودآگاه است و فرایند خلق آن، مشابه با پیدایش و تجلی رؤیا در ذهن عمل می‌کند (الأصفر، ۱۹۹۹م، ص۱۸۰). چهره‌های برجسته‌ای همچون آندره برتون (Andr-Breton)، رنه ماگریت (Ren-Magritte) و لویی آراگون (Louis Aragon)، نقشی کلیدی در پی‌ریزی و گسترش این گونهٔ ادبی ایفا کرده‌اند (پیر، ۱۳۷۸، ص۹۴-۹۸).

حضور جنبش سورئالیسم در حوزهٔ ادبیات عربی، محصول تعامل میان جریان‌های فکری مدرن غربی و تکاپوی تجددطلبانه نویسندگان عرب پس از جنگ‌های جهانی بود. برخلاف پذیرش مستقیم فرم‌های کلاسیک، سورئالیسم در ادبیات عرب، نه به‌عنوان یک قالب ساختاری؛ بلکه به‌مثابهٔ یک «نگرش و رویکرد» وارد شد. این جریان، عمدتاً ازطریقِ ترجمهٔ آثار نظری و هنری اروپایی و همچنین تحت‌تأثیر جنبش‌های تجددطلب در مراکز فرهنگی همچون قاهره و بیروت، در میان نسل جدید نویسندگان رواج یافت (الجیوسی، ۲۰۰۷م، ص۵۴۳-۵۴۷). مهم‌ترین مؤلفه‌های سورئالیسم که در تحلیل شعر به کار گرفته می‌شوند، عبارت‌اند از:

۱-۱. نگارش خودکار

نگارش خودکار تکنیکی است که شاعر با استمداد و بهره‌گیری از آن تلاش می‌کند تا زنجیرهٔ منطق کلمات را بشکند و اجازه دهد جریان آزادِ تصاویر برآمده از لایه‌های زیرین ذهن، بر سطح متن جاری شود. این تکنیک بر فرایند استخراج تصاویر و مفاهیم از ناخودآگاه، بدون نظارت مستقیم عقل، منطق، اخلاق یا زیبایی‌شناسی قراردادی استوار است (داد، ۱۳۸۵، ص ۲۹۷).

۱-۲. تصویر سورئال و هنجارشکنی زبانی

این نوع تصویر، برگسست از قیدهای حاکم بر منطق، ادبیات و اصول هنری استوار است و بستری را برای رهایی ذهن به جهانی نامحدود و بی‌قاعده فراهم می‌آورد که خروج از چهارچوب‌های معرفت‌شناختی و علمی متعارف را امکان‌پذیر می‌سازد؛ گسست زمانی و مکانی که در شعر سورئال، زمان و مکان به‌مثابهٔ جریان‌هایی سیال و برآمده از ناخودآگاه، از تداوم خطی و وسعت فیزیکی معمول برخوردار نیستند و شاعر با درهم شکستن پیوستگی تاریخی و احضار اسطوره‌های کهن، منطق خطی را از میان برداشته و فضایی چندزمانی و چندمکانی می‌آفرینند (الحاوی، ۱۹۸۶م، ص۷۱).

۱-۳. عشق سورئال

در مکتب سورئالیسم، عشق نه‌تنها به‌عنوان یک تجربهٔ عاطفی؛ بلکه به‌مثابهٔ نیرویی پیشران و مبنایی برای کنشگری نگریسته می‌شود که بستر آزادی و رهایی از قیدوبندهای هنجاری را فراهم می‌آورد. عشق دارای ماهیتی انقلابی و عصیان‌گرانه است و با به چالش کشیدن ارزش‌های قراردادی، فرد را از حصار محرمات و نظام‌های صوری می‌رهاند (ادونیس، ۱۳۸۵، ص۱۳۵).

در این راستا، امل دنقل، از پیشگامان گسست از سنت در شعر معاصر عرب، از نخستین شاعرانی است که با بهره‌گیری از الگوی سورئالیستی، به بازتعریف ساختارهای سنتی شعر پرداخته است. وی با عبور از چهارچوب‌های صلب (سختگیرانه) زبانی و به‌کارگیری تکنیک‌های رویکرد به ناخودآگاه، تلاش داشته است تا پیوند میان تجربهٔ زیسته و تصویرسازی‌های غیرمعمول را برقرار سازد. سورئالیسم در منظومهٔ فکری دنقل، نه یک جست‌وجوی صرف برای نوآوری در فرم و محتوا؛ بلکه ضرورتی برای دستیابی به صدق ادبی است؛ ضرورتی که در آن، شاعر با بهره‌گیری

از تصویرسازی‌های رؤیاگونه و گسست از منطق عقلانی، می‌کوشد تا حقیقت عمیق‌تر هستی و چالش‌های بنیادین انسان معاصر را در قالبی تازه و پویا بازآفرینی کند.

۲. واکاوی و تحلیل جلوه‌های سورئالیسم در شعر امل دنقل

شعر امل دنقل، تنها بازتابی از جهان واقعی و وقایع آن نیست؛ بلکه بستری است که شاعر با استمداد از ابزار و فضای سورئالیسم، احساسات و دنیای ذهنی خویش را نیز به‌تصویر می‌کشد. در این راستا، دنقل با درهم آمیختن واقعیت و خیال، جهانی می‌سازد که در آن، زمان و مکان معمول معنای خود را از دست می‌دهند. او برای بیان تصاویر ذهنی‌اش که در کلمات عادی نمی‌گنجد، به تصاویر وهم‌گونه و ساختارهای غیرمتعارف پناه می‌برد. برای درک دقیق‌تر این سبک شعری، در این بخش به واکاوی و تحلیل مؤلفه‌های اصلی سورئالیسم در شعر او در چهار محور نگارش خودکار، تصویرپردازی فراواقعی، گسست زمانی و مکانی و عشق سورئال پرداخته می‌شود.

۲-۱. نگارش خودکار

نگارش خودکار، به‌عنوان یکی از ارکان بنیادین مکتب سورئالیسم، بر فرایند استخراج تصاویر و مفاهیم از ناخودآگاه، بدون نظارت مستقیم عقل، منطق، اخلاق یا زیبایی‌شناسی قراردادی استوار است (داد، ۱۳۸۵، ص۲۹۷). بر پایهٔ تأثیر نظریه‌ها و تجربه‌های فرویدی در روان‌کاوی، آندره برتون رهبر سورئالیسم، شیوهٔ نگارش خودکار را بنیان نهاد و آن را از اندیشهٔ تداعی آزاد و تجربهٔ فروید الهام گرفت (بوهرور، ۲۰۱۴م، ص۱۷۰). در این تکنیک، شاعر تلاش می‌کند تا زنجیرهٔ منطقی کلمات را بشکند و اجازه دهد جریان آزاد تصاویر برآمده از لایه‌های زیرین ذهن، بر سطح متن جاری شود. در شعر امل دنقل، نگارش خودکار به‌معنای بی‌قید و بند بودن مطلق نیست؛ بلکه نوعی سورئالیسم هدفمند است. او با به‌کارگیری تصاویر متناقض و هم‌آیی‌های[۱] غیرمنتظره میان واقعیت عینی و کابوس‌های درونی پلی می‌زند. درواقع، او از ابزار ناخودآگاه استفاده می‌کند تا حقیقتی را بازگو کند که زبان منطق و روزمره از بیان آن عاجز است.

یکی از جلوه‌های بارز این رویکرد، رهاکردن رابطهٔ منطقی بین علت و معلول است. در نگارش خودکار، ذهن بدون نظارت عقل، تصاویر را کنار هم می‌چیند. امل دنقل در شعر «الموت في لوحات» چنین می‌گوید: «مصفوفةٌ حقائبي على رفوفِ الذاكرةِ، والسفرُ طويلٌ، يبدأُ دونَ أن تسيرَ

القاطرةُ، رسائلي للشمسِ تعودُ دونَ أنْ تَمُسَّ، رَسائلي للأرضِ تَعودُ دونَ أن تُفَضَّ»؛ کیف‌هایم در قفسه‌های حافظه کنار هم چیده شده است. سفر طولانی آغاز می‌شود بدون اینکه قطار حرکت کند. نامه‌هایم به خورشید باز می‌گردد بدون اینکه لمس شود، نامه‌هایم به زمین باز می‌گردد بدون این‌که باز شود. (امل دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۲۹)

مرز میان استعاره، نماد و سورئالیسم در برخی از اشعار امل دنقل نه مرزی ازهم‌بریده؛ بلکه طیفی از دلالت‌های درهم‌تنیده است. برای نمونه، در عبارت «مصفوفةٌ حقائبي على رفوف الذاكرة»، با یک نمادپردازی روبه‌رو هستیم که در آن چمدان و قفسه‌های ذهن، به‌عنوان استعاره‌ای برای عینی‌کردن خاطره و حافظه به کار رفته‌اند تا مفهوم سنگینی و انباشتگی خاطرات گذشته را منتقل کنند. با این حال، این تصویر با فراتر رفتن از پیوند آشنا، به‌سمت مفارقه حرکت می‌کند؛ چراکه چمدان (شیء فیزیکی) در کنار قفسهٔ حافظه (مفهوم انتزاعی) قرار می‌گیرد. این ترکیب، اگرچه کمی غیرعادی و ناهمخوان به‌نظر می‌رسد؛ اما شاعر این دو را چنان در کنار هم نشانده است که گویی میان آن‌ها پیوندی طبیعی برقرار است. این تصویر زمانی به سورئالیسم نزدیک می‌شود که از یک تضاد قابل‌توضیح فراتر رفته و وارد منطق رؤیا یا ناخودآگاه می‌گردد. به‌گونه‌ای که شاعر فضای فیزیکی ملموس چمدان و قفسه را با فضای انتزاعی رؤیاگونهٔ حافظه چنان درهم آمیخته که مرز میان ماده و ذهن از میان برداشته شده است. این ازبین رفتن مرز، ویژگی اصلی سورئالیسم است.

در بخش دوم شعر، آنجا که شاعر از سفر بدون حرکت قطار یا بازگشت نامه‌ها بدون لمس شدن سخن می‌گوید، یک مفارقهٔ ساختاری وجود دارد که منطق علت و معلول را به چالش می‌کشد. این تصاویر، فراتر از یک نمادگذاری ساده یا استعاره‌ای برای تنهایی، به یک تجلی سورئالیستی بدل می‌شوند؛ چراکه پیوند میان عناصر (مانند خورشید و نامه) اگرچه بر پایهٔ صنعت تشخیص بنا شده، اما شاعر از سطح تشخیص صرف. که تنها ابزاری زیباشناختی برای تزیین تصویر است ـ فراتر رفته و از آن برای ایجاد رابطه‌ای غیرمنطقی بهره جسته است. در اینجا، پیوند میان نامه و خورشید از سطح شباهت‌های انسانی فراتر رفته و به سطح گسست از قوانین فیزیکی (مانند بازگشت نامه‌ها بدون لمس شدن) می‌رسد. به عبارت دیگر، شاعر با به‌کارگیری تکنیک تشخیص، در واقعیت فیزیکی خللی ایجاد می‌کند تا منطق رؤیا را جایگزین منطق علت و معلول سازد. به این ترتیب، تشخیص در اینجا نه به‌عنوان یک آرایه مستقل؛ بلکه به‌عنوان مقدمه‌ای برای تحقق ساختار سورئالیستی عمل می‌کند. این رویکرد با دیدگاه موریس بلانشو، فیلسوف فرانسوی،

همسو است. او معتقد است که نگارش خودکار درپیِ برانداختن موانع و واسطه‌های خودآگاه است و می‌کوشد دستی را که می‌نویسد از خاصیت ابزاری و فرمان‌بردارانهٔ خود رها سازد و به آن نیرویی مستقل ببخشد؛ نیرویی که از هرگونه وابستگی به قوانین مرسوم جهان بیرون آزاد است (ادونیس، ۱۳۸۵، ص۱۳۳).

یکی دیگر از مؤلفه‌های بنیادین در نگارش خودکار، ادغام یا فروپاشی مرز میان سوژه و اُبژه است؛ وضعیتی که در آن مرزبندی میان بدن فیزیکی و جهان محیطی از میان می‌رود. «يميلُ ظلّي في الغروب دون أن أميل»؛ سایه‌ام متمایل (کج) می‌شود، بدون اینکه خودم متمایل شوم.(امل دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۲۹) در این عبارت، دنقل با رویکردی سورئالیستی به یک گسست هستی‌شناختی دست می‌یابد. در این تصویر، سایه به‌عنوان یکی از ابعاد وجودی، از سوژه منشأ گرفته و از او گسسته شده است تا به شکلی مستقل و خودگردان عمل کند. این تجلی تصویری، بازنمایی فروپاشی منِ واحد و تکه‌تکه شدن هویت است؛ پدیده‌ای که در فرایند نگارش خودکار و تحت‌فشار تکانه‌های ناخودآگاه، به اوج خود می‌رسد. این تصویر دارای لایه‌های استعاری است؛ اما وجه سورئالیستی آن در نحوهٔ تحقق این استعاره نهفته است. در استعارهٔ کلاسیک، دو سوی تصویر (سایه و روان) در یک ساختار قابل ردیابی قرار می‌گیرند؛ اما در اینجا شاعر سایه‌ای مستقل از بدن ترسیم می‌کند که بدون کج شدن بدن، متمایل (کج) می‌شود و به این ترتیب، منطق علت و معلول را فرو می‌ریزد و همین فروپاشی علیت، از مؤلفه‌های بنیادین نگارش خودکار محسوب می‌شود.

در بخش دیگری از این شعر، تجلی نگارش خودکار در قالب تداعی آزاد اشیا و فروپاشی مرز میان رؤیا و واقعیت آشکار می‌گردد: «شقيقتي رجاء ماتت و هي دون ثالثة ماتت و مايزال في دولاب أمي السرّي صندلُها الفضّي! صدارها المشغول.. قُرطُها .. غطاءُ رأسها الصوفي، أرنبها القطني. عندما أدخُلُ بهوَ بيتنا الصامت فلا أراها تمسك الحائط.. علّها تقفُ. أنسى بأنها ماتت أقول: رّبما نامت»؛ رجاء، همدم من، در تنهایی محض از جهان رفت؛ اما هنوز در کمد پنهان مادرم، نشانه‌هایی از او هست: صندل نقره‌ای‌اش، سینه‌بند مزین، گوشواره، سربند پشمی و آن خرگوش پنبه‌ای. وقتی به این خانهٔ سکوت‌زده قدم می‌گذارم، او را نمی‌بینم که به دیوار تکیه داده باشد... . به این امید که شاید، او ایستاده باشد! از مرگش در خلوتم می‌گریزم... . با خود می‌گویم: شاید فقط خوابیده است. (همان، ص۱۳۰)

این قطعه، اگرچه بیشتر به یک روایت روان‌شناختی از سوگ و فقدان شباهت دارد؛ اما شاعر

در آن از برخی ظرفیت‌های سورئالیستی برای تعمیق تجربهٔ عاطفی بهره برده است. فهرست‌وارگویی اشیای باقی‌مانده از رجاء (صندل نقره‌ای، سینه‌بند، گوشواره، سربند پشمی و خرگوش پنبه‌ای) اگرچه در چهارچوب یک روایت عاطفی منسجم قرار دارد؛ اما نوع چینش آن‌ها، نزدیک به تداعی آزاد ذهن در مواجهه با فقدان است. همچنین تقابل میان واقعیت مرگ «ماتت» و تصویر خوابیدن «ربّما نامت»، مرز میان رؤیا و واقعیت را درهم می‌شکند و فضایی فراواقعی می‌آفریند که در آن، شاعر انکار واقعیت را با جانشینی رؤیا پاسخ می‌گوید. به‌علاوه، اشیای باقی‌مانده از رجاء در کمد پنهان مادر، گذشته و حال را به‌هم پیوند می‌دهند و فضایی چندزمانی می‌آفرینند. با این حال، آنچه این قطعه را از سورئالیسم کلاسیک متمایز می‌سازد، حضور یک روایت عاطفی روشن و کارکرد نمادین اشیا در خدمت بازنمایی سوگ و فقدان است. به این ترتیب، این شعر نمونه‌ای از کاربست خلاقانه ظرفیت‌های سورئالیستی در خدمت بیان تجربه‌ای انسانی و عاطفی است.

۲-۲. تصاویر شگفت و فراواقعی

تصویرپردازی سورئالیستی، در ذات خود، برگسست از قیدهای حاکم بر منطق، ادبیات، قوانین موضوعه و اصول هنری استوار است. این رویکرد، بستری برای رهایی ذهن به جهانی نامحدود و بی‌قاعده فراهم می‌آورد که خروج از چهارچوب‌های معرفت‌شناختی و علمی متعارف را امکان‌پذیر می‌سازد: «تصویر سورئالیستی به منشأیی مجهول متصل است که هرچه بیشتر می‌رود با عالم ناشناخته‌تری پیوند می‌خورد» (فتوحی، ۱۳۸۵، ص۳۱۶). در شعر امل دنقل، تصاویر فراواقعی اگرچه از منطق رؤیا و ناخودآگاه نشأت می‌گیرند، اما هرگز در سطح یک بازی زبانی صرف باقی نمی‌مانند؛ بلکه این تصاویر به ابزاری برای نقد سیاسی و بازنمایی خشونت تاریخی تبدیل می‌شوند. به عبارت دیگر، دنقل از شگردهای سورئالیستی برای عینی‌کردن مفاهیم انتزاعی مانند سرکوب، ترس و مرگ استفاده می‌کند.

برای مثال، در شعر «فقرات من کتاب الموت»، با تصاویری وجود دارد که از ساختار صرفاً شعری فراتر رفته و کیفیتی بصری و تابلویی شبیه به نقاشی‌های سورئال، به خود می‌گیرند؛ اما این سورئالیسم در خدمت بیان یک تجربهٔ سیاسی و وجودی است، نه صرفاً بازی با خیال. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها، تصویر دگرگونی آب پاکیزه به خون است: «كلُّ صباح ... أفتحُ صنبورَ في الإرهاقِ مغتسلاً في مائه الرقراقِ، فيسقطُ الماءُ دماً!»؛ هر صبح... در حالی که خسته‌ام (با

درماندگی)، شیر آب را باز می‌کنم تا در آب زلالش غسل کنم؛ اما آب به‌صورت خون فرو می‌ریزد. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۸۵)

برخلاف تصاویر استعاری رایج که در آن‌ها میان دو پدیده، نوعی شباهت یا هم‌ارزی قابل درک برقرار است، در این تصویر، پیوند میان آب و خون هیچ‌گونه پیش‌زمینهٔ منطقی ندارد؛ چراکه آب در یک لحظه بدون هیچ پیش‌زمینه و هشداری، به خون تبدیل می‌شود. این «دگردیسی بی‌واسطه» دقیقاً همان ویژگی سورئالیستی موردنظر است که در آن، نظم علی ـ معلولی حاکم بر جهان واقع، جای خود را به نظمی رؤیایی و برخاسته از ناخودآگاه می‌دهد. این شیوه، بیش از آنکه به منطق واقعیت وفادار باشد، به منطق رؤیا و ناخودآگاه نزدیک است؛ جایی که اشیاء در سیال‌بودن مطلق، از مرزهای طبیعی خود عبور می‌کنند.

در این دگرگونی، شاعر با تکیه بر منطق رؤیا و کابوس، خشونت فراگیر را به تصویر می‌کشد؛ خشونتی که در متن زندگی روزمره جاری است و حتی پاک‌ترین عناصر طبیعت را نیز آلوده ساخته است (پرنیان، ۱۳۹۶، ص۴۹). آب که در ناخودآگاه جمعی، نماد پاکی، زندگی و تطهیر است، در اینجا به خون تبدیل می‌شود تا نشان دهد که در جامعهٔ تحت‌سلطه، حتی حیاتی‌ترین عناصر طبیعت نیز از خشونت حاکم بی‌نصیب نمانده‌اند. به عبارت دیگر، شاعر با این تصویر سورئال، «خشونت فراگیر» را به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کند که نه در صحنه‌های استثنایی نبرد؛ بلکه در عادی‌ترین لحظات زندگی روزمره، خود را تحمیل می‌کند.

در ادامهٔ همین فضا، دنقل تصویری دیگر خلق می‌کند که در آن، عادی‌ترین صحنهٔ زیستی؛ یعنی سفرهٔ غذا، به عرصه‌ای برای نمایش مرگ و خشونت بدل می‌شود. وی می‌گوید: «أجلسُ للطعامِ.. مُرغَماً: أبصِرُ في دوائرِ الأطباقِ جماجماً»؛ مجبورم که بر سر سفره بنشینم و غذا بخورم؛ اما در نگاه من، در لابه‌لای دایرهٔ ظروف غذا، جمجمه‌های مردگان نمایان است. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۸۵) در این تصویر، شاعر دو حوزهٔ کاملاً متضاد را در کنار هم می‌نشاند: «سفره» که نماد زندگی، تداوم و تغذیه است، در کنار «جمجمه» که نماد مرگ، نیستی و فروپاشی است. این هم‌نشینی بی‌واسطه، پیش‌زمینه‌ای منطقی یا استعاری ندارد؛ یعنی شاعر برای پیوند سفره و جمجمه، از واسطه‌هایی چون تشبیه، استعاره یا تشخیص با شیوه‌های مألوف بهره نمی‌جوید. او صرفاً با «انگاره‌ای بصری»، این دو پدیدهٔ متضاد را در یک کادر تصویری قرار می‌دهد؛ تکنیکی که در نقاشی‌های سورئال (مانند آثار سالوادور دالی) به‌وفور دیده می‌شود. در این جهان‌نگری، مرز میان امر مقدس و امر هولناک از

میان می‌رود و آنچه باقی می‌ماند، شوک حاصل از این هم‌نشینی ناممکن است.

قید «مُرغَماً»(از روی ناچاری) در این تصویر، نقشی کلیدی ایفا می‌کند. شاعر این صحنه را نه از روی انتخاب؛ بلکه به‌دلیل زیستن در جامعه‌ای که مرگ در آن به امری عادی تبدیل شده، ناگزیر پذیرفته است. این «اجبار زیستی» را می‌توان بازتاب وضعیت انسانی شاعر در مواجهه با خشونت ساختاری دانست؛ وضعیتی که در آن، فرد نه‌تنها در میدان نبرد، بلکه بر سر سفرهٔ غذا نیز با حضور فراگیر مرگ روبه‌رو است. سفره که معمولاً فضایی صمیمی و شخصی است، در اینجا به عرصه‌ای برای نمایش خشونت جمعی تبدیل می‌شود.

این تصویر، فراتر از یک نماد انتزاعی، کارکردی سیاسی ـ اجتماعی نیز دارد. جمجمه در ظروف غذا، بازنمایی عینی از «نهادینه‌شدن مرگ» در جامعه‌ای است که خشونت، نه یک پدیدهٔ استثنایی؛ بلکه در تار و پود زندگی روزمره تنیده شده است. شاعر با این تصویر سورئال نشان می‌دهد که در چنین جامعه‌ای، حتی لحظهٔ تغذیه و تداوم حیات، از سایهٔ هولناک مرگ مبرا نیست؛ گویی که مرگ، به‌عنوان حقیقتی اجتناب‌ناپذیر، بر تمامی عرصه‌های زندگی سایه افکنده است.

شاعر در ادامهٔ تصویرپردازی‌های فراواقعی خود، از شگردی دیگر بهره می‌جوید؛ شگردی که در آن، «سر» به‌عنوان نماد هویت، عقلانیت و تفکر مستقل، از بدن جدا شده و در گاوصندوقی آهنین پنهان می‌گردد و در جایگاه آن، یک «رادیو» قرار می‌گیرد: «أحفِظُ رأسي في الخزائنِ الحديدةِ، وعندما أبدأُ رِحلَتي النهاريةَ أحمِلُ في مكانِها ...مذياعاً»؛ من سرم را در گاوصندوق‌های آهنین نگه می‌دارم، و هرگاه سفر روزانه‌ام را آغاز می‌کنم، به‌جای آن... یک رادیو با خود می‌برم. (همان، ص۱۸۶) این تصویر، در عین حال که ازمنظرِ واقع‌گرایانه ناممکن است، از منطق رؤیا و ناخودآگاه پیروی می‌کند؛ زیرا در جهان رؤیا، اشیا و اجزای بدن می‌توانند از جایگاه طبیعی خود جدا شوند، به اشیای دیگر تبدیل گردند یا در مکان‌های غیرمنتظره قرار گیرند. دنقل با بهره‌گیری از این منطق سورئالیستی، «سر» را که نماد عقلانیت، هویت مستقل و تفکر انتقادی است، در گاوصندوقی آهنین پنهان می‌کند. این عمل پنهان‌سازی، گویای سرکوب عقلانیت جمعی در جامعه‌ای است که در آن، تفکر نقادانه اجازهٔ بروز نمی‌یابد و در خزانه‌های امنیتی نظام‌های استبدادی محبوس می‌شود. در مقابل، «رادیو» به‌عنوان جایگزین سر، نمادی از پذیرش منفعلانهٔ گفتمان رسمی و تکرار بی‌چون‌وچرای اخبار، تبلیغات و فرامین قدرت است. رادیو در اینجا نه یک ابزار رسانه‌ای ساده؛ بلکه نمادی از «حقیقت تجویزشده» و «صدای جمعی قالبی» است که جایگزین صدای مستقل

و نقادانهٔ فرد شده است. شاعر با این دگردیسی سورئال، نقدی گزنده بر جامعه‌ای ارائه می‌دهد که در آن انسان‌ها از تفکر مستقل تهی شده و صرفاً به «بلندگوهایی» برای تکرار گفتمان قدرت بدل گشته‌اند.

اما آنچه این تصویر را از یک نماد صرف فراتر می‌برد و به سورئالیسم نزدیک می‌کند، نحوهٔ «جابه‌جایی بی‌واسطه» میان سر و رادیو است. در استعاره‌های کلاسیک، دو سوی تصویر (سر و رادیو) معمولاً با پیوندی بلاغی (تشبیه، استعاره، مجاز) به هم متصل می‌شوند؛ اما در اینجا، شاعر از هرگونه واسطهٔ بیانی و منطق پرهیز کرده و صرفاً با «جابه‌جایی عینی» و «قرارگیری بی‌واسطه»، این دو را به هم پیوند می‌زند. این جابه‌جایی به‌لحاظ بصری، شوک‌آفرین است و به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه رسانه‌های جمعی به‌عنوان ابزار قدرت، جایگزین تفکر مستقل شده‌اند.

ازمنظرِ روان‌کاوانه، این تصویر را می‌توان بازتابی از «خودبیگانگی جمعی» در جامعهٔ تحت‌سلطه دانست؛ جامعه‌ای که فرد در آن از هویت حقیقی خود جدا شده و به موجودی از پیش‌تعیین‌شده تبدیل می‌گردد که تنها آنچه را ازطریقِ رسانه‌های رسمی دریافت می‌کند، بازتولید می‌کند. به عبارت دیگر، دنقل با این تصویر سورئال، نه‌تنها ساختارهای سرکوب‌گر سیاسی و رسانه‌ای را به چالش می‌کشد؛ بلکه نشان می‌دهد که در جامعهٔ مدرن امروز مصادرهٔ عقلانیت جمعی، جوامع را به توده‌ای منفعل، فاقد اراده و کنش نقادانه تبدیل می‌کند.

دنقل در ادامهٔ این تصویرپردازی‌ها، جابه‌جایی «سر» را با شیء دیگری تکرار می‌کند و این‌بار، جایگزینی را انتخاب می‌کند که بار معنایی متفاوتی دارد: «أحمِلُ في مكانِ رأسي الحقيقيةِ قنينةَ الخمرِ الزجاجيةِ»؛ در جایگاه سر واقعی‌ام، یک بطری شیشه‌ای شراب حمل می‌کنم.(همان، ص۱۸۵) در این تصویرسازی که یکی از سورئال‌ترین تصاویر شعری دنقل است، سر انسان با یک بطری شیشه‌ای جایگزین می‌شود که سه معنای ضمنی را با خود به همراه دارد: نخست، «شکنندگی شخصیت و هویت» در جامعه‌ای که فرد در آن هویت خویش را از دست داده است؛ دوم، «پناه‌بردن به فراموشی» به‌عنوان واکنشی دربرابر واقعیت تلخ سیاسی و اجتماعی و سوم، «تهی‌شدن انسان از محتوای واقعی خویش» که در آن، فرد به ظرفی تهی بدل می‌شود. این تصویر با منطق رؤیا و ناخودآگاه همخوانی دارد؛ چراکه در جهان رؤیا، بدن انسان می‌تواند از اشیای بی‌جان ساخته شود و مرز میان جاندار و بی‌جان از میان برود.

در این تصویرسازی، شاعر از هرگونه تشبیه یا استعاره سنتی پرهیز کرده و صرفاً با جایگزینی

عینی سر با بطری شراب، فضایی سورئال خلق می‌کند که در آن، هویت فردی درهم شکسته و جای خود را به «مستی جمعی» و «گریز از حقیقت» می‌دهد. ازمنظرِ سیاسی، این تصویر گویای آن است که در جامعهٔ تحت‌سلطه، گریز جمعی از واقعیت. به‌عنوان راهبردی برای بقا ـ نه تنها عادی، بلکه گاه تحسین‌برانگیز نیز تلقی می‌شود؛ حال آنکه این گریز، خود یکی از ابزارهای دوام قدرت سرکوب‌گر است که با ایجاد فضای یأس و ناامیدی، هرگونهٔ کنش نقادانه را از میان برمی‌دارد.

با این حال، این تصاویر را نباید سورئالیسم محض تلقی کرد؛ چراکه امل دنقل برخلاف شاعران سورئالیست فرانسوی که درپیِ کشف ناخودآگاه بودند، از این تصاویر برای بیان مقاصد اجتماعی و سیاسی بهره می‌برد. هدف او نمایش خودبیگانگی انسان، سلطهٔ رسانه و تبلیغات، فساد اجتماعی و فرار از واقعیت است؛ بنابراین تصاویر مذکور بیش از آنکه بیانگر رویکردی صرفاً زیبایی‌شناختی یا روان‌شناختی باشند، ماهیتی نمادین دارند. شاعر با بهره‌گیری از منطق خواب و کابوس، به نقدی عمیق اجتماعی و سیاسی دست می‌زند. در این میان، تصویر «سر پنهان‌شده در خزانه و حمل رادیو به جای آن» را می‌توان یکی از درخشان‌ترین و عمیق‌ترین تصاویر شعری او دانست؛ چراکه در قالبی کوتاه و قدرتمند، مسئلهٔ از دست رفتن تفکر مستقل را در عصر حاضر مجسم ساخته و به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه قدرت با مصادرهٔ عقلانیت جمعی، جامعه را به توده‌ای منفعل، فاقد اراده و کنش نقادانه تبدیل می‌کند.

۲-۳. گسست زمانی و مکانی

امل دنقل با اتکا بر ناخودآگاه، تأثیر شگرفی بر عناصر شعری خود نهاده است؛ به‌ویژه در ساحت زبان که از قید هنجارها و محدودیت‌های زمانی و مکانی مرسوم فراتر می‌رود. این رویکرد، منجر به خلق فضایی ابهام‌آلود می‌شود که ویژگی بارز آن، سیالیت و گریز از تعینات زمان و مکان است. این ویژگی، دیدگاه «والاس فاولی» را تداعی می‌کند که معتقد است:

> «زبان، نه ابزاری برای انتقال دانش؛ بلکه وسیله‌ای برای بیان آگاهی روزمره است. آن‌گونه که رمبو با مفهوم "تحقیر پیشرفت فکری" توصیف می‌کند: زبان رایج، ما را در چنبرهٔ سیستم‌های ناقص تفکر محصور می‌سازد؛ حال آنکه راه گریز به‌سوی "امر بیان‌ناپذیر"، همان مسیری است که هستهٔ مرکزی هرج‌ومرج سورئالیستی را شکل می‌دهد» (فاولی، ۱۹۸۱م، ص ۵۳).

سورئالیســت‌ها برخلاف رئالیســت‌ها یا رمانتیک‌ها، فضا و زمــان را نه به‌مثابهٔ بســتری برای وقوع رویدادها؛ بلکه به‌صورت جریان‌هایی سیال و برآمده از ناخــودآگاه می‌نگرند. جریانی که در بنیادی‌ترین سطح خود، از تداوم خطی و وسعت فیزیکی معمول برخوردار نیست.

در همین چهارچوب، امل دنقل با تمرکز و توجــه ویژه به تاریخ کهن، ادیان و اســطوره‌های ملی باســتان، این عناصر را به یکی از بن‌مایه‌های اصلی شعر خود تبدیل کرده است (المساعی، ۱۹۹۴م، ص۱۴۲). او با بهره‌گیری از شــخصیت‌های اســطوره‌ای و تاریخی، مرز میان گذشــته، حال و آینده را درهم می‌شــکند و فضایی چندزمانی و چندمکانی می‌آفریند که از برخــی جهات با تکنیک‌های سورئالیستی هم‌پوشانی دارد.

یکــی از برجســته‌ترین نمونه‌های این گسســت زمانی ـ مکانی، شــعر «البكاء بين يــدي زرقاء اليمامة» است. در این شعر، شاعر با موجودی اسطوره‌ای (زرقاء یمامه) که قرن‌ها پیش می‌زیسته، در لحظه‌ای بحــرانی گفت‌وگو می‌کند. ایــن گفت‌وگو در منطق واقعیت ناممکن اســت؛ اما در منطق سورئالیستی، گذشــته و حال در یک افق زمانی واحد گرد هم می‌آیند: «أســأَلُ يا زرقاءُ... عن فِكِ الياقــوتِ... عن نبــوءةِ العذراءِ ...عن ســاعدي المقــطوع...»؛ ای زرقــاء، از دهــان یاقوت‌فامت می‌پرسم... از آن پیشــگویی پاک و دوشیزه‌وار... و ازدســت‌بریده‌ام که گویی دیگر از آن من نیست. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۹۵) شــاعر در لحظه‌ای که دســتش قطع شــده و غرق در خون است، با زرقاء سخن می‌گوید؛ گویی که فاجعهٔ حال، از پیش در قالب اســطوره پیش‌بینی شده است. این پیوند بی‌واســطهٔ زمان اســطوره‌ای با زمان حال، نه‌تنها مرزهای تاریخی را فرو می‌ریزد؛ بلکه «تداوم محتوم فاجعه» را در تاریخ عرب به تصویر می‌کشــد. ناگفته نماند صرف حضور اسطوره در متن نشانه‌ای از سورئالیستی بودن آن نیست؛ زیرا اسطوره در شــعر نمادگرا اغلب به‌منزلهٔ نمادی فرهنگی با دلالتی نسبتاً پایدار به‌کار می‌رود و خواننده را ازطریقِ ارجاع به پیشینهٔ اسطوره به معنایی مشخص هدایت می‌کند. وجه سورئالیستی این بخش نه در حضور اســطورهٔ «زرقاء یمامه»؛ بلکه گفت‌وگوی همزمان آن با راوی در قالب رؤیا اســت، چراکه موجودی که مربوط به قرن‌ها پیش است با درهم شکستن مرزهای زمانی از گذشته به زمان شاعر منتقل شده و با وی به گفت‌وگو می‌نشیند.

هم‌چنین، مکان در شــعر دنقل نیز از چهارچوب جغرافیایی خود فاصله می‌گیرد. او در فضایی مبهم و ناشناخته خود را میان «شمشیر و دیوار» یا میان «اسارت و فرار» می‌یابد؛ فضایی خفقان‌آور که در آن مرزهای فیزیکی جهان بیرون (دیوار) و جهان درونی (خشم و تحقیر) درهم ادغام شده‌اند:

«وَقْفَتي العزراء بين السيفِ بين.. والجدار! عن صرخةِ المرأةِ بين السّبي...والفرارِ؟كيفَ حملتُ العارَ...ثم مشيتُ دونَ أنْ أقتُلَ نَفسي؟ دونَ أن أنهارَ؟! تكلّمي أيتها النبية المقدّسة ، تكلّمي باللهِ... باللعني... بالشيطانِ... لا تَغمِضي عينيکَ فالجزائُ تلعقُ مِن دَمي حساءَها... ولا أردُّها ! تَكَلَّمي لشدَّما أنا مُهان.. لا الليلُ يُخفي عَورتي... و لا الجدرانُ...لا اختبائي في الصحيفة التي أشدّها... ولا إحتمائي في سحائبِ الدخّانِ»؛ این درنگ آکنده از درماندگی ام میان شمشیر... و دیوار! از آن فریاد زن میان اسارت... و فرار؟ چگونه ننگ را بر دوش کشیدم... و سپس راه پیمودم، بی آنکه خود را بکشم؟ بی آنکه فرو بریزم؟! سخن بگو ای پیامبر قدسی، سخن بگو؛ به خدا سوگندت می دهم... به لعنت... به شیطان... چشمانت را نبند که موش ها از خون من برای خود خوراک فراهم می کنند... و من آن ها را باز نمی دارم! سخن بگو، چراکه چقدر حقیر و خوار شده ام... نه شب عورت مرا می پوشاند... و نه دیوارها... نه پنهان شدنم در روزنامه ای که آن را از سر استیصال در دست می فشارم... و نه پناه جستنم در توده های دود. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۹۶)

در این مقطع، شاعر خود را میان هیچ (خلأ) می بیند، جایی که نه شب پناه می دهد و نه دیوار و روزنامه ها و نه توده های دود. ناکجاآبادی که بیش از آنکه بازتاب یک مکان و موقعیت جغرافیایی باشد، بازتاب وضعیت وجودی شاعر در مواجهه با سرکوب سیاسی و فروپاشی هنجارهای اجتماعی است. این همان هرج ومرج سورئالیستی است که در آن اشیای فیزیکی کارکرد حمایت گر خود را از دست داده و به مفاهیم و موضوعاتی موهوم تبدیل شده اند. با توجه به گذارهٔ فوق، مکان در شعر امل دنقل برآمده از ناخودآگاه اوست که به صورت مبهم و نامشخص تبلور می یابد و درحقیقت «همانند تجربه های سورئالیستی، بیانگر دنیای مشوّش و فاقد ارتباط است» (الحاوی، ۱۹۸۶م، ص۷۱).

در همین راستا عبارت پیش رو با تصاویری سورئالیستی و ارجاع به اسطورهٔ زرقاء یمامه، یک شکست ساختاریافته در جریان به هم پیوستهٔ زمان و مکان را نمایش می دهند:

«أيتها العرّافة المقدّسة... ماذا تفيد الكلمات البائسة؟ قلتِ لهم ماقلتِ عن قوافل الغبار... فاتهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوار! قلتِ لهم ماقلتِ عن مسيرة الأشجار... فاستضحكوا من وهمك الثرثار! وحين فُوجئوا بحدّ السيفِ: قايضوا بنا...والتمسوا النجاة والفرار و نحن جرحى القلب.. جرحى الروح والفم، لم يبقَ الا الموتُ... والحطامُ

والدمارُ.. وصبيّة مشـرّدونَ يعبّرونَ آخرَ الأنهار ونسـوةٌ يُسِـقْنَ في سلاسلِ الأسرِ... وفي ثيابِ العارِ.. مطأطئات الرأسِ، لا يملكنَ الا الصرخات التاعسـة»؛ ای پیشگوی مقدس، واژه‌هـای درمانده چه سـودی دارند؟ تو آنچـه را باید، دربـاره کاروان‌های غبار به آنان گفتی؛ اما آنـان، ای زرقاء، چشـمانت را به ویرانگری متهـم کردند. و از حرکت درختان نیـز هرچه گـفتی، خیال‌پردازی پرگوی تـو را به ریشـخند گرفتند. و آنگاه که ناگهان با لبه شمـشیر روبه‌رو شـدند، ما را با چیزی دیگر معاوضه کردند و در جسـت‌وجوی نجات و گریز برآمدند. و ما، زخمی دل، زخمی روح و دهان، دیگر چیزی برایمان باقی نمانده بود جز مرگ، ویرانه‌ها و خون. و کـودکانی آواره که از واپسین رودها می‌گذرند و زنانی که در زنجیرهای اسـارت و در جامه‌های ننگ رانده می‌شـوند؛ در حالی که سـر به زیر افکنده‌اند و چیزی جز فریادهای شوربختانـه در اختیار ندارند. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۱۰۰)

تبلور وجوه سورئالیستی این عبارت را می‌توان در جدول زیر مشاهده نمود:

ویژگی سورئالیستی	فضا	مصرع
تلفیق کاروان (عینیت ملموس) با غبار (سیال ناپایدار) = فضایی شناور	بیابان-> غبار	قوافل الغبار
حرکت درختان (اشیاء ساکن) = فضای وهم‌ناپذیر، درختان ازجای کنده شده و رژه می‌روند.	جنگل/بیشه	مسيرة الأشجار
فضای خشونت لحظه‌ای	میدان نبرد	حدّ السيف
رودخانه به‌مثابهٔ آستانه‌های نمادین	مرزهای آبی-> تبعید	آخر الأنهار
فضای بسته و تحقیرشده	اردوگاه اسیران	سلاسل الأسر... ثياب العار

در این ابیات، گسسـت زمانی و مکانی به‌مثابهٔ راهکاری زیبایی‌شـناختی برای بازنمایی «تجربهٔ جمعی» به کار گرفته شده اسـت؛ به‌گونه‌ای که شـاعر با احضار زرقاء الیمامه به‌عنوان کهن‌الگوی پیشگویی، مرز میان گذشتهٔ اسطوره‌ای و حال بحرانی را فرو می‌ریزد تا تداوم محتوم فاجعه را به‌شکلی وحشـتناک به تصویر بکشـد؛ چراکه آثـار سورئالیستی سرشـار از تصاویر هراس‌انگیز هسـتند (زرشناس، ۱۳۸۹، ص۷۲).

این ساختار غیرخطی، با جهش‌های مکرر میان فضاهای ناهمگون از بیابان غبارآلود و رژهٔ وهم‌آلود درختان گرفته تا میدان‌های نبرد و آستانهٔ مرزی رودخانه‌ها از بازنمایی یک موقعیت جغرافیایی مشخص سر باز می‌زند. این گسست‌های سورئالیستی با درهم شکستن جریان به‌هم‌پیوستهٔ منطق زمان و مکان، زبان را از روایت‌گری صرف به ساحت «صرخه» (فریاد پیشازبانی) پرتاب می‌کنند تا گویای وضعیتی باشند که در آن، تمامی هستی در چرخهٔ فروپاشی و در محاصرهٔ آخرین‌ها (آخرین رودخانه‌ها و مرگ) متوقف شده است.

۲-۴. عشق سورئال

در مکتب سورئالیسم، عشق نه‌تنها به‌عنوان یک تجربهٔ عاطفی؛ بلکه به‌مثابهٔ نیرویی پیشران و مبنایی برای کنش‌گری نگریسته می‌شود که بستر آزادی و رهایی از قیدوبندهای هنجاری را فراهم می‌آورد. عشق واجد ماهیتی انقلابی و عصیان‌گرانه است؛ چراکه با به چالش کشیدن ارزش‌های قراردادی و غیرحقیقی جامعه، فرد را از حصار محرمات و نظام‌های صوری می‌رهاند و لذت‌جویی ازطریقِ ویرانی این ساختارها را ممکن می‌سازد (آدونیس، ۱۳۸۵، ص۱۳۵). در این مکتب، عشق ابزاری برای کشف ساحت‌های درونی است که با عبور از مرزهای زمان و مکان و تضعیف سلطهٔ عقل ابزاری، ظرفیت منحصربه‌فردی در حل تناقضات وجودی ایفا می‌کند (صالح، ۲۰۱۰م، صص۷۸-۷۹).

در این راستا، امل دنقل در شعر «مقتل القمر»، عشق را از یک تجربهٔ فردی فراتر می‌برد و آن را در قالب «قمر» به‌عنوان معشوقی اسطوره‌ای، مصلوب و فرازمانی بازنمایی می‌کند: «قُتِلَ القمرُ شَهَدوه مصلوباً تتدلّى رأسه فوق الشجر»؛ ماه کشته شد، او را دیدند که به صلیب کشیده شده بود و سرش بر فراز درختان آویزان بود. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۳۵)

در جهان واقع، ماه نه کشته می‌شود و نه به صلیب کشیده می‌شود. دنقل با این دگرگونی بی‌واسطه، از منطق علّی ـ معلولی فاصله می‌گیرد و به منطق رؤیا و ناخودآگاه نزدیک می‌شود. او با این تصویر سورئال، ماه را به انسانی مصلوب تبدیل می‌کند تا «شهادت» و «فداکاری» را در قالبی رؤیایی بازنمایی کند. سپس قمر که پیش از این معشوقی آسمانی بود، رفتاری انسانی پیدا می‌کند: «كانَ يُعجِبُه غنائي في السماء وكان يَهديني قواريرَ العطورِ»؛ او آواز خواندن مرا در آسمان دوست داشت و شیشه‌های عطر به من هدیه می‌داد. (همان، ص۳۵) چراکه ازمنظرِ عشق سورئال،

معشوق غالباً از حد یک شـخصیت واقعی فراتـر می‌رود و بـه موجودی راز آلود تبدیل می‌شـود (https://mypoeticside.com/poets/benjamin-peret-poems: 1405).

قمر در ادامهٔ این تحول، نه‌تنها معشوق؛ بلکه به «پدر جمعی» و نمادی جهان‌شمول می‌شـود: «یا أبناء قریتنا أبوکـم مات» (دنقـل، ۲۰۱۰م، ص۳۵). این فراروی از فرد به جمع، از ویژگی‌های عشـق سورئالیستی است. شاعر سپس مرز میان مرگ و زندگی را درهم می‌شکند و معشوق مرده را در شب گذشته حاضر و سخن‌گو نشان می‌دهد:

«یا إخوتي هذا أبوکُم ماتَ ماذا الا... أبونا لایموتُ، بالأمسِ طولَ اللیلِ کانَ هُنا، یَقصُّ لَنا حکایتَه الحزینةَ»؛ ای برادرانم، این پدر شماسـت که از دنیا رفته است، چرا...؟ پدر ما نمی‌میرد؛ او همین دیشب، تمام شـب را اینجا بود و قصهٔ غم‌انگیزش را برای ما تعریف می‌کرد. (همان، ص۳۶)

این «حضور هم‌زمان مرگ و زندگی»، از مؤلفه‌های بنیادین عشـق سورئالیستی است که در آن معشوق پس از مرگ نیز در ضمیر عاشـق و در فضای رؤیا حضور دارد و بـه موجودی فرازمانی و جاودانه تبدیل می‌شود.

این مضمون در مقطع دیگری با رویکردی تازه تکرار می‌شود: «أسـألُه عن الأیدي التي غَدرتْ به لکنَّه لم یَسـمعْ لي کانَ ماتَ وبالأمس طولَ اللیلِ کانَ هُنا یَقُصُّ لَنا حکایتَه الحَزینَةَ»؛ از او دربارهٔ دست‌هایی که به او خیانت کردند می‌پرسم؛ اما او مرا نشنید، مرده بود. و دیروز تمام شب اینجا بود و برایمان داستان غمگین خود را تعریف می‌کرد. (همان، ص۳۵)

زیرا در منطق سورئالیـستی، مرگ پایان رابطه نیسـت و معشوق حتی پس از مـرگ در ذهن و رؤیای عاشـق حضور دارد. دنقل با این تصاویر، «جاودانگی عشـق» را در قالبی رؤیایی بازنمایی می‌کند؛ جاودانگی‌ای که نه در جهان مادی، بلکه در ضمیر ناخودآگاه جمعی تحقق می‌یابد:

«سورئالیسم بر این باور است که عشـق، راه را برای عبور از سه قلمرو وجود (جنون، رؤیا و نگارش) هموار می‌سـازد. در دیدگاه سورئالیستی، عشق بنیان فعالیت است و فضایی برای آزادی، توهم، و رهایی از احسـاس گناه ایجاد می‌کند» (أدونیس، ۱۳۸۵، ص۱۳۴).

از دیگر نمونه‌های عشق سورئال در أشعار امل دنقل، جایی است که «چشم» از کارکرد متعارف خود خارج شده و به موجودی مستقل و سیال تبدیل می‌شـود: «العینان الخضراوانِ... مروحتانِ...

أغنیتانِ مسافرتانِ»؛ آن دو چشم سبز، گویی دو بادبزن هستند؛ گویی دو ترانه که در سفرند. (دنقل، ۲۰۱۰م، ص۶۲) در این تصویرسازی هنری، منطق عادی به چالش کشیده می‌شود؛ چراکه چشم اگرچه در واقعیت نه بادبزن است و نه ترانه‌ای در حال سفر، اما در منطق سورئالیستی که اشیا از کارکرد و معنای متعارف خود فاصله می‌گیرند و به موجوداتی سیال تبدیل می‌شوند، همه‌چیز امکان‌پذیر است. در این نگاه، چشم دیگر صرفاً عضوی از بدن نیست؛ بلکه موجودی زنده و مستقل است که می‌تواند حرکت کند، بوزد و بخواند.

در بخش دیگری از همین شعر، دنقل با درآمیختن امور مقدس با عشق، فضایی یگانه خلق می‌کند: «في الصمتِ الكاتدرائيات... صورٌ للعذراء... أرضِعتْ الحب صلاة الغفرانِ»؛ در سکوت کلیسای جامع، تصویرهایی از مریم باکره، عشق را با نماز آمرزش شیر دادند. (همان، ص۶۳) در این مقطع، سه حوزهٔ «عشق زمینی»، «فضای قدسیِ کلیسا» و «نمادهای مسیحی» درهم می‌آمیزند. این تلفیق بی‌واسطهٔ عناصر متضاد، عشق را از یک تجربهٔ عاطفی صرف فراتر می‌برد و به نیرویی رهایی‌بخش و مقدس ارتقا می‌دهد. درنتیجه، معشوق به چهره‌ای شبیه به مریم مقدس نزدیک می‌شود و خود عشق حالتی قدسی و آیینی پیدا می‌کند.

به این ترتیب، عشق سورئال در شعر دنقل، از یک احساس فردی فراتر می‌رود و به نیرویی رهایی‌بخش و نمادی جمعی تبدیل می‌شود. دنقل با بهره‌گیری از منطق رؤیا و ناخودآگاه، عشق را در پیوند با اسطوره، تاریخ و امر قدسی بازنمایی می‌کند و به این وسیله، آن را به ابزاری برای نقد وضعیت موجود و ترسیم آرزوی رهایی بدل می‌سازد.

❁ نتیجه‌گیری

بررسی مؤلفه‌های سورئالیسم در شعر امل دنقل نشان می‌دهد که این شاعر با بهره‌گیری از شگردهایی چون نگارش خودکار، تصویرپردازی فراواقعی، گسست زمانی ـ مکانی و عشق سورئال، توانسته است پیوندی طبیعی میان ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی ـ تاریخی برقرار سازد. این ویژگی، شعر دنقل را از سورئالیسم کلاسیک که عمدتاً بر کشف لایه‌های درونی فرد متمرکز بود، متمایز می‌کند و آن را به نمونه‌ای از «سورئالیسم متعهد» بدل می‌سازد؛ سورئالیسمی که در آن، رؤیا نه پناهگاهی برای گریز؛ بلکه عرصه‌ای برای مواجهه با تاریخ و بازآفرینی آن است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که دنقل از تصاویر سورئال به‌مثابهٔ زبانی برای نقد قدرت و بازنمایی خشونت ساختاری بهره برده است. تصاویری چون آب تبدیل‌شده به خون، سر پنهان‌شده در گاوصندوق و جمجمه در ظروف غذا، همگی از منطق رؤیا و ناخودآگاه نشأت می‌گیرند؛ اما در عین حال، کارکردی سیاسی ـ اجتماعی دارند و وضعیت جامعهٔ تحت‌سلطه را به چالش می‌کشند. این پیوند میان تخیل سورئال و نقد سیاسی، از مشخصه‌های بارز شعر دنقل است که آن را از صرفاً یک جریان فرم‌گرا فراتر می‌برد.

در حوزهٔ گسست زمانی ـ مکانی، دنقل با احضار اسطوره‌هایی چون زرقاء یمامه، مرز میان گذشته و حال را فرو می‌ریزد و تداوم ناگزیر فاجعه را در تاریخ عرب به تصویر می‌کشد. این رویکرد نه‌تنها به شعر او جنبه‌ای فراتاریخی می‌بخشد؛ بلکه نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از ظرفیت‌های سورئالیسم برای بازنمایی تجربه‌های جمعی بهره گرفت.

در عشق سورئال نیز دنقل از سطح یک تجربهٔ عاطفی فردی فراتر می‌رود و با تبدیل معشوق (قمر) به نمادی جمعی و فرازمانی، عشق را به نیرویی رهایی‌بخش و مقدس ارتقا می‌دهد. این نگاه با درآمیختن عشق و امر قدسی در شعر «العینان الخضراوان» نشان می‌دهد که عشق در شعر دنقل نه‌تنها مرزهای مرگ و زندگی را در هم می‌شکند؛ بلکه به ابزاری برای ترسیم آرزوی رهایی از واقعیت سرکوب‌گر بدل می‌شود.

این‌گونه، آنچه شعر امل دنقل را در زمرهٔ نمونه‌های برجستهٔ ادبیات متعهد قرار می‌دهد، صرفاً درون‌مایه‌های سیاسی و اجتماعی آن نیست؛ بلکه شیوهٔ پیوند این درون‌مایه‌ها با زبانی رؤیاگونه و برخاسته از ناخودآگاه است. دنقل با این رویکرد، توانسته است شعر تعهد را از

سطح شعار و گزارش‌گری فراتر ببرد و آن را به اثری هنری، چندلایه و تأویل‌پذیر تبدیل کند که در عین حال که از رؤیا آغاز می‌شود، به اعتراض سیاسی و مقاومت ختم می‌گردد. این ویژگی افق‌های تازه‌ای را برای مطالعهٔ پیوند سیاست و زیبایی‌شناسی در شعر معاصر عربی می‌گشاید.

پی‌نوشت

1. Amal Abul-Qassem Dunqul

2. collocation

❁ فهرست منابع

منابع فارسی

۱. آدونیس، علی احمد سعید، (۱۳۸۵)، **تصوف و سورئالیسم**، ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی، تهران: انتشارات سخن.

۲. پرنیان، موسی؛ دارابی، حدیث (۱۳۹۶)، «مقایسه مضامین اعتراض در اشعار سیاسی و اجتماعی امل دنقل و فرخی یزدی»، **مجله زبان و ادبیات عربی**، شماره ۱۶: ص۲۸-۵۸.

۳. پیر، برونل، (۱۳۷۸)، **تاریخ ادبیات فرانسه**، ترجمه: نسرین خطاط و مهوش قویمی، تهران: سمت.

۴. داد، سیما، (۱۳۸۵)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی و توضیحی)**، تهران: مروارید.

۵. زرشناس، شهریار، (۱۳۸۹)، **پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن**، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

۶. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، **مکتب‌های ادبی**، چاپ هفدهم، تهران: انتشارات قطره.

۷. فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، تهران: انتشارات سخن.

۸. نوروزی، سمانه؛ سلیمی، علی؛ رحمتی ترکاشوند، مریم؛ کلاهچیان، فاطمه (۱۴۰۱)، «یأس و امید در شعر امل دنقل و سیاوش کسرایی»، **نشریهٔ ادبیات تطبیقی**، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۴، شمارهٔ ۲۷: ص۱۴۵-۱۷۲.

۹. واشقانی، ابراهیم؛ تواضعی، رضا (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی جلوه‌های پایداری در شعر ملک الشعرای بهار و امل دنقل»، **نشریهٔ ادبیات تطبیقی**، سال۹، شمارهٔ ۱۶: ص۲۳۵-۲۵۵.

منابع عربی

۱۰. أمین مقدسی، أبوالحسن؛ امینی، ادریس (۲۰۱۳م)، «ملامح السریالیة في شعر أدونیس (کتاب التحولات والهجرة في أقالیم النهار و اللیل أنموذجا)»، **مجلة الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها**، العدد ۲۸: ص۱-۲۳.

۱۱. أمین مقدسی، أبوالحسن؛ سالمی، محمد (۲۰۱۳م)، «أثر النکسة في شعر امل دنقل (دراسة سیمیائیة علی ضوء منهجیة مایکل ریفاتیر)»، **مجلة الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها**، العدد ۲۸، خریف ۱۳۹۲: ص۴۳-۶۶.

۱۲. بدوی، محمد، (۱۹۹۳م)، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، قاهره: دار المعارف.

۱۳. بوهرور، حبیب، (۲۰۱۴م)، «تجلیّات التحدیث الفکری في العصر الأوروبی الحدیث»، **مجلة المقالید**، العدد السابع: ص۱۶۱-۱۷۸.

۱۴. برجكانی، فاطمة؛ رجبی، فرهاد(۲۰۱۷م)، «تجليات السريالية في قصيدتي تموز في المدينة لجبرا إبراهيم جبرا و حياة الأحلام لسهراب سبهري»: **دراسة مقارنة، رؤى فكرية**، العدد ۶: ص۲۹۲-۳۱۲.
۱۵. پروینی، خلیل؛ حسینی گوشکی، حسین (۲۰۱۸م)، «المدرسة السريالية و مبادؤها»، **مجلة إضاءات النقدية**، سال هشتم، شماره ۲۹: ص۴۱-۷۲.
۱۶. جيده، عبدالحميد، (۱۹۸۶م)، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربی المعاصر**، طرابلس: دار الشمال.
۱۷. حافظ، صبری، (۱۹۸۷م)، **امل دنقل: شاعر الرفض**، قاهره: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.
۱۸. الحاوی، إيليا، (۱۹۸۶م)، **في النقد و الأدب**، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
۱۹. الخولی، عثمان، (۲۰۱۱م)، «أيقونية الخيول في نص امل دنقل»، **مجلة الدراسات، العلوم الإنسانية والإجتماعية**، المجلد ۴۰، العدد ۳.
۲۰. دنقل، أمل، (۲۰۱۰م)، **ديوان شعر (الأعمال الكاملة)**، قاهره: دار الشروق.
۲۱. صالح، امين، (۲۰۱۰م)، **السوريالية في عيون المرايا**، ط ۲، بيروت: دار الفارابی.
۲۲. طالبی قره‌قشلاقی، جمال، (۲۰۱۷م)، «دراسة الرؤية الجدلية مع المدينة في تجربة الشاعر امل دنقل (نظرة تحليلية في أبعادها الاجتماعية، والسياسية)»، **مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكّمة**، السنة ۱۳، العدد۱: ص۹۸-۸۱.
۲۳. عشا، مصطفی، (۲۰۱۳م)، «البعد الثوري في شعر امل دنقل»، **مجلة الدراسات، العلوم الإنسانية والإجتماعية**، المجلد ۴۰، العدد۳۰.
۲۴. مای پوئتیک ساید، https://mypoeticside.com/poets/benjamin-peret-poems، ۱۴۰۵/۳/۱۵.
۲۵. المساعی، عبدالسلام، (۱۹۹۴م)، **البنيات الدلالية في شعر امل دنقل**، دمشق: دار الكتاب العربی.
۲۶. موسی، حنان، (۲۰۱۶م)، **القيم التشكيلية للرمز في أعمال امل دنقل**، قاهره: كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
۲۷. هوپکینز، دیوید، (۲۰۱۷م)، **الدادائية والسريالية**: ترجمة أحمد محمد الروبي، قاهره: مؤسسة هنداوي.

الملخص

Abstracts

مجلة نصف سنوية دراسات في الأدب العربي
السنة ٤، العدد ٧، الربيع والصيف ١٤٤٧-١٤٤٨
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
المقال البحثي

التحليل المقارني للمناهج الأدبية واللسانية في تفسيري «مواهب الرحمن» و«الميزان» (مع التركيز على الآيات المتضمنة للإيجاز، والحذف، والتقديم والتأخير)

سيد مسعود عمراني[١]
مصطفى احمدي فر[٢]
حميد فلاحتي[٣]

المخلص

تتناول هذه الدراسة بالتحليل المقارني الأسس الأدبية واللسانية لتفسيرين شيعيين قيّمين في القرن الرابع عشر الهجري، وهما: «مواهب الرحمن» للسيد عبد الأعلى السبزواري، و«الميزان في تفسير القرآن» للعلامة السيد محمد حسين الطباطبائي. ويتمثل الهدف الرئيس في الاستقصاء المنهجي لكيفية توظيف المفسّرين لدوائر العلوم الأدبية الأربع (علم المعجم، والصرف، والنحو، والبلاغة) أدواتٍ حيةً لاستنباط معاني القرآن الكريم. أُجري هذا البحث بالمنهج الوصفي-التحليلي والدراسة المقارنة، وجمعت بياناته من المصدرين الأساسيين للتفسيرين. وتُظهر النتائج أن كلا المفسّرين يشتركان في تبني النموذج الفكري (البارادیغم) «تفسير القرآن بالقرآن» والعقلانية الشيعية؛ بيد أن ثمة اختلافات منهجية جذرية بينهما في نقطة الثقل وطريقة توظيف الأدوات الأدبية. ففي «مواهب الرحمن»، يتبنى السبزواري مقاربة تحليلية جزئية ومستقلة: حيث يتناول علم المعجم باستقلال رأي لغوي مع التركيز على «روح المعنى»، والصرف بمراعاة الحمولة الدلالية للأبنية والتراكيب، والنحو باستقصاء كافة الاحتمالات الإعرابية ونقد آراء المتقدمين، فضلاً عن مقاربته البلاغية ذات البعد الفني والتربوي. وفي المقابل، ينتهج الطباطبائي في «الميزان» مقاربة كلية ترتكز على السياق: إذ يجعل النحو المحور الأساس لتحليلاته الأدبية، ويسخر المعجم، والصرف، والبلاغة في خدمة بيان الوحدة الموضوعية للسور وإثبات استقلال القرآن في تفسير ذاته. وتعمل الدراسة الحالية -من خلال تنظيم هذين النموذجين- على تمهيد الطريق لدراسات مقارنة أكثر دقة في حقل منهجية التفاسير الشيعية.

الكلمات المفتاحية: «مواهب الرحمن»، «الميزان»، المقاربة المقارنة، علم المعجم، الصرف، النحو، البلاغة.

تاريخ الاستلام: ١٤٠٤/١٠/١٣ تاريخ القبول: ١٤٠٥/٦/٤ doi 10.22034/alr.2026.3470.1128

١. أستاذ مساعد في قسم تعليم المعارف الإسلامية، جامعة فرهنگيان، طهران، إيران (المؤلف المسؤول) emrani@cfu.ac.ir
٢. أستاذ مساعد في قسم علوم القرآن والحديث، جامعة المصطفى العالمية، قم، إيران. 0945367430@miu.ac.ir
٣. أستاذ مساعد في قسم تعليم المعارف الإسلامية، جامعة فرهنگيان، طهران، إيران. h.falahati@cfu.ac.ir

مجلة نصف سنوية دراسات في الأدب العربي
السنة ٤، العدد ٧، الربيع والصيف ١٤٤٧-١٤٤٨
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
المقال البحثي

أسلوبية المستويات لدعاء المجير

زهرانوش آبادی[١]
مسعود باوان پوری[٢]

المخلص

يُعدّ دعاء المجير من الأدعيـة المأثورة التي، على الرغم من مكانتها التعبدية العريقة وانتشـارها الواسـع في التراث العبادى الشـيعي، لم تنل نصيبهـا الكافي من الدراسـة المنهجية والعلمية من منظور اللسـانيات والأسـلوبية. فقد اقتصرت غالبية الدراسـات المتاحة على الشرح المفاهيمـي أو التركيـز على الفضائل، ممّا يترك فراغاً بحثياً جاداً في مجال التحليلات اللغوية العميقة، ولا سـيما وفق مقاربة أسـلوبية المستويات. من هذا المنطلق، تتمثل المشـكلة الأساسية لهذه الدراسـة في اسـتقصاء كيفية انتظام دعاء المجير عبر مختلف المسـتويات اللغوية، بدءاً من الصوت وصولاً إلى الدلالـة والتداول، وما الدور الـذي يؤديه هذا الانتظام في ترسـيخ التأثير الدعائي وتعميق التجربة القدسـية لدى المتلقي. وتتجلى ضرورة البحث في ندرة الدراسـات الأسلوبية المنسـجمة التي تتناول النصوص الدعائية، ومن جهة أخرى، في القدرة العالية لدعاء المجير على تحليل لغة الدين في ارتباطها بالتجربة المعاشـة للابتهـال. ويهدف البحث إلى بيان الخصائص الأسـلوبية لدعاء المجير عبر خمسة مسـتويات: الصوتية، والمعجمية، والصرفية، والنحوية، والدلالية والتداولية، فضلاً عن إجلاء الروابط القائمة بين هذه المستويات والوظيفة التعبدية للدعاء. ويتمحور السؤال الرئيس للدراسة حول كيفية اشتغال كل مستوى من هذه المستويات في خدمة بناء تجربة الاسـتغاثة، والتنزيه، والتوكل. وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي-التحليلي المرتكز على أسـلوبية المسـتويات. وأسـفرت النتائج عن أن دعاء المجير يسـتند، على المسـتوى الصوتي، إلى الموسـيقى الداخلية، وتكرار الأصوات، والإيقاع التنفسي؛ وعلى المستوى المعجمي، يصوغ شـبكة متوازنة من صفات الجلال والجمال؛ وعلى المستوى الصرفي، يبرز الفاعلية والإطلاق في الصفات الإلهية عبر غلبة اسم الفاعل وصيغ المبالغة؛ وعلى المسـتوى النحوي، يعتمد نمطاً قاراً يقوم على الاستهلال (النداء)، والثناء، والطلب؛ أما على المستويين الدلالي والتداولي، فإنه يتحول -بالانتقال من التنزيه إلى الاستغاثة ومن الخوف إلى الطمأنينة- من مجرد نص لغوي إلى تجربة سلوكية وتعبدية متكاملة.

الكلمات المفتاحية: دعاء المجير، أسلوبية المستويات، الصوت، النحو، الصرف، الدلالة.

تاريخ الاستلام: ١٤٠٤/٩/١٨ تاريخ القبول: ١٤٠٥/٢/٢٤ doi 10.22034/alr.2026.877

١. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة الأديان والمذاهب، قم، إيران. z.noshabadi@urd.ac.ir
٢. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الأديان والمذاهب، قم، إيران. (المؤلف المسؤول) masoudbavanpouri@yahoo.com

دوفصلنامه علمی
جستارهای ادب عربی
مجلة نصف سنوية دراسات في الأدب العربي
السنة ٤، العدد ٧، الربيع والصيف ١٤٤٧-١٤٤٨
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
المقال البحثي

القراءة الفوكوية للشخصيات في رواية «أبو مسلم الخراساني» لجرجي زيدان

عسگر بابازاده اقدم[1]

المخلص

تُوفّر الروايات التاريخية لجرجي زيدان، ولا سيما رواية «أبو مسلم الخراساني»، فضاءً خطابيّاً لإعادة تمثيل علاقات القوة في قالب السرد الأدبي. وتتمثل مشكلة هذا البحث في استقصاء كيفية تشكُّل السلطة وتأثيرها في رسم شخصية «أبو مسلم» في هذه الرواية. وتتجلى أهمية الدراسة في كونها تنظر إلى الرواية التاريخية -من منظور خطابي- بوصفها عرصةً لإنتاج الذوات السياسية وإعادة إنتاجها وإقصائها، لا مجرد انعكاسٍ للتاريخ. اعتمدت هذه المقالة المنهج التحليلي الكيفي ومقاربة تحليل الخطاب، بالاستناد إلى نظرية السلطة لدى ميشيل فوكو؛ إذ يرى فوكو أن السلطة لا تقتصر على البنى الحكومية فحسب، بل تتجسد في الخطابات الخفية والمؤسسية المترسخة في اللغة والسرد. وخلافاً للأنموذج الشائع الذي قدمه الماركسيون والنسويون الأوائل، يرى فوكو أن السلطة ذات طبيعة إنتاجية تولّد أحداثاً وأنماطاً سلوكية جديدة، ولا تُكبّل حرية الأفراد أو تقيدها بالضرورة. وفي هذا السياق، يُعاد تمثيل شخصية أبي مسلم الخراساني بوصفه فاعلاً تاريخيّاً وأسطوريّاً في سياق خطاباتٍ كالمقاومة، وإضفاء المشروعية، واللقمع، والنظام السياسي. وتُظهر النتائج أن زيدان -عبر توظيف عناصر السرد التاريخي واللغة الأدبية- يصوّر أبا مسلم بوصفه ذواتاً مزدوجة: فهو من جهةٍ ممثلٌ لخطاب المقاومة وبطل الجماهير، ومن جهةٍ أخرى عنصرٌ مهدِّدٌ للنظام الوليد للخلافة العباسية. وتؤدي هذه الازدواجية إلى أن تعمل شخصية أبي مسلم طوال السرد بوصفها عاملاً للتحول الخطابي وضحيةً للإقصاء الخطابي في آنٍ معاً. كما أن العلاقات بين الشخصيات -بما فيها أبو مسلم والخلفاء العباسيون- تتشكل على محور تفاعلات السلطة وإعادة إنتاج التراتبية السياسية. وتعمل لغة السرد أداةً لممارسة السلطة وإدامتها، حيث تثبّت الشخصيات أو تُقصيها منهجياً داخل الأطر الخطابية. وبشكل عام، فإن رسم الشخصيات في هذه الرواية ليس مجرد انعكاسٍ محض للتاريخ، بل هو بنيةٌ معقدةٌ من علاقات السلطة وتشكُّل الذات في متن الخطابات الأيديولوجية.

الكلمات المفتاحية: جرجي زيدان، أبو مسلم الخراساني، فوكو، خطاب السلطة، رسم الشخصيات.

تاريخ الاستلام: ١٤٠٤/١٠/٢ تاريخ القبول: ١٤٠٥/٢/٢٤ doi 10.22034/alr.2026.881
١. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها، جامعة علوم القرآن الكريم ومعارفه، قم، إيران (المؤلف المسؤول) babazadeh@quran.ac.ir

مجلة نصف سنوية دراسات في الأدب العربي
السنة ٤، العدد ٧، الربيع والصيف ١٤٤٧-١٤٤٨
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
المقال البحثي

التحليل السردي لسورة يوسف؛ قراءة بنيوية وفق نموذج لابوف وفالتسكي

گلاويژ شيخي[1]
جواد معين[2]

المخلص

تُعدّ السردية (علم السـرد)، بوصفها إحدى المقاربات التحليلية الأكثر كفاءة في الدراسات الأدبية، أداةً لمعالجة البنية الداخلية للسرد، وكيفية تنظيم الأحداث، وآليات نظام إنتاج المعنى في النص. وفي هذا السياق، يوفر «نموذج لابوف وفالتسـكي الماسي» -نظراً لقدرته على تفكيك المكونات الأساسـية للسرود الشفهية- أداة دقيقة وفعالة لإعادة قراءة البنى السـردية، وتبيان العلاقات بين الأفعال والشـخصيات والتوجه الدلالي للنصـوص، ومنها النصوص الدينية. وتُشـكل سورة يوسـف المباركة، بدعم من تماسـكها البنـيوي الفريد، ووحدتها الموضوعيـة، وتنوع أحداثها، فضاءً حيويا للتحليلات السـردية. وقد اسـتخرجت هذه الدراسـة -باسـتخدام المنهج الوصفي-التحليلي وبهدف استقصاء الهندسة السـردية لهذه السورة- المكونات الستة وهي: (العرض الإجمالي، الاتجاه، التقييم، الحـدث المعقد، حل العقدة، والخاتمـة) وحللتها وفق نموذج لابوف وفالتسكي. وتُظهر نتائج البحث أن بنية السورة تنسجم بشـكل مطلوب مع نموذج لابوف وفالتسكي؛ حيث يحدد عنصر «العرض الاجمالي» الحدود العامة للحبكة ، ويهيء «الاتجاه» بيئة من المواقف الزمنية والمكانية للشخصيات، وتُنشئ «الأحداث المعقدة» الأزمات السردية في مسار القصة لتدير عملية حل الأزمة والعودة إلى التوازن، وتُثبت «الخاتمة» في النهاية الوضع النهائي والرسالة الغائية للسرد. بيد أن عنصر «التقييم» يؤدي في هذا النـص دوراً محورياً في توجيـه التيار الدلالي، وإبـراز القضايا الأخلاقية، وإضفـاء العمق على أفعال الشـخصيات. ويفضي تبيان هذه الوظائف في النهاية إلى الكشـف عن الطبقات الخفية للدلالات النصية وإعادة تمثيل الأبعاد الفنية والبنية لسورة يوسف.

الكلمات المفتاحية: السردية البنيوية، النموذج الماسي، لابوف وفالتسكي، سورة يوسف، التقييم.

تاريخ الاستلام: ١٤٠٥/٤/١٤ تاريخ القبول: ١٤٠٥/٥/٢٨ doi 10.22034/alr.2026.3787.1187

١. خريج دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد مدني الأذربيجانية، تبريز، إيران. gelavizh@gmail.com
٢. عضو الهيئة العلمية بقسم الأدب العربي، جامعة المصطفى العالمية، مشهد، إيران. (المؤلف المسؤول) jmoein56@yahoo.com

مجلة نصف سنوية دراسات في الأدب العربي
السنة ٤، العدد ٧، الربيع والصيف ١٤٤٧-١٤٤٨
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
المقال البحثي

هوية المشكلات الاجتماعية في رواية هدى بركات «بريد الليل»، استنادًا إلى النظرية الاجتماعية لجورج لوكاش

سيد مهدي موسوي نيا[1]
محسن خدامي[2]

الملخص

تتناول هذه الدراسة، من منظور علم الاجتماع وانطلاقًا من آراء جورج لوكاش، تحليل رواية «بريد الليل» لهدى بركات، ساعيةً إلى دراسة انعكاس المشكلات الاجتماعية والهوية للإنسان المعاصر في إطار نظرية الواقعية النقدية. تكمن أهمية هذه الدراسة في أن الرواية الواقعية، إلى جانب كشفها عن الحقائق الاجتماعية المُرّة، تُفضي إلى فهم أعمق لبنى المجتمع وأزماته. يتمحور موضوع الدراسة الرئيسي حول دراسة جوانب مختلفة من المشكلات الاجتماعية، بما في ذلك الفقر، وعدم المساواة، والعنف ضد المرأة، والزواج القسري، والاغتراب، و التناقضات الطبقية في الرواية، وعلاقتها بنظرية لوكاش في الجدلية التاريخية والتَّسليع. أُجريت هذه الدراسة باستخدام المنهج التحليلي الوصفي، ودراسة مُفصّلة لنص الرواية. تُظهر النتائج أن بركات، في روايتها «بريد الليل»، قد صوّرت، من خلال أسلوب الرسائل والسرد متعدد الطبقات، بنى اجتماعية جائرة، وحلّلتها على المستويين الفردي والجماعي. يتجلى مفهوم الجدلية التاريخية في هذه الرواية كسلسلة من القرارات والضرورات الاجتماعية، وشخصياتها نتاجٌ للتناقضات الطبقية والتاريخية. كما أن ظاهرة التشيء والاغتراب في هذا العمل تُختزل مكانة الإنسان إلى مجرد سلعة للبقاء. في نهاية المطاف، يمكن اعتبار «بريد الليل» مثالًا بارزًا للواقعية النقدية التي، من خلال نقدها لبنى السلطة والجندر والطبقة، تدعو القارئ إلى إعادة التفكير في الواقع الاجتماعي و إمكانية تغييره.

الكلمات المفتاحية: هدى بركات، بريد الليل، جورج لوكاش، المشكلات الاجتماعية.

تاريخ الاستلام: ١٤٠٣/١٢/١٠ تاريخ القبول: ١٤٠٤/١١/١٤ doi 10.22034/alr.2026.880

١. خريج دكتوراه في اللغة والأدب الفارسي، محاضر في جامعة فرهنگيان، شهيد باهنر، شيراز، إيران. (المؤلف المسؤول) zanjerepoem@gmail.com

٢. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها، جامعة فرهنگيان، شهيد باهنر، شيراز، إيران. mkhodami@gmail.com

مجلة نصف سنوية دراسات في الأدب العربي
السنة ٤، العدد ٧، الربيع والصيف ١٤٤٧-١٤٤٨
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
المقال البحثي

تطبيق نظرية نيومارك في نقل الوحدات الثقافية في الترجمة العربية لكتاب «سلام بر إبراهيم»

طاهره چال دره[1]
گوهر رمضان پور[2]

الملخص

تؤدي الترجمة دور الجسر الرابط بين اللغات والثقافات. ومن الواضح أنه في عملية الترجمة، لا يلتقي لغتان فحسب، بل تتقاطع ثقافتان أيضاً، حيث يسعى المترجم إلى نقل ثقافة اللغة المصدر إلى ثقافة اللغة الهدف. وعادة ما تكون المقولات التي تعكس ثقافة مجتمع ما غير مفهومة للمجتمعات ذات الاختلافات الثقافية، مما قد يولد سوء فهم ويضع المترجم أمام تحديات حقيقية. وتكتسب ترجمة النصوص الأدبية أهمية مضاعفة، لا سيما عندما يتعلق الأمر بأدب الدفاع المقدس؛ نظراً لكونه انعكاساً للقيم والمفاهيم الإنسانية السامية لثقافة اللغة المصدر. ويُعدّ بيتر نيومارك أحد أبرز التنظيريين المعاصرين في حقل دراسات الترجمة؛ إذ قسّم المقولات الثقافية إلى خمس فئات واقترح سبع عشرة طريقة لترجمتها. تهدف الدراسة الحالية -استناداً إلى الإطار النظري لنيومارك- إلى فحص جودة نقل الوحدات الثقافية وأداء المترجم في الترجمة العربية لرواية «سلام بر إبراهيم»، مع تحليل مدى تطابق الترجمة مع مؤشرات هذه النظرية. وتُظهر أهمنتائج البحث -الذي كُتب بالمنهج الوصفي-التحليلي وبالاعتماد على الأدوات المكتبية- أن العنصر الثقافي المتمثل في «المنظمات، والعادات والتقاليد، والأنشطة، والتيارات والمفاهيم السياسية» كان الأعلى تكراراً، في حين جاء عنصر «البيئة الطبيعية (الإيكولوجيا)» في المرتبة الأقل تكراراً. ومن بين الطرق السبع عشرة التي اقترحها نيومارك لترجمة مقولات العناصر الثقافية، استخدِمَت ثلاث عشرة طريقة من قبل المترجم في ترجمة كتاب «سلام بر إبراهيم».

الكلمات المفتاحية: نقد الترجمة، العناصر الثقافية، سلام بر إبراهيم، نيومارك، أدب الدفاع المقدس.

تاريخ الاستلام: ١٤٠٤/١٢/١١ تاريخ القبول: ١٤٠٥/٨/٦
doi 10.22034/alr.2026.3544.1145

١. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، فرع گرمسار، الجامعة آزاد الإسلامية، گرمسار، إيران. t.chaldareh@iau.ac.ir
٢. خريج ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة آزاد الإسلامية، فرع گرمسار، گرمسار، إيران. gwhrrmdanpwr@gmail.com

دوفصلنامه علمی
جستارهای ادب عربی
مجلة نصف سنوية دراسات في الأدب العربي
السنة ٤، العدد ٧، الربيع والصيف ١٤٤٧-١٤٤٨
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
المقال المراجعي

استجلاء وتحليل التجليات السُرْبَالية (السورئالية) في شعر أمل دنقل: مع التركيز على اللاوعي والاحتجاج السياسي

مجتبى قنبرى مزيدى[١]
محمدصادق ضرونى[٢]

المخلص

تُعدّ السُرْبَالية (السورئالية)، بوصفها إحدى التيارين الأدبيين المؤثرين في القرن العشرين، محاولةً لكشف الطبقات الخفية للتجربة الإنسانية بالاعتماد على التحرر من المنطق العادي، وربط الواقع بالحلم، وتوظيف اللاوعي. وفي الشعر العربي المعاصر، لم يقتصر هذا النهج على مستوى الشكل فحسب، بل تجلّى أيضاً في عكس الهموم السياسية والاجتماعية لشعراء أمثال أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣). يعدّ هذا الشاعر المصري المناضل من بين الشعراء الذين نجحوا -عبر توظيف المكونات السربالية في بعض قصائدهم- في فتح نافذة جديدة للتعبير عن الاحتجاج، والمعاناة التاريخية، وأزمة الهوية. تعتمد هذه الدراسة المنهج الوصفي-التحليلي، مستندةً إلى ديوان الشاعر (الأعمال الكاملة)، لاستقصاء مكونات السربالية (الكتابة التلقائية، والصور المدهشة وفوق الواقعية، والانفصام الزماني-المكاني، والحب السربالي) في قصائده، وتبيان وظيفة هذه المكونات في عكس المضامين السياسية والاجتماعية. وتُظهر نتائج البحث أن دنقل لم يستدمج الأدوات السربالية بوصفها تقنيات جمالية محضة، بل اتخذها أداةً ولغةً لتعبئة المعنى، ونقد السلطة، وأزمة الهوية، والاحتجاج السياسي، وإعادة تمثيل العنف التاريخي، ورسم تطلعات التحرر؛ حيث يمتزج في هذه العملية اللاوعي الفردي للشاعر باللاوعي الجمعي والسياسي، ليغدو الخيال السربالي أداةً للاحتجاج والمقاومة في مواجهة الواقع القمعي.

الكلمات المفتاحية: السربالية (السورئالية)، اللاوعي، المقاومة، الاحتجاج السياسي، أمل دنقل.

تاريخ الاستلام: ١٤٠٥/٤/١٢ تاريخ القبول: ١٤٠٥/٥/٢٨ doi 10.22034/alr.2026.3778.1186

١. محاضر في قسم تعليم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرهنگيان، طهران، إيران. farhanghanbarimazidi@gmail.com
٢. أستاذ مساعد في قسم تعليم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرهنگيان، طهران، إيران. (المؤلف المسؤول) sadeqzarouni@cfu.ac.ir

Semiannual Journal Inquiries into Arabic Literature
Vol. 4, No. 7 – Spring & Summer 2026
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
R Review Article

An Investigation and Analysis of Surrealist Elements in Amal Dunqul's Poetry: From the Unconscious to Political Resistance and Protest

Mojtaba Qanbari Mazidi[1] | Modamad Sadeq Zaruni[2]

Abstract

Surrealism, as one of the most influential literary movements of the twentieth century, has sought to uncover the hidden layers of human experience through liberation from conventional logic, the fusion of reality and dream, and the exploration of the unconscious. In modern Arabic poetry, this approach has manifested itself not only at the formal level but also in the expression of the political and social concerns of poets such as Amal Dunqul (1940–1983). This Egyptian poet and outspoken literary figure is among those who, through the incorporation of surrealist elements into some of his poems, opened up new avenues for expressing protest, historical suffering, and identity crises. Adopting a descriptive-analytical approach and drawing on the poet's collected works (al-Aʿmāl al-Kāmila), the present study investigates the manifestations of surrealism in his poetry, focusing on such elements as automatic writing, fantastic and surreal imagery, temporal and spatial disjunctions, and surrealist love. It also elucidates the role of these elements in articulating political and social themes. The findings indicate that Dunqul employs surrealist devices not merely as aesthetic techniques, but rather as expressive tools and a distinctive language for deepening meaning, critiquing power, exploring identity crises, articulating political protest, representing historical violence, and envisioning liberation. In this process, the poet's individual unconscious becomes intertwined with the collective and political unconscious, transforming surrealist imagination into an instrument of protest and resistance against oppressive realities.

Keywords: Surrealism; Unconscious; Resistance; Political Protest; Amal Dunqul.

Received: 07/03/2026 (12/4/1405) Accepted: 08/19/2026 (28/5/1405) doi 10.22034/alr.2026.3778.1186

1. Lecturer of Arabic Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran. farhanghanbarimazidi@gmail.com

2. Assistant Professor of Arabic Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran (Corresponding Author). sadeqzarouni@cfu.ac.ir

Semiannual Journal Inquiries into Arabic Literature
Vol. 4, No. 7 – Spring & Summer 2026
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
Research Article

Applying Newmark's Theory to the Transfer of Cultural Units in the Arabic Translation of "Salam Bar Ibrahim"

Tahere Chaldare[1] | Gohar RamezanPur[2]

Abstract

Translation serves as a bridge between languages and cultures. It is evident that translation involves the interaction of not only two languages but also two cultures, as translators strive to transfer the culture of the source language into the target culture. Cultural elements that reflect the values and norms of a society are often difficult for members of culturally different communities to understand, potentially leading to misunderstandings and posing challenges for translators. The translation of literary texts is particularly significant in this regard, especially when dealing with Sacred Defense (the Iran-Iraq War) literature, as such works reflect the noble human values and ideals embedded in the source culture. Peter Newmark is one of the most prominent contemporary theorists in the field of translation studies. He classifies cultural elements into five categories and proposes seventeen translation procedures for rendering them. Drawing on Newmark's theoretical framework, the present study examines the quality of cultural-element transfer and the translator's performance in the Arabic translation of the book *Salam Bar Ebrahim*, analyzing the extent to which the translation conforms to the principles of this theory. The findings of this descriptive-analytical study, based on library research, indicate that the cultural category encompassing organizations, customs and traditions, activities, political movements, and concepts has the highest frequency, whereas ecology has the lowest. Furthermore, the translator employs thirteen of the seventeen translation procedures proposed by Newmark for rendering cultural elements in the Arabic translation of *Salam Bar Ebrahim*.

Keywords: Translation Criticism, Cultural Elements, *Salam Bar Ebrahim*, Newmark, Sacred Defense Literature

Received: 03/02/2026 (11/12/1404) Accepted: 10/28/2026 (6/8/1405) doi 10.22034/alr.2026.3544.1145

1. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran. t.chaldareh@iau.ac.ir

2. MA Graduate in Arabic Language and Literature, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran. gwhrrmdanpwr@gmail.com

Semiannual Journal Inquiries into Arabic Literature
Vol. 4, No. 7 – Spring & Summer 2026
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
Research Article

The Nature of Social Problems in Hoda Barakat's "Voices of the Lost": A Study Based on Georg Lukács's Sociological Theory

Sayyed Mahdi MusaviNia[1] | Mohsen KHodami[2]

Abstract

Drawing on Georg Lukács's sociological thought, this study examines Hoda Barakat's novel *Voices of the Lost* (Barid al-Layl) from a sociological perspective, focusing on the representation of social problems and identity-related issues experienced by contemporary individuals within the framework of critical realism. The significance of this study lies in the capacity of realist fiction to expose harsh social realities and thereby foster a deeper understanding of societal structures and crises. The central concern of the research is to investigate various manifestations of social problems in the novel, including poverty, inequality, violence against women, forced marriage, alienation, and class contradictions, and to explore their relationship to Lukács's concepts of historical dialectics and reification. The study employs a descriptive-analytical method based on a close examination of the novel's text. The findings reveal that, through its epistolary form and multilayered narrative structure, Barakat portrays unjust social structures and examines their consequences at both individual and collective levels. Historical dialectics manifests itself in the novel through a sequence of decisions and socially imposed necessities, while the characters emerge as products of historical and class contradictions. Furthermore, reification and alienation reduce the human being to a mere commodity in the struggle for survival. Ultimately, *Voices of the Lost* can be regarded as a notable example of critical realism which, through its critique of structures of power and of gender and class relations, invites readers to reconsider social reality and the possibility of transforming it.

Keywords: Hoda Barakat; *Voices of the Lost*; Georg Lukács; Social Problems.

Received: 02/28/2025 (10/12/1403) Accepted: 02/03/2026 (14/11/1404) doi 10.22034/alr.2026.880

1. PhD Graduate in Persian Language and Literature, Lecturer at Farhangian University, Shahid Bahonar Campus, Shiraz, Iran (Corresponding Author). zanjerepoem@gmail.com

2. Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Farhangian University, Shahid Bahonar Campus, Shiraz, Iran. mkhodami@gmail.com

Semiannual Journal Inquiries into Arabic Literature
Vol. 4, No. 7 – Spring & Summer 2026
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
Research Article

A Narratological Analysis of Surah Yusuf: A Structuralist Reading Based on Labov and Waletzky's Model

Gelavizh Sheikhi[1] | Javad Moein[2]

Abstract

Narratology, as one of the most effective analytical approaches in literary studies, examines the internal structure of narratives, the organization of events, and the mechanisms through which meaning is generated within a text. Among the various narratological frameworks, Labov and Waletzky's diamond-shaped diagram, owing to its capacity to distinguish the fundamental components of oral narratives, provides a systematic and effective analytical tool for re-examining narrative structures and elucidating the relationships among actions, characters, and the semantic orientation of texts, including religious texts. Distinguished by its remarkable structural coherence, thematic unity, and diversity of events, Surah Yusuf offers a dynamic framework for narratological analysis. Employing a descriptive-analytical method and aiming to investigate the narrative architecture of this Surah, the present study identifies and analyzes the six constituent elements of Labov and Waletzky's model: Abstract, Orientation, Evaluation, Complicating, Resolution, and Denouement. The findings indicate that the structure of the Surah corresponds substantially to Labov and Waletzky's model. More specifically, the Abstract delineates the overall boundaries of the plot, while the Orientation establishes the temporal and spatial contexts in which the characters are situated. Complicating Actions introduce narrative crises in the progression of the story, while Resolution governs the process of overcoming these crises and restoring equilibrium. Finally, the Coda establishes the narrative's final state of affairs and consolidates its ultimate message. Evaluation, however, plays a pivotal role in directing the flow of meaning, foregrounding ethical propositions, and enriching the significance of the characters' actions. Ultimately, elucidating these functions contributes to uncovering the latent layers of textual signification and revealing the artistic and structural dimensions of Surah Yusuf.

Keywords: Structuralist Narratology; diamond-shaped diagram; Labov and Waletzky; Surah Yusuf; Evaluation.

Received: 07/05/2026 (14/4/1405) Accepted: 08/19/2026 (28/5/1405) doi 10.22034/alr.2026.3787.1187

1. PhD Graduate in Arabic Language and Literature, University of Azerbaijan Shahid Madani, Tabriz, Iran. gelavizh@gmail.com

2. Faculty Member, Department of Arabic Literature, Al-Mustafa International University, Mashhad, Iran (Corresponding Author). jmoein56@yahoo.com

Semiannual Journal Inquiries into Arabic Literature
Vol. 4, No. 7 – Spring & Summer 2026
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716

Research Article

A Foucauldian Reading of Characters in Jurji Zaydan's Novel "Abu Muslim al-Khurasani"

Asgar BabaZade Aqdam[1]

Abstract

Jurji Zaydan's historical novels, particularly *Abu Muslim al-Khurasani*, provide a discursive space for the representation of power relations through literary narrative. This study examines how power is constituted and how it influences the characterization of Abu Muslim in the novel. Its significance lies in its discursive approach to the historical novel, viewing it not merely as a reflection of history but as a site for the production, reproduction, and exclusion of political subjects. Employing a qualitative analytical method and a discourse-analytical approach, the study draws on Michel Foucault's theory of power. Foucault understands power as operating not only through governmental structures but also through implicit and institutionalized discourses embedded in language and narrative. In contrast to conventional conceptions of power advanced by early Marxist and feminist thinkers, Foucault regards power as productive in nature: it generates events and gives rise to new forms of conduct and behavior rather than merely restricting individual freedom or subjecting individuals to constraints. Within this framework, Abu Muslim al-Khurasani is represented as a historical and mythic agent situated within discourses of resistance, legitimation, repression, and political order. The findings reveal that, through the interplay of historical narrative elements and literary language, Zaydan portrays Abu Muslim as an ambivalent subject: on the one hand, he represents the discourse of resistance and emerges as a hero of the masses; on the other, he becomes a threatening figure to the nascent political order of the Abbasid Caliphate. This duality positions Abu Muslim throughout the narrative both as an agent of discursive transformation and as a victim of discursive exclusion. Furthermore, the relationships among the characters, particularly those between Abu Muslim and the Abbasid caliphs, are structured around power dynamics and the reproduction of political hierarchies. Narrative language itself functions as an instrument for the exercise and perpetuation of power, systematically positioning characters within discursive frameworks or excluding them from these frameworks.

Keywords: Jurji Zaydan; *Abu Muslim al-Khurasani*; Michel Foucault; Discourse of Power; Characterization.

Received: 12/23/2025 (2/10/1404) Accepted: 05/14/2026 (24/2/1405) doi 10.22034/alr.2026.881

1.Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Quran Sciences and Education, Qom, Iran (Corresponding Author). babazadeh@quran.ac.ir

Semiannual Journal Inquiries into Arabic Literature
Vol. 4, No. 7 – Spring & Summer 2026
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716
Research Article

A Layered Stylistic Analysis of Dua al-Mujir

Zahra NushAbadi[1] | Masud BavanPuri[2]

Abstract

Dua al-Mujir is one of the transmitted supplications (al-adʿiya al-maʾthūra) which, despite its prominent ritual status and widespread use in the Shiʿi devotional tradition, has received relatively little systematic scholarly attention from a linguistics and stylistics perspectives. Most available studies have been limited to conceptual explanation or an emphasis on virtues of this dua, leaving a significant research gap in in-depth linguistic analyses, particularly through a multilayered stylistic approach. Accordingly, the central question addressed in this study is how al-Mujir is organized across different linguistic levels, from phonetics to semantics and pragmatics, and what role this linguistic organization plays in shaping devotional efficacy and sacred experience in supplicants. The significance of this research lies, on the one hand, in the scarcity of coherent stylistic studies of supplicatory texts and, on the other, in the considerable capacity of al-Mujir for examining religious language related to the lived experience of prayer. This study aims to identify the stylistic features of al-Mujir at six levels (layers): phonological, lexical, morphological, syntactic, semantic, and pragmatic, and to clarify the connections between these levels and the dua's devotional function. Its main question is how each layer contributes to the construction of an experience of entreaty, divine transcendence (Tanzih), and reliance upon God. The study uses a descriptive-analytical method grounded in multilayered stylistics. The findings indicate that, at the phonological level, al-Mujir relies on internal musicality, phoneme repetition, and breathing rhythm. At the lexical level, it constructs a balanced network of divine attributes of Majesty (jalal) and Beauty (jamal). At the morphological level, the predominance of active participles and intensive forms highlights the agency and absoluteness of divine attributes. At the syntactic level, al-Mujir follows a consistent pattern of invocation, praise, and petition. Finally, at the semantic and pragmatic levels, its progression from divine transcendence (tanzih) to earnest entreaty (istighatha), and from fear to reassurance, transforms the dua from a linguistic text into a spiritual, devotional and ritual experience.

Keywords: Dua al-Mujir; Layered Stylistics; Phonology; Syntax; Morphology; Semantics.

Received: 12/09/2025 (18/9/1404) Accepted: 05/14/2026 (24/2/1405) doi 10.22034/alr.2026.877

1. PhD Student in Arabic Language and Literature, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. z.noshabadi@urd.ac.ir

2. Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Religions and Denominations, Qom, Iran (Corresponding Author). masoudbavanpouri@yahoo.com

Semiannual Journal Inquiries into Arabic Literature
Vol. 4, No. 7 – Spring & Summer 2026
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716

Research Article

A Comparative Analysis of Literary and Linguistic Approaches in tafsir books "Mawahib al-Rahman" and "al-Mizan" (With a Focus on Quranic Verses Featuring Conciseness, Ellipsis, and Syntactic Inversion)

Sayyed Masud Emrani[1] | Mostafa AhamdiFar[2] | Hamid Falahati[3]

Abstract

This study presents a comparative analysis of the literary and linguistic foundations of two significant Shia tafsir (Quranic commentaries) from the fourteenth century AH: *Mawahib al-Rahman* by Ayatollah Sayyid Abd al-A'la Sabzawari and *al-Mizan fi Tafsir al-Quran* by Allamah Sayyid Muhammad Husayn Tabataba'i. It primarily aims to systematically examine how these two interpreters employed four branches of literary studies—lexicology, morphology, syntax, and rhetoric—as dynamic tools for deriving Quranic meanings. Conducted through a descriptive-analytical approach and a comparative study, this research draws its data from these two primary sources. The findings indicate that both interpreters share a commitment to the paradigm of interpreting the Quran through the Quran itself (tafsir al-Quran bil-Quran) and to Shia rationalism. Nevertheless, they exhibit fundamental methodological differences in their primary focus and in the ways they employ literary and linguistic tools. In *Mawahib al-Rahman*, Sabzawari adopts an independent, analytical approach. He engages with lexicology through independent lexical judgments and an emphasis on the "spirit of meaning"; morphology through attention to the semantic implications of morphological patterns and structures; syntax through an examination of all possible grammatical variations (i'rab) and a critical assessment of earlier scholars' views; and rhetoric through both an aesthetic and an educational perspective. By contrast, in *al-Mizan*, Tabataba'i adopts a holistic, context-oriented methodology. He centers syntax on his literary and linguistic analyses, and uses lexicology, morphology, and rhetoric to elucidate the thematic coherence of Quranic surahs and to establish the Quran's self-sufficiency in interpretation. By systematizing these two methodological models, the present study lays the groundwork for more precise comparative studies in the field of the methodology of Shia tafsirs.

Keywords: Mawahib al-Rahman; al-Mizan; Comparative Approach; Lexicology; Morphology; Syntax; Rhetoric

Received: 01/03/2026 (13/10/1404) Accepted: 09/26/2026 (4/6/1405) doi 10.22034/alr.2026.3470.1128

1.Assistant Professor of Islamic Studies Education, Farhangian University, Tehran, Iran (Corresponding Author) emrani@cfu.ac.ir

2. Assistant Professor of Quran and Hadith Sciences, Al-Mustafa International University, Qom, Iran. 0945367430@miu.ac.ir

3. Assistant Professor of Islamic Studies Education, Farhangian University, Tehran, Iran. h.falahati@cfu.ac.ir

In the name of Allah

the most gracious, the most merciful



Semiannual Journal Inquiries into Arabic Literature

Vol. 4, No.7 – Spring & Summer 2026

In accordance with Article 13 of the Press Law ratified by the Islamic Consultative Assembly, the publication license for the Journal of Arabic Syntactic Inquiries —Persian-language scholarly journal specializing in Arabic Language and Literature, published semiannually with nationwide distribution—was issued in 2025 (1402 SH) under license number 85440 by the Ministry of Culture and Islamic Guidance under the auspices of the Navvab Higher Seminary. Furthermore, the journal was awarded the scientific rank of "B" on October 13, 2025 (21/7/1404 SH), pursuant to a resolution of the Council for Granting Licenses and Academic Rankings of the Khorasan Seminary.

"The views expressed in the articles are not necessarily the views of the journal."

ISSN: 2676-7716 EISSN: 2717-2368

Publisher: **Navvab Higher Theological Seminary (Supported by the Khorasan Seminary)** ▪ Managing Director: **Mahdi Rezaei** ▪ Editor-in-Chief: **Javad Moein** ▪ Managing Editor: **Alireza Khoainian** ▪ Academic Editor: **Masud BavanPuri** ▪ English Translator & Layout Designer: **Ahmad Edalatian** ▪ Address: **Mashhad, Shirazi Street, next to the Holy Shrine. Navvab Higher Islamic Seminary.**

E-mail: alr.Pajoohesh@H-Navvab.ir

ALR.JOURNALS.HOZEHKH.COM