مجلهٔ زبان و ادبیات عربی

(مجلهٔ ادبیات و علوم انسانی سابق) / دانشگاه فردوسی مشهد / علمی-پژوهشی
سال هفتم- شماره ۱۷۰/۲/۱۲- بهار و تابستان ۱۳۹٤

ISSN: ۲۰۰۸-۷۲۱۷

- **شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه مجموعه «العواصف» جبران خلیل جبران** — دکتر علی اکبر احمدی چناری
- **تحلیل چند انگاره در نهج‌البلاغه** — دکتر عباس اقبالی
- **تحلیل روایی رمان *الشحاذ (گدا)* اثر نجیب محفوظ** — دکتر کمال باغجری- دکتر علی بشیری
- **حقیقت یابی «وأدالبنات»** — دکترمحمود خورسندی- علیرضا خورسندی

- **بلاغت اسلوب «تکرار» در مضامین طنز محمدمهدی جواهری و تحلیل معانی ثانویه** — دکترسیدمحمد موسوی بفروئی
- **نقد طنزگونه جامعه در «طیف الخیال ابن دانیال موصلی»** — دکتر رضا رضایی

- **رویکردی نوین به فرآیند واژه‌گزینی در زبان عربی** — دکتر هادی شعبانی چافجیری
- **تبیین پدیده فراگیر زبانی «صفت جانشین موصوف» در چکامه‌های عصر جاهلی** — دکتر سیده اکرم رخشنده نیا
- **نگاهی به امثال‌وحکم در ادب خراسان (قرن ٤ و ٥)** — دکتر کلثوم صدیقی
  دکتر علی اکبر ملایی
  حامد نقشبندی- دکتر محمد باقر حسینی
  دکتر علی نوروزی- دکتر حسین ناظری

شمارهٔ دوازدهم- سال هفتم
بهار و تابستان ۱۳۹٤، شمارهٔ پی در پی ۱۷۰/۲/۱۲

شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه مجموعه «العواصف» جبران خلیل جبران	دکتر علی اکبر احمدی چناری
تحلیل چند انگاره در نهج‌البلاغه	دکتر عباس اقبالی
تحلیل روایی رمان *الشحاذ (گدا)* اثرِ نجیب محفوظ	دکتر کمال باغجری دکتر علی بشیری
حقیقت یابی «وأدالبنات»	دکترمحمود خورسندی علیرضا خورسندی دکترسیدمحمد موسوی بفروئی
بلاغت اسلوب «تکرار» در مضامین طنز محمدمهدی جواهری و تحلیل معانی ثانویه	دکتر رضا رضایی
نقد طنزگونه جامعه در «طیف الخیال ابن دانیال موصلی»	دکتر هادی شعبانی چافجیری دکتر سیده اکرم رخشنده نیا
رویکردی نوین به فرآیند واژه‌گزینی در زبان عربی	دکتر کلثوم صدیقی
تبیین پدیده فراگیر زبانی «صفت جانشین موصوف» در چکامه‌های عصر جاهلی	دکتر علی اکبر ملایی
نگاهی به امثال‌وحکم در ادب خراسان (قرن ٤ و ٥)	حامد نقشبندی دکتر محمد باقر حسینی دکتر علی نوروزی دکتر حسین ناظری

مجلهٔ زبان و ادبیّات عربی
(مجلهٔ ادبیّات و علوم انسانی سابق)
(علمی ـ پژوهشی)

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسؤول: دکتر سیّد حسین فاطمی
سردبیر: دکتر عباس عرب

اعضای هیأت تحریریه:

دکتر عباس اقبالی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)
دکتر ابوالحسن امین مقدسی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران)
دکتر سید محمد باقر حسینی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر محمود خرسندی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان)
دکتر نجمه رجائی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر غلام عباس رضائی هفتادر (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران)
دکتر محمود شکیب انصاری (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز)
دکتر حسین شمس آبادی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)
دکتر عباس طالب زاده شوشتری (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر حسن عبدالهی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر عباس عرب (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر علی منتظمی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

مقالات برمبنای نام خانوادگی نویسندهٔ اصلی به ترتیب الفبایی تنظیم می شود.

ویراستار علمی : دکتر حبیب جمیل زاده
ویراستار ادبی : جواد میزبان
ویراستار انگلیسی : مرکز ویراستاری دانشکده ادبیات و علوم نسانی **ویراستار این شماره:** سارا شایسته
کارشناس اجرایی مجلّه: مرضیّه دهقان
حروفچینی و صفحه آرایی : ویدا ختتان
شمارگان: ۵۰ نسخه
نشانی: مشهد، پردیس دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، تلفن:۳۸۸۰۶۷۲۳-۰۵۱ کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳ ،
بها: داخل کشور ۲۰۰۰۰ ریال
نشانی اینترنتی:
http://jm.um.ac.ir/index.php/jall E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir
این نشریه در کتابخانه منطقه ای علوم و تکنولوژی شیراز نمایه می شود.

بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه فردوسی مشهد

مجلّه زبان و ادبیّات عربی

(مجلّهٔ ادبیّات و علوم انسانی سابق)

(علمی - پژوهشی)

این مجله براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۱/۱۱۹٦ مورّخ ۱۳۸۸۷/۲۰ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری دارای اعتبار علمی – پژوهشی می باشد.

شمارهٔ پی در ۱۷۰/۲/۱۲

بهار و تابستان ۱۳۹٤

(تاریخ انتشار این شماره: پاییز ۱۳۹٤)

این مجلّه در پایگاههای زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله در مجلّهٔ زبان و ادبیّات عربی

۱- مقاله باید حاصل کار نویسندهٔ آن باشد.
۲- مقاله یا چکیدهٔ آن نباید در نشریهٔ دیگری چاپ شده باشد.
۳- مقاله نباید قبلاً یا همزمان برای ارزیابی به مجلهٔ دیگری ارسال شده باشد یا بشود.
۴- هر گونه مسؤولیت علمی و اخلاقی مربوط به تحقیق و مطالب مقاله با نویسنده مقاله است.
(فرم مربوط به تعهد موارد فوق باید با امضای نویسنده اصلی همراه با مقاله ارسال شود.)
۵- حق ویراستاری برای مجلّه زبان و ادبیّات عربی محفوظ است.
۶- تأیید مقاله برای چاپ، مشروط به نتیجه ارزیابی داوران و نظر هیأت تحریریه است.
۷- مقاله باید با فرمت word و سایز ۱۲ و قلم (فونت) Mitra با تنظیم پاورقیها و پی‌نوشتها و فهرست منابع همراه با CD در سه نسخه روی صفحه استاندارد A4 ارسال شود.
۸- حجم متوسط مقاله باید ۲۰ صفحهٔ استاندارد نشریه باشد.
۹- مقاله باید چکیده فارسی و انگلیسی داشته باشد و چکیده باید شامل کلید واژه ها باشد.
۱۰- عنوان مقاله همراه ذکر نام و نام خانوادگی و مرتبه علمی و دانشگاه محل کار نویسنده یا نویسندگان (یا مدرک تحصیلی او یا آنها) باشد و مدرک تحصیلی دانشجویان دوره دکتری ضمیمه شود.
۱۱- مقاله باید شامل مقدمه، متن و نتیجه باشد.
۱۲- زبان مقاله می تواند فارسی یا عربی باشد.
۱۳- ارجاع داخل متن منطبق با ویژگیهای یادشده در منابع (نام مؤلف ، سال تألیف و صفحه) باشد.
۱۴- فهرست منابع به ترتیب الفبایی نام خانوادگی مؤلف باشد.
۱۵- اگر نویسندهٔ مقاله به اثری از آثار خود ارجاع می دهد لازم است در فهرست منابع از ذکر عبارت «نگارنده» خودداری کند.

اینجانب نویسنده (اصلی) مقاله ..... ضمن قبول مسؤولیت کامل در خصوص مراعات اصول اخلاقی و صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله، مواد زیر را ضمانت می کنم:
۱- مقاله ..... یا چکیده آن در هیچ نشریه ای به چاپ نرسیده است.
۲- مقاله.....
قبل یا همزمان با ارسال به مجلّهٔ زبان و ادبیّات عربی دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد به هیچ نشریه دیگری ارسال نشده و تا زمان اعلام پاسخ نهایی از سوی مجله یاد شده به هیچ نشریه دیگری ارسال نخواهد شد.

برگ درخواست اشتراک

مجلهٔ زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق)

دانشگاه فردوسی مشهد

۱- برای اشتراک یک ساله مجلّه مبلغ ۲۰,۰۰۰ ریال به حساب ۴۲۵۲۹۹۶۳۸ عواید اختصاصی دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد نزد بانک تجارت شعبه دانشگاه مشهد(کد: ۴۲۵۰) واریز کنید.

۲- برگ اشتراک را همراه با اصل فیش بانکی به نشانی: مشهد مقدس، میدان آزادی، پردیس دانشگاه، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دفتر مجلّه، ارسال نمایید.

۳- در صورت تغییر آدرس، مراتب را به‌وسیله نامه یا ایمیل به اطلاع امور مشترکین مجلّه برسانید.

۴- در صورت تمایل به دریافت شماره مربوط به سالهای قبل، با ما مکاتبه و یا با شماره تلفن: ۳۳-۸۷۹۶۸۲۹ تماس حاصل فرمایید.

نام: نام خانوادگی مؤسسه:

شغل: میزان تحصیلات: سن:

نشانی:

کد پستی: صندوق پستی:

نمابر: شماره تلفن:

Email:

فهرست مندرجات

شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه مجموعه «العواصف» جبران خلیل جبران	دکتر علی اکبر احمدی چناری	۱-۲۹
تحلیل چند انگاره در نهج‌البلاغه	دکتر عباس اقبالی	۳۱-۵۰
تحلیل روایی رمان *الشحاذ (گدا)* اثرِ نجیب محفوظ	دکتر کمال باغجری دکتر علی بشیری	۵۱-۷۹
حقیقت یابی «وأدالبنات»	دکترمحمود خورسندی علیرضا خورسندی دکترسیدمحمد موسوی بفروئی	۸۱-۹۹
بلاغت اسلوب «تکرار» در مضامین طنز محمدمهدی جواهری و تحلیل معانی ثانویه	دکتر رضا رضایی	۱۰۱-۱۲۶
نقد طنزگونه جامعه در «طیف الخیال ابن دانیال موصلی»	دکتر هادی شعبانی چافجیری دکتر سیده اکرم رخشنده نیا	۱۲۷-۱۵۴
رویکردی نوین به فرآیند واژه‌گزینی در زبان عربی	دکتر کلثوم صدیقی	۱۵۵-۱۷۷
تبیین پدیده فراگیر زبانی «صفت جانشین موصوف» در چکامه‌های عصر جاهلی	دکتر علی اکبر ملایی	۱۷۹-۲۰۶
نگاهی به امثال‌وحکم در ادب خراسان (قرن ٤ و ٥)	حامد نقشبندی دکتر محمد باقر حسینی دکتر علی نوروزی دکتر حسین ناظری	۲۰۷-۲۳۰

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکتر علی اکبر احمدی چناری (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، زابل، ایران)

شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه مجموعه «العواصف» جبران خلیل جبران

چکیده

عنصر شخصیت به‌عنوان اصلی‌ترین ساختمایه روایی در هر داستان، نقش به‌سزایی در روند پردازش پیرنگ و شکل‌گیری رویدادها و حرکت رو به جلو هر متن روایی دارد. کتاب «العواصف» جبران، در بردارنده داستان‌هایی کوتاه است که نویسنده در آن، مؤلفه شخصیت و شیوه‌های پردازش آن را مورد توجه ویژه‌ای قرار داده است. در پژوهش پیش رو، با هدف مشخص نمودن میزان توانمندی جبران در پرداخت شخصیت‌های داستانی و با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، ابتدا تعاریف و تقسیم‌بندی‌های شخصیت به‌عنوان بخش تئوری پژوهش ارائه شده است و در ادامه، داستان‌های این مجموعه در دو ساحت انواع شخصیت‌ها (ایستا، پویا، جامع و ساده) و شیوه‌های شخصیت‌پردازی (توصیف مستقیم و غیر مستقیم: کنش و اکشن، دیالوگ و مونولوگ) مورد واکاوی قرار گرفته است. نتایج جستار پیش رو حکایت از آن دارد که بیشتر شخصیت‌های این مجموعه از نوع ایستا و ساده‌اند و در شیوه‌های شخصیت‌پردازی، گفتگو و توصیف مستقیم بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است.

کلیدواژه‌ها: العواصف، جبران خلیل جبران، شخصیت، شخصیت‌پردازی، داستان کوتاه.

مقدمه

جبران خلیل جبران به جهت تأثیری که بر روند شعر و نثر عربی داشته، چه از حیث ساختار و زبان شعر و چه از حیث مضمون‌پردازی در متون نثر و داستان‌نویسی از جایگاه ویژه‌ای در ادب معاصر برخوردار است. او به همراه جرجی زیدان و میخائیل نعیمه از جمله پیشگامان داستان‌نویسی به مفهوم امروزی آن به شمار می‌آیند (خلیل، ۹: ۲۰۰۸). «العواصف»

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۲۰

پست الکترونیکی: ahmadichenari54@yahoo.com

آخرین کتاب عربی وی محسوب می‌شود که جبران در آن، مجموعه داستان‌های کوتاهی را در موضوعات مختلف نگاشته است.

جبران در این کتاب برای انتقال مفاهیم ذهنی و دیدگاه‌های خود که عمدتاً رمانتیکی هستند از عناصر داستانی همچون پیرنگ، گفتگو، زاویه دید، صحنه، فضا و شخصیت بهره می‌برد. در این میان، نویسنده توجه خاصی به عنصر شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی داشته است. با عنایت به نقش اثرگذار عنصر شخصیت در پردازش رویدادها و پیشبرد پیرنگ داستان در مجموعه فوق، جستار پیش‌رو، به بررسی و نقد این عنصر در مجموعه می‌پردازد تا از این ره-آورد به این سؤالات پاسخ دهد:

جبران در این داستان‌ها از چه نوع شخصیت‌ها و کدام شیوه‌های شخصیت‌پردازی بهره برده است؟

جبران در داستان‌های کوتاه این مجموعه تا چه حد در پرداخت شخصیت‌ها موفق بوده است؟

فرضیه‌ها

نویسنده از انواع مختلف شخصیت‌ها و شیوه‌های مختلف شخصیت‌پردازی بهره برده است.

جبران در پردازش شخصیت‌های داستان‌های مجموعه العواصف با در نظرگرفتن ظرف زمانی تا حد قابل قبولی موفق بوده است.

روش کار در این پژوهش همچون اکثر تحقیقات در حوزه علوم انسانی، توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر شیوه کتابخانه‌ای است. در آغاز، به تعریف شخصیت و اهمیت آن در جهان داستان اشاره شده است سپس در بدنهٔ اصلی پژوهش در هر بخش ابتدا مبنای نظری ارائه گردیده و در ادامه نمونه مثال‌ها تحلیل شده است. هدف، بررسی و تعیین سطح هنری پردازش شخصیت‌های داستانی جبران است.

پیشینه تحقیق

در زمینه شیوه نویسندگی و سطح هنری آثار جبران مقالات و کتاب‌های بسیاری تألیف شده است. کتاب‌های"به باغ همسفران درباره جبران و سپهری (۱۳۸٤)" اثر سید حسین

سیدی، "سهراب سپهری و جبران خلیل جبران (۱۳۸۵)" اثر مهدی رامشینی،" و مقالات "دین و تکثرگرایی دینی نزد جبران خلیل جبران و سهراب سپهری (۱۳۹۱)" اثر حمید احمدیان و عالیه جعفرزاده و "بررسی تطبیقی انگاره‌های دینی میان آثار جبران خلیل جبران و سهراب سپهری (۱۳۹۱)" اثر علی‌اصغر حبیبی از جمله این پژوهش‌هاست. در پژوهش‌های مذکور، شیوه نویسندگی و شاعری، مضامین و دیدگاه‌های مختلف میان جبران و سهراب مقایسه شده است. در پژوهش‌هایی دیگر به‌طور مستقل، درونمایه‌های آثار جبران همچون؛ انگاره‌های دینی و عرفانی یا مسائلی همچون ابعاد رمانتیکی، نماد و مسائل روان‌شناختی در آثار او بررسی شده است: مقاله"جلوه‌های دین در آثار جبران (۱۳۸۳)" اثر مصطفی کمال‌جو و مقاله"عرفان در آثار جبران خلیل جبران (۱۳۸٤)" اثر علی سلیمی و محمود شهبازی از این جمله‌اند.

همچنین در زمینه شخصیت‌پردازی، در آثار روائی عربی پژوهش‌هایی انجام شده از جمله:"شخصیت‌پردازی زن در ادبیات داستانی نجیب کیلانی (۱۳۹۰)" اثر صلاح‌الدین عبدی و "شخصیت‌پردازی در رمان‌های خوله القزوینی (۱۳۹۱)" اثر انسیه خزعلی و سمیه اونق که نویسندگان در پژوهش‌های مذکور به بررسی عنصر شخصیت در رمان‌ها و داستان‌های کوتاه عربی پرداخته‌اند. اما بررسی نگارنده نشان از آن دارد که اغلب پژوهش‌های انجام شده درباره آثار جبران، منحصر به جنبه‌هایی غیر از مؤلفه‌های روایی آثار اوست و تاکنون پژوهشی مستقل که به بررسی عنصر شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی در مجموعه العواصف بپردازد صورت نپذیرفته است.

شخصیت در جهان داستان

یکی از مفاهیم و اصطلاحات پردامنه و بحث برانگیز در حوزه ادبیات داستانی، اصطلاح شخصیت است به‌طوری‌که برخی معتقدند مفهوم شخصیت پیچیده‌ترین عنصر یک متن روائی است (القاضی، ۲۰۰۹: ٦٨). شخصیت داستانی همچون دیگر اصطلاحات و واژگان عرصه ادبیات و هنر، همواره در گذر زمان دستخوش دگرگونی و تحولات فراوانی شده تا امروزه به این سطح از تکامل رسیده است. ازاین‌رو ناقدان حوزه ادبیات داستانی از ارسطو تا نظریه‌پردازان دوره معاصر، تعاریف گوناگونی درباره این عنصر روایی ارائه داده‌اند.

از آن نمونه در یکی از این تعاریف آمده: «اشخاص ساخته شده‌ای را که در داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند... شخصیت بازیگر داستان است و در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند وجود داشته باشد» (میرصادقی، ١٣٨٦: ٢٩٩) و یا «شخصیت عبارت است از هر کسی که در کنش‌های روایت مشارکت دارد، حال چه مثبت چه منفی» (القاضی، ٢٠٠٩: ٦٧). «مجدی وهبه»، پژوهشگر لبنانی آن را این‌گونه تعریف کرده است: «شخصیت یکی از افراد خیالی یا واقعی است که حوادث داستان یا نمایشنامه پیرامون او می‌چرخد» (وهبه، ١٩٧٤: ٦٥).

با توجه به آنچه نظریه‌پردازان حوزه روایت درباره شخصیت ارائه داده‌اند، می‌توان گفت که در حقیقت، شخصیت داستانی تصویری عینی از رفتار، خصلت‌ها و عادت‌های افرادی است که در یک چرخه و دور منطقی با الگوگیری از واقعیت خارجی و محیط پیرامونی نویسنده در ذهن وی شکل می‌گیرد و تبدیل به سخنگویی برای بازتاب و انتقال تصورات درونی نویسنده به خواننده می‌شود. از این رو تسلط کامل نویسنده بر تمام ابعاد شخصیتی اشخاص داستانی و همچنین پردازشِ برابر با واقعیت شخصیت‌ها، نقش به سزایی در ترسیم آن‌ها دارد، اشخاصی که باید با تکیه بر اصل حقیقت‌مانندیِ داستان، مطابق با واقعیت باشند و در نظر خواننده پذیرفتنی جلوه کنند.

درباره اهمیت نقش شخصیت در داستان، بسیاری از نظریه‌پردازان ادبیات داستانی معتقدند: «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کننده تِم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است» (یونسی،١٣٨٨: ٢). برخی از پژوهشگران، مهارت داستان‌نویس در ترسیم و پردازش شخصیت-ها را معیار و ملاک بزرگی او می‌دانند چراکه زمان، مکان و کنش، پیوندی مستحکم با شخصیت‌ها دارند و شاید بتوان گفت که شخصیت، بارزترین تجلی نوآوری در روایت است زیرا موجبات خارج شدن آن از آسیب سنتیِ تک‌صدایی را فراهم می‌سازد (عبدالمحسن، ٢٠١١: ٤٤). بر این اساس باید اذعان داشت که نوشتن هر نوع داستانی، اعم از داستانک، داستان کوتاه، داستان بلند و رمان، بدون وجود شخصیت امکان پذیر نخواهد بود. چرا که داستان بدون حضور شخصیت‌ها معنا و مفهومی پیدا نمی‌کند. بدون آن‌ها هیچ رویدادی وجود

خارجی نخواهد داشت و حتی در صورت وقوع حادثه‌ای، آن حادثه فاقد تأثیر احساسی بر خواننده خواهد بود، امری که مانع از انتقال درونمایه و تم داستان به خواننده می‌شود.

عنصر شخصیت در مجموعه العواصف

در داستان‌های کوتاه مجموعه العواصف دو نوع روایت و زاویه دید متفاوت وجود دارد؛ در **نوع اول**، داستان به وسیله شخصیت اصلی داستان یا یکی از شخصیت‌های حاضر در داستان روایت می‌شود و در **نوع دوم**، داستان به وسیله فرد سومی که بیرون از محیط داستان است بیان می‌شود.

در آن دسته از داستان‌های این کتاب که از راوی اول‌شخص استفاده شده در هر داستان فقط دو شخصیت اصلی قابل مشاهده است. شخصیت اول که همان راوی داستان است و در حقیقت در حکم شخصیت همراز (۲) و شخصیت مقابل برای شخصیت دیگر قرار می‌گیرد زیرا از یکسو شخصیت روبرو به وی اعتماد کرده و اسرار خود را برای او بازگو می‌کند و از سوی دیگر باعث می‌شود تا شخصیت روبرو بهتر و برجسته‌تر به ظهور برسد. امّا شخصیت دیگر که در روبرو قرار دارد به مثابه شخصیت اصلی داستان است که نویسنده سخنان و فکر خود را از طریق گفتگوهای او در خلال داستان بیان می‌کند؛ به مانند شخصیت "یسوع الناصری" در داستان "مساءالعید" یا شخصیت "یوسف الفخری" در داستان "العاصفه ".

به نظر می‌رسد سخنانی که این دو شخصیت (یسوع الناصری و یوسف الفخری) در داستان‌ها بیان می‌کنند در حقیقت جهان‌بینی خود نویسنده است. به‌عنوان نمونه در داستان "مساءالعید" راوی داستان که در سرگردانی خود به فردی که همان "یسوع الناصری" است برمی‌خورد با او به صحبت می‌نشیند و این‌گونه از رفتار خودخواهانه ثروتمندان با بی‌چیزان و برخورد متکبرانه توانمندان با ناتوانان از یک حقیقت دردناک اجتماعی سخن می‌گوید:

«قلتُ: إنَّ القومَ فی هذه المواسمِ یعطفُ بعضُهم علی بعضٍ، فالغنیُ یذکرُ الفقیرَ و القویُ یرحمُ الضعیفَ. فأجابَ نعم، و ما رحمه الغنیِ بالفقیرِ سِوی نوعٍ من حُبِ الذاتِ، و لیسَ انعطافُ القوی علی الضعیفِ إلا شکلاً من التفَوُّقِ و الافتخارِ»(خلیل جبران، ۲۰۰۲: ٤٨٨). «گفتم

مردم در چنین روزی به همدیگر مهر می‌ورزند، مردمان دارا بینوایان را می‌نوازند و توانمندان به ناتوانان مشفقانه می‌نگرند. پاسخ داد: آری رحمتی که ثروتمندان به بینوایان می‌آورند در خودخواهی آن‌ها ریشه دارد و مهری که فرد توانمند بر بینوا ارزانی می‌دارد فقط نوعی غرور و فخر فروشی است».

در داستان "العاصفه" شخصیت "یوسف" جامعه بشری را با مردی بیمار مقایسه می‌کند که پس از کشتن جنون‌آمیز پزشک خود چشمانش را بسته است. یوسف در ادامه سخنانی را عنوان می‌کند که اعتقاد قلبی نویسنده است:

«فأجابَ متهيِّجاً: نعم باطله هی المدنیه و باطلٌ کلُ شیءٍ فی‌ها. فما الاختراعاتُ و الاکتشافاتُ سوَی ألاعیبَ یتسلَّی بها العقلُ و هو فِی حاله الملل و الضجرِ؛ و ما تقصیرُ المسافاتِ و تمهیدُ الجبالِ و الأودیه و التغلُّبُ علی البحارِ و الفضا غیرُ أثمارِ غشاشه مملوءه بالدُّخانِ لاترضِی العینَ و لاتغذِی القلبَ و لاترفعُ النفسَ»(*همان: ۵۱۹*). *«با هیجان پاسخ داد: آری، مدنیت و هر آن‌چه با خود دارد پوچ است، اختراعات و اکتشافات تنها بازیچه‌هایی هستند که خرد با آن آرام می‌گیرد و خود در ملولیت و زجر است. راه‌های دور را کوتاه کردن و هموار ساختن کوه‌ها و دره‌ها و چیره شدن بر دریاها و فضا، فقط به میوه‌هایی فریبنده می‌ماند که سرشار از دودند و دیده را خرسند و دل را تغذیه نمی‌کنند و جان را به اوج خویش نمی‌رسانند».*

در این بخش از داستان، جبران از زبان شخصیت، تنفر خود از زندگی ماشینی در شهرهای بزرگ را بیان می‌کند که در آثار وی و همه رمانتیک‌ها یک درونمایه محوری است. در واقع او در داستان‌هایی که می‌نگارد و شخصیت‌هایی که خلق می‌کند در پی ذکر حوادث و وقایع جالب و شنیدنی با هدف سرگرمی خواننده و بازی با الفاظ چشم‌نواز و معانی دل‌انگیز نیست بلکه هدفش این است که در لابه‌لای داستان از زبان قهرمان یا خود که راوی یا شاهد ماجراست به ارائه افکار و دیدگاه‌های خویش پیرامون مسائل مختلف اجتماعی و چالش‌های پیش روی انسان دوران خود بپردازد. از این‌گونه شخصیت‌ها به‌عنوان شخصیت‌های رمانتیکی یاد می‌شود که معمولاً نماینده خیر یا شر به مفهوم کلی آن هستند و از یک واقعیت اجتماعی

مشخص و معین نمی‌گویند بلکه بیانگر جهان ذهنی نویسنده‌اند که اگر شخصیت مثبت باشند شکلی آرمانی و اگر منفی باشند، شکلی شیطانی دارند. (الوائلی، ۲۰۰۹: ۲۱۱). در این بخش از داستان، جبران به شیوه رمانتیک‌ها از یک واقعیت کلی اجتماعی سخن می‌گوید اما به جزئیات حوادث کاری ندارد.

در بخش دیگری از داستان‌های این مجموعه که از راوی سوم شخص (از نوع دانای کل) استفاده شده است طیف گسترده‌تری از شخصیت‌ها قابل مشاهده است. در این شیوه، راوی فرصت کافی دارد تا لحظه به لحظه در کنار شخصیت‌ها باشد و آن‌ها را همچون عروسکی طبق میل خود حرکت دهد (عبدالمحسن، ۲۰۱۱: ٥٤). در داستان‌هایی از این نوع در مجموعه العواصف یک شخصیت اصلی وجود دارد و دیگر شخصیت‌ها برای تکوین بهترِ آن پردازش شده‌اند.

به‌عنوان نمونه در داستان "الشاعر البعلبکی"، امیر شهر در حکم شخصیت اصلی داستان، صدراعظم در حکم شخصیت همراز و مرد هندی، شاعر، نظامیان و اسقف اعظم در حکم شخصیت‌های فرعی هستند. همچنین در داستان "السم فی الدسم"، "فارس الرحال" شخصیت اصلی داستان است و "نجیب مالک" را می‌توان شخصیت همراز در نظر گرفت که "فارس الرحال" در نامه‌ای اسرارش را با او در میان می‌گذارد. "خوری اسطفانِ" کشیش را نیز می‌توان شخصیت مقابل نامید و سایر اهالی دهکده و "سوسن برکات" همسر "فارس الرحال" را باید شخصیت‌های فرعی به حساب آورد.

بر این اساس، داستان‌هایی که دارای زاویه دید سوم شخص‌اند در این اثر از تنوع شخصیتی بیشتری در قبال داستان‌های با راوی اول‌شخص برخوردارند.

انواع شخصیت‌ها در مجموعه العواصف

شخصیت ساده و جامع

معروف‌ترین تقسیم‌بندی در باب انواع شخصیت را «مورگان فورستر»[1] در کتاب *جنبه‌های رمان* انجام داده است. او در این تقسیم‌بندی؛ شخصیت‌ها را به دو دسته جامع و ساده تقسیم

1 Edward Morgan Forster(1879-1970)

نموده است. از نظرگاه او «شخصیت ساده»[1] شخصیتی است که در بهترین شکل خود گرد یک فکر یا کیفیتی واحد ساخته می‌شود و می‌توان آن را در جمله‌ای بیان کرد. اما «شخصیت جامع»[2] را شخصیتی می‌داند که بیشتر از یک عنصر در آن وجود داشته باشد، به عبارتی بیان کننده چند فکر یا کیفیت باشد و وصف آن نیز معمولاً بیش از یک پاراگراف باشد (فورستر، ۱۳۸٤: ۹٤). جبران در داستان‌های کوتاه کتاب العواصف هر دو نوع شخصیت جامع و ساده را به کار گرفته است.

شخصیت‌های فرعی در اغلب داستان‌های این مجموعه شخصیت‌های ساده‌ای هستند و همواره از خود یک رفتار نشان می‌دهند. این نوع شخصیت‌ها، تک‌بُعدی هستند، افکار متنوعی ندارند و به‌سرعت توسط خواننده قابل‌تشخیص‌اند (نجم، ۱۹٦۳: ۱۰۳). در این داستان‌ها بیشتر از یک یا دو شخصیت نسبتاً جامع دیده نمی‌شود و این بدین سبب است که داستان‌های کوتاه به سبب محدودیت حجم و گستره رویدادها و صحنه‌ها، مجال و میدان کمتری برای شخصیت‌پردازی در اختیار دارند، بنابراین استفاده از شخصیت‌های ساده که در یک نگاه شناخته می‌شوند، باعث صرفه جویی زمانی در پردازش شخصیت‌ها می‌شود.

در داستان‌هایی که در این مجموعه از زبان راوی اول‌شخص بیان می‌شوند و دارای دو شخصیت هستند در مواردی شخصیتِ مقابل راوی را با قدری تسامح می‌توان شخصیت جامع محسوب کرد که مجموعه‌ای از افکار را ارائه می‌دهد. به‌عنوان نمونه در داستان "حفارالقبور" شخصیتِ مقابل راوی با گفتگوهای خود، شخصیتش را ارائه می‌دهد و تفکرات متعددی را بیان می‌دارد. همچنین، شخصیت "شبح" در جواب پرسش‌های راوی داستان این‌گونه عقاید را بر زبان می‌آورد. از آن نمونه:

اعتقاد به سخت‌گیر بودن خداوند نسبت به بندگان خود: «فقالَ: ما أكثرَ عبيدَاللهِ و ما أعظمَ متاعبَ اللهِ بعبيدِهِ!»(خلیل جبران، ۲۰۰۲: ٤۳۰). *«گفت: بندگان خدا بسیارند و چقدر سخت گیری‌های خداوند نسبت به آن‌ها عظیم است».*

1 Flat character
2 round character

اعتقاد به بیهودگی سنت‌ها و رهایی از آنچه پدران و پیشینیان برای آیندگان بر جای گذاشته‌اند: «قُلتُ: اسمِی عبدُالله و هی اسمٌ عزیزٌ أعطانِی إیاه والدِی ... فقالَ إنَّ بلیَّه الأبناءِ فِی هباتِ الآباءِ، و مَن لا یحرمُ نفسَه مِن عطایا آبائِه و أجدادِه یظلُّ عبدَ الأمواتِ حتَی یصیرَ مِن الأمواتِ»(همان). *«گفتم: نامم عبدالله است و این نامی است که پدرم آن را به من بخشیده...پس او گفت: بدبختی فرزندان در بخشش‌های پدران است، و هر کس خویش را از بخشش‌های پدران و اجدادش محروم نکند، پیوسته بنده مردگان خواهد بود تا اینکه خود به مرده ای تبدیل شود».*

اعتقاد به فریب و بی‌فایده بودن ازدواج و تشویق به جدایی و دعوت به تنهایی زیستن: «ثمَّ سألنَی قائلاً: أمتزوّجٌ أنتَ؟ قلتُ: نَعَم...فقالَ: ما أکثرَ ذنوبَکَ و مساوئَکَ! إنَّما الزواجُ عبودیه الإنسانِ لقوه الاستمرارِ. فإن شئتَ أن تتحرّرَ طَلِّق امرأتَک و عِش خالیاً... قلتُ لیسَ لِی طاقه علَی الوحده و الانفرادِ... فقالَ: ما حیاه المرءِ بینَ زوجتِه و أولادِه سوَی شقاءٍ أسودَ مستترٍ وراءَ طلاءٍ أبیضَ» (همان: ٤٣٠-٤٣١). *«سپس از من پرسید: آیا متأهلی؟ گفتم: بله... گفت: چقدر گناهان و بدبختی‌های تو زیاد است! ازدواج مایه گرفتاری انسان در بند تداوم نسل است. اگر می‌خواهی آزاد شوی، زنت را طلاق بده و تنها زندگی کن... گفتم: من تنهایی را تاب نمی‌آورم... پس گفت: زندگی انسان میان زن و بچه‌هایش فقط نوعی بدبختی سیاه در پس پوسته‌ای سفید و خوش رنگ و لعاب است».* تشویق به طلاق‌دادن همسر به خصوص در ازدواج‌های سنتیِ غیرعاشقانه یک درونمایه عام در داستان‌های رمانتیکی است (غنیمی هلال، بی تا: ۱۸۷).

اعتقاد به ظاهری و پوشالی بودن ایمان مردمان و اینکه انسان فقط امیال و خواسته‌های خود را می‌پرستد و در ادوار مختلف تاریخ این امر تکرار می‌شود و فقط ظاهر و نام این خودپرستی عوض می‌شود: «ثمَّ عادَ فَسَألنَی قائلاً: و ما دینُک؟ قلتُ أؤمنُ باللهِ و أکرمُ أنبیاءَه و أُحِبُّ الفضیله و لِی رجاءٌ بالآخره. فقالَ: هذه ألفاظٌ رتَّبتها الأجیالُ الغابره...أما الحقیقه المجرَّده فهی أنَّکَ لا تؤمنُ بغیرِ نفسِکَ و لا تکرمُ سواها و لا تهوَی غیرَ میولِها و لا رجاءَ لکَ إلَّا بخلودِها. منذُ البدءِ و الإنسانُ یعبدُ نفسَه و لکنَّه یلقبُها بأسماءٍ مختلفه باختلافِ میولِه و أمانیه، فَتاره یدعوها البعلَ و طَورا المشترِی و أخرَی اللهَ»(خلیل جبران، ۲۰۰۲: ٤٣١). *«سپس دوباره از*

من پرسید: دینت چیست؟ گفتم: به خداوند ایمان دارم و پیامبرانش را بزرگ می‌دارم و فضایل اخلاقی را دوست دارم و به روز جزا امیدوارم. گفت این الفاظی است که نسل‌های پیشین تکرار کرده‌اند...اما حقیقت آن است که تو فقط خودت را دوست داری و جز آن را بزرگ نمی‌داری و فقط خواسته‌های درونی‌ات را دنبال می‌کنی و فقط به جاودان ماندن آن امید داری. از آغاز خلقت، بشر خودش را می‌پرستد، اما بر اساس خواسته‌ها و آرزوهایش آن را نام گذاری می‌کند. گاهی آن را بعل و گاهی مشتری و دگربار خداوند می‌خواند».

در داستان‌هایی از این مجموعه که از زاویه دید سوم شخص نقل می‌شوند، معمولاً بیشتر از یک شخصیت نسبتاً جامع در میان سایر شخصیت‌ها وجود ندارد و دیگر اشخاص، شخصیت-های ساده و تک بعدی هستند.

برای نمونه در داستان "الشیطان"، "خوری سمعان" شخصیتی تقریباً جامع دارد و در طی داستان اعتقادات و اندیشه‌های گوناگونی را ارائه می‌دهد. او که انسانی خوب به نظر می‌آید و از شیطان متنفر است و او را نکوهش می‌کند، در ادامه بواسطه سخنانی که شیطان به او می-گوید، منجی شیطان می‌شود و برای نجات وی تلاش می‌کند. شیطان در این داستان شخصیتی ساده محسوب می‌شود که به دنبال یک فکر است و آن فکر، ویران کردن بنیان‌های اعتقادی "خوری سمعان" می‌باشد (همان: ۵۲۳– ۵۳۳).

همچنین در بعضی از داستان‌هایی که راوی سوم شخص آن‌ها را روایت می‌کند، اصولاً شخصیت جامعی وجود ندارد و فقط از شخصیت‌های ساده در آن‌ها استفاده شده است.

از این نمونه می‌توان به داستان "البنفسجه الطموح" اشاره نمود که همه شخصیت‌ها، غیرانسانی و از بین پدیده‌های طبیعی هستند. در اینجا لازم به ذکر است که به باور روایت-شناسان گرچه شخصیت‌های داستان غالباً انسان هستند و صفات انسانی مانند سخن‌گفتن، خنده، گریه و فکر و اندیشه دارند اما ممکن است حیوانات، جانوران و حتی اشیاء و جمادات، شخصیت باشند و از این صفات برخوردار شوند (ر.ک: برنس، ۲۰۱۲: ۹۷). بنفشه بلند پرواز، گل همسایه، طبیعت، بنفشه جوان و فرمانروا در داستان فوق همه ساده و دارای یک بعد شخصیتی هستند و می‌توان آن را در یک جمله توصیف کرد حتی بنفشه بلند پرواز که نقش

اصلی را بر عهده دارد. وصف او در یک جمله این‌گونه است: شخصیتی که در پی رسیدن به عزت و برتری است و در نهایت امر نیز با جان دادن در این راه به خواسته خود می‌رسد.

او در آغاز داستان از اینکه گیاهی پست و کوتاه قامت باشد، نزد مادر طبیعت شکوه می‌کند «ففَتَحَت البنفسجه ثغرَها الأزرقَ و قالت متنهده: ما أقلَّ حظّی بینَ الریاحینَ و ما أوضعَ مقامِی بینَ الأزهارِ!...و سمعَت الطبیعه ما دارَ بینَ الورده و البنفسجه...فقالت الطبیعه: أنتِ لا تدرینَ ما تطلبینَ و لا تعلمینَ ما وراءَ العَظمه الظاهره مِن البلایا الخفیه...فقالت البنفسجه: حوِّلی کیانِی البنفسجِی إلَی ورده مدیده القامه مرفوعه الرأسِ»(خلیل جبران، ۲۰۰۲: ۵۵۹). «*گل بنفشه دهان آبی رنگش را باز کرد و دردمندانه گفت: من در میان گیاهان چه بد شانسم و جایگاهم میان گل‌ها چقدر پست است!...طبیعت گفتگوی میان گل بنفشه و گل سرخ را شنید...و گفت: تو نمی‌دانی که چه می‌خواهی و از بلایایی که در پس عظمت ظاهری نهفته است خبر نداری...گل بنفشه گفت: وجودِ بنفشه‌ای مرا به گل سرخی با قامت کشیده و سری برافراشته تبدیل کن.*»

طبیعت نیز او را به گل سرخی با قامتی کشیده تبدیل می‌کند و عواقب این کار را متوجه خود گل بنفشه می‌داند. در ادامه و پس از باریدن باران شدید و وزیدن تندبادها، تمامی گیاهان نابود شدند به جز گل‌های بنفشه و دیگر گیاهان کوتاه قامت و چسبیده به زمین. اما با تمام این اوصاف و علی رغم نابود شدن گل بنفشه‌ای که تبدیل به گل سرخ بلند قامت شده بود، او بر همان عقیده واحد و اولیه خود (بلندپروازی) تأکید می‌کند و اندیشه دیگری را ارائه نمی‌دهد: «و سَکَتَت الورده هُنیهه ثمَّ زادَت بلهجه مُفعَمه بالفخرِ و التفَوُّقِ: لقد عشتُ ساعهکملکه. لقد نظرتُ إلَی الکونِ مِن وراءِ عیونِ الورودِ...أنا أموتُ الآنَ. أموتُ و فِی نفسِی ما لَم تَکُنُّه نفسُ بنفسجه مِن قَبلِی. أموتُ و أنا عالمه بما وراءَ المحیطِ المحدودِ الذی وُلدتُ فیه و هذا هُوَ القصدُ مِن الحیاه»(همان: ٥٦٢). «*گل سرخ لحظه ای ساکت شد و سپس با لحنی مغرورانه و برتری جویانه افزود: یک ساعت همچون ملکه ای زیستم. از پس چشم‌های یک گل سرخ به زندگی نگریستم... من اینک می‌میرم. می‌میرم در حالی که درونم چیزی است که درون گل بنفشه پیشینم نبود. می‌میرم در حالی که از آنچه در پس محیط بسته ای که در آن زاده شدم آگاهم و این همان هدف زندگانی است*».

شخصیت ایستا و پویا

«شخصیت ایستا»[1]«به شخصیتی اطلاق می‌شود که در پایان داستان همان فردی است که در ابتدای داستان بوده است و این بدان معناست که فرایند رخدادها و وقایع هیچ تأثیری در او نگذاشته است» (دات فایر، ۱۳۸۸: ٥٤). در مقابل، «شخصیت پویا[2]» به شخصیتی اطلاق می‌شود که در طی داستان به شکل تدریجی دستخوش تغییر می‌شود و سیر وقایع بر او اثر می‌گذارد (نجم، ۱۹٦۳: ۱۰٤).

در مجموعه العواصف هر دو نوع شخصیت پویا و ایستا قابل مشاهده است. تمامی شخصیت‌های فرعی ایستا هستند چرا که در طول داستان و چه در پایان آن هیچ تغییر محسوسی در آن‌ها مشاهده نمی‌شود و به عبارتی اصلاً به آن‌ها مجالی داده نمی‌شود که تغییری از خود پدیدار سازند.

در داستان "السم فی الدسم"، "سوسن برکات" و همسرش "فارس الرحال" شخصیت-های ایستا هستند. سوسن زنی پاکدامن است: «أعلمُ أنَّ زوجتی سوسنَ طاهره الذیلِ»(خلیل جبران،۲۰۰۲: ٥٥٤)«*می دانم که همسرم سوسن، پاکدامن است*». او علی رغم روی دادن اتفاقاتی در داستان تا پایان پاکدامن می‌ماند.

فارس نیز فردی ایثارگر و از خودگذشته است که به خاطر حفظ پاکدامنی همسرش و دوستش، "نجیب مالک" که گویا پیش از ازدواج فارس با سوسن بین نجیب و سوسن عشق و علاقه وجود داشته و پس از ازدواج، فارس متوجه این علاقه می‌شود به تنهایی و برای همیشه از روستا می‌رود تا این دو عاشق به هم برسند. این از خودگذشتگی تا پایان داستان همراه اوست: «أخِی نجیبٰ! أنا أترکُ هذه القریه لأنَّ وجودِی فی‌ها یجلبُ التعاسه لکَ و لزوجَتی و لِی أیضا. أنا أعلمُ أنَّکَ شریفُ النفسِ تترفَّعُ عن خیانه صدیقِکَ و جارِکَ»(همان). «*برادرم نجیب! من این روستا را ترک می‌کنم. زیرا وجودم در آن موجب بدبختی تو و همسرم و خودم می‌شود. من می دانم که تو انسانی شریف هستی که به دوست و همسایه‌اش خیانت نمی‌کند*».

1 static character
2 dynamic character

در این مجموعه برخی از شخصیت‌های اصلی را می‌توان جزء شخصیت‌های پویا به حساب آورد؛ مانند شخصیت "خوری سمعان" در داستان "الشیطان" یا شخصیت راوی در داستان "حفارالقبور". در شخصیت‌هایی که نام برده شد پویایی و تحرک و دگرگونی آدمی که جزو جنبه‌های انسانی است به نحوی مطلوب به نمایش گذاشته شده است. حوادث برآنان تأثیر گذارند و آنان را دگرگون می‌سازند و باعث ایجاد تحولات روحی، رفتاری و اجتماعی در آنان می‌شوند. این نوع شخصیت‌ها، احساسات و عواطف پیچیده‌ای دارند، در اغلب کشمکش-ها حضور دارند و معمولاً شخصیت محوری یا قهرمان هستند (عبدالخالق، ۲۰۰۹: ٤٥).

برای نمونه در داستان "حفارالقبور" هنگامی‌که سخن گفتن شخصیت راوی با شبح به اتمام می‌رسد، دیگر نگرش شخصیت راوی به مانند نگرشش در اول داستان نیست و او به دنبال کاری می‌رود که شبح از او خواسته است. او در آغاز داستان شاعری است که نسبت به خانواده خود بسیار پای بند و دوستدار زن و فرزندان خویش است و بدون آن‌ها احساس بدبختی و از دست دادن سعادت می‌کند: «قلتُ لیسَ لِی طاقه علَی الوحده و الانفرادِ، فقد تَعَوَّدتُ لذه العیشِ بینَ زَوجَتی و صِغارِی، فإن ترکتُهم تَرَکَتنِی السَّعاده» (خلیل جبران، ۲۰۰۲: ٤۳۰). «*گفتم من توانایی تنهایی را ندارم زیرا من به لذت زندگی میان همسر و فرزندان کوچکم عادت نموده‌ام و اگر آن‌ها را ترک کنم خوشبختی مرا رها خواهد نمود*». اما در ادامه دگرگون می‌شود. او تحت تأثیر حرف‌ها و دلایل شبح قانع شده و با تغییر دیدگاهش نسبت به مسائل، زنش را طلاق می‌دهد و به هر یک از بچه‌هایش بیلچه ای می‌دهد تا به شغلِ کندن قبر بپردازد: «و فِی الیومِ التالِی طَلَّقتُ امرأتی ... ثُمَ أعطیتُ کلَّ واحدٍ مِن أطفالِی رَفشا و مِحفرا وقلتُ لهم: اذهبوا و کلَّما رأیتُم مَیِّتا واروه فِی التُّرابِ. و مِن تلکَ الساعه إلَی الآن و أنا أحفرُ القبورَ (همان:٤۳٤). «*روز بعد، زنم را طلاق دادم...سپس به هر یک از کودکانم بیلچه و تیشه ای دادم و به ایشان گفتم: بروید و هر زمان که مرده ای دیدید آن را خاک کنید. از آن ساعت تا کنون من قبر می‌کنم*».

همچنین شخصیت "خوری سمعان" در داستان "الشیطان" که به‌عنوان کشیش در آغاز داستان فردی با ایمان و کاملاً مخالف شیطان است، نگرشی منفی و کینه توزانه نسبت به

شیطان دارد و او را دشمن بشر تلقی می‌نماید و حتی آن‌گاه که متوجه می‌شود که مجروح و بر زمین افتاده و طالب کمک است او را به شدت مورد ناسزا و لعن قرار می‌دهد:

«ثمَ صَرَخَ مرتجفاً: لقَد أرانِی اللهُ صُورتَک الجَهَنَّمیه لیزیدَ بکَ کرهی، فلتکُن ملعوناً إلَی الآبدین...فَمُت ملعوناً مِن ألسِنَه الدهُورِ و شِفاهِ الإنسانیه لأنَّکَ عَدوُّ الدهورِ و العاملُ علَی إباده الإنسانیه...» *(همان:۵۲۵). «پدر سمعان در حالی که می‌لرزید فریاد زد: خداوند چهره دوزخی تو را به من نشان داد تا تنفرم نسبت به تو فزونی یابد، نفرین و لعن جاودانه بر تو باد...تو باید با نفرینی که بر زبان روزگار و لب‌های انسانیت جاری می‌شود بمیری زیرا که تو دشمن قسم خورده‌ی دوران‌ها و از بین برنده اصول انسانی هستی».*

اما هنگامی‌که به سخن گفتن با شیطان می‌پردازد فریب زبان‌بازی و استدلال‌ها و سفسطه-های آن را خورده، نگرشش نسبت به او دگرگون می‌شود. او نظرش درباره نابود ساختن شیطان عوض شده، دیدی مثبت و سازنده نسبت به او پیدا می‌کند تا جایی که تلاش می‌کند تا شیطان را از مرگ برهاند: «و کان اَلشَّیطانُ یتکلَّمُ و الخُوری سمعانُ یرتعشُ وَ یفرکُ یداً بیدٍ، و بصوتٍ تُعانقُه الحیره و الارتباکُ قالَ: أنا أعرفُ الآنَ مَا لَم أکُن أعرفُه منذُ ساعه فسامِح غباوَتی...یجبُ أن تَحیا ... فاقتَرَبَ سمعانُ مِن الشیطانِ و قَد شمَّرَ عَن ساعدَیه ... رفَعَ الشیطانَ فوقَ ظهرِه و مشَی نحوَ الطریقِ... *(همان: ۵۲۳-۵۲٤). «و شیطان حرف می‌زد و خوری سمعان به خود می‌لرزید و دست‌هایش را به هم می‌مالید و سپس با صدایی همراه با شگفتی و تردید گفت: اینک چیزی را می دانم که یک ساعت قبل نمی‌دانستم. جهالت مرا ببخش... تو باید زنده بمانی...پس سمعان به شیطان نزدیک شد و آستین‌هایش را بالا زد و شیطان را بر پشت گرفت و در جاده به راه افتاد...».*

البته بعضی از شخصیت‌های اصلی نیز در این مجموعه جزو شخصیت‌های ایستا محسوب می‌شوند مانند اشخاص داستان‌های "السرجین المفضض"، "فلسفه المنطق"،"العاصفه"، "البنفسجه الطموح" و "مساء العید". اگرچه تغییرات جزئی در احوال اشخاص این داستان‌ها در طول روایت ممکن است بوجود آمده باشد اما این تغییرات آن‌قدر نیست که آن‌ها را به شخصیت‌هایی پویا و متحول بدل گرداند. بنابراین می‌توان بدین نتیجه دست یافت که در

داستان‌های این مجموعه، شخصیت‌های ایستا در قیاس با شخصیت‌های پویا از بسامد بیشتری برخوردارند که علت این امر را باید در محدودیت زمانی داستان‌ها، عدم ارتباط آن‌ها با یکدیگر، تک حادثه‌ای بودن داستان‌ها، توجه بیشتر نگارنده به پیام اثر تا بیان سیر روایی آن و از همه مهم‌تر، محدودیت ابزارهای شخصیت‌پردازی به سبب ویژگی «فشردگی و ایجاز در داستان کوتاه»(المؤمنی، ۲۰۰۹: ۳۲) جستجو نمود.

شیوه‌های شخصیت‌پردازی

«شخصیت‌پردازی[1]» به خلق عینی و تصویری اشخاص در داستان گفته می‌شود (آتش سودا، ۱۳۸٤: ٤۹۹). این تصاویر در جهان داستان باید برای مخاطب واقعی جلوه کنند (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۵) تا شخصیتی باورکردنی و پذیرفتنی خلق گردد چرا که شخصیت‌های باورپذیر در داستان باعث می‌شوند تا خواننده داستان را بهتر بپذیرد و راحت‌تر قبول کند (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ٦۱).

برای شخصیت‌پردازی، دو روش برشمرده شده است:

الف-توصیف مستقیم ویژگی‌های شخصیت

ب- توصیف غیر مستقیم (ر.ک: زیتونی، ۲۰۰۲: ۵۵).

بر این اساس می‌توان توصیف را رکن اساسی در شخصیت‌پردازی محسوب کرد که نویسندگان مختلف با استفاده از آن، اقدام به خلق و پرورش شخصیت‌های اثر خود می‌کنند. هر قدر این توصیفات دقیق‌تر باشند می‌توانند در باورپذیر شدن شخصیت‌های داستان موثرتر باشند. در حقیقت توصیف دقیق شخصیت‌ها چه به لحاظ ابعاد درونی شخصیت مانند ترسیم حالات و احساسات و چه به لحاظ ابعاد بیرونی مانند توصیف ظاهر و اعمال و رفتار، در جان بخشیدن به اشخاص داستانی نقش کلیدی ایفا می‌کند.

جبران نیز با کاربست شیوه‌های مختلف شخصیت‌پردازی، سعی نموده تا شخصیت‌های باورپذیری را خلق کند. وی در این راستا از هر دو شیوه شخصیت‌پردازی بهره گرفته است.

1 characterization

شخصیت‌پردازی به وسیله توصیف مستقیم

در این روش کیفیت اشخاص، اوضاع، احوال و اعمال و رفتار ارائه می‌شود و هدف آن، القای تصویر است (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۲۸) و نویسنده از زبان خود یا از زبان یکی از اشخاص داستانی خصوصیات شخصیت‌های داستان را برای مخاطب بازگو می‌کند. در شخصیت‌پردازی به شیوه توصیف مستقیم دو وجه از شخصیت‌ها بصورت جداگانه یا با هم ارائه می‌گردد؛ یکی وجه ظاهری شخصیت‌هاست و دیگری وجه درونی شخصیت‌ها که شامل حالات، عواطف، احساسات و افکار آن‌هاست و در انتها، نویسنده نظر خود را درباره شخصیت‌های داستانی آشکارا بیان می‌کند (نجم، ۱۹٦۳: ٦٤). توصیف ظاهری همواره یکی از ابعاد شخصیت‌پردازی است که ارزش آن از دیرباز مورد توجه بوده است. خواننده داستان همواره تحت تأثیر توصیفات نویسنده، ظاهری برای شخصیت داستان متصور می‌شود. اگر این توصیفات دقیق و هماهنگ با شخصیت داستان باشد حس ملموسی از شخصیت ارائه می‌دهد و شخصیت به راحتی برای مخاطب قابل درک و پذیرش می‌شود زیرا که کوچک‌ترین نکات در ظاهر شخصیت مانند؛ لباس، رنگ چهره، قد و ... داده‌های فراوانی را در خود دارد (اسلین، ۱۳۷۸: ۳۹) که می‌تواند آن‌ها را به خواننده منتقل کند.

جبران در پردازش شخصیت‌های داستانی‌اش توجه ویژه‌ای به توصیف ظاهری شخصیت‌ها داشته است. در داستان "السرجین المفضض" در توصیف ظاهری شخصیت‌اصلی داستان"ادیب افندی"به گونه‌ای جزئیات ظاهری این شخصیت‌آورده شده و ترسیم گردیده که گویی روبروی خواننده ایستاده است:

«فتیً فِی السابعه و العِشرینَ مِن عمرِه، ذُو أنفٍ کبیرٍ و عَینینِ صغیرتینِ و وجهٍ قذرٍ و یدَینِ مُلَطَّخَتَینِ بالحبرِ و أظافرَ محشوه بالأوسَاخِ. أمَّا مَلابسه فمُمَزَّقه الأطرافِ و علَی حواشیها بُقَعٌ مِن الزَیتِ والدُهنِ والقهوه» (خلیل جبران، ۲۰۰۲: ٤٨٠). *«جوانی است بیست و هفت ساله با بینی بزرگ و چشمانی کوچک و صورتی کثیف و دستانی آغشته به مرکب و ناخن‌هایی پر از چرک، لباس‌هایش پاره و به حواشی آن لکه‌های روغن و چربی و قهوه چسبیده است»*

در ارائه شخصیت مردی میانسال و مغرور بنام "فرید بک دعبیس"، شخصیت او را با تکیه بر توصیف مستقیم ظاهر، شکل، شیوه راه رفتن و رفتار، به گونه‌ای زنده و فوتوگرافیک به تصویر می‌کشد:

«هو رجلٌ یُناهزُ الأربعینَ، طویلُ القامه، صغیرُ الرأسِ، کبیرُ الفمِ، ضیقُ الجبهه أصلعَها، یمشِی متثاقلاً بصدرٍ منتفخٍ و عُنُقٍ مستطیلٍ و لخُطواتِه وزنٌ خاصٌ یضارعُ بخَتره جملٍ یقلُّ هودجاً ...» *(همان: ٤٨١). «او مردی است حدود چهل ساله، قامتی بلند و سری کوچک و دهانی بزرگ دارد، پیشانی کوتاهی دارد که بدون موست، محکم و با سینه جلوداده و گردنی راست راه می‌رود و گام‌هایش سنگینی خاصی دارد که با غرور شتری هودج کش برابری می‌کند».*

در این راستا همچنین به نمونه‌ای دیگر در داستان "الشاعر البعلبکی" می‌توان اشاره نمود، که وصف جزئیات ظاهری از سوی نویسنده کاملاً تصویری زنده از شخصیت ارائه می‌کند و شخصیت در ذهن مخاطب تجسم می‌یابد و گویی در حال مشاهده شخصیت بر پرده سینما و یا صفحه تلویزیون است:

«ولَم تمُرَّ دقیقه حتَی دَخَلَ کهلٌ أسمرُ اللونِ، مَهیبُ المنظرِ، ذو عینینِ کبیرتَینِ، و ملامحُ منفرجه»*(همان: ٥٤٧). «دیری نپایید که مرد میانسال گندمگونی که ظاهری هولناک و چشمانی درشت و چهره‌ای گشوده داشت وارد شد».*

جبران در پردازش شخصیت‌ها فقط به ویژگی‌های ظاهری اکتفا نمی‌کند بلکه به توصیف ابعاد درونی شخصیت‌ها نیز می‌پردازد و سعی می‌کند عواطف و احساساتی چون غم و شادی، عشق و نفرت، کینه و حسد و... را در حالات مختلف به شیوه‌های گوناگون نمایش دهد.

جبران در به تصویر کشیدن زنی مسن و باتجربه اما دارای شخصیتی جوان و بلند پرواز وی را بسان دختری شانزده ساله می‌داند که موهایش را رنگ می‌زند، سرمه می‌کشد و آرایش غلیظ می‌نماید:

«فَقَد کانَت السیده فهیمه حینئذٍ فِی الخامسه و الأربعینَ مِن عمرِها و فِی السادسه عشره مِن سنِی عواطف‌ها و میولِها و هی الآنَ تصبغُ شعرَها و تکحلُ عینی‌ها و تطلِی وجه‌ها بالألوانِ و المَساحیقِ...» *(همان: ٤٨٠). «بانو فهیمه در آن روزگار چهل و پنج سال داشت اما برخوردار از*

عواطف و آرزوهای یک دختر شانزده ساله. او اینک موهایش را رنگ می‌کند و به چشم‌هایش سرمه می‌کشد و صورتش را سرخآب و سفیدآب می‌کند و با کرم پودرها می‌پوشاند».

نویسنده در بیان حالات و احساسات شخصیت داستان و پنهان کردن راز درونی‌اش می‌گوید: «و ظَلَّ علَی هذه الحاله یَنتَحِبُ و یتوجَّعُ و یمیلُ برأسِه ذاتَ الیمینِ و ذاتَ الیسارِ و لا ینظرُ إلَی جثه الصبیَّه خائفاً علَی نفسِه مِن خفایا نفسِه» *(همان: ۵۵۸). «همواره در چنین حالی ندبه و زاری می‌کرد و سرش را به راست و چپ می‌گرداند و از ترس اسرار ناپیدای دلش به جسد آن دختر نمی‌نگریست».*

این توصیفات مستقیم باعث می‌شوند شخصیت‌ها عمق و جوهر فردیت پیدا کنند و بهترین ابزار نویسنده هستند برای قوام دادن به شخصیت‌ها در داستان‌های کوتاه که از جولانگاه کمی برای پروراندن شخصیت‌ها برخوردارند.

شخصیت‌پردازی غیر مستقیم

در این روش، داستان‌پرداز از طریق گفتگوها، کردار، رفتار، کنش‌ها و افکارشخصیت‌ها به شکل تدریجی آن‌ها را پردازش می‌کند (زیتونی، ۲۰۰۲: ۵۵). توصیف غیرمستقیم از طریق گفتگو و کنش از جمله روش‌هایی است که جبران در این مجموعه به کار بسته است.

شخصیت‌پردازی به وسیله گفتگو

یکی از ابزارهای تشخیص ویژگی‌های شخصیت، گفتگویی است که اشخاص داستانی در طول داستان با خود یا با دیگران دارند. در این روش نویسنده اشخاص داستان را به حرف در می‌آورد و کاری می‌کند که خود با بیان و گفتار خویش خواننده را در جریان خصوصیات خود بگذارند. در این شیوه کاربرد صحیح شخصیت‌پردازی و گفتگو ابزار قدرتمندی را در اختیار نویسنده روایت قرار می‌دهد که سبب معرفی و آشکار ساختن شخصیت‌ها در داستان می‌شود (داد، ۱۳۸۲: ٤٠٦). گفتگو همچون کنش و واکنش، زیرمجموعه‌ای از رفتار شخصیت‌های داستان است که هر فرد با توجه به ذهنیات و درونیات خود اقدام به برقراری آن با سایر شخصیت‌ها می‌کند. طی این فرآیند ساده اما کلیدی شخصیت موضع خود را نسبت به دیگر شخصیت‌ها، حوادث و موضوعات مختلف مشخص می‌کند و جنبه‌های گوناگون شخصیتی

خود را در گفتگوهای متعدد بازتاب می‌دهد (نوبل، ۱۳۸۵: ٤١). در حقیقت، گفتگو همسنگ دیگر اعمال شخصیت وجوه مختلفی را از او نشان می‌دهد و می‌تواند باعث تجسم دقیق‌تر مخاطبان از شخصیت‌های داستان شود.

در مجموعه العواصف نیز نگارنده با استفاده از این روش یعنی برقراری گفتگوها میان شخصیت‌ها یا در درون خود شخصیت‌ها، وجوه شخصیتی اشخاص داستان را برای مخاطب خود آشکار می‌کند. در واقع جبران با این روش درونیات و رفتار متناسب با شخصیت مورد نظر خود را در قالب گفتگوها با بیانی نمایشی به خوانندگان می‌نمایاند.

در این مجموعه، جبران از دو نوع گفتگو؛ گفتگوی بیرونی (دیالوگ) و گفتگوی درونی (مونولوگ) برای تکوین شخصیت‌هایش سود برده است. وی در داستان‌های "حفارالقبور"، "السرجین المفضض"، "مساءالعید"، "العاصفه"، "الشیطان"، "الشاعر البعلبکی"، "السم فی الدسم" و "البنفسجه الطموح" از گفتگوهای بیرونی استفاده کرده و به واسطه‌ی به سخن آوردن شخصیت‌ها آن‌ها را به مخاطبان معرفی نموده است.

برای نمونه می‌توان به داستان "العاصفه" اشاره نمود که نویسنده در خلال گفتگوهایی که بین راوی و "یوسف فخری" قرار می‌دهد زمینه را برای شناخت شخصیت یوسف آماده می‌کند و "یوسف فخری" با سخنانی که بیان می‌کند در واقع روحیات، خصلت‌ها و زوایای شخصیتی خود را برای مخاطبان آشکار می‌سازد:

«فقالَ: لقَد کانَ بإمکانِی عباده الله و أنَا بینَ خَلقِه، لأنَّ العباده لا تستلزمُ الوحده و الانفرادُ و أنَا لَم أترک العالَمَ لأجدَ اللهَ لأنَّنِی کنتُ أجدُه فِی بیتِ أبِی وفِی کلِّ مکانٍ آخَر، ولکنَّنِی هجرتُ الناسَ لأنَّ أخلاقِی لاتنطبقُ علَی أخلاقِهم، وأحلامِی لاتَتَّفِقُ معَ احلامِهم» (خلیل جبران، ۲۰۰۲: ۵۱۵- ۵۱٦).

«گفت: من می‌توانستم خداوند را در میان آفریده‌هایش عبادت کنم چرا که عبادت مستلزم وحدت و تنهایی نیست و من عالم را ترک نگفته‌ام تا خدا را بیابم زیرا که خداوند را در خانه پدرم و در هرجایی دیگر می‌دیدم، ولی از آن جهت از مردم کناره گرفتم که اخلاقم با اخلاق آن‌ها سازگار نبود و آرزوهایم با آرزوهای آنان یکی نبود».

یا در داستان "البنفسجه الطموح" گفتگوهایی که گل بنفشه انجام می‌دهد و سخنانی که می‌گوید کاملاً بازتاب ویژگی شخصیتی‌اش که همان آزادگی و بلند پروازی است، می‌باشد:

«ألَا فاسمعنَ أیّتُها الجاهلاتُ القانعاتُ، الخائفاتُ مِن العواصفِ و الأعاصیرِ. لقَد کنتُ بالأمسِ مثلَکُنَّ أجلسُ بینَ أوراقِی الخضراءِ مکتفیه بما قُسمَ لِی، وقد کانَ الاکتفاءُ حاجزاً مَنیعاً یفصلُنِی عَن زوابعِ الحیاه و أهویتِها و یجعلُ کیانِی محدوداً بِما فیه مِن السلامه، مُتناهیاً بِما یساورُه مِن الراحه و الطُمأنینه... ولکنِّی أصغیتُ فِی سَکینه اللیلِ فسمعتُ العالَمَ الأعلَی یقولُ لهذا العالَمِ: إنَّما القصدُ مِن الوجودِ الطموحُ إلَی مَا وراءِ الوجودِ»(*همان: ۵۶۱- ۵۶۲). «ای نادانان خرسند به خواری خویش، ای کسانی‌که از طوفان و گردباد می‌هراسید، گوش فرادهید؛ من نیز دیروز مانند شما بودم که بین برگ‌های سبز خود می‌نشستم و به آن‌چه خداوند نصیب من کرده بود اکتفا می‌کردم و این خرسندی مانند دژ بلندی بود که مرا از گردبادها و دشواری‌های زندگی حفظ می‌کرد و هستی‌ام را در گستره‌ای که ضامن سلامتی‌ام بود، محدود می‌ساخت و به فرجامی که متضمن آسایش و راحتی بود می‌انجامید... اما در آرامش شب گوش فرادادم و شنیدم که عالم برتر به این جهان می‌گوید: تنها هدف زندگی، بلند پروازی به آن سوی هستی است».*

جبران علاوه بر این از گفتگوهای درونی در داستان‌ها برای شخصیت‌پردازی کم و بیش سود برده است. در داستان "فلسفه المنطق" تکیه اصلی شخصیت‌پردازی بر گفتگوی درونیِ (تک گویی درونی[1]) یگانه شخصیت داستان است که همان "سلیم افندی" می‌باشد. در این داستان که سلیم در پی یافتن شناختی از ذات خود است به گونه‌ی مضحکی خود را از لحاظ ظاهری با بسیاری از بزرگان جهان همچون "ناپلئون"،"ویکتور هوگو"،"سقراط" و"شکسپیر" همانند می‌بیند که مخاطب با شنیدن این گفتگوها به صورت غیر مستقیم می‌تواند به جهالت و نادانی شخصیت و مقایسه‌های نادرست او پی ببرد:

«ثُمَّ فَتَحَ شفتَیه بِهُدوءٍ و قالَ مُخاطِباً نفسَه: أنَا قصیرُ القامه و هَکَذا کانَ نابلیونُ و فِکتور هوغو. أنَا ضیقُ الجبهه و هَکَذا کانَ سقراطُ و سبینوزا. أنَا أصلعُ و هَکَذا کانَ شکسبیرُ...» *(همان:*

1 interior monologue

۵۰۹). «سپس به آرامی لبانش را گشود و با خود گفت: من قامتی کوتاه دارم، ناپلئون و ویکتور هوگو هم چنین بوده‌اند. پیشانی من باریک است، سقراط و اسپینوزا نیز چنین بوده‌اند، من طاس هستم، شکسپیر هم چنین بوده است.»

جبران از عنصر گفتگو در توصیف مستقیم ویژگی شخصیت‌ها نیز استفاده می‌کند. وی به جای این‌که خود به‌عنوان راوی داستان به شرح و وصف اشخاص داستان بپردازد، برای این‌که توصیفاتش واقعی جلوه کند در پاره‌ای از موارد این وصف‌ها را بر عهده اشخاص داستان خود می‌گذارد که در آن، وصف شخصیت در قالب گفتگو و از زبان شخصیت‌های فرعی صورت می‌گیرد:

«فَمِنهُم مَن قالَ: هوَ إبنُ أُسره شریفه مثریه وقَد أحبَّ إمرأه فخانَت عهدَه فهَجَرَ الدیارَ و طَلَبَ الخلوه توصلاً إلَی السلوانِ. و منهم قالَ: هو شاعرٌ خیالیٌ قَد انصرفَ عَن ضجّه الاجتماعِ لِیُدَوِّنَ أفکارَه و ینظمَ عواطفَه...» (همان: ۵۱۱). «*برخی از آنان گفتند: او از خانواده شریف و ثروتمند بود، به زنی عشق می‌ورزید و او رسم وفا نگزارد، پس به همین خاطر ترک دیار کرد و خلوت گزید تا مگر آرامشی بازیابد. کسی دیگر گفت: او شاعری خیال‌پرداز است از هیاهوی جامعه بر کنار مانده و به دنیا پشت کرده است تا اندیشه‌هایش را مرتب نموده، عواطفش را نظم ببخشد*».

جبران با بهره‌گیری از این توصیفات که در خلال گفتگوها آورده می‌شود ابعاد بیشتری از شخصیت‌ها را برای مخاطبان نمایان می‌سازد، به شخصیت‌ها قبل از ورود به جهان داستان قوام لازم را می‌بخشد و در نهایت شخصیت‌هایی تکوین یافته را به داستان وارد می‌کند.

شخصیت‌پردازی بوسیله کنش یا آکسیون یا عمل داستانی[1]

در هر داستان، شخصیت‌ها برای رسیدن به اهداف خود دست به انجام اعمال و رفتاری زده و رویدادی را رقم می‌زنند که متناسب با شخصیت آن‌هاست. به سخنی دیگر شخصیت چیزی نیست جز تجلی رویدادها و رویدادها چیزی نیستند جز ترسیم شخصیت (مارتین، ۱۳۸۲: ۸٤). گاهی اوقات نویسنده بدون هر نوع قضاوت یا پیش داوری تنها عملکرد شخصیت‌ها را

1 action

توصیف می‌کند و به شخصیت فرصت می‌دهد که خود با رفتار و کردارش، وجوه مختلف خود را بیان کند (نجم، ۱۹٦۳: ۹٤). در واقع نویسنده با این کار ویژگی‌های خاص شخصیت اثر خود را مستقیم بازگو نمی‌کند بلکه آن را در رفتار شخصیت‌ها بازتاب می‌دهد و زمینه را برای نتیجه گیری مخاطب فراهم می‌کند.

در مجموعه العواصف این شیوه شخصیت‌پردازی نیز به کار گرفته شده است. به‌عنوان نمونه در داستان "ماوراء الرداء" جبران با به جنب و جوش درآوردن و واداشتن کشیش به انجام اعمال و رفتاری، شخصیت او را شکل می‌دهد که نشانگر عشق او به زنی مرده می‌باشد:

«أمَّا الکاهنُ فظَلَّ منتصباً کالتمثالِ فِی وسطِ تلک الغرفه ینظرُ بعینینَ غارقتینَ بالدموعِ نحوَ جثه الصبیه البارده ویلتفتُ کلَّ دقیقه نحوَ زوجها النائمِ فِی الغرفه المحاذیه... حِینَئِذٍ اقترَبَ الکاهنُ مِن مضجعِ الصبیه و جَثا أمامَها کَمَا یَجثو أمامَ المذبحِ... ثُمَّ انحنَی فوقها و قبَّلَ جبهتَها و قبَّلَ عینی‌ها و قبَّلَ عنقَها قبلاتٍ طویله حارَّه، خرساءَ، علویه تبینُ ما فِی نفسِه مِن أسرارِ الحبِ و الألَمِ» (خلیل جبران، ۲۰۰۲: ۵۵۷). *«اما کشیش همچنان مانند تمثالی در میان اتاق ایستاده بود و با چشمانی غرق در اشک به پیکر سرد آن زن می‌نگریست و هر لحظه به شوهرش نیز که در اتاق مجاور در خواب بود نظری می‌انداخت... این‌جا بود که کشیش به بستر آن زن نزدیک شد و گویی در برابر معبد ایستاده است، در برابر او زانو زد... آن‌گاه بر بالای او خم شد و بر پیشانی و چشمان و گردنش بوسه‌ای زد، بوسه‌ای ژرف، گرم، گنگ و آسمانی که اسرار عشق و دردی را که در دل داشت می‌نمایاند».*

در داستان "السم فی الدسم" نیز تکوین شخصیت "نجیب مالک" بر پایه عمل داستانی شکل می‌گیرد. در این داستان از خلال گفتگوها مشخص می‌شود که "نجیب مالک" دوست "فارس الرحال" است. سپس با پیش رفتن کنش داستان و خودکشی "نجیب مالک" و بعد از آن کنش دیگر یعنی خوانده شدن نامه‌ای که خطاب به او بوده است توسط کشیش، خواننده به خلقیات وفادارانه او نسبت به دوستش پی می‌برد. خوانده شدن نامه که یکی از مهم‌ترین کنش-های این داستان است دلیل خودکشی "نجیب مالک" را در خود نهفته دارد.

«أخِی نجیبَ، أنا تارکٌ هذه القریه لأنَّ وُجودِی فی‌ها یجلبُ التعاسه لـکَ و لزوجتـی و لِـی إیضاً. أنا أعلمُ أنَّکَ شریفُ النفسِ تَترفَّعُ عَن خیانه صدیقِکَ و جارِکَ. وأعلَمُ أنَّ زوجتِ سوسانَ طاهره الذیلِ، و لکنَّنِی أعلَمُ فِی الوقتِ نفسِه أنَّ الحبَّ الذی یضمُّ قلبَک إلَی قلب‌ها هو أمرٌ فـوقَ إرادتِکُما، فانتَ لاتستطیعُ إزالتَه... أمَّا أنا فمسافرٌ إلَی مکانٍ بعیدٍ ولَن أعودَ إلَی هذه الدیارِ لأنَّنی لا أریدُ أن أکونَ حجرَ عثره فِی سبیلِ سعادتِکُما» (*همان: ٥٥٤- ٥٥٥*). «*برادرجان نجیب، مـن ایـن روستا را ترک می‌کنم، چراکه وجود من در این روستا موجب بیچارگی تـو و همسـرم و خـود من خواهد شد. می‌دانم که تو دلی پاک داری و بزرگ‌تر از آنـی کـه بـه دوسـت و همسـایه‌ات خیانت کنی و نیز می‌دانم که همسرم سوسن پاکدامن است. اما من به خوبی می‌دانم عشقی کـه دل تو را به دل او پیوند می‌زند، بسـی فراتـر از اراده شماسـت و تـو نمـی‌تـوانی آن را از بـین ببری... اینک من به سرزمینی دور مهاجرت می‌کنم و هرگز به این سرزمین باز نمی‌گـردم زیـرا نمی‌خواهم مانعی در راه خوشبختی شما باشم.*»

حقیقت مانندی و زنده بودن شخصیت‌ها

شخصیت‌ها در جهان داستان به مثابه پایه‌های سـاختمان اثـر داسـتانی محسـوب مـی‌شـوند (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷) که باورپذیری آن‌ها از سوی مخاطب به پذیرش و باورکردن کل اثر منجر می‌شود. از این رو نویسنده باید به گونه‌ای اقدام به پردازش شخصیت‌ها کند تا این شخصـیت-ها زنده و واقعی جلوه کنند. در این راستا نویسندگان باید سـه عامـل مهـم را مـد نظـر داشـته باشند: اول، شخصیت‌ها بایـد در رفتـار و خلقیاتشـان ثابـت قـدم و اسـتوار باشـند و نبایـد در وضعیت و موقعیت‌های مختلف اعمال و رفتاری متفاوت داشته باشند مگر این‌که بـرای چنـین رفتاری دلیلی وجود داشته باشد. دوم، شخصیت‌ها بـرای آن‌چـه انجـام مـی‌دهنـد بایـد انگیـزه معقولی داشته باشند. سوم، شخصیت‌ها باید پذیرفتنی و واقعی جلوه کننـد. آن‌هـا نبایـد نمونـه مطلق پرهیزکاری و خوبی باشند و نه دیو بد سرشت و شریر بلکه باید ترکیبی از خوبی و بدی و مجموعه‌ای از فردیت و اجتماع باشند (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۵). ایـن مـوارد در داسـتان‌هـای کوتاه شامل یک یا در نهایت دو شخصیت می‌شود زیرا همانطور که اشاره شد در داسـتان‌هـای کوتاه میدان و فضای کافی برای بسط دادن شخصیت‌ها وجود ندارد، بنابراین اگر در ایـن نـوع

داستان‌ها شخصیت‌های اصلی این‌گونه پرداخته شوند، کفایت می‌کند و داستانی مطلوب حاصل می‌شود.

در داستان‌های مجموعه العواصف، جبران کوشیده است شخصیت‌ها بر اساس نقش‌ها و کارکردهایی که دارند رفتار ثابت و یکسانی داشته باشند. چنین مسئله‌ای در داستان‌های "العاصفه" و "البنفسجه الطموح" به خوبی قابل مشاهده است. در داستان "العاصفه" شخصیت "یوسف فخری" همان رفتاری را در پایان داستان از خود نشان می‌دهد که در ابتدای داستان نیز داشته است یعنی فردی گوشه‌گیر و منزوی. در این داستان اندک تغییری که در رفتار "یوسف" روی می‌دهد نیز- مبنی بر روی خوش نشان دادن به راوی- به واسطه گفتگوهایی است که بین او و راوی شکل می‌گیرد و راوی با سخنان خود وی را نرم می‌سازد (خلیل جبران،۲۰۰۲: ۵۱۱- ۵۲۲).

همچنین در داستان "البنفسجه الطموح"، بنفشه که خواهان عزت و برتری است در پایان نیز عزت را بر زندگی با خفت ترجیح می‌دهد و این‌گونه می‌گوید:

«إنّما القصدُ مِن الوجودِ الطموحُ إلَی ما وراءِ الوجودِ» *(همان: ٥٦٢). «جز این نیست که هدف از هستی پرواز به آن سوی هستی است».*

نکته بعدی درباب حقیقت مانندی؛ این‌که شخصیت‌ها در انجام اعمال و رفتارشان دارای انگیزه‌اند و کمتر عمل و رفتاری در داستان‌های این مجموعه مشاهده می‌شود که بدون دلیل و انگیزه صورت گرفته باشد حتی تغییرات رفتاری شخصیت‌ها نیز از این امر تبعیت می‌کند. به‌عنوان مثال در داستان "العاصفه" علاقه‌مندی راوی برای دیدار و سخن گفتن با "یوسف فخری" به دلیل سخنان مردم در مورد "یوسف" و دلایل انزوا طلبی وی بوده است که موجبات کنجکاوی راوی را برمی‌انگیزد:

«و مِنهم مَن قالَ: هو متصوفٌ متعبدٌ قَد أقنعَ بالدینِ دونَ الدنیا. ومِنهم مَن اکتفَی بقولِه: هو مجنونٌ» *(همان: ٥١١). «کسی دیگر گفت: او پارسایی عبادت پیشه است، به دین روی آورده و به دنیا پشت کرده است. کسی دیگر گفت: او دیوانه است...».*

سخن دیگر این‌که در این داستان‌ها خواننده با شخصیت‌های مطلق و آرمانی مواجه نیست، یعنی شخصیت‌ها به گونه‌ای واقعی هر کدام ترکیبی از خوبی و بدی هستند و مجموعه‌ای از فردیت و اجتماع را تشکیل می‌دهند.

برای نمونه در داستان "الشیطان"، "خوری سمعان" به‌عنوان کشیش بسیار مورد اعتماد است و شخصیتی مثبت محسوب می‌شود. اما هنگامی‌که شیطان زخم خورده از او کمک می‌خواهد در حالی‌که "خوری سمعان" از ماهیت او آگاهی ندارد به واسطه ترس از این‌که او دزد باشد از کمک کردن به او خودداری می‌کند، با این گمان که اگر او بمیرد وی را به مرگش متهم می‌کنند:

«فوقَفَ الخوری سمعانُ مُحتاراً وَ نَظَرَ إلَی الرجُلِ المُتَوَجِّعِ ثُمَّ قالَ فِی ذاتِه: هذا أحدُ اللصُوصِ الأشقیاءِ و أظُنُّ أنَّه قَد حَاوَلَ سَلبَ عابِری الطریقِ فَغُلِبَ علَی أمرِه. وَ هُو مُنازعٌ فإذا ماتَ و أنا بقُربِه اتُّهِمتُ بما أنا براءٌ مِنه»(*همان: ۵۲۳*). *«خوری سمعان، حیران و گیج ایستاد و نگاهی به مرد دردمند انداخت و با خود گفت: این یکی از دزدهای جنایتکار است و به گمانم قصد داشته راهزنی کند و شکست خورده است. او در حال مرگ است و اگر بمیرد در حالی که من در کنارش هستم، به چیزی متهم خواهم شد که در آن بی‌گناهم»*

اما هنگامی که شیطان با او سخن می‌گوید و خود را معرفی می‌کند و از فوایدش برای زندگی به او خبر می‌دهد، وجه ریاکارانه و توجیه گر شخصیت "خوری سمعان" نمود پیدا می‌کند و او به کمک شیطان می‌شتابد:

«فاقترَبَ الخوری سمعانَ مِن الشَّیطان وَ قد شَمَّرَ عَن ساعدَیه وَ شَکَلَ أطرافَ عباءتِه بحزامِه و رَفَعَ الشَّیطانَ فوقَ ظهرِه وَ مَشِی نحوَ الطریقِ»(همان: ۵۳۳)، «پس خوری سمعان به شیطان نزدیک شد و آستین‌هایش را بالا زد و کناره‌های عبایش را به کمربندش بست و شیطان را بر پشت گرفت و به راه افتاد».

آسیب‌شناسی شخصیت‌پردازی در مجموعه العواصف

اگرچه تکیه‌ی ویژه‌ی جبران خلیل جبران در داستان‌های کوتاه مجموعه‌ی العواصف بر شخصیت‌هاست اما پردازش این شخصیت‌ها بی عیب و نقص نیست و دارای کاستی‌هایی می‌باشد.

در این مجموعه گفتگوهایی که برای شخصیت‌ها آورده شده، همه از لحاظ لحن و نوع بیان یکسان است و تمام شخصیت‌ها با وجود تفاوت‌هایی که با هم دارند به گونه‌ای ادبی با هم حرف می‌زنند و این امر بر اصل «حقیقت مانندی شخصیت‌ها»(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۵) تأثیری منفی داشته است. به‌عنوان نمونه لحن سخن گفتن شیطان در داستان "الشیطان" با لحن سخن گفتن کشیش در همان داستان و "یسوع الناصری" در داستان "مساء العید" و شخصیت "سلیم افندی" در داستان "فلسفه المنطق" به یکدیگر شبیه است، در حالی که شخصیت‌ها از جنبه‌های گوناگون تفاوت دارند و نباید لحن کلامشان نیز با هم یکسان باشد.

مورد دیگر، استفاده نادرست از شخصیت‌ها برای تبلیغ اندیشه‌های نویسنده در داستان‌ها است. «اشکالی که بسیاری از نویسندگان که دارای اندیشه و دیدگاه فلسفی یا اجتماعی‌اند گرفتار آن می‌شوند» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۷۲). در این زمینه می‌توان به شخصیت شبح در داستان "حفارالقبور"، "یسوع الناصری" در "مساءالعید" و شخصیت شیطان در داستان "الشیطان" اشاره نمود که نویسنده با استفاده از این اشخاص داستانی دیدگاه‌های خود را در مورد مسائل مختلف عنوان می‌دارد. در داستان "الشیطان" نویسنده این‌گونه به بیان اعتقادات خود از زبان شیطان می‌پردازد:

«وأنا الفکره آلتی تَستَنبِتُ الحیله فِی الأفکارِ، و أنَا الیدُ آلتی حرَّکَت أیدِی الناسِ. أنا الشیطانُ الأزلِی الأبدِی. أنا الشیطانُ الَّذی یُحاربُه الناسُ لیظلّوا عائشینَ. فإذا کفُّوا عَن مُنازلتی یوقِفُ الخُمولُ أفکارَهم و یُمیتُ الکسلُ أرواحَهم و تفنِی الراحه أجسادَهم» (خلیل جبران، ۲۰۰۲: ۵۳۱). *«من همان اندیشه‌ای هستم که نهال نیرنگ را در اندیشه‌ها می‌رویاند. من دستی هستم که دست مردمان را به حرکت در آورده است. من شیطانی ازلی و ابدی هستم که مردم با او به جنگ بر می‌خیزند تا همواره زندگی کنند. اگر از پیکار با من دست کشند، سستی اندیشه‌هایشان را از کار می‌اندازد و تنبلی جان‌هایشان را می‌میراند و تن آسانی جسمشان را بر باد می‌دهد».*

البته ریشه این آسیب‌ها را باید در دیدگاه رمانتیکی جبران جستجو نمود چرا که به تعبیر «محمد غنیمی هلال»، ناقد برجسته معاصر، هنر داستان‌نویسی در جوهر خود، موضوعی است

و این ایجاب می‌کند که نویسنده، خود، احساسات و افکارش را پشت شخصیت‌ها پنهان سازد اما ادبیات رمانتیکی، ذاتی است یعنی اینکه رمانتیک‌ها شخصیت‌ها را به شکلی صریح و مستقیم ابزار بیان احساسات درونی خود قرار می‌دهند (غنیمی هلال، بی‌تا: ۱۸۶-۱۸۵). به دیگر سخن، رمانتیسم بیش از آن‌که به نثر توجه داشته باشد به شعر نظر می‌کند چون شعر، زبان تخیل و احساس است و نثر زبان منطق. به همین دلیل گاهی زبان داستان‌های جبران به شعر نزدیک می‌شود.

نتیجه

پس از بررسی شخصیت‌ها و شیوه‌های پردازش آن‌ها، در مجموعه العواصف جبران نتایج ذیل قابل ذکر است:

جبران در مجموعه العواصف با درک اهمیت و جایگاه شخصیت در عالم داستان از طیف-های گوناگون شخصیتی – ساده و جامع، ایستا و پویا، مقابل، همراز، فرعی و ...- در داستان-های خود بهره گرفته است. تجلی شخصیت‌های ایستا و ساده در داستان‌های این مجموعه به واسطه محدود بودن عرصه این داستان‌ها، بسیار بیشتر از شخصیت‌های جامع و پویا می‌باشد.

شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی در این مجموعه با نوع روایت یا زاویه دید در ارتباط است. در داستان‌هایی که با زاویه دید اول‌شخص نقل شده‌اند، طیف شخصیتی محدود است و داستان‌ها از دو شخصیت شکل گرفته‌اند. اما در داستان‌هایی که با راوی سوم شخص نقل شده-اند شخصیت‌های متنوع‌تری قابل مشاهده است.

نویسنده به واسطه زمان اندک داستان‌های کوتاه که مانع پردازش نیکوی شخصیت‌ها می-شود از روش‌های شخصیت‌پردازی- توصیف، گفتگو و عمل داستانی- به صورت تلفیقی و در کنار هم با تکیه بیشتر بر عنصر گفتگو استفاده می‌کند.

در مجموعه العواصف تا حد امکان به حقیقت‌مانندی شخصیت‌ها توجه شده است. در این راستا نویسنده کوشیده تا با شخصیت‌پردازیِ نیکوی اشخاص داستانی آن‌ها را برای مخاطب باور پذیر کند، اما در مواردی اندک نویسنده از اصل پردازش شخصیت‌های حقیقی غافل شده است.

عواملی چون لحن یکسانِ شخصیت‌های متفاوت در گفتگوهای داستان و دخالت‌های غیر ضروری و حضور غیر فنی نویسنده در روند داستان‌ها و همچنین شعار دادن نویسنده از زبان شخصیت‌های داستان را می‌توان از ضعف‌ها و سستی‌های شخصیت‌پردازی در برخی از داستان‌های این مجموعه قلمداد کرد.

یادداشت‌ها

۱- در ترجمه برخی از شاهد و مثال‌ها، ترجمه مسعود انصاری مد نظر بوده است.

۲- «شخصیت همراز (Confident)، شخصیت فرعی در داستان و نمایشنامه است که شخصیت اصلی به او اعتماد می‌کند و با او اسرار مگو را در میان می‌گذارد»(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۰)

کتابنامه

آتش‌سودا، محمدعلی. (۱۳۸٤). داستان امشب. تهران: آسیم. چاپ اول.

اسلین، مارتین. (۱۳۷۸). دنیای درام. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس. چاپ سوم.

برنس، جیرالد. (۲۰۱۲). عالم السرد. ترجمهٔ: باسم صالبح. بیروت: دارالکتب العلمیه.

خلیل جبران، جبران. (۲۰۰۲). المجموعه الکامله لمؤلفات. بیروت: دارالجیل.

دات فایر، دائن. (۱۳۸۸). فن رمان نویسی. ترجمه محمد جواد فیروزی. تهران: آگاه. چاپ اول.

داد، سیما. (۱۳۸۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید. چاپ اول.

دقیقیان، شیرین دخت. (۱۳۷۱). منشأ شخصیت در ادبیات داستانی. تهران: نویسنده. چاپ اول.

زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲). معجم مصطلحات نقد الروایه. بیروت: مکتبه لبنان.

عبدالخالق، نادر احمد. (۲۰۰۹). الشخصیهٔ الروائیه بین علی احمد باکثیر و نجیب الکیلانی. بیروت: العلم و الإیمان للنشر.

عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱). شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر. تهران: آفتاب. چاپ اول.

عبدالمحسن، محمد حسن. (۲۰۱۱). البنیهٔ السردیهٔ فی روایات صبحی فحماوی. القاهره: دار الحوار للنشر و التوزیع.

غنیمی هلال، محمد. (بی‌تا). الرومانتیکیه. القاهره: نهضهٔ مصر.

فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۸٤). جنبه‌های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: نگاه. چاپ پنجم.

القاضی، عبدالمنعم زکریا. (۲۰۰۹). البنیهٔ السردیه فی الروایه. الجیزه. مرکز البحوث الانسانیه.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس. چاپ اول.
المؤمنی، علی محمد. (۲۰۰۹). الحداثه و التجریب فی القصهٔ القصیره الأردنیه. عَمان: الیازوری.
میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). عناصر داستان. تهران: سخن. چاپ پنجم.
_____. (۱۳۸٦). ادبیات داستانی. تهران: سخن. چاپ پنجم.
_____. (۱۳۸۷). راهنمای داستان نویسی. تهران: سخن. چاپ اول.
نجم، محمد یوسف. (۱۹٦۳). فن القصه. بیروت: دارالثقافه.
نوبل، ویلیام. (۱۳۸۵). راهنمای نگارش گفتگو. ترجمه عباس اکبری. تهران: سروش. چاپ دوم.
وهبه، مجدی. (۱۹۷٤). معجم مصطلحات نقد الروایه. بیروت: مکتبهٔ لبنان.
الوائلی، کریم. (۲۰۰۹). المواقف النقدیه. قراءهٔ فی نقد القصهٔ القصیرهٔ. عَمان. دار الوائلی للنشر.
یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۸). هنر داستان نویسی. تهران: آگاه. چاپ دهم.

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکتر عباس اقبالی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)

تحلیل چند انگاره در نهج‌البلاغه

چکیده

«انگاره» یا «تصویر هنری» نمایانگر یک فرایند ترکیب تخیّلی است؛ فرایندی که به سخن، مفهومی هنری می‌بخشد. انگاره رسانه‌ای است که نمایش معانی پنهان را بر عهده دارد و در انتقال گنجینه‌های ذهنی به مخاطب و عمق بخشیدن به معانی مراد کارآمد است. تبلور این هنر در چکامه‌های بلیغ کهن ادب عربی و بسامد آن در آیات شریفه *قرآن* و *نهج‌البلاغه*، نشانه دیرینگی و جایگاه و نقش این هنر در رسایی زبان عربی است. در این مقاله، به‌منظور شناسایی ابعادی از جمالیات بلاغی و معانی انگاره‌های *نهج‌البلاغه*، با روش توصیفی ـ تحلیلی نمونه‌هایی مانند «التَّقْوَى مَطَايا ذُلُلٌ»، «يخْضَمُونَ مَالَ اللَّهِ خِضْمَه الْإِبِلِ»، «فِتَنٍ انْجَذَمَ فی‌ها حَبْلُ الدِّينِ» واکاوی و تحلیل شده‌اند. برآیند این پژوهش نشان می‌دهد استخدام انگاره‌ها برای رسایی بیشتر سخن است و در سبک گروهی ادب جاهلی و صدر اسلام رایج بود. امیر مؤمنان امام علی (ع) نیز در سخن خویش، سبک گروهی ادیبان صدر اسلام دارد. آن حضرت متناسب با موضوع سخن، از عناصر طبیعت ساکن و متحرک و نام اشیای شناخته شده وام گرفته است. در اکثر انگاره‌های *نهج‌البلاغه* از رهگذر انواع تشبیهات، امور معنوی، محسوس گشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: نهج‌البلاغه، انگاره، دین، تقوی، خطا.

بیان مسأله

«تصویر» با قید هنری، یعنی «ایماژ» یا «انگاره»، به معنای تشکیل تخییل (۱)، تمثیل (۲)، تجسیم (۳) تشبیه و ...است (العربی،۱۹۸۸: ٤۳). برخی آن را «نمایش تجربه حسی به وسیله زبان» می‌دانند (پرین، ۱۳۸۳: ۳۸). انگاره، معقول را در کسوت محسوس پوشانیده و به دیده ذهن می‌آورد، بر لطایف ظریف معانی جامه پرنیانی مثال، خیال و وهم پوشانده و با آمیزه‌ای از

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۶/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۲۰

پست الکترونیکی: aeghbaly@kashanu.ac.ir

عناصر بیان مانند تشبیه و استعاره، علاوه بر ارائه یک صحنه ملموس، پیامی خاص را ابلاغ می‌کند. انگاره بر رسایی سخن افزوده و در مخاطب تأمّل و نشاط را برمی‌انگیزد. این پدیده زبانی در متون ادب عربی و ازجمله نهج‌البلاغه پربسامد است.

پیشینه تحقیق

دیرینگی و بسامد انگاره در ادب عربی و نصوص قرآن و نهج‌البلاغه، موجب پژوهش‌ها و خلق آثاری در باره این پدیده هنری گشته‌است. ازجمله: مقاله آقای دکتر محمد مهدی جعفری با عنوان «تصویرآفرینی در نهج‌البلاغه» (مجله علوم اجتماعی و انسانی، شماره ۳٤، سال ۱۳۸۱، دانشگاه شیراز) مقاله «مؤلفه‌های تصویر هنری در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه» نوشته دکتر محمد خاقانی و حمید عباس زاده (مجله حدیث پژوهی شماره ۵ سال ۱۳۹۰دانشگاه کاشان) مقاله آقای احمد امید علی و ... با عنوان «کارکرد تصویر هنری در شعر شیعی» که در مجله *لسان مبین* شماره ۸ سال ۱۳۹۱ به زیور طبع آراسته شده است. مقاله «نگاهی به تصویرگری و جایگاه آن در قرآن و نهج‌البلاغه» از دکتر وحید سبزیان پور و طیبه حمزوی که در شماره ۱سال ۱۳۹۱ مجله *ادب فارسی* چاپ شده است. علاوه بر این‌ها، پایان نامه آقای حسین چراغی وش که به راهنمایی آقای دکتر غلام عباس رضایی تحت عنوان «شیوه‌های امیر بیان در خلق تصاویر» به انجام رسیده، ازجمله پژوهش‌هایی است که درباره تصویر هنری در نهج‌البلاغه به انجام رسیده است. ولی به‌رغم این پژوهش‌ها، سخنان امیر بیان امام علی بن ابی طاب (ع) همچنان جای واکاوی دارد و انگاره‌های فراوان در خطبه‌ها، نامه‌ها و حکمت‌های آن حضرت بررسی و تحلیل بیشتری می‌طلبد.

پرسش‌ها و فرضیه‌ها

با عنایت به اینکه سخنان امیر مؤمنان (ع) از نمونه‌های ممتاز ادب عربی است، در بررسی انگاره‌های آن پرسش‌های زیر رخ می‌نمایند:

انگاره در ادب عربی چه پیشینه‌ای دارد؟

چه عناصری در رسایی بیان انگاره‌های نهج‌البلاغه نقش دارند؟

محور این پژوهش فرضیه‌هایی است ازجمله: تصویرهای هنری از ویژگی‌های دیرینه ادب عربی است. در انگاره‌های نهج‌البلاغه، آرایه‌های بیانی مایه رسایی سخن است.

پیشینه انگاره در ادب عربی

در سبک ادیبان عصر جاهلی و صدر اسلام، کاربست «انگاره» مایه اهتمام بود. در چکامه‌ها و آثار آنان انواع انگاره‌ها یعنی تصویرهای فنی دیداری، شنیداری و حرکتی چشم‌نواز است (رز غریب، ۱۳۷۸: ۱۱٤).

شنفری شاعر اوائل قرن ششم میلادی، در «لامیه العرب» خود، به قصد بیان هنری شجاعت و قدرت بازوی خود، به خلق انگاره می‌پردازد. در این جهت، با جان‌بخشی به کمان چوبینش، تصویری دیداری ـ شنیداری می‌آفریند. در این انگاره با تشبیه مرکّب (٤)، جداشدن تیر و صدای کمان خمیده‌اش را به جدایی فرزند زنی مصیبت‌زده که در مرگ او مویه می‌کند و شیون سر می‌دهد تشبیه می‌کند:

إذا زَلَّ عنها السَّهمُ حَنَّت كَأَنَّها مُرَزَّأَةٌ ثَكلـــى تَرِنُّ و تَعـــوَلُ

(العکبری، ۱۹۸۳: ۲٦)

این کمان، وقتی تیر از آن جدا می‌شود چنان ناله می‌کند که انگار زنی داغدیده است که مویه سر می‌دهد و شیون می‌زند.

امرؤ القیس (٥٤٠م.) در توصیف چابکی اسب خویش به سراغ تصویری حرکتی ـ دیداری رفته و با تشبیهی مرکّب، شتاب مرکب خود را به غلتیدن صخره‌ای که سیل آن را از فراز کوه سرازیر کرده تشبیه می‌کند:

مَكَرٍّ مَفَـــرٍّ مُقـــبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمُودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ

(امرؤالقیس، ۱۹۸۹: ٤٥)

بسیار حمله‌کننده و بسیار گریزان، رو آورنده و پشت کننده، بسان صخره‌ای سخت که سیل آن را از فراز کوه سرازیر کرده باشد.

طرفه بن عبد (٥٦٩م.) در معلّقه‌اش، برای تبیین تنومندی بازوان ناقه خود، تصویری دیداری از دو ستون آستانه کاخی بلند و مرمرین بر دیده ذهن می‌نشاند و سخنش را رسا می‌سازد:

لَها فَخِذانِ أُكمِلَ النَحضُ فيهِما كَأَنَّهُما بابا مُنيفٍ مُمَرَّد

(طرفه بن عبد،۱۹۸۰: ٣٦)

رانهایی دارد پرگوشت و فربه، گویی دو مصراع درب کاخی ساده و بلند می‌باشند.

لبید بن ربیعه (٦٦١م.) در توصیف نمای تپه‌های به جای مانده از دیار یار، از رهگذر تشبیه، انگاره‌ای از نوشته‌های احیاء شده با قلم را به ذهن و خاطر مخاطب می‌آورد:

و جَلا السُّيولُ عَنِ الطُّلولِ كَأَنّها زُبُرٌ تَجِدُّ متونها أقلامُها

(لبید بن ربیعه،۲۰۱۱: ١٦٥)

سیل‌ها بر روی این تپّه‌ها گذشته و تپّه‌ها چنان شده که گویا خامه‌هایی است که قلم‌هایش آن را دو باره نوشته‌اند.

حسان بن ثابت انصاری، شاعر صدر اسلام در تغزّل خویش به سراغ انگاره می‌رود و در تصویری چشایی، رطوبت بن دندان محبوبه‌اش را به شرابی از ناحیه «بیت‌رأس» که طعم عسل دارد تشبیه می‌کند:

كأنَّ خَبيئَه مِن بَيتِ رَأسٍ يكونُ مزاجها عَسَلٌ و ماء

(حسان بن ثابت،١٤٠٦: ١٨)

گویا شرابی دست نخورده از ناحیه بیت رأس است با طعمی از عسل و آب.

رویکرد بیان مقصود آر رهگذر انگاره، نه تنها در عبارات منظوم جاهلی و صدر اسلام، که در عبارات منثور آن ایام نیز دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال: در توصیه ادیبانه یکی از بانوان عرب جاهلی به دختر نوعروسش که به خانه بخت می‌رود آمده است:

أی بنیه إنّکِ فارقتِ الجوّ الّذی منه خرجتِ و خلّفتِ العشّ الّذی دَرَجتِ إلی وَکرٍ لم تَعرِفیهِ (صفوت،۱۹۸۵: ١٤٥، به نقل از العقد الفرید: ج ۳، ص ۲۲۳)

دخترکم! از فضای مأنوس خانه جدا گشتی، و لانه‌ای را که در آن رشد کردی پشت سر نهاده، به سوی آشیانه‌ای می‌روی که هنوز نشناخته‌ای.

ملاحظه می‌شود که انگاره‌های این عبارات با کلمات «جَـو»، «عُـش» و «وَکـر» کـه اسـتعاره مصرحه (۵) هستند ساخته شده‌اند و پرواضح است که این کلمات از عناصر طبیعت و مـأنوس در محیط جاهلی است.

ظبیان بن حداد در محضر رسول الله (ص) برای ابـراز ارادت، شـیفتگی و علاقـه بـه دیـدار آن‌حضرت، با بهره‌گیری از عناصر طبیعت متحرک و طبیعت ساکن، یعنـی «قـلاص» (شـتران)، «هضاب»(تپه‌ها) به خلق انگاره می‌پردازد:

فَتَوَقَّلَت بنا القَلاصُ مِن أعالی الحَفِ و رُؤسِ الهِضابِ.... (همان: ۱۹۵به نقـل از: اصـفهانی: ج ١٦، ص ۹۳) شترانی نوجوان، ما را از بلندی‌ها و ستیغ تپّه‌ها بالا برد.

در سبک زبان قرآن مجید نیز این رویکرد پررنگ است. البته انگیزه قرآن، هنر نمـایی ادبـی نیست، بلکه هماهنگ با ویژگی کلی خود یعنی﴿تِبْیاناً لِّکلِّ شَیءٍ﴾(النحل/٨٦)، به هـدف تبیـین حقایق هستی به انگاره رو می‌آورد. به دیگر سخن، قـرآن مجیـد از رهگـذر فصـاحت و کـوی بلاغت که چهره خاص هنر سمعی است، برخی از امور معنوی را در انگاره‌ای مادی محسـوس ساخته و هسته بسیاری از حقایق را شکافته‌است.

به‌عنوان‌مثال: در تعبیرات﴿یقَلِّبُ کفَّیهِ﴾(الکهف/٤٢)، (دستانش را به هم مـی‌سـاید)﴿یعَـضُّ الظّالِمُ عَلی یدَیهِ﴾(الفرقان/٢٧)(ستمگر دستانش را می‌گزد)، حالات نفسانی انـدوه یـا پشـیمانی شخص خطاکار را با تصویری هنری، در جامه پرنیانی کنایه «دو دست خویش به هم سـاییدن» و «دسـت بـه دنـدان گزیـدن» بیـان مـی‌کنـد. نمونـه دیگـر، انگـاره کنـایی «ظَـلَّ وَجهُـهُ مُسوَدّاً»(الزخرف/۵۸) است که شدت ناراحتی عرب جاهلی را به تصویر می‌کشد.

همچنین به هدف تبیین حقیقت وجود خداوند متعال، در آیه شـریفه﴿...مَثَـلُ نُورِهِکمِشْـکاه فی‌ها مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِی زُجَاجَه الزُّجَاجَه کأَنَّهَاکوْکبٌ دُرِّی ...﴾(النور/۳۵) (داستان نـورش بـه مشکاتی مانَد که در آن روشن چراغی باشد و آن چراغ در میان شیشـه‌ای کـه تلألـؤ آن گـویی ستاره‌ای است درخشان، از درخت مبارکه زیتـون. (الهـی قمشـه‌ای، ١٣٨٦: ٣٥٤) بـا اسـتخدام پدیده‌های طبیعت یعنی «نور»، «مشکات»، «زجاجه»، «کوکب» و «شـجره» تصـویری دیـداری را ترسیم کرده و در برابر خرد دیده‌ور می‌نهد.

نمونه دیگر، آیه﴿كَلِمَه طَيبَه كشَجَره طَيبَهأَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء...﴾(ابراهیم/ ٢٤) درختی زیبا که اصل ساقه آن برقرار باشد و شاخه آن به آسمان است. (الهی قمشه‌ای،١٣٨٦: ٢٥٨) خداوند متعال در این انگاره، اسلام را درختی پاک می‌نمایاند، درختی که ریشه در دل خاک دارد و سر بر آسمان برافراشته است. نمونه‌های بسیار دیگری که در دانش بلاغت عربی دستمایه شواهد بلاغی‌اند، از مصادیق این سبک قرآن به شمار می‌آیند.

این رویکرد در متون حدیث نیز دیده می‌شود. رسول گرامی اسلام (ص) در بیان برابری انسان، تصویری دیداری از دندانه‌های شانه را در برابر دیده ذهن می‌نشاند و می‌فرماید:

«الناسُ سَواءٌ كأسنانِ المُشطِ»(الصدوق ١٤١٣ق: ج ٤، ص ٣٨٠)(مردم همانند دندانه‌های شانه با یکدیگر برابرند.

همچنین در پرهیز دادن از زیبارویان برآمده از خانواده‌های نامناسب، آنان را به جلبک‌های روییده در باتلاق تشبیه می‌کند و می‌فرماید:

إياكم و خَضراءَ الدِّمَنِ (الطوسی، ١٣٦٥: ج ٧/ ٤٠٤): (از سبزه‌های روییده در مزبله بپرهیزید.)

امیر مؤمنان علی (ع) نیزدر خطابه‌های خویش، با به کارگیری این هنر، بر جذّابیت سخن خویش و بیان مقصود اهتمام ورزیده است که در این جستار بدان خواهیم پرداخت.

عناصر انگاره‌ها

در تصویرهنری یا «انگاره» ادب عربی، کاربست عناصر طبیعت و پدیده‌های مأنوس نزد مخاطبان پربسامد است. در این تصویرها واژگان دال بر «طبیعت ساکن» و «متحرک» و یا نام اشیاء آشنا، از عناصر «انگاره» است. در این تصویرها، آرایه‌هایی از قبیل تشبیه، تجسیم و تشخیص (٦) نقش محوری دارند. این رویکرد، یعنی خلق آرایه با استمداد از عناصر طبیعت، خصیصه سبک گروهی ادیبان عصر جاهلی و سخنوران صدر اسلام بود.

طبیعت در انگاره‌ها

ادیبان عرب در "سبک گروهی"(۷) خود و به هدف آفرینش انگاره، به مقتضای حال و مقام، با الفاظی از مظاهر طبیعت ساکن، مانند صحرا، کوه، دریا، شب و روز بهره برده‌اند و از طبیعت متحرک، واژگانی مانند: مطایا، خیل، حیهرا به کار بسته‌اند.

به‌عنوان‌مثال؛ امرؤالقیس برای بیان اندوه خویش، کندی حرکت شب را مطرح می‌کند و در توصیف این حالت، با استفاده از عناصر طبیعت ساکن یعنی شب و کوه، به آفرینش انگارهخویش می‌پردازد:

فَیالکَ مِن لَیلٍ کَأنَّ نُجُومَهُ بأمراسِ کتّانٍ إلی صُمٍّ جَندَلِ

(امرؤالقیس،۱۹۸۹: ٤٣)

چه شبی که گویا، ستارگانش با طنابی محکم به بن سخت کوه بسته شده‌اند.

عروه بن ورد (٥٩٦م.) برای وصف کسی که تظاهر به شجاعت می‌کند، به سراغ عناصر طبیعت متحرک رفته، و از رهگذر استعاره مصرحه، کلمات «ثعالب» و «أسد» را به کار می‌گیرد:

ثعالبٌ فی الحربِ العَوانِ فإن تَبُخ و تَنفَرجُ الجُلّی، فإنّهُمُ الأُسدُ

(عروه بن ورد،١٩٨٦: ٢٦)

در جنگ سخت، روباه‌اند و اگر جنگ فروکش کند و گرفتاری‌ها برطرف شود، شیران شجاع هستند.

در سخنان گهربار امیر مؤمنان (ع) تعابیری مانند «حیه»(مار)«أنعام»(چهارپایان)، «إبل» (شتر)، «حمام» (کبوتر)، «غَنَم» (گوسفند) از نمودهای طبیعت متحرک‌اند و همچنین تعابیری مانند «الطوی» «چاه» که از مظاهر و نمونه‌های طبیعت ساکن است، همچنین پدیده‌های محسوس، مانند «زره»، «سپر»، «سرابیل» و «لباس» که ویژگی‌های آن‌ها برای مخاطبان محسوس و آشنا بود، در خلق انگاره‌ها نقش آفرینند و رسالت محسوس ساختن امور معنوی و تبیین مفاهیم انتزاعی را برعهده دارند. آن حضرت در تبیین حقیقت دنیا فرموده است:

۱/۱. یرِدُونَهُ وُرُودَ الْأَنْعَامِ وَ یأْلَهُونَ إِلَیهِ وُلُوهَ الْحَمَامِ» (نهج البلاغه، خطبه ۱)

بدان درآیند چون چهارپایان و بدان پناه برند چون کبوتران. (شهیدی، ۱۳۷۰: ۷)

در این انگاره، امیر مؤمنان (ع) در توصیف حج‌گزارانی که به بیت الله در می‌آیند، عناصر متحرک طبیعت را به کار گرفته و تصویری از ورود سراسیمه چهارپایان بر چشمه آب و هجوم کبوتران بر آبشخور را به خاطر می‌آورد.

در این تصویر هنری، بیت الله الحرام، چشمه‌ساری است که تشنگان طواف، بی صبرانه، با حرص و ولع بر آن وارد می‌شوند تا از صفای معنویت طواف کعبه بهره بگیرند.

تحلیل واژگان این تصویر نیز نشان می‌دهد که الفاظ این انگاره بر رسایی سخن افزوده است؛ زیرا أوّلا: تعبیر «یألهون ـ ولوه...» از ریشه «وله» به معنای حیرانی برخاسته از شیدایی است. «الوله:...التحیر من شدّه الوجد. (ابن‌منظور، ج ۱۳ ص ٥٦١) گویا امام علی (ع) به این حقیقت اشاره دارد که طواف کنندگان، با شیدایی و عشق به این خانه در می‌آیند.

ثانیاً: معنای حقیقی فعل «یردون»، درآمدن بر چشمه آب است. چه ریشه این کلمه یعنی «ورد» به معنای آبی است که بر آن درآیند. (همان: ج ۳، ص ٥٦٥) ولی در اینجا به اعتبار تشبیه، برای خانه خدا استعاره آورده شده است.

ثالثاً: مفعول مطلق‌های نوعی «ورود الأنعام»، «ولوه الحمام» قیدهایی است که حالت این هجوم و رو آوردن را بیان کرده و بر رسایی پیام افزوده است.

علاوه بر این‌ها، به دلالت «ایحایی» یا «هامشی»(۸)، واژگان «ورود» و «ولوه» با بار معنایی خود نشانگر دید عاشقانه امیر مؤمنان (ع) نسبت به این حرکت عبادی است.

۲/۱. ینحَدَرُ عَنّی السَّیلُ و لا یرقَی إلی الطَّیرُ (نهج البلاغه: خطبه ۳)

کوه بلند را مانم که سیلاب از ستیغ من ریزان است و مرغ از پریدن به قلۀام گریزان. (شهیدی، ۱۳۷۰: ۹)

در این انگاره، امیر بیان (ع) در دفاع از شایستگی خویش برای امر رهبری امت اسلام از مظاهر طبیعت یعنی «سیل» و «پرنده» بهره گرفته و خویشتن را به کوهی بلند که سیل از آن سرازیر می‌شود تشبیه کرده است. تصویر هنری «لایرقَی إلی الطّیر» بیانگر بلندی مقام و مرتبه آن حضرت است.(البحرانی،۱۳۸۱: ج ۱، ص ۲۵۵) ابن ابی الحدید معتزلی در تبیین این انگاره آورده است: «کأنّه یقول: إنّی لعلوّ منزلتی کمن فی السّماء الّتی یستحیل أن یرقی إلیها

الطّیر»(گویا می‌گوید: به خاطر برتری مقام من محال است که پرنده‌ای بسویش پروازکند.)(المعتزلی،۱۹۹۳: ج ۱، ص ۱۵۲)

۳/۱. قَامَ مَعَهُ بَنُو أَبِیهِ یخْضَمُونَ مَالَ اللَّهِ خِضْمَه الْإِبِلِ نِبْتَه الرَّبِیعِ (نهج البلاغه، خطبه ۳)

خویشاوندی پدری او از بنی امیه بپاخواستند و همراه او بیت المال را خوردند و بر باد دادند چون شتر گرسنه‌ای که به جان گیاه بهاری بیفتد. (دشتی، ۱۳۸٦: ۳۱)

واژه «خضم» به معنای خوردن چیز مرطوب با تمام دهان و با آسودگی است و در برابر کلمه «قضم» قرار دارد که به معنای جویدن با کناره‌های دندان است (ابن منظور،۱۳٦۳: ج ۱۲، ص ۱۸۲. المعتزلی،۱۹۹۳: ج ۱، ۱۹۷) در هرحال، این انگاره کنایه از ولخرجی امویان به وسیلهخلیفه است. (البحرانی،۱۳۸۱: ج ۱، ۲٦۲) تعبیر «یخضمون» استعاره تبعیه (۷) است. پیام تشبیه در این انگارهاستعاری، آن است که خویشاوندان عثمان همانند شتر که بعد از زمستان طولانی و خشکی زمین با شهوت و لذت به پرکردن دهان خویش می‌پردازد، آنان نیز بعد از آسیب‌ها و فقر خویش به چنین اموالی دست یافته و به چپاول پرداختند و از ارتکاب گناه باکی ندارند؛ از این رو شایسته خلافت نیستند. (همان، ص ۲٦۳)

٤/۱. «... مُجْتَمِعِینَ حَوْلِی کرَبِیضَه الْغَنَمِ»(نهج البلاغه، خطبه ۳)

چون گلّه گوسفند سرنهاده به هم گردآمده بودند. (شهیدی، ۱۳۸۷: ۱۱)

بعد از کشته شدن عثمان، مردم به خانه امیر مؤمنان (ع) هجوم برده و به گرد وی جمع شدند. آن حضرت با بهره‌گیری از طبیعت متحرّک «ربیضه الغنم» و تشبیه مرکب، این رویداد را در قاب یک انگاره نشان می‌دهد.

در این انگاره، از عناصر طبیعت متحرک یعنی گلّه‌ای گوسفند که به گرد هم آمده‌اند استفاده شده است. به دیگر سخن در این تصویر هنری، حالت مردمی که از روی فطرت به گرد انسانی کامل جمع شده‌اند، به تصویر ازدحام انعام (چهارپایان) تشبیه شده است. وجه شبه آن است که در آن هجوم و اجتماع، مراعات کسی نمی‌شد. در این باره ابن میثم بحرانی آورده است:

آن حضرت، از این جهت مردم را به گوسفندان تشبیه‌کرد که آنان از مراعات احوال غفلت نمودند و تیزهوشی چندانی نداشتند؛ از این رو نسبت به آن حضرت یا همه، ادب مجلس را

رعایت نکردند. اصولاً عرب گوسفند را به کودنی و کم هوشی توصیف می‌کند. (البحرانی،۱۳۸۱: ج ۱، ص ۲٦٥)

در واقع پیام بلاغی این انگاره، بیان شیفتگی مردم است و به این نکته اشاره دارد که مردم از روی عشق و ارادتی که به ولایت امیر مؤمنان (ع) داشتند چنان از خود بی‌خود گشته و ادب مجلس را فرو نهادند که بر روی جامه آن حضرت نشستند تا جایی که به تعبیر آن حضرت «شقّ عطفای «(نهج البلاغه، خطبه ۳) (لباسش شکافته شد) و «**وطیء الحسنان**»**(همان)** (پا بر روی پای وی یا بر (حسن وحسین (ع) نهادند.)

۵/۱. إنَّ التَّقْوَی مَطَایا ذُلُلٌ حمل علیها أهلُها و أعطُوا أزِمَّتَها فَأورَدَتهُم الجَنّه. (نهج البلاغه، خطبه ١٦)

پرهیزگاری بارگی‌هایی را مانَد رام، سواران بر آن‌ها عنان بدست و آرام می‌رانند تا سواران خود را به بهشت درآرند. (شهیدی، ۱۳۸۷: ۱۷)

در آموزه‌های قرآن تقوی، ارزشی معنوی به شمار آمده و معیار برتری دارنده آن است؛ چه «إنَّ أکرَمَکُم عِندَ اللهِ أتقیکُم (الحجرات/۱۳) قرآن مجید از تقوی با انگاره «لباسُ التّقوی» یاد می‌کند و می‌فرماید:﴿و لِباسُ التَّقوی خَیرٌ لَکُم﴾(الاعراف/٢٦) در این انگاره، امر معنوی تقوی لباسی انگاشته می‌شود که مایه حفظ انسان در برابر آسیب‌های گرما و سرما، مایه زینت و نشان تشخص آدمی است. امیر مؤمنان (ع) با بهره‌گیری از عنصر طبیعت متحرک یعنی «مطایا»، و با هنر تصویرگری مبتنی بر عنصر تجسیم، تشخیص (جان بخشی) حسامیزی، به تبیین امر معنوی تقوی می‌پردازد.

در فرهنگ عربی، تعبیر «مطایا» برای مرکب از آن جهت است که «مطایا» به درنوردیدن راه و رسیدن به مقصد اشاره دارد. شنفری، شاعر جاهلی برای آغاز کوچ خود، یراق مرکبی را می‌طلبد تا طی سفر می‌کند:

أقیمُوا بَنی أُمّی صُدُورَ مَطِیکُم فَإنّی إلی قَومٍ سِواکُم لَأمیلُ

(العکبری،۱۰۹۳: ١٦)

برادرانم! مرکب‌هایتان را آماده کنید؛ چرا که من به سوی قومی جز شما مایل تر هستم.

از این رو انگاره «مَطایا ذُلُل»(مرکب راهوار) به این نکته اشعار دارد که تقوی وسیله کوچ و حرکت با مرکبی راهوار به سوی مقصد است.

٦/١. الْخَطَایا خَیلٌ شُمُسٌ حُمِلَ عَلَیهَا أَهْلُهَا وَخُلِعَتْ لُجُمُهَا فَتَقَحَّمَتْ بِهِمْ فِی النَّارِ...(نهج البلاغه، خطبه ١٦)

خطاکاری‌ها چون اسبان بدرفتارند و خطاکاران بر آن سوار عنان گشاده می‌تازند تا سوار خود را به آتش دراندازند. (شهیدی، ١٣٨٧: ١٦)

در این انگاره، استعاره «خَیلٌ شُمُسٌ» برای «خطایا» علاوه بر آنکه امور معنوی خطاها را ملموس و محسوس می‌سازد، بلاغت سخن را می‌رساند و مردم را از حقیقت گناه و سرانجام گناهکار آگاه می‌کند. توضیح آنکه اسب چموش لگام گسیخته سواره خویش را به جای هلاکت می‌برد و خطاها نیز صاحبش را به بدترین جای هلاکت، یعنی آتش دوزخ می‌برد. (البحرانی،١٣٨١: ج ١، ص ٣٠١)

٧/١. بَلِ انْدَمَجْتُ عَلَى مَكنُونِ عِلْمٍ لَوْ بُحْتُ بِهِ لَاضْطَرَبْتُمْ اضْطِرَابَ الْأَرْشِیه فِی الطَّوِی الْبَعِیدَه. (نهج البلاغه، خطبه ٥)

از علوم و حوادث پنهانی آگاهی دارم که اگر بازگویم مضطرب می‌شوید چون لرزیدن ریسمان در چاه‌های عمیق. (دشتی،١٣٨٦: ٣٣)

امیر مؤمنان (ع) برای تبیین بیقراری مردم در برابر دانش وی، تصویری از طناب لرزان در چاهی عمیق را به ذهن می‌آورد و می‌فرماید: دانشی در درون دارم که از آن لب بگشایم، شما همانند بی قراری طناب در دل چاهی ژرف، بی‌قرار خواهید شد.

در این انگاره حالت روحی مردم، یعنی حیرت و شگفتی آنان از ژرفای دانش آن حضرت، و بی قراری و تاب نیاوردن آن‌ها را به لرزش و تحمل بار گران طنابی که از دل چاهی بس ژرفناک، دلوی را می‌کشد تشبیه شده است.

٨/١. اتَّخَذُوا الشَّیطَانَ لِأَمْرِهِمْ مِلَاكاً وَ اتَّخَذَهُمْ لَهُ أَشْرَاكاً فَبَاضَ وَ فَرَّخَ فِی صُدُورِهِمْ وَ دَبَّ وَ دَرَجَ فِی حُجُورِهِمْ (نهج البلاغه، خطبه ٧)

شیطان را معیار کار خود گرفتند، و شیطان نیز آن‌ها را دام خود قرار داد و در دل آنان تخم گذارد و جوجه‌های خود را در دامانشان پرورش داد. (دشتی،۱۳۸۷: ۳۵)

در انگاره‌های این فراز، تعبیرهای «باض»، «فَرّخَ» و «حجُور» الفاظی از مظاهر طبیعت هستند. امیر مؤمنان (ع) از رهگذر این انگاره‌ها، امر معنوی فریب شیطان را مجسم ساخته و واقعیت کردار شیطان را برای مخاطب بر ملا می‌سازند. در ادب عربی، استعاره لفظ «أشراک»(دام‌ها) برای کارهای شیطان بیانگر این نکته است که شیطان برای صید انسان، با زبان و اموالشان دام‌هایی تعبیه می‌کند. همچنین استعاره لفظ بیض (تخم) و فَرَّخَ (جوجه آورد) به ملازمه شیطان با آن‌ها اشعار دارد. (البحرانی،۱۳۸۱: ج ۱، ص ۲۸۲) زیرا تعبیر «باضَ و فَرَّخَ» به «دلالت هامشی» از فراهم آمدن مکانی امن که پرنده آن را برای تخم گذاری و جوجه آوردن مناسب می‌داند حکایت می‌کند؛ چه در سروده لبید بن ربیعه برای ترسیم وحشت و آرامش حاکم بر دیار یار، از رویش گیاه، بچه آوردن آهوان و تخم گذاری شترمرغان در این منازل سخن می‌گوید:

فعلاً فُروعُ الأیهقانِ و أطفَلَت بالجَهلَتَینِ ظِباؤهـــا و نَعامُهـا

(لبید بن ربیعه،۲۰۱۱: ١٦٤)

شاخه‌های گیاه ایهقان بزرگ شدند و آهوان آن منطقه بچه آوردند و شترمرغ‌ها تخم نهادند.

از این رو تعبیرات «باضَ» و «فَرَّخَ» نشانگر آن‌اند که شیطان لانه قلب آن‌ها را برای خویش محلی امن و آرام و بی دغدغه یافته است؛ چه آهوی وحشی در جایی منزل می‌کند و بچه می‌آورد که دغدغه آمد و شد انسان یا شکارچیان دیگر نداشته باشد، همچنین شترمرغ که در فرهنگ عربی به ترسویی شهرت دارد، در جایی تخم می‌گذارد که احساس آرامش داشته باشد. علاوه بر این، واژه «دبّ» که یاد آور راه‌رفتن آرام آرام مورچه، و کلمه «حُجر» بیانگر لانه حیوانات است، به فریب آرام آرام و نفوذ نم نمک شیطان در خانه دل فریب خوردگان اشاره دارد.

۹/۱. مَثَلُ الدُّنْیا کمَثَلِ الْحَیه لَینٌ مَسُّهَا وَ السَّمُّ النَّاقِعُ فِی جوفها.... (نهج البلاغه، حکمت ۱۱۹)

دنیای حرام چون مار سمّی است پوست آن نـرم ولـی سـمّ کشـنده در درون دارد (دشـتی، ۱۳۸۷: ٤٦٥)

در این انگاره که از دنیا ارائه شده است، تصویری بساوایی ـ دیداری از مار خـوش خـط و خال و نرم و لطیف که درونی پر از زهر کشنده دارد به خاطر آورده می‌شود.

۱۰/۱. مَنْ لَانَ عُودُهُ کَثُفَتْ أَغْصَانُهُ (نهج البلاغه، حکمت ٢١٤)

کسی که درخت شخصیت او نرم بود (نرم‌خو بود) شاخ و برگش (دوسـتان و اطرافیـانش) زیاد شوند. (دشتی، ١٣٨٦: ٤٨١)

لفظ «عود» برای طبیعت آدمی استعاره اسـت و منظـور از لینـت آن، تواضـع اسـت و لفـظ أغصان استعاره برای آعوان و اتباع است و انبوهی شاخه بیانگر تجمع دوستان و قـوّت گـرفتن به وسیله آنان. (خاقانی،۱۳۹۰: ۱۵۲ به نقل از شرح ابن میثم: ج ۵، ص ۳۵۲) در این انگاره، بـا بهره‌گیری از یک عنصر طبیعت ساکت یعنی شاخهٔ درخت، خصـلت معنـوی نـرم‌خـویی بـه شاخه‌ای نرم تشبیه شده و افزون گشتن دوستان، به زیاد شدن شاخ و برگ‌هایش ماننـد گشـته است.

گذشته از این چند نمونه، در سخنان امیر بیان (ع) مصادیق فـراوان دیگـری از انگـاره‌هـای برگرفته از عناصر طبیعت، دیده می‌شود که تبیین همه آن‌ها از حوصله این جستار خارج اسـت. نمونه‌هایی مانند انگاره‌های ذیل که در آن‌ها از عناصر طبیعت متحرک و ساکن یعنی کفتار، بـز، باد، آب، گاو، زنبور عسل و نمک بهره برده است:

۱. فَمَا رَاعَنِی إِلَّا وَ النَّاسُ کعُرْفِ الضَّبُعِ. (نهـج البلاغـه، خطبـه ۳) مـردم هماننـد یـال‌هـای پرپشت کفتار مرا احاطه کردند. (دشتی،١٣٨٦: ۳۱)

۲. دُنْیاکمْ هَذِهِ أَزْهَدَ عِنْدِی مِنْ عَفْطَه عَنْزٍ (نهج البلاغه، خطبه ۳) دنیای شما نـزد مـن از آب بینی بزغاله‌ای بی ارزش تر است. (دشتی،١٣٨٦: ۳۱)

۳. یذْرُو الرِّوَایاتِ ذَرْوَ الرِّیحِ الْهَشِیمَ (نهج البلاغه، خطبه ۱۷) بـه گفـتن روایـت‌هـا بپـردارد چنانکه کاه بر باد دهند آن را زیر و رو کنند. (همان: ۱۹)

٤. اللَّهُمَّ مِثْ قُلُوبَهُمْ كمَا يمَاثُ الْمِلْحُ فِی الْمَاءِ (نهج البلاغه، خطبه ۲۵) خدایا دل‌های آنان را بگداز چنانکه نمک در آب گدازد. (همان: ۲۵)

۵. لَا تَلْقَينَّ طَلْحَه فَإِنَّک إِنْ تَلْقَهُ تَجِدْهُ كالثَّوْرِ عَاقِصاً قَرْنَهُ (نهج البلاغه، خطبه،۳۱) با طلحه دیدار مکن؛که گاوی را مانَد شاخ‌ها را راست کرده است (همان: ۳۱)

٦. أَنَا يعْسُوبُ الْمُؤْمِنِينَ وَ الْمَالُ يعْسُوبُ الْفُجَّارِ (نهج البلاغه، حکمت ۳۱٦) من پیشوای مؤمنانم و مال پیشوای تبهکاران، یعنی مؤمنان پیرو من‌اند و تبهکاران پیرو مال، چنانکه زنبوران عسل مهتر خود را دنبال می‌کنند. (شهیدی، ۱۳۷۰: ٤۱۸)

عناصر غیر طبیعت

ازجمله ویژگی‌های سبک گروهی امیر مؤمنان (ع) کاربست اشیاء ملموسی است که در زندگی روزمره آن ایام حضوری پر رنگ دارند. اشیائی مانند «قمیص» (پیراهن)، «شعار»(لباس)، «حبل»، (طناب) «رحی»(آسیاب) «درع» (زره)«جُنّه»(سپر) «شَرک» (دام). در این انگاره‌ها از رهگذر آرایه تشبیه و استعاره، حقایق معنوی محسوس می‌شوند.

۱/۲. لَقَدْ تَقَمَّصَهَا فُلَانٌ وَ إِنَّهُ لَيعْلَمُ أَنَّ مَحَلِّی مِنْهَا مَحَلُّ الْقُطْبِ مِنَ الرَّحَی (نهج البلاغه، خطبه ۳)

او (ابوبکر) جامه خلافت را بر تن کرد در حالی که می‌دانست جایگاه من نسبت به حکومت اسلامی چون محور آسیاب است به آسیاب. (دشتی، ۱۳۸٦: ۲۹)

ازجمله رویدادهایی که نقطه عطف تحولات صدر اسلام به شمار می‌رود ماجرای سقیفه بود. در سقیفه بنی ساعده، حق علی بن ابی طالب (ع) را که رسول گرامی اسلام (ص) در احادیث مختلف مانند حدیث «یوم الدار»، «حدیث منزلت» و «غدیر خم»، بر آن تصریح فرموده بود رعایت نکردند. به قول سید حمیری (۱۷۳ق.):

و قَطَّعُوا أرحامَه بَعدَهُ فَسَوفَ يجزَونَ بِما قَطَّعُوا
و أزمَعُوا غَدراً بِمَولاهُمُ تَبّاً لِما كانُوا بِهِ أزمَعُوا

(السید الحمیری (د.ت): ۲٦٤)

بعد از رسول خدا (ص) پیوند خویشاوندی وی را بریدند که به زودی کیفر عمل خویش را خواهند دید.

تصمیم گرفتند که به مولای خویش نیرنگ زنند. ای نفرین بر این تصمیمی که گرفتند.

امیر مؤمنان این رویداد را در قالب انگاره توصیف می‌کند. در این تصویر هنری امر معنوی خلافت را به پیراهن تشبیه کرده و تصاحب به ناحق آن را بسان برتن کردن پیراهن دیگران به تصویر کشیده است. از آنجا که هر پیراهن برای صاحبش دوخته می‌شود، پیام این انگاره تشبیهی آن است که خلافت و جانشینی رسول الله (ص) شایسته هرکسی نیست. در ادامه این فراز عبارت «إِنَّهُ لَيَعْلَمُ أَنَّ مَحَلِّی مِنْهَا مَحَلُّ الْقُطْبِ مِنَ الرَّحَی» انگاره دیگری آفریده که بر سه نوع تشبیه بنا شده است:

نخست: آن حضرت جایگاه خویش را که یک امر معقول است به جایگاه قطب (محور آسیاسنگ) تشبیه کرده است.

دوم: امیر مؤمنان (ع) با تشبیه محسوس به محسوس، خودرا به قطب مانند ساخته است.

سوم: در تشبیه خلافت به آسیاب، امر معقول را به محسوس تشبیه کرده است. (البحرانی،۱۳۸۱: ج ۱، ص ۲۵٤) بلاغت تشبیهات در این انگاره آن است که امر خلافت رسول الله (ص) و رهبری امّت اسلام همانند آسیا سنگ که بدون استوانه‌اش کارایی ندارد، بدون امامت من (امیر مؤمنان) تحقق نمی‌یابد. (المعتزلی،۱۳۸۵: ج ۱، ص ۱۵۳) پیام دیگر، همانگونه که در گردش آسیاب هیچ چیزی جایگزین محور آسیاسنگ نمی‌شود، در امر خلافت نیز هیچ کسی نمی‌تواند به جای وی (علی بن ابی طالب) برگزیده شود. (البحرانی،۱۳۸۱: ج ۱، ص ۲۵۵)

۲/۲. «فِتَنٍ انْجَذَمَ فی‌ها حَبْلُ الدِّینِ.... فِی فِتَنٍ دَاسَتْهُمْ بِأَخْفَافِهَا وَ وَطِئَتْهُمْ بِأَظْلَافِهَا وَ قَامَتْ عَلَی سَنَابِکِهَا

(نهج البلاغه، خطبه ۲)

مردم در فتنه‌ها گرفتار شده رشتهٔ دین پاره شده ..... فتنه‌ها مردم را لگدمال کرده و با سم‌های محکم خود نابودشان کرده و پابرجا ایستاده بودند.

در این انگاره‌ها واژه «حبل» استعاره برای قانون شریعتی است که باید بدان تمسک جست. (البحرانی ۱۳۸۱: ج ۱، ص ۲٤۱) در این تصویر به وسیله تجسیم، «دین» که یک امر معنوی است به صورت یک پدیده مادی بر ذهن دیده‌ور نشانیده شده است. باید افزود که استعاره «حبل» برای «دین»، به لحاظ نقش ارتباطی دین در پیوند انسان با مبدأ کمال یا سیر به سوی کمال است. در انگاره دیگر این فراز از خطبه، در جهت تبیین غلبه فتنه‌ها، با استخدام عناصر محسوس طبیعت، فتنه‌ها را که امری معقول‌اند محسوس انگاشته و از رهگذر استعاره تخییلیه تبعیه (۹) و با انتساب فعل‌های «داس»، «وطء» و «قامت»، فتنه‌ها را چهارپایانی تصور کرده که با لگد و سم خویش مردم را پایمال می‌کنند و پا برجا می‌مانند.

۳/۲. الْجِهَادَ بَابٌ مِنْ أَبْوَابِ الْجَنَّه فَتَحَهُ اللَّهُ لِخَاصَّه أَوْلِيائِهِ وَ هُوَ لِبَاسُ التَّقْوَى وَ دِرْعُ اللَّهِ الْحَصِينَه وَ جُنَّتُهُ الْوَثِيقَه (نهج البلاغه، خطبه ۲۷)

جهاد دری از درهای بهشت است که خداوند به روی دوستان مخصوص خود گشوده است، جهاد لباس تقوا و زره محکم و سپر مطمئن خداوند است. (دشتی، ۱۳۸۷: ۵۷)

در این انگاره‌ها، که برای توصیف امر مقدس جهاد به کاربسته شده‌اند، امر معنوی جهاد و هنجار اخلاقی تقوی و پرهیزکاری به صورت پدیده‌ای مادی و ملموس به تصویر کشیده شده‌اند. در این تصویرگری‌ها کلمات «لباس»، «زره» و «سپر» از عناصر مأنوس نزد مخاطب است و با تصویر جهاد و تقوی سازوارند. به دیگر سخن، امیر بیان در فرماندهی خویش، برای انگاره جهاد از لوازم جهاد یعنی سپر نفوذ ناپذیر و زره محکم و برتن کردن آن سخن رانده است.

٤/۲. فَاسْتَشْعَرَ الْحُزْنَ وَ تَجَلْبَبَ الْخَوْفَ..... قَدْ خَلَعَ سَرَابِيلَ الشَّهَوَاتِ»(نهج البلاغه، خطبه ۸۷)

جامه زیرین او اندوه و لباس روئینش او ترس از خداست.... پیراهن شهوت را از تن بیرون کرده است.(دشتی، ۱۳۸٦: ۱۰٤)

تعبیر «استشعر الحزن» استعاره تخییلیه تبعیه است. در این تصویر هنری، «حزن» به جامه‌ایکه بر تن می‌چسبد تشبیه شده و پیامش آن است که پرهیزگار حزن را از خود دور نمی‌کند. این نوع استعاره در انگاره‌های زیر نیز به کار رفته است:

۵/۲. أَشْعَرَ قُلُوبَهُمْ تَوَاضُعَ إِخْبَاتِ السَّكِينَه (نهج البلاغه، خطبه ۹۱)

دلهاشان را در پوششی از تواضع، خشوع و آرامش درآورد. (شهیدی،۱۳۷۰: ۷۸)

٦/۲. «فَمَنْ أَشْعَرَ التَّقْوَى قَلْبَهُ»(همان، خطبه ۱۳۲)

کسی که جامه تقوی بر قلبش بپوشاند. (دشتی، ۱۳۸٦: ۱۷۷)

در انگاره «قَدْ خَلَعَ سَرَابِيلَ الشَّهَوَاتِ»، پدیده «شهوات» به «سرابیل» یعنی لباس‌های بلند تشبیه شده است. باید افزود: کلمه «قد تحقیقیه» این جمله بیانگر این نکته است که پرهیزکار، بی تردید، جامه‌های شهوت را از تن خود درآورده است؛ چه﴿ما جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِّن قَلْبَينِ فِيجَوْفِهِ ﴾(الاحزاب/۳) خداوند در درون یک مرد دو دل قرار نداده است. (الهی قمشه‌ای، ۱۳۸٦: ٤١٨)

رسم عاشق نیست با یک دل دو دلبر داشتن یا زجانان یا زجان باید که دل برداشتن

(قاآنی)

نتیجه

انگاره یا تصویر هنری از سبک‌های دیرینه ادب عربی است و در زبان قرآن نیز مصادیق فراوان دارد.

امیر مؤمنان علی (ع) نه به قصد هنرنمایی، بلکه، برای تبیین ظریف حقایق و هدایت مردمان از سبک رایج ادب زمان خویش بهره می‌برد و به آفرینش انگاره می‌پردازد.

استخدام عناصر طبیعت ساکن و طبیعت متحرک از ویژگی‌های بارز انگاره‌های نهج‌البلاغه است. در این انگاره‌ها، از رهگذر تمثیل، تجسیم، تشخیص و انواع استعارات، پدیده‌های معنوی، محسوس گشته و تبیین می‌شوند.

امیر مؤمنان نه به قصد هنرنمایی، بلکه در جهت تبیین حقایق و هدایت انسان‌ها، به خلق انگاره می‌پردازد.

یادداشت‌ها

۱- **تخییل:** در انواع استعاره، اگر مستعار له نه محسوس باشد نه معقول، بلکه فرضی و خیالی باشد در این صورت استعاره تخییلیه است. تخییل تصویرحقیقت چیزی است، به گونه‌ای که گمان برده می‌شود آن چیز دارای صورتی قابل مشاهده است و از اموری است که به دیدار در می‌آید.

۲- **تمثیل:** تمثیل یا تشبیه تمثیل، تشبیهی است که ادات آن (ک، مثل...) پیدا یا ناپیدا باشد مثلاً در تشبیه تمثیلی «مثل الذین حمّلوا التوریه ثمّ لم یحملوها کمثل الحمار یحمل أسفارا... .» ادات تشبیه (ک) آشکار است ولی در تشبیه «أراک تقدّم رجلا و تؤخّر أخری» ادات تشبیه ناپیدا است زیرا اصل آن چنین بوده است: أراک فی ترددک مثل من یقدّم رجلا مؤّه ثمّ یؤخّرها مرّه أخری.

۳- **تجسیم:** در لغت به معنای صورت جسمانی دادن به امور معنوی و غیر مادی است، یا به عبارت دیگر امور مجردرابهصورت مادی و محسوس و ملموس شناساندن و لباس مادی بر اندام آن‌ها پوشاندن است.

٤- **تشبیه مرکّب:** در انواع تشبیهات اگر یکی از طرفین تشبیه یا هردو طرف مقید به وصف یا به مصاف الیه باشند آن را تشبیه مرکب گویند. در بیت شاهد و مثال این نوشتار مشبه به (مرزأه ثکلی) مقید است.

۵- **استعاره مصرحه**: "استعاره" یا "مجاز مفرد"، زیباترین و گسترده‌ترین نوع مجاز و بر نفس تشبیه یا لوازم تشبیه استوار است. در انواع استعاره‌ها، استعاره مصرحه یا تصریحیه، به لفظ مشبه‌به (مستعارمنه) بسنده می‌شود.

٦- **تشخیص**: شخصیت انسانی دادن به اشیاء، یا پوشاندن لباس انسانی بر اندام اشیاء و یا هر مخلوق غیر بشری و بخشیدن صفات بشری به آن‌هاست. در «تشخیص»؛ به مواد جامد و پدیده‌های طبیعی و متغیرهای وجدانی حیات انسانی داده می‌شود، حیاتی که از صفات انسانی برخوردار است صفاتی مانند شنوایی، بویایی، چشایی، بساوایی، ذائقه، سخن گفتن، عشق ورزیدن، لذّت بردن، استغاثه، اراده، اختیار، نطق، تفکر، همراز شدن، سرزنش، یادآوری، گفت‌وگو، گریستن، دعوت، خندیدن، پرسش و پاسخ.

۷- سبک گروهی: «سبک» در زبان عربی به معنی گداختن و ریختن زر و نقره است. در اصطلاح ادبی به معنای طرز خاصی از نظم و نثر است. در سبک گروهی، گروهی از ادیبان به سبک مشابه و همسانی سخن می گویند و می‌توانند از دوره‌های مختلف زمانی باشند.

۸- **دلالت هامشی/ ایحایی**: دلالت هامشی (حاشیه‌ای) مرادف تقریبی دلالت ایحائی است. دلالت مرکزی کلمات، رساندن مطلب، و نقش دلالت هامشی، تأثیرگذاری و انگیزه دهی است؛ مانند کلمه «مادر» که تداعی‌کننده عاطفه شفقت و مهربانی در ضمیر مخاطب می‌باشد.

۹- **استعاره مکنیه ـ تخییلیه**: استعاره مکنیه تخلییه در موردی است که با در نظر گرفتن تشبیه، مشبه (مستعار له) را به همراه یکی از لوازم مشبه به (مستعارمنه) را بیاورند و از آنجا که به این تشبیه تصریح نمی‌شود بلکه به ذکر ویژگی و لوازم مشبه به بسنده می‌شود آن را استعاره بالکنایه یا مکنیه گویند و به سبب ایجاد این خیال و پندار که مشبه از جنس مشبه است آن را تخییلیه نیز گویند.

کتابنامه

قرآن مجید.

ابن منظور، محمد بن مکرم. (۱۳٦۳). لسان العرب. قم: نشر ادب الحوزه.

امرؤالقیس. (۱۹۸۹). دیوان امرؤالقیس. تحقیق حنّا الفاخوری. بیروت: دار الجیل.

البحرایی، علی بن میثم. (۱۳۸۱). شرح نهج البلاغه. بیروت: نشر کتاب.

البستانی، فؤاد أفرام. (د.ت). *المجانی الحدیثه. بیروت:* المکتبه الکاثولوکیه.

بهار، محمد تقی. (۱۳۳۷). سبک شناسی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

پرین، لارنس. (۱۳۸۳). درباره شعر. ترجمه: فاطمه راکعی. تهران: انتشارات اطلاعات. چاپ سوم.

*حسان بن ثابت. (*۱٤۰٦*). دیوان حسّان.* تحقیق: عبدالله مهنّا. بیروت: دارالکتب العلمیه.

خاقانی، محمد. (۱۳۹۰). جلوه‌های بلاغت در نهج البلاغه. تهران: انتشارات بنیاد نهج البلاغه. چاپ دوم.

دشتی، محمد. (۱۳۸٦). ترجمه نهج البلاغه. قم: ظهور. چاپ ۲.

السید الحمیری، اسماعیل. (د.ت). دیوان السید الحمیری. تحقیق: دکتر هادی شکر، بیروت: دار الحیاه.

سید قطب. (۲۰۰۲). التصویر الفنی فی القرآن. القاهره: دارالشروق، الطبعه ۱٦.

شهیدی، جعفر. (۱۳۸۷). ترجمه نهج البلاغه. تهران: انتشارات علمی فرهنگی. چاپ ۲۸.

الصدوق، محمد بن علی. (١٤١٣). من لایحضره الفقیه. قم: جامعه مدرسین قم.

صفوت، احمد زکی. (١٩٨٥). جمهره خطب العرب. بیروت: دار الحداثه،

طرفه بن عبد. (١٩٨٠). دیوان طرفه بن العبد. تحقیق: فوزی عطوان. بیروت: دار صعب.

الطوسی، محمد. (١٣٦٥). تهذیب الاحکام. تهران: دارالکتب العلمیه.

العربی، علی القضاه. (١٩٨٨). الشعریه الإسلامیه والفنون. بیروت: دارالجیل، الطبعه الاولی.

عروه بن الورد. (١٩٨٦). دیوان عروه بن الورد. بیروت: دار بیروت.

عصفور، جابر [د.ت] الصوره الفنیه فی التراث‌النقدی والبلاغی‌عند العرب. بیروت: المرکز الثقافی

العکبری، ابی البقاء عبدالله بن الحسین. (١٩٨٣). شرح لامیه العرب. تحقیق: محمد خیر الحلوانی. بیروت: دار الآفاق الجدیده.

لبید بن ربیعه. (٢٠١١). دیوان لبید بن ربیعه. بیروت: دار صادر.

المعتزلی، ابن ابی الحدید. (١٣٨٥). شرح نهج البلاغه. بیروت: دار احیاء الکتب العربیه.

المیدانی، ابوالفضل (١٩٩٣). مجمع الأمثال. تحقیق محمد محی الدین عبد الحمید. بیروت: المکتبه العصریه.

یونس علی، محمد. (٢٠٠٧). المعنی و ظلال المعنی. بیروت: دار المدار الاسلامی. ط ٢.

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکتر کمال باغجری (استادیار زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران، قم، ایران، نویسنده مسؤول)[1]
دکتر علی بشیری (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)[2]

تحلیل روایی رمان *الشحاذ (گدا)* اثرِ نجیب محفوظ

چکیده

مقاله پیش‌رو خوانشی است روایت‌شناختی از رمان *الشحاذ (گدا)* اثرِ نجیب محفوظ. در این مقاله، اصلی‌ترین مؤلفه‌ها و عناصر روایت‌شناختی این رمان از قبیل: زاویه دید، کانونی‌سازی، نحوه ارائه گفتار و افکار، عنوان، توصیف، تشبیه، زمان (زمان روایت و آغاز رمان) و مکان در بوته تحلیل روایت‌شناختی قرار گرفته است. اصلی‌ترین نتیجه حاصل از این مقاله این است که رمان *گدا* با برخورداری از روایتی نسبتاً پیچیده و چندآوا در کنار به‌کارگیری فن‌های نوین روایت‌شناختی (در زمان نگارش رمان) نظیر روش آیینه‌وار و یا شعروارگی روایت، کامل‌ترین نمونه از رمان‌های مرحله سوم حیات ادبی نجیب محفوظ است که از آن به‌عنوان مرحله رئالیسم فلسفی یا نیمه‌روان‌شناختی یاد می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نجیب محفوظ، رئالیسم فلسفی، *الشحاذ*، *گدا*، روایت‌شناسی.

مقدمه

نجیب محفوظ (۱۹۱۱ – ۲۰۰٤) نویسنده سرشناس مصری و برنده جایزه نوبل ادبیات در سال ۱۹۸۸ م است. جایگاه ویژه محفوظ در ادبیات نوین عربی و بالطبع حجم بالای پژوهش‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که به این رمان‌نویس مطرح اختصاص یافته است جای چندانی برای معرفی شخصیت یا زندگی‌نامه وی در این مقام باقی نمی‌گذارد.

بسیاری از تحلیل‌گران و منتقدان ادبی عرب حیات ادبی محفوظ را به چهار مرحله مختلف تقسیم کرده‌اند که عبارت‌اند از: مرحله تاریخی (۱۹۳۹–۱۹٤٤)، مرحله رئالیسم انتقادی (۱۹٤٥–۱۹۵۷)، مرحله رئالیسم فلسفی (۱۹٦۱–۱۹٦۷) و در نهایت مرحله بازگشت به رئالیسم انتقادی (۱۹۷۲ تا پایان عمر). رمان *گدا (الشحاذ)*، که در این مقاله سعی در تحلیل

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۲/۳۰
پست الکترونیکی: 1-kbaghjere@ut.ac.ir 2- shmotoun.arabic@yahoo.com

روایت‌شناختی و نشانه‌شناختی آن داریم، در مرحله رئالیسم فلسفی نجیب محفوظ به منصه ظهور نشسته است؛ مرحله‌ای که اکثر شاهکارهای وی از جمله: *اللص والکلاب*، *میرامار*، و *أولاد حارتنا* را نیز در خود جای داده است. برای این مرحله می‌توان ویژگی‌های متعددی را برشمارد که شاید بارزترین آن‌ها فاصله گرفتن نویسنده از عینیت (Objectivity) و واقعی‌سازی و گرایش وی به ذهنیت (Subjectivity) و انتزاعی‌سازی باشد. این ویژگی مهم هرچند در تمامی رمان‌های مرحله رئالیسم فلسفی به چشم می‌خورد، بی‌گمان نمود بارز و تمام‌نمای آن را باید در رمان *گدا* جستجو کرد. در طول این مقاله خواهیم دید که این ویژگی مهم چگونه در تمامی عناصر و فن‌های روایت‌شناختی رمان *گدا*، از جمله عنوان، روایت، زمان و مکان پدیدار گشته است.

روایت داستان

۱. چکیده داستان

گدا داستان روشنفکری مصری به‌نام عُمَر الحمزاوی است که در روزگار جوانی با دو تن از دوستان دانشگاهی‌اش، یعنی مصطفی المنیاوی و عثمان خلیل، برای نیل به جامعه‌ای سوسیالیستی، افکاری انقلابی را در سر می‌پروراندند. اکنون اما از میان این سه تن تنها عثمان بر آرمان‌های انقلابی‌اش پایبند مانده و هزینه این پایبندی را در زندان می‌پردازد. اما دو تن دیگر دست از این افکار شسته و غرق زندگی عادی خود شده‌اند. مصطفی روی به هنر عامه‌پسند و مبتذل آورده و معتقد است که در زمانه پیشرفت علم دیگر جایی برای هنر اصیل نیست، و عمر الحمزاوی از راه وکالت ثروتی هنگفت را کسب کرده و آرمان‌های گذشته خویش را پوچ و بی‌معنا می‌انگارد. اما حالا حدود دو ماهی است که عمر به بحرانِ روحی- روانیِ مبهمی دچار شده و از روند زندگی عادی و حتی خانواده‌اش سرخورده شده است. وی برای رهایی از این وضعیت بحرانی، نخست تلاش می‌کند با غرق‌شدن در لذت جنسی و سرمستی، از وضعیت معهود خود فرار کند. او مدتی را با مارگارت (رقصنده کلوپ شبانه) معاشرت می‌کند و سپس با دختری جوان به نام ورده طرح دوستی می‌ریزد و نهایتاً با او ازدواج می‌کند. پس از مدتی، ورده را نیز ترک می‌کند و عملاً به مردی زن‌باره تبدیل می‌شود که هر شب را با زنی خیابانی

می‌گذراند. در همین اثنا، عثمان خلیل پس از سال‌ها از زندان آزاد می‌شود. آزادی عثمان بحران روحی عمر را به‌مراتب تشدید و وی را عملاً به فردی روان‌پریش تبدیل می‌کند. این وضعیت نابه‌سامان سبب می‌شود عمر به‌کلی دست از زندگی شسته و روی به گوشه‌گیری و عزلت آورد و در باغی دورافتاده در خارج از شهر سکنی گزیند. در پایان داستان، عثمان که بار دیگر فعالیت‌های سیاسی خود را در پیش گرفته، برای گریز از مأموران امنیتی به محل زندگی عمر پناه می‌آورد. او به عمر اطلاع می‌دهد که با بُثینه (دختر عمر) ازدواج کرده و از او صاحب فرزند شده است، اما حالت روان‌نژند و افسون‌زده عمر عثمان را شگفت‌زده و ناامید می‌کند. در همین حین، مأموران امنیتی باغ را محاصره می‌کنند. داستان با دستگیری عثمان و زخمی‌شدن عمر پایان می‌پذیرد.

۲. زاویه دید

رمان *گدا* از سه زاویه دید مختلف روایت شده است و ازاین‌رو باید گفت که در این رمان با تعدد راوی روبه‌رو هستیم. بخشی از این رمان از زاویه دید **سوم‌شخص** روایت شده است. این راوی تنها به ذهن شخصیت اصلی، یعنی عُمَرالحمزاوی نفوذ می‌کند و ازاین‌رو باید آن را دانای کل محدود به‌شمار آورد. نمونه‌هایی از این زاویه دید را در بخش‌های زیر مشاهده می‌کنیم: «... بازگشتند و چشمان زینب با نگاهی عشوه‌گر می‌درخشید. آن نگاه چندان طول کشید که زنگ خطر به صدا درآمد. **عمر با خود اندیشید** کمی مشروب سستی را از او دور می‌کند...»[۱] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۵۰) و یا: «**عمر آماده بود تا در هوس را بکوبد**. انواع شگفتِ آدم‌ها را نگریست و **پوزشگرانه با خود گفت**: ببین که بیماری با ما چه کرده است!...»[۲] (همان: ٦٣).

زاویه دید بعدی دیدگاه **اول‌شخص** است که حجم قابل‌توجهی از زمان را به خود اختصاص داده است. این زاویه دید از ابتدای رمان به چشم می‌خورد، لیکن در اپیزودهای پایانی، به‌ویژه ۱۸ و ۱۹، که بحران ذهنی- روانی عمر به اوج خود می‌رسد، به زاویه دید اصلی تبدیل می‌شود. نکته درخور توجه این است که زاویه دید اول‌شخص در رمان *گدا*، خود، به سه

صورت: متکلم، مخاطب و جمع به کار رفته است که نمونه‌های هر یک را در ذیل مشاهده می‌کنیم.

اول‌شخص متکلم؛ این زاویه دید برای آشکار کردن بحران و آشفتگی درونی عمر، به شکلی برهنه و عریان، به کار گرفته شده است. بدیهی است که هیچ‌کس همانند خود شخصیت نمی‌تواند این بحران را برای خواننده بازگو کند. ازاین‌رو، همان‌طور که اشاره شد، این زاویه دید در اپیزودهای پایانی رمان *گدا* – که بحران روانی عمر وخیم‌تر می‌شود – فضای بیشتری از رمان را اشغال می‌کند: «مصطفی کجاست تا از او معنای این چیزهای ناسازگار را بپرسم؟ ... چرا بعد از کار نوبت به زینب رسیده است؟...»[۳] (همان: ۵۲) و یا: «روی سبزه‌ها دراز کشیدم و به درختان خیره شدم... شبحی کنار من می‌ایستد...چه خواب‌هایی... اما من چیزی نمی‌بینم...»[٤] (همان: ١٦٧).

اول‌شخص مخاطب؛ این زاویه دید در واقع همان تک‌گویی درونی عمر است، با این تفاوت که در این حالت او خودش را مخاطب قرار می‌دهد. این صدای مخاطب جنبه‌ای دیگر از روان عمر را برای خواننده بازگو می‌کند؛ بدین ترتیب که گاهی مخاطب این تک‌گویی‌ها نهاد عمر است: «از این پس تو پزشکی...تو آزادی... چشمانت پس‌ازاینکه یک ربع قرن کور بوده، مردمان را خیره می‌نگرد...»[٥] (همان: ۲۷) و گاهی فراخود وی: «روزی می‌رسد که بثینه دنبال کار خود برود و تو را رها کند... جمیله هم مثل او تو را رها می‌کند و می‌رود...»[٦] (همان: ٣٤).

اول‌شخص جمع؛ این زاویه دید حوزه روان عمر را گسترش می‌دهد و آن را از یک منِ فردی به منِ جمعی تبدیل می‌کند. در واقع محفوظ با به‌کارگیری این زاویه دید، بحران فردی عمر را به بحران نسل وی و – به شکلی گسترده‌تر – به بحران کل جامعه مصر تعمیم می‌دهد: «با شتابی حماسی به اعماق مدینه فاضله درافتادیم و پذیرفتیم که جان ما هیچ ارزشی ندارد... جاذبه تازه‌ای غیر از جاذبه نیوتن طرح کردیم...»[۷] (همان: ۲۸).

اما غیر از زوایای دید مزبور، باید اشاره‌ای نیز به **زاویه دید دوم‌شخص** کنیم که در حقیقت تلفیقی است از دو زاویه دید سوم شخص و اول‌شخص مخاطب. در این دیدگاه «راوی کسی

یا خواننده را مخاطب قرار می‌دهد. در واقع نویسنده از خواننده می‌خواهد که جای شخصیت داستان را بگیرد و درعین‌حال با روایت در تعامل قرار گیرد.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۸۶). باید توجه کرد که در رمان *گدا*، زاویه دید دوم‌شخص به نحو پیچیده و درهم‌تنیده‌ای با زاویه دید اول‌شخص مخاطب درآمیخته است. تفاوت این دو زاویه دید این است که در اول‌شخص مخاطب، شخصیت اصلی (عمرالحمزاوی) خویشتن را مخاطب قرار می‌دهد و در واقع خواننده با نوعی تک‌گویی درونی به شیوه مخاطب روبه‌رو است، لیکن در زاویه دید دوم‌شخص این صدای راوی است که عمرالحمزاوی را مخاطب قرار می‌دهد. زاویه دوم‌شخص علاوه بر اینکه مشارکت بیشتر خواننده در فرآیند خوانش را در پی دارد، هویت شخصیت مورد نظر (در اینجا عُمَر) را به چالش می‌کشد و گفته‌هایی را که ممکن است وی به هر دلیل در تک‌گویی‌های درونی‌اش بر زبان نیاورد، برملا می‌کند: «چشم‌ها خیره تو را می‌نگرند، حتی پیش از آنکه سلامت را پاسخ گویند...گردن پهن و ضخیم زنت در گریبان پیراهن سپیدش آشکار است...»[۸] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۹).

گفتنی است هرچند به‌کارگیری تعدد راوی در رمان *گدا* سبب تکثر صدا و چندگونگی وجوه روایت گشته، در برخی از موارد خواننده را دچار ابهام می‌کند، به‌گونه‌ای که درک درست زاویه دید روایت و صدای راوی بیشتر به یک معما بدل می‌شود. در اینجا تنها به یک نمونه از این ابهام اشاره می‌کنیم که در آن به ترتیب، سه زاویه دید سوم شخص، دوم‌شخص و اول‌شخص با یکدیگر تلفیق گشته است: «پس از چند ساعت خواب، صبح زود، **بیدار شد**. زینب در خواب عمیقی فرو رفته بود، انباشته از خواب و خوراک، لب‌هایش به خرناسی خفیف پیوسته از هم باز می‌شود، و موهایش پریشان بود. **تو پریشانی**، انگار مقدر است که با خود بستیزی و این یعنی که دیگر **دوستت ندارم**...»[۹] (همان: ۵۰ و ۵۱).

۳. کانونی‌سازی

نکته دیگری که در حیطه روایت داستان باید بدان پرداخت تعیین نوع **کانونی‌سازی** (Focalization) است. «کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت [روایت‌شناس مشهور فرانسوی] برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری محدود در روایت برگزید. این منظر زاویه

دیدی است که چیزها بـه‌طـور غیرصـریح از رهگـذر آن دیـده، احسـاس، فهمیـده و ارزیـابی می‌شود.» (تولان، ۱۳۸٦: ۱۰۸) ژنت معتقد اسـت زمـانی کـه از اصـطلاح زاویـه دیـد اسـتفاده می‌کنیم، در درجه نخست موقعیت راویِ نسبت به متن را در نظـر مـی‌گیـریم، حـال‌آنکـه ایـن موقعیت ضرورتاً نمی‌تواند موقعیتی باشد که رویدادهای داستان از آن دیده می‌شوند. البته، ایـن دیدن تنهـا بـه جنبـه بصـری محـدود نمـی‌شـود و در بسـیاری از مـوارد جنبـه‌هـای ادراکـی، روایت‌شناختی و ایدئولوژیک را نیز دربر می‌گیرد. (همان: ۱۱۳) برای درک بهتر تفـاوت زاویـه دید با کانونی‌سازی، بهتر است به گونه‌های مختلف این مفهوم توجه کنیم که عبـارت اسـت از: کانونی‌سازی صفر (Zero focalization)، کانونی‌سازی درونـی (Internal focalization) و کانونی‌سازی بیرونی (External focalization). در نوع نخسـت، کـه معمـولاً در رمـان‌هـای کلاسیک و دارای راوی دانای کل نامحدود دیده می‌شود، دو مفهوم زاویه دید و کـانونی‌سـازی تقریباً با یکدیگر منطبق است. در این حالت، رویدادها و درک و بینش شخصیت‌هـا همگـی از منظر راوی دانای کل دیده می‌شود. به‌عبـارت‌دیگـر، در ایـن حالـت اطلاعـات راوی بیشـتر از اطلاعـات خـود شخصـیت‌هاسـت، زیـرا ممکـن اسـت راوی از جنبـه‌هـایی از احساسـات و اندیشه‌های شخصیت‌ها سخن به میان آورد که حتی خود ایشان از آن‌هـا بـی‌اطـلاع باشـند. در حالت دوم، که در اکثر رمان‌های مدرنیستی قرن بیستم، از جمله بخش‌های زیادی از رمان *گـدا*، به کار رفته است، وقایع و رخدادهای داستان از منظر یک یا چند شخصـیت دیـده مـی‌شـود و ازاین‌رو اطلاعات، ادراک و ایدئولوژی راوی در حد اطلاعات و ادراک شخصیت‌ها بـاقی‌مانـده و از آن فراتر نمی‌رود. همچنین در این حالت «راوی داستان تنها می‌تواند به زمان و مکانی کـه کانونی‌ساز درونی در آن سیر می‌کند، محدود شـود.» (حسـنی راد، ۱۳۸۹: ۵۲) در گونـه سـوم، محدودیت در انتقال اطلاعات به اوج خود می‌رسد. در این حالت، قهرمان داستان در برابـر مـا نقش بازی می‌کند، درحالی‌که خواننده هرگـز بـا افکـار و احساسـات او آشـنا نمـی‌شـود [...] داستان‌های *قاتلین* و *تپه‌های همچون فیل‌های سفید* از این نوع کانونی‌سازی به شمار مـی‌آینـد» (همان) به‌عبارت‌دیگر، در حالت کانونی‌سازی بیرونی، اطلاعات و درک و بیـنش شخصـیت‌هـا بیشتر از اطلاعات خود راوی است.

بنابر آنچه گفته شد، می‌توان گفت که کانونی‌سازی داستان *گدا* دارای دو حالت مختلف می‌باشد که نویسنده میان آن دو توازنی نسبی را برقرار ساخته است. یکی از آن دو کانونی‌سازی صفر و دیگری کانونی‌سازی درونی است. (وصفی، ۱۹۸۱: ۱۸۵) به‌عنوان‌مثال، در آغاز اپیزود دوازدهم می‌خوانیم: «عمر به دیوارها و اثاثیه و تابلوها نگاه می‌کرد، و گل‌های سرخ درون گلدان را می‌بویید، و به آهنگ‌های اتاق شرقی گوش می‌کرد، و می‌گفت که او چون آدم در بهشت است.»(۱۰) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۰٤) همان‌طور که پیداست، در اینجا نگاه راوی در ورای شخصیت (Overhead vision) است و ازاین‌رو کانونی‌سازی صفر بر روایت حکم‌فرماست. اما این نوع کانونی‌سازی طولی نمی‌کشد که جای خود را به کانونی‌سازی درونی می‌دهد: «چه وحشتناک! ورده عاشق و ساده. و زیبا. خدایا، چه باید کرد تا این شور و سرمستی از بین نرود، یا شعری که مرده است دوباره جان بگیرد...»(۱۱) (همان: ۱۰۸) همان‌طور که می‌بینیم در این تک‌گویی درونیِ عمرالحمزاوی، نگاه راوی همراه شخصیت (Vision with) است و ازاین‌رو کانونی‌سازی درونی بر روایت سایه انداخته است.

٤. نحوه ارائه گفتار و افکار

در مورد نحوه ارائه گفتار و افکار باید گفت که شیوه ارائه مستقیم آزاد افکار در کنار روایت محض دارای فراوانی بیشتری در رمان *گدا* می‌باشند که اولی با کانونی‌سازی درونی و دیگری با نقطه صفر کانونی‌سازی مناسبت دارد.

در باب ارائه مستقیم آزاد افکار نیز این نکته شایان ذکر است که در رمان *گدا*، این شیوه در حد تک‌گویی درونی باقی می‌ماند و هیچگاه به شکل سیلان ذهن ارائه نمی‌شود؛ زیرا موضوعی که در ذهن شخصیت مورد کاوش قرار می‌گیرد به شکلی منسجم و متسلسل ارائه می‌شود و در آن از تداعی آزاد افکار، که آزاد از زمان و مکان و ترتیب منطقی است، خبری نیست. بدین سبب از لحاظ تقسیم‌بندی رمان‌ها می‌توان این رمان را در دسته‌ای قرار داد که نبیل راغب آن را نیمه‌روان‌شناختی نام نهاده است. (لحمدانی، ۲۰۰۰: ۸۷) غالی شکری نیز به این موضوع اشاره کرده است، لیکن وی به جای اصطلاح تک‌گویی درونی و سیلان ذهن، به ترتیب اصطلاح تک‌گویی درونی غیرمستقیم و تک‌گویی درونی مستقیم را به‌کار برده است. وی معتقد است که

نجیب محفوظ در فن‌هایی ازاین‌دست (مثل سیلان ذهن) از نویسندگانی چون جویس، کافکا و پروست بهره برده است. (شکری، ۱۹۸۲: ۳٦۷) به نظر می‌رسد قصد وی از غیرمستقیم بودن تک‌گویی درونی در نزد محفوظ، دخالت وی در ترتیب‌دادن افکار درونی شخصیت به‌عنوان یک نویسنده و نه به‌عنوان یک راوی است، زیرا اگر از دیدی روایت‌شناختی به این قضیه بنگریم، خواهیم دید که این تک‌گویی‌های درونی چنان که ذکر شد شکلی از ارائه افکار است که در روایت‌شناسی آن را ارائه مستقیم آزاد افکار می‌نامیم. در این شکل از ارائه افکار، راوی هیچ‌گونه دخالتی ندارد و این تک‌گویی‌های درونی به‌صورت حدیث نفس به خواننده منتقل می‌شود. در ذیل برخی از شیوه‌های به کار برده شده در رمان *گدا* را می‌بینیم.

ارائه افکار به شکل مستقیم آزاد (تک‌گویی درونی). «چرا دکتر به خاطره‌ای چسبیده که مثل هوایِ نحسِ بیرون غبارآلود است؟ کی تمامش می‌کند!»[۱۲] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷)

ارائه فکر به شکل مستقیم آزاد (حدیث نفس). «از این پس تو پزشکی. تو آزادی. و کاری که از روی آزادی صورت بگیرد نوعی آفرینش است...»[۱۳] (همان: ۲۷)

ارائه افکار به شکل روایت محض: «اما در عین خواندن، سال ۱۹۳۵ تمسخرآمیز و موذیانه به یادش آمد، سال فراق و آرزو و رازهای پنهان. سالی که اضطراب مردم را فرا گرفته بود...»[۱٤] (همان: ۳۹)

ارائه افکار به شکل غیر مستقیم: «عمر با خود اندیشید کمی مشروب سستی را از او دور می‌کند و باز هم می‌تواند داستان عشق و زناشویی و تندرستی را به نمایش بگذارد.»[۱۵] (همان: ۵۰)

ارائه افکار به شکل غیر مستقیم آزاد: «در اتاق انتظار بار دیگر به پرده نقاشی نگاهی انداخت. کودکی هنوز سوار اسب چوبی‌اش بود و افق را می‌نگریست. این لبخند مبهمی که در چشمانش دیده می‌شد آیا برای افق بود؟ افق که از هر سو به زمین چسبیده، پس پرتویی که میلیون‌ها سال نوری در راه است چه می‌بیند؟»[۱٦] (همان: ۱۸)

ارائه سخن به شکل مستقیم: «مصطفی با خوشحالی گفت: – عجب درمانی! این‌که بیشتر شبیه به بازی است!»[۱۷] (همان: ۲۰)

۵. چندآوایی بودن روایت

نکته روایت‌شناختی بارزی که در رمان *گدا* به چشم می‌خورد جنبه پولیفنیک یا چندآوایی بودن آن در مقایسه با رمان‌های قبلی محفوظ به‌ویژه در مرحله رئالیسم انتقادی است. در واقع می‌توان رمان *گدا* را نمونه‌ای کامل از رمان چندآوایی‌ای به شمار آورد که میخاییل باختین در نظریه منطق مکالمه‌اش مطرح ساخت. باختین در توضیح منطق مکالمه، رمان‌های تولستوی (تک‌آوایی) را با رمان‌های داستایوفسکی (چندآوایی) مقایسه می‌کند. وی معتقد است که جهان تولستوی به‌گونه‌ای تعبیرناپذیر جهانی است تک‌آوایی. در این جهان آوای دومی به گوش نمی‌رسد. آوای دیگری غیر از صدای مؤلف. در رمان تک‌آوایی، صرفاً کلام راوی (یا مؤلف)، یعنی آوایی منفرد و منزوی، را می‌شنویم که بر فراز هر صدای دیگری قرار می‌گیرد و آن‌ها را هماهنگ می‌کند. هر چند مکالمه شخصیت‌ها را می‌شنویم، اما دست آخر تک‌گویی راوی یا نویسنده بر همه چیز مسلط است. اما در رمان‌های چندآوایی رابطه میان شخصیت‌ها از راه مناسبات نویسنده با شخصیت‌ها دانسته می‌شود. در رمان چندآوایی مکالمه عنصر اساسی است. در گام نخست مکالمه میان نویسنده و شخصیت‌ها، در گام بعد مکالمه میان شخصیت‌ها. (احمدی، ۱۳۸٦: ۹۹ و ۱۰۰) به‌عبارت‌دیگر، باختین معتقد است که در رمان‌های جدید اقتدار نویسنده از بین رفته است و این شخصیت‌های رمان‌اند که روایت را به پیش می‌برند، و این درست همان ویژگی‌ای است که در مرحله رئالیسم فلسفی محفوظ جلوه‌گر می‌شود. در واقع تفاوت میان رمان‌های تولستوی و داستایفسکی را می‌توان در تفاوت میان رمان‌های مرحله دوم و سوم محفوظ نیز مشاهده کرد.

در رمان‌های مرحله دوم (رئالیسم انتقادی)، محفوظ خداوندگار متن است و همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم تنها صدای اوست که به گوش می‌رسد. اما در مرحله سوم و به‌ویژه در رمان *گدا*، مکالمه تبدیل به عنصر اساسی روایت می‌شود و گفتمان‌های مختلف، که در شخصیت‌های ثانویه جلوه‌گر می‌شود، با گفتمان عمرالحمزاوی وارد مکالمه می‌شوند. پزشک (گفتمان علم و عقلانیت)، مصطفی (هنر عامه پسند)، زینب (راحتی و رفاه و آسایش)، بُثینه (شعر و ادبیات)، مارگرت (شهوت و سکس)، ورده (عشق)، عثمان (شورِ انقلابی) همگی

شخصیت‌های ثانویه‌اند که در بخش یا بخش‌هایی از رمان *گدا* با گفتمان عمرالحمزاوی وارد مکالمه می‌شوند. در واقع، همان‌طور که به اعتقاد باختین حقیقت رمان‌های داستایفسکی را باید در مناسبات میان افراد جست، در رمان *گدا* نیز این مناسبات میان شخصیت‌هاست که پیرنگ داستان را به پیش می‌برد. همین منطق مکالمه در رمان *گدا* سبب گشته تا کنش و حادثه (Event) در این رمان به حداقل برسد. از سوی دیگر، همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، محفوظ در رمان *گدا* از تعدد راوی بهره برده است که خود به جنبه چندآوایی این رمان افزوده است. به طور خلاصه باید گفت که در رمان *گدا* هرگز نمی‌توان صدایی یگانه و مطلق یافت که بر فراز صدای شخصیت‌ها قرار داشته باشد.

عنوان

عنوان هر متن را باید مهم‌ترین دال آن متن به شمار آورد. این اهمیت از آنجا ناشی می‌شود که عنوان از یک سو اولین دال متن و مرحله نخستین تعامل خواننده با متن است و از سویی دیگر درعین‌حال که ارتباطی قوی با متن دارد و نوعی بینامتنیت را با آن برقرار می‌کند، نظامی قائم‌به‌ذات است. (محمد الأمین الطلبه، ۲۰۰۸: ۱۳۵) به‌عبارت‌دیگر عنوان هر متن، پیش از فرآیند خوانش، نظامی قائم‌به‌ذات است که فی‌نفسه افاده معنا می‌کند، و پس از فرآیند خوانش، به نظامی بینامتنی تبدیل می‌شود که برطبق پیرنگ داستان تأویل و تفسیر می‌شود.

نجیب محفوظ از جمله رمان‌نویسانی است که عناوین داستان‌های خویش را با وسواس و تأمل بسیاری برمی‌گزیند. ازاین‌رو عناوین داستان‌های وی را باید بخشی از فرآیند آفرینشِ ادبی‌اش به شمار آورد. (عاشور، ۲۰۰۸: ١٤٦) عنوان رمان مورد بحث، یعنی *گدا (الشحاذ)*، هر چند یک واژه است، دلالت‌های زیادی را در خود نهان دارد که هم‌زمان با فرآیند خوانش برای خواننده آشکار می‌شود. این واژه توصیفی است از شخصیت اصلی رمان (عمرالحمزاوی) و یا طبقه بورژوازی مصر در دهه شصت میلادی که عمرالحمزاوی به آن تعلق دارد. طبقه‌ای که آمال و جوش‌وخروش سال‌های دورتر خویش را (به‌ویژه در دهه‌های بیست و سی قرن بیستم که نقشی محوری را در جریان انقلاب ۱۹۱۹ و مبارزات ضداستعماری بر عهده داشت) از دست داده و اینک با غرق‌شدن در ظواهر زندگی، گمشده خویش را می‌طلبد. عمرالحمزاوی،

چنانکه در پیش‌نگاه‌هایِ (فلاش‌بک‌ها) رمان نمایان می‌گردد، در سال‌های دورتر شاعری رمانتیک و مبارزی انقلابی بوده است. لیکن وضعیت او به جایی رسیده است که در آغاز داستان از شدت پرخوری و کاهلی و از دردی که پزشک آن را بیماری بورژوازی می‌خواند به ستوه آمده است. وی «در مطالعه بیهوده و شعر بی‌حاصل... در نمازهای بت‌پرستانه میان عشرت‌کده‌های شبانه... در برانگیختن دل افسرده با خارخار ماجراهای دوزخین»[۱۸] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۹۰) گمشده خویش، یعنی معنای حقیقی زندگی یا آنچه را که جرج طرابیشی «الله» خوانده است (طرابیشی، ۱۹۸۸: ٦٤) دریوزگی می‌کند. در واقع این دریوزگی را باید محور اصلی رمان *گدا* قلمداد کرد، چراکه شخصیت اصلی آن، از آغاز (گفتگو با دوست پزشکش) تا انتهای رمان (روی آوردن به تصوف) در جستجوی گمشده‌ای است که هیچ‌گاه به آن دست نمی‌یابد.

نکته دیگر در خصوص واژه *گدا* دلالت آیرونیک آن در طول داستان است. برخلاف معنای ظاهری این واژه، یعنی شخصی که از طریق درخواست کمک مادی از مردم ارتزاق می‌کند و با ایجاد حس ترحم از آنان پول می‌ستاند، شخصیت اصلی این داستان، نه‌تنها هیچ نیازی به مال و ثروت ندارد، در رفاه و آسایش غرق شده و درصدد فرار از زندگی شخصی و شغلی‌اش است. این وضعیت به‌گونه‌ای است که دوست پزشکش در آغاز داستان این‌گونه توصیفش می‌کند: «تو مردی موفق و ثروتمندی، راه رفتن را از یاد برده‌ای یا نزدیک است که از یاد ببری، غذای چرب و شیرین و مشروب‌های قوی می‌خوری، فکرت پیوسته درگیر دعاوی مردم و املاکت است...»[۱۹] (محفوظ، ۱۳۸۸: ١٤) این توصیف شخصیت اصلی، که در همان صفحات نخستین رمان واقع شده است، خواننده را دچار نوعی تضاد می‌کند. با ادامه این روند، خواننده به‌تدریج درمی‌یابد که عنوان رمان اشاره به گدایی غیر از گدای عادی و معهود دارد: گدایی که در طلب گمشده روزگار جوانی خویش است.

آغاز رمان

«آغاز روایت موقعیتی استراتژیک در متن روایی است که فرآیند خوانش را تعیین کرده و بین دو سازوکار مهم، یعنی آگاهی و انگیزش، تناسب برقرار می‌کند. نویسنده از یک سو به

دلیل پایبندی به ساختار رمان ناگزیر به ارائه اطلاعات و آگاهی بـه خواننـده اسـت و از سـوی دیگر برای ایجاد انگیزش (Motivation) در خواننده، بخشی از این اطلاعات را مخفی می‌کند و در تفسیرها و توصیفات خود نوعی محافظه‌کاری را پیشـه مـی‌کنـد.» (زیتـونی، ۲۰۰۲: ۳۲ و ۳۳)

نجیب محفوظ با ارائه آغازی هنجارگریز و فنی، دو کارکرد مزبور، یعنی ارائـه اطلاعـات و ایجاد انگیزش، را به بهترین شکل ممکن به خواننده خویش القاء کـرده اسـت. وی بـرای ایـن منظور از فنی روایت‌شناختی موسوم به روش آیینه‌وار (Mise en abyme) بهـره بـرده اسـت. این فن «اسلوبی فنی شبیه به تضمین است که در آن، بـرخلاف تضـمین، بخشـی از خـود اثـر [رمان، نمایش‌نامه، فیلم و ...] همچون آینـه‌ای درونـی محتـوای کـل اثـر را بازتـاب مـی‌دهـد. به‌عبارت‌دیگر در این فن تمام محتوای یک متن در جزئی از آن منعکس می‌شـود.» (القاضـی و آخرون، ۲۰۱۰: ۹۷) این اصطلاح هرچند نخستین بار از سـوی آنـدره ژیـد مطـرح شـد، قـبلاً افرادی نظیر ویکتور هوگو، در تحلیل آثـار شکسـپیر، و تزوتـان تـودروف، در بررسـی وجـوه روایتی قصه‌های هزارویک شب، به آن اشاره کرده بودند. (همان) شـایان ذکـر اسـت کـه ایـن بخش از اثر روایی، که چهارچوب کلی اثر را به تصویر می‌کشد، چنانچه در ابتدای روایت قرار داشته باشد و بالطبع از وقایعی سخن بگوید که در عمل به وقوع نپیوسته باشد، نوعی پیش‌نگاه (Flash forward) و چنانچه در انتهای اثر واقع شده باشد و نگاه خواننده را به ماسـبق سـوق دهد، نوعی پس‌نگاه (Flash back) به شمار می‌آید. در رمان *گدا*، این فن در همـان صـفحات نخستین رمان و با توصیف تابلوی نقاشی نصب‌شده بر روی دیوار مطب پزشک پدیـدار گشـته است: «ابرهای سپید در آسمان آبی شناورند، بر سبزه‌زاری سایه افکنده‌اند کـه زمـین را سراسـر پوشانده است، و گاوهایی که می‌چرند و از چشمانشان آرامشی ژرف مـی‌تـراود، هـیچ معلـوم نیست کدام گوشه دنیاست، و در پایین کودکی که سوار بر اسبی چوبین به افق می‌نگرد و گونه چپش نمایان است و در چشمانش شبه لبخندی مبهم دیده می‌شود. این تابلوی عظـیم را کـدام نقاش کشیده است؟ ... از کودک بازیگوش و کنجکاو و گاوهای آرام خوشش آمد... کودک بـه افق می‌نگرد که به زمین چسبیده و آن را از هر سو در میان گرفتـه اسـت، وای کـه چـه زنـدان

بیکرانی است! این اسب چوبی در اینجا چه می‌کند؟ چرا گاوها چنین سرشار از آرامش‌اند؟...»[۲۰] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۹۶۵)

همان‌طور که گفتیم، این بخش از رمان در ابتدای آن واقع شده است و ازاین‌رو باید آن را نوعی پس‌نگاه به شمار آورد. در واقع، این تابلوی نقاشی چکیده‌ای از رمان *گدا* و به‌ویژه وضعیت شخصیت اصلی آن، یعنی عمرالحمزاوی، است که هم‌زمان با خوانش رمان برای خواننده مکشوف می‌شود. بچه نمادی از وجود جستجوگرِ عُمَر است که درصدد کشف معنای زندگی و یا به قول طرابیشی «الله» می‌باشد. لیکن مشکل وی در این مسیر اسب چوبین و غروب آفتاب است. اسب چوبین اشاره به راه و روش‌های سترونی همچون پناه‌بردن به لذت جنسی و روی آوردن به عرفان و تصوفی پوشالی دارد که عُمَر برای رهایی از وضعیت کنونی‌اش به آن‌ها پناه آورده است. غروب آفتاب نیز حاکی از پایان دوره جوانی و فرسایش قوای جسمی و روحی اوست که اجازه دست‌بردن به ماجراجویی‌های جدید را از او سلب کرده و عجز و ناتوانی برای رسیدن به گمشده خویش را بر او مستولی کرده است. البته اسب چوبین می‌تواند دلالت دیگری نیز داشته باشد و آن ایستایی زندگی عمرالحمزاوی در طول بیست‌وپنج سال اخیر است. هرچند که وی در طول این سال‌ها موفقیت‌های قابل‌توجهی را از جهت ظواهر مادی زندگی (شغل مناسب، برخورداری از ثروت و مکنت مالی و ...) داشته، با کنار گذاشتن روحیه انقلابی‌اش، که در مبارزات سیاسی و سرودن شعر تبلور یافته بود، نوعی درجازدن را تجربه کرده است. عُمَر، خود، این برهه از زندگی‌اش را دوران کوری می‌خواند: «چشمانت پس‌ازاینکه یک ربع قرن کور بوده اینک مردم را خیره می‌نگرد...»[۲۱] (همان: ۲۷)

گاوهای در حال چرا، که از چشمانشان آرامشی ژرف می‌تراود، اطرافیان عُمَر همچون حامد صبری (همکلاس قدیمی و پزشک عُمَر)، بثینه (دخترش)، مصطفی منیاوی (دوست قدیمی‌اش)، یازبک (صاحب کاباره)، ورده (معشوقه‌اش) و دیگران‌اند که غرق در زندگی روزمره خویش بوده و از بحران درونی عُمَر بی‌خبرند. دکتر فاطمه الزهراء محمد سعید در خصوص این شخصیت‌ها می‌گوید: «آن‌ها دارای فرهنگی محدود و روانی آرام‌اند و نگرانی ویرانگری که زندگی حمزاوی را متلاشی می‌کند، نمی‌شناسند و به این دلیل، با راحتی و

آرامش زندگی می‌کنند، بی‌آنکه هیچ‌کدام از پدیده‌های حیات، آنان را به اضطراب و نگرانی یا تأمل وا دارد. هیچ‌چیز وجود ندارد که لذت زندگی را از آن‌ها بگیرد. برعکس حمزاوی از کشمکش و نزاع درونی رنج می‌برد.» (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۲۸۳)

توصیف

توصیف کارکردهای متعددی در متن روایی دارد که از آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: «اول، نقش واقعی‌سازی؛ یعنی توصیف شخصیت‌ها و مکان‌ها به شکلی که رمان را واقعی جلوه دهد. دوم، نقش شناختی؛ که همان ارائه اطلاعات تاریخی و جغرافیایی و غیره است. سوم، نقش زیباسازی. و نهایتاً چهارم: ایجاد ضرب‌آهنگ در رمان.» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۷۲) توصیف ارائه تصویری ساکن از دنیای بیرون است، ازاین‌رو بارزترین جلوه آن در به تصویر کشیدن مکان جلوه‌گر می‌شود که بعداً در بخشی جداگانه به آن خواهیم پرداخت. اما غیر از مکان، توصیفِ ظاهر شخصیت‌ها نیز نقش بارزی در رمان *گدا* دارد. این‌گونه توصیفات به نحو قابل‌توجهی با خصوصیات اخلاقی شخصیت‌ها و افکارشان همخوانی دارد. به‌عنوان‌مثال عثمان، که مبارزی سیاسی، آرمانگرا و مصمم است، به این شکل معرفی می‌گردد: «مردی چهارشانه، میانه‌بالا و درشت‌هیکل، رنگ‌پریده، با صورتی پهن، سرتراشیده، با فک و بینی بزرگ، که چشم‌های میشی‌اش سخت می‌درخشید.»[۲۲] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۳۱) گفتنی است که نویسنده در توصیف شخصیت‌ها تمهید خاصی به‌کار برده است به‌طوری‌که شخصیت اصلی، عمرالحمزاوی، گاهی از زبان راوی، گاهی از زبان شخصیت فرعی و حاشیه‌ای یعنی پزشک، و گاهی از زبان خود عُمَر توصیف می‌شود:

از زبان پزشک: «– ولی عجب غولی شده‌ای، دراز که بودی، چاق هم که شده‌ای، عین غول...»[۲۳] (همان: ۱۰)

از زبان راوی: «– خطوط چهره پهن و سبزه به خنده از هم باز شد، و درحالی‌که ابروهای ضخیمش را بالا می‌برد عینکش را با اندکی سراسیمگی بر چشم نهاد.»[۲۴] (همان)

از زبان پزشک در حال گفتگو با عمر: «– نام: عمر الحمزاوی، وکیل، و سن؟...» و در جواب عمر می‌گوید: «– چهل‌وپنج سال.»[۲۵] (همان: ۱۱)

و باز از زبان راوی: «عمر دستی به موهای سیاه و پر پشتش کشید که به‌زحمت چند موی سپید در کناره‌های آن دیده می‌شد... پره‌های بینی دراز و نوک‌تیزش لرزید و چهره‌اش سرخ‌تر شد...»[۲۶] (همان)

نکته دیگری که باید در این جایگاه به آن اشاره کرد توصیف دلالت‌مند طبیعت و هم‌کنشی نزدیک آن با شخصیت‌های رمان، به‌ویژه عمرالحمزاوی، است. سلیمان الشطی در این خصوص می‌گوید: «طبیعت نقش بسیار مهمی را در تمامی اپیزودهای رمان *گدا* ایفا کرده است. نجیب محفوظ در اکثر مواقع طبیعتی ناپایدار و عصیانگر را به تصویر می‌کشد که سرشار از ابهام است و رابطه بسیار نزدیکی با حالت‌های روحی مختلف عُمَر دارد...» (الشطی، ۲۰۰٤: ۲۷۰) که نمونه بارز آن را در این جملات می‌بینیم: «چهره بثینه درخشید و قلب عمر تیره شد... پاییز در هوا نمایان گشت. و زردی رنگ پریده‌ای بر فراز درختان پراکند. و کاروانی از ابرهای سپید درخشش خود را بر آب سربی رنگ بازتاباند. فضای تهی پر شد از نغمه‌های خاموش حزن و اندوه...»[۲۷] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۸۹)

اما شاید بارزترین جلوه این هم‌کنشی توصیفات متفاوتی از رود نیل باشد که با حالات مختلف عُمَر هم‌خوانی بسیار نزدیکی دارد. به‌عنوان‌مثال، در اپیزود دوم که عُمَر به ایستایی و رکود زندگی‌اش می‌اندیشد، رود نیل این‌گونه توصیف می‌شود: «درختان هیچ تکان نمی‌خوردند و چراغ‌ها را هاله‌ای از غبار فرا گرفته بود. از روزنه‌های بالای درختان، نیل، خاموش و سرد و تیره و تهی از شادی و معنا پدیدار بود...»[۲۸] (همان: ۲۳) اما در جایی دیگر از داستان که بحران روانی عمر در حال تشدید است با تصویر دیگری از نیل مواجه می‌شویم: «عمر از رختخواب بیرون آمد، به بالکن رفت و در را پشت سرش بست. هوای طوفانی او را در میان گرفت و موج‌ها را دید که دیوانه‌وار به ساحل نیل هجوم می‌برند و کف بر لب به پایه اتاقک‌ها می‌کوبند، زیر گنبد کمرنگ آسمان تکه‌های ابر به هر سو می‌پراکندند...»[۲۹] (همان: ۵۲) و باز زمانی که عُمَر، پس از شکست در زندگی با ورده، دوباره به خانه باز می‌گردد و دگربار تکرار و یکنواختیِ زندگی او را فرامی‌گیرد، با تصویر دیگری از نیل روبه‌رو می‌شویم:

«بازگشتِ به خانه بدون تغییر. نه بیزاری از زینب و نه عشق به او... نیل همچنان در زیر بالکن می‌خروشید و خیال باز ایستادن نداشت...»[۳۰] (همان: ۱۳۰)

پیش‌تر، در بحث مربوط به روایت، به مسئله چندآوایی و منطق مکالمه‌ای در رمان *گدا* اشاره کردیم. باید توجه داشت که یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌هایی که رمان *گدا* را به رمانی چندآوایی مبدل ساخته، کارکرد توصیف در آن است. می‌دانیم که معمولاً «توصیف در رمان به دو شکل عینی (Objective Description) و ذهنی یا اکسپرسیونیستی (Experessionistic Description) صورت می‌گیرد.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱٦) حال با نگاهی کوتاه به رمان *گدا* درمی‌یابیم که اکثر توصیفات به‌کاررفته در این رمان از نوع دوم یعنی توصیف ذهنی است. این در حالی است که در رمان‌های مرحله دوم نجیب محفوظ (رئالیسم انتقادی) توصیف عینی بر ذهنی غلبه‌ای تمام‌وکمال دارد. در همین خصوص، خانم نجوی الریاحی در پایان کتاب *فی نظریه الوصف الروائی* این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند: «در رمان‌هایی نظیر *حدیثُ عیسی بن هشام*، *مالک الحزین* و *زقاق المدق* [در مرحله رئالیسم انتقادی محفوظ] ابعاد گوناگون تجربه حسی و به‌ویژه عینی متبلور گشته است. در این میان رمان *زقاق المدق* تأکید فراوانی بر توصیف عینی شخصیت‌ها دارد... لیکن در رمان *الشحاذ (گدا)* بیشتر توصیفات نامرئی، یعنی توصیفاتی که نمی‌توان آن‌ها را با حواس پنج‌گانه درک کرد، به چشم می‌خورد.» (الریاحی، ۲۰۰۸: ٤۰۸) این تفاوت از آنجا ناشی می‌شود که نجیب محفوظ دنیای خارجی (مثل مکان، شخصیت‌ها، طبیعت و ...) را برخلاف رمان‌های قبلی خود (در مرحله رئالیسم انتقادی) از دریچه ذهن عمرالحمزاوی توصیف می‌کند و نه از دریچه ذهن راوی سوم شخص. بدیهی است که این‌گونه توصیف نقش شخصیت اصلی رمان را بارزتر و در مقابل ردپای نویسنده را در خط سیر روایت بسیار کم‌رنگ ساخته است. به‌عنوان‌مثال توصیف ذهنیِ عمر از مطب پزشک، که پیش‌تر ذکر شد، را مقایسه کنیم با توصیف راوی از کوچه مدق: «شواهد بسیاری حاکی از آن است که کوچه مدق از تحفه‌های روزگار قدیم است که همچون کوکب دری، روزگاری در تاریخ قاهره می‌درخشید [...] خیابان سنگ‌فرش‌شده‌ای که مستقیم با شیب تندی به محله صنادقیه می‌رسد و قهوه‌خانه معروفی که با نقش‌ونگارهای زینتی چشم‌نوازی می‌کند...»

(محفوظ، ۲۰۰۷: ۵) بدیهی است که این‌گونه توصیفات از یک سو منجر به‌کندی روایت می‌شود و از سوی دیگر داستان را به روایتی تک‌آوایی تبدیل می‌کند.

تشبیه

به‌طورکلی می‌توان گفت در سبک نویسندگی نجیب محفوظ بوطیقا یا شعروارگی سهم به سزایی دارد. یکی از ظواهر شعروارگی تشبیه است که در رمان *گدا* از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و بالطبع دارای کارکردهای متعددی است که مصداق‌های آن را در ذیل می‌بینیم:

برای زشت جلوه‌دادن یک پدیده، مانند: «خاطره‌ای غبارآلود چون هوای نحس بیرون»[۳۱] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷) یا «غبغبی بزرگ باد کرده چون مشک»[۳۲] (همان:٦٠)؛ برای زیبا و یا باشکوه نشان‌دادن یک پدیده، مانند: «سوار کادیلاک سیاه شد و چون کشتی عروس نیل حرکت کرد»[۳۳] (همان: ۱۸) و یا «مصطفی چون یادمانی برای عشق و ازدواج برای او جلوه‌گر شد»[۳٤] (همان: ۲۲) و یا «در نگاه گریزانش سرزنشی چون رایحه‌ای ملایم دیده می‌شد...»[۳۵] (همان: ۷۷)؛ برای شدت و خفت و غیره مانند: «استوار چون قدر و سبک چون روباه، به سخره گیرنده چون مرگ»[۳٦] (همان: ۱۰۵) و یا «طوفان خنده ساکت شد...»[۳۷] (همان: ۲۲) یا: «چون شمشیری تیز پاسخ داد...»[۳۸] (همان: ۱۳٤) و «خاطراتی مکرر چون گرما و غبار...»[۳۹] (همان: ٦٧).

پیش‌تر در بحث مربوط به توصیف، به هم‌کنشی میان طبیعت و شخصیت اصلی رمان اشاره کردیم. گفتنی است که تشبیه نیز در تصویرسازی این هم‌کنشی سهم به‌سزایی دارد. یکی از بارزترین مصادیق این هم‌کنشی استفاده از خورشید به‌عنوان استعاره‌ای مصرحه از هنر است که در اپیزود چهارم رمان نمایان گشته است. در این اپیزود، پس‌ازآنکه مصطفی از مرگ هنر سخن می‌راند و می‌گوید: «اما علم، فلسفه و هنر را با هم نابود کرده است...»[٤۰] (همان: ٤٤) ناگهان تصویری از خورشیدِ در حال افول نمایان می‌گردد: «خورشید را ببین که فرو می‌رود. دایره‌ای سرخ و بزرگ که تیرگی، نیرو و حرارت سوزان آن را در کام خود فرو می‌کشد...»[٤۱] (همان: ٤٥) نمونه دیگر این هم‌کنشی تشبیه گذر عُمْر به آفتابِ در حال غروب است که این بار نیز به شیوه استعاره مصرحه پدیدار گشته است: «زندگی پیش می‌رود، اما به کجا؟ به آفتاب غروب

در آسمان صاف و رنگ پریده‌اش نگریست کـه پوسـته‌ای نـازک از شـفق در کنـار افـق آن را پوشانده بود...»[٤٢] (همان: ٤٦)

مکان

دکتر محمد الباردی در خصوص اهمیت رمان گدا و جایگاه ویـژه آن در میـان دیگـر آثـار محفوظ می‌گوید: «اهمیت *گدا* را باید در این نکته جستجو کرد که این رمان نمونه‌ای کامـل [و نه اولین نمونه] از مرحله جدیدی است که محفوظ با عبور از شخصیت‌پـردازی‌هـای سـنتی و ارائه چهره‌ای متفاوت از عناصر روایی وارد آن شده بود. در رمان *گدا*، تصویر قهرمان مسئله‌دار (پروبلماتیک) و ارتباط تنگاتنگش با جهـان، زمـان و مکـان بـه طـور کامـل بـه منصـه ظهـور می‌نشیند.» (باردی، ۲۰۰۰: www.awu-dam.org) از بین عناصر رمان، مکان را باید مهم‌ترین شاخص برای شناخت تغییر مسیر ادبی نجیب محفوظ از مرحلـه رئالیسـم انتقـادی بـه مرحلـه رئالیسم فلسفی قلمداد کرد. وی در مرحله نخست تأکید فراوانی بر مکان هندسـی دارد کـه در توصیف دقیق شهرها، محله‌ها و خیابان‌ها پدیدار می‌گردد. حتی عناوین بسـیاری از رمـان‌هـای وی در این مرحله (رئالیسم انتقادی) به نام محله‌های قاهره (مثل *خان‌الخلیلی*، *قـاهره الجدیـده*، *زقاق المدق*، *قصرالشوق*، *بین القصرین* و ...) نام گرفته است. لیکن در مرحله رئالیسم فلسـفی، که نقطه آغاز آن را باید رمان *اللص و الکلاب (دزد و سگ‌ها)* به شمار آورد، از یک سو ذکر و توصیف دقیق محله‌ها، خیابان‌ها و ... به شدت کاهش می‌یابد و از سوی دیگر مکـان‌هـای بـاز جای خود را به مکان‌های بسته مثل اتاق، مهمان‌خانه، آپارتمان و ... می‌دهند. به‌عنـوان‌مثـال در رمان *گدا* نویسنده برحسب ضرورت تنها اشاره‌ای به میدان سلیمان پاشا و میدان ازهار قـاهره و ساحل اسکندریه دارد. در مقابل حجم زیادی از پیرنگ رمان در مکان‌های بسته جریان دارد کـه باید از آن‌ها به‌عنوان مکان ذهنی–روانی یاد کرد. این نوع مکان، مکانی است کـه تصـویر آن از حقیقت واقع [مکان هندسی] فاصله می‌گیرد و از دریچه ذهن شخصیت‌ها و همگام بـا شـرایط ذهنی و دغدغه‌های خاطر آن‌ها به تصویر کشیده می‌شود.» (النابلسی، ۱۹۹٤: ١٦) به‌عنـوان‌مثـال در ابتدای رمان، اولین مکانی که حضـور شخصـیت اصـلی در آن درک مـی‌شـود مطـب دکتـر می‌باشد که این خود بازگوی نقیصه یا بیماری‌ای است که عمرالحمزاوی از آن رنج می‌بـرد. بـه

همین‌رو، در پایان داستان نیز عمرالحمزاوی، که از زندگی عادی خود به طور کامل منسلخ گشته، به باغی پناه می‌برد که از شهر دور است و در آنجا تارک دنیا می‌شود. همچنین در توصیف منظره درون تابلوی نقاشی (در آغاز رمان)، راویِ داستان منظره را به زندانی بیکران تشبیه می‌کند که با وضعیت روحی-روانی عُمَر، که همواره محیط اطرافش را بسان زندانی بیکران می‌انگارد، بسیار سازگار است: «کودک به افق می‌نگرد که از هر سو آن را فراگرفته است، وای که چه زندان بیکرانی است...»[٤٣] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۹) این نوع مکان را در زمان بازگشت عمرالحمزاوی از اسکندریه به قاهره نیز مشاهده می‌کنیم: «عمر وقتی به محل کار خو باز می‌گشت از دیدن میدان ازهار برآشفت و گفت: این میدان تغییری نکرده و همچنان گذرگاه تیره‌ای است برای کسانی که به سر کار می‌روند...»[٤٤] (همان: ۵۵) عُمَرالحمزاوی در جایی دیگر نیز محل کار خود را این‌گونه توصیف می‌کند: «چه عجیب است که هر روز به دفتر کار بروی، جایی عجیب و بی‌معنی... پس کی شهامت کافی می‌یابی تا آن را ببندی!»[٤٥] (همان: ۷۹) نمونه آشکارتر این نوع مکان را در توصیف آپارتمانی که عمر برای ورده (معشوقه جدیدش) فراهم کرده است می‌بینیم: «عمر چندین نفر را به کار گماشت تا آپارتمان جدید زودتر آماده شود. اثاثیه و دکورها و بار و آثار هنری. در کوتاه‌ترین مدت ممکن اتاق‌های خواب و غذاخوری و نشیمن به بهترین شکل ساخته شد. اتاقی به سبک شرقی که صحنه‌های هزارویک شب را در یادها زنده می‌کرد...»[٤٦] (همان: ۸۱) همان‌طور که می‌بینیم، توصیف این آپارتمان و تشبیه آن به صحنه‌های هزارویک شب به طور آشکاری بازگوکننده حالت رؤیاگونه عمرالحمزاوی است که سعی در فرار از واقعیت تلخ خود دارد. در واقع همان‌طور که پادشاه داستان‌های هزارویک شب، پس از آشفتگی روانی طولانی‌مدت و به‌دنبال آن، دلزدگی از مجالست با زنان، به دست شهرزاد قصه‌گو روی آرامش و خوشبختی را دید، عمرالحمزاوی نیز تلاش می‌کند تا با فراهم‌کردن منزلی رؤیایی و البته پوشالی، از ورده (معشوقه جدیدش) شهرزادی دیگر بسازد. لیکن بحران درونی وی فرسنگ‌ها با آشفتگی پادشاه هزارویک شب فاصله دارد.

از سوی دیگر اکثر مکان‌هایی که در این رمان وجود دارد، برخلاف رمان‌های قبلی محفوظ، مکان‌هایی بسته مثل مطب پزشک، منزل عمرالحمزاوی، محل کارش، کاباره، آپارتمان جدید، خانه بیرون شهر و ... است که با بحران فکری و روانی شخصیت اصلی سنخیت و تناسب بیشتری دارد.

مکان ایدئولوژیک نیز از جمله مکان‌هایی است که نمود بارزی در رمان *گدا* دارد. این نوع مکان «مکانی است که مبین وضعیت اجتماعی و طبقاتی شخصیت‌هاست و ازاین‌رو کارکردی ایدئولوژیک دارد.» (خلیل، ۲۰۱۰: ۱۳۷) ازآنجاکه شخصیت اصلی رمان *گدا*، یعنی عمرالحمزاوی، خود به طبقه بورژوازی تعلق دارد، مکان ایدئولوژیک نیز جایگاه بارزی در این رمان به خود گرفته است. توصیف منزل، آپارتمان جدید، محل کار، ویلای اسکندریه عمرالحمزاوی و ... نمونه‌هایی ازاین‌دست می‌باشند.

زمان

روایت‌شناسان ساختارگرا، به تأسّی از منتقدانِ ساختارگرای پیشگام، برای نظریه زبانی نوین فردینان دوسوسور، که مبتنی‌بر دال و مدلول است، اهمیت به‌سزایی قائل گشته و آن را در علم روایت‌شناسی پیاده کردند. در نظر این دسته از روایت‌شناسان ساختارگرا، خمیرمایه داستان (الحکی) همان دال است و کنش داستان (القصه) همان مدلول. (خلیل، ۲۰۱۰: ۱۰۰) به‌عبارت‌دیگر، هر روایت هرچند در فاصله آغاز و پایان یک "پی‌رفت زمانمند" است؛ اما دو زمان دارد: زمان چیزهایی که بیان می‌شوند، و زمان بیان کردن. یعنی زمان دال و زمان مدلول. (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۷۳) برای مثال، نجیب محفوظ در رمان ملحمه الحرافیش، تاریخ ده نسل از خانواده‌ای مصری به‌نام عاشور را در حجمی حدود ششصد صفحه بازگو کرده است. در واقع محفوظ طرحی زمان‌مند را به‌جای طرح زمان‌مند دیگری قرار داده و با مکانیزم‌های تسریع زمان، تاریخ چند صد ساله خانواده‌ای مصری را در حجمی محدود به خواننده عرضه کرده است. در اینجا زمان ابژه روایت، یعنی تاریخ خانواده عاشور، را زمان دال و زمانی را که در لابه‌لای صفحات رمان محدود شده زمان مدلول می‌نامیم.

در رمان گدا، تقریباً هیچ اشاره مستقیمی به زمان دال نمی‌شود. با این حال، فحوا و مضمون رمان آشکارا اشاره به دوران پس از انقلاب افسران آزاد مصر در سال ۱۹۵۲ دارد. دورانی که اندیشه‌های سوسیالیستی جمال عبدالناصر بر تارک نظام سیاسی مصر سیطره افکنده بود: «– بگو ببینم روزهای سیاست و تظاهرات و مدینه فاضله را یادت هست؟ – البته، اما همه‌اش تمام شده، و هیچ چیز جز بدنامی باقی نمانده است. – با این حال، رؤیای بزرگ تحقق یافته، یعنی حکومت سوسیالیستی.»(٤٧) (همان: ١٦) از سوی دیگر، از اشارت محدود زمانی (همچون گذر پاییز (همان: ٦٢)، آمدن زمستان (همان: ١٠١)، و یا بازگشت خانواده عمر به قاهره در ماه آگوست (همان: ۵۵) و نیز برخی اشارات محتوایی رمان (همچون سیر وخامت وضعیت روحی عمر و یا ازدواج بثینه با عثمان و باردارشدن بثینه) می‌توان حدس زد که زمان دال نباید متجاوز از چند سال (دو یا سه سال) باشد. اما آنچه در بحث زمان اهمیت دارد، زمان مدلول یعنی نحوه ارائه زمان دال در فضای محدود روایت است که با شیوه روایت رمان رابطه‌ای درهم‌تنیده و تنگاتنگ دارد.

همان‌طور که می‌دانیم، در رمان‌هایی که با شیوه سیلان ذهن روایت می‌شوند، چون داستان به کل حوزه آگاهی و دانش عاطفی–روانی و نیز تداعی معانی مربوط می‌شود، بیان احساس و اندیشه نظم خاصی ندارد و زمان سیر منطقی خود را از دست می‌دهد و گذشته و حال و آینده در یکدیگر می‌آمیزند. (انوشه و دیگران، ۱۳۸۱: ٧٦٠) لیکن چنان‌که پیش‌تر در بحث روایت مطرح شد، داستان *گدا*، هرچند تاحد بسیاری متکی به تک‌گویی درونی است، این تک‌گویی‌ها هیچ‌گاه تبدیل به سیلان ذهن شوند. ازاین‌رو، حتی در بخش‌های پایانی داستان، که بحران روانی عمر شدت می‌گیرد و افکارش یکسره با توهم درمی‌آمیزد، تسلسل و سیر منطقی زمان حفظ می‌شود: «هر چه زمان می‌گذشت منظره روشن‌تر و آشکارتر می‌شد. چهره‌ها با هم به بازی پرداختند. زینب سرش را با سر ورده عوض کرد. عثمان تاسی مصطفی را برداشت و مصطفی با چشم‌های عثمان به من نگریست. ناگهان سمیر بر زمین جهید و سر عثمان را به جای سر خود نهاد و به سوی من خزید...»(٤٨) (همان: ١٦٥)

اما آن‌چه این رمان را از لحاظ عنصر زمانی، نه‌تنها از رمان‌های مرحله رئالیسم انتقادی محفوظ، بلکه حتی از رمان‌های دیگر مرحله رئالیسم فلسفی وی (مثلاً *دزد و سگ‌ها*) متمایز می‌کند، تداخل درهم‌تنیده دو زمان حال و گذشته با یکدیگر در فرایندی انتزاعی و غیرعینی است که در تک‌گویی‌های عمر نمایان می‌گردد. پیش‌تر اشاره کردیم که *گدا* تعارض درونی روشنفکری است که آرمان‌های دوره جوانی را وداع گفته، اما به‌دلیل دلزدگی از روند زندگی کنونی‌اش، قادر به زدودن آن‌ها از ذهن خویشتن نیست. بدیهی است که چنین مضمونی تاحدزیادی متکی بر جهش زمانی میان اکنون/این‌جا و گذشته/آن‌جا است. عمر الحمزاوی از یک سو، از وضعیت اکنون/این‌جای خود سرخورده شده است و از سویی دیگر، درصدد سرکوب وضعیت گذشته/آن‌جای خویش است. اما نکته قابل‌توجه این‌جاست که این نوسان زمانی به‌شکلی عینی و کلاسیک، یعنی در پیش‌نگاه‌ها یا فلاش‌بک‌های راوی، پدیدار نمی‌گردد؛ و از همین روست که فن پیش‌نگاه در رمان *گدا* تنها از چند مورد تجاوز نمی‌کند. در مقابل، خواننده با نوسان ذهنی و روان‌شناختی زمان روبه‌روست که در آن ذهن قهرمان داستان در تلاشی مذبوحانه هرگونه تداعی خاطرات گذشته را سرکوب می‌کند و اجازه تبدیل آن‌ها را به تصویری عینی و ساختارمند نمی‌دهد. برای مثال، در آغاز داستان که دوست پزشک عمر از دیوان اشعارش (در روزگار جوانی) می‌پرسد، وی با خود زمزمه می‌کند: «چرا دکتر به خاطره‌ای چسبیده که مثل هوای نحس بیرون غبارآلود است؟ کی تمامش می‌کند!»(۴۹) (همان: ۱۷) و همین حالت در گفتگوی وی با دخترش نیز تکرار می‌شود: «– فهمیدم که تو هم شاعر بودی. دردی در جان عمر خلید، اما به تظاهر به شادی آن را از خود دور کرد و گفت: – نه ... من شاعر نیستم، آن هم از بازی‌های کودکی بود...»(۵۰) (همان: ۳۸) و یا زمانی که به‌نحوی تصادفی گفت‌وگوی عاشقانه زن و مردی غریبه را می‌شنود، به یاد عشق و شور ایام جوانی می‌افتد: «آنان دوستی دیرینه را به یادم آوردند که نامش عشق بود. خدایا چه تلخ است عمری بی‌عشق به سر شود... چقدر دوست دارم که به یک دل عاشق راه یابم!...»(۵۱) (همان: ۳۲) اما بلافاصله درصدد سرکوب این احساس نوستالژیک برمی‌آید: «اما همه این‌ها دیگر خاطراتی

پوسیده است... براستی هیچ چیز برایم مهم نیست... روزهای مبارزه دیگر چیزی جز خاطرات پوسیده نیست...»[۵۲] (همان: ۳۳)

نتیجه

رمان *الشحاذ (گدا)* یکی از شاه‌کارهای نجیب محفوظ، نویسنده سرشناس مصری، است. روایت نسبتاً پیچیده، فن‌های نوین داستان‌نویسی، ویژگی چندآوایی و ... غیره، همگی سبب شده است تا این رمان آینه‌ای تمام‌نما از سومین مرحله زندگی ادبی نجیب محفوظ باشد که از آن غالباً با عنوان مرحله رئالیسم فلسفی یا مرحله نیمه‌روان‌شناختی یاد می‌کنند. در این رمان عینیت و واقعی‌سازی، که اصلی‌ترین مشخصه رمان‌های مراحل نخستین مسیر ادبی محفوظ به شمار می‌آید، جای خود را به ذهنیت و انتزاعی‌سازی می‌دهد؛ ویژگی‌ای که منجر به چندآوایی‌شدن این رمان در قیاس با رمان‌های تک‌آوای قبل گردیده است. نتایج به دست‌آمده از این پژوهش را می‌توان به این صورت خلاصه کرد:

رمان *گدا* با سه زاویه‌دید مختلف (اول‌شخص، دوم‌شخص و دانای کل محدود) روایت شده است. فن تعدد راوی هرچند در بسیاری از بخش‌های رمان کارکردی دلالت‌مند دارد، در مواردی منجر به ابهام و پیچیدگی در فرآیند خوانش گردیده است. از لحاظ کانونی‌سازی نیز نویسنده به‌خوبی توانسته است میان کانونی‌سازی صفر و کانونی‌سازی درونی تناسب برقرار کند.

نویسنده با ارائه آغازی هنجارگریز و فنی (با بهره‌گیری از روش آیینه‌وار) از یک سو در خواننده ایجاد انگیزش کرده و از سوی دیگر آینه‌ای تمام‌نما از کل رمان را در اختیار خواننده خویش قرار داده است.

در رمان *گدا*، هم‌کنشی بی‌سابقه‌ای میان شخصیت اصلی و طبیعت پدیدار گشته که در توصیفات و تشبیهات آن کاملاً مشهود است. بوطیقا و شعروارگی نیز به دلیل کاربرد فراوان صور خیال (به‌ویژه تشبیه و استعاره) در این رمان جلوه‌گر شده است.

مکان‌هایی که پیرنگ رمان در آن‌ها جریان دارد، غالباً مکان‌هایی بسته و ذهنی‌اند که سازگاری کاملی با وضعیت فکری و روانی شخصیت اصلی دارند. عنصر مکان در این رمان را باید بهترین شاخص برای تغییر مسیر ادبی محفوظ به مرحله رئالیسم فلسفی قلمداد کرد.

در داستان *گدا* زمان خطی بر اکثر قریب‌به‌اتفاق داستان سایه افکنده است. حتی تک‌گویی‌های شخصیت اصلی داستان سیر منطقی زمان را از دست نمی‌دهد و تبدیل به جریان سیلان ذهن نمی‌شود. بااین‌حال، در این رمان با تداخل درهم‌تنیده دو زمان حال و گذشته مواجهیم که در فرایندی انتزاعی و غیرعینی در تک‌گویی‌های عمر نمایان گشته است. این نوسان زمانی به‌شکلی عینی و کلاسیک، یعنی در پیش‌نگاه‌ها یا فلاش‌بک‌های راوی، پدیدار نمی‌گردد؛ بلکه خواننده با نوسان ذهنی و روان‌شناختی زمان روبه‌روست که در آن ذهن قهرمان داستان در تلاشی مذبوحانه هرگونه تداعی خاطرات گذشته را سرکوب می‌کند و اجازه تبدیل آن‌ها را به تصویری عینی و ساختارمند نمی‌دهد.

یادداشت‌ها

۱- «واستدارا راجعین ونظرة دلال تمرح فی عینیها. ومرت النظرة طویلا حتی دق ناقوس الإنذار. وقال لنفسه إنه بشیء من الشراب سیطرد الفتور...» (محفوظ، ؟: ٤٧)

۲- «وتوثب لطرق باب الهوس. ورأی أنماط غریبه من البشر، فقال لنفسه کالمعتذر: هذا ما فعل بنا المرض!» (همان: ٦٠)

۳- «أین مصطفی لأسأله عن معنی هذه المتناقضات... لماذا یجیء دور زینب بعد العمل؟...» (همان: ٥٠)

٤- «استلقیت علی ظهری فوق الحشائش رانیا إلی الأشجار الراقصه بملاطفات النسیم فی الظلام.... وانتصب شبح إلی جانبی. ما أکثر الأحلام ولکننی لا أری شیئا...» (همان: ١٦٥)

٥- «من الآن فصاعدا أنت الطبیب. فأنت حر... وعیناک ترمقان الناس بعد عمی ربع قرن...» (همان: ٢٣)

٦- «ویوما ستجد بثینه ما یشغلها عنک ومثلها جمیله...» (همان: ٢٠)

٧- «واندفعنا برعشه حماسیه إلی أعماق المدینه الفاضله. واختلت أوزان الشعر بتفجرات مزلزله. واتفقنا علی ألا قیمه البته لأرواحنا. واقترحنا جاذبیه جدیده غیر جاذبیه نیوتن...» (همان: ٢٤)

٨- «الوجوه تتطلع إلیه مستفسره. حتی قبل أن ترد تحیتک... وتبدی عنق زوجک من طاقه فستانها الأبیض غلیظاً متین الأساس» (همان: ١٥)

۹- «واستیقظ مبکراً بعد نوم ساعات معدودات، وطرق أذنیه صخب الأمواج العاصف فی سکون الصباح المعتم. وزینب مستغرقه فی النوم، مکتظه بالنوم والشبع تنفرح شفتاها عن شخیر خفیف متواصل، مشعثه الشعر، وأنت متضایق کأنما کتب علیک أن تناطح نفسک. وهذا یعنی أنی لم أعد أحبک.» (همان: ٤٧)

۱۰- «وکان عمر ینظر إلی الجدران والأثاث واللوحات، ویشم الورد فی الأصیص، ویستمع إلی أنغام الحجره الشرقیه، ثم یقول إنه آدم فی الجنه...» (همان: ۱۰۳)

۱۱- «یا للرعب. ورده محبه صادقه وجمیله... یا الهی. ما العمل لحمایه النشوه من النعاس أو لبعث الشعر الذی مات...» (همان: ١٠٦)

۱۲- «ذکری غبراء کالطقس المنحوس فمتی یسکت عنها؟...» (همان: ۱۳)

۱۳- «من الآن فصاعدا أنت الطبیب. فأنت حرّ. فالفعل الصادر عن الحریه نوع من الخلق...» (همان: ۲۳)

١٤- «وتخلل قراءته عام ۱۹۳۵ مداعبا ومعترضه. عهد الحرمان والأمل والأسرار. والاضطراب المطوق للعباد.» (همان: ۳۵)

۱۵- «وقال لنفسه إنه بشیء من الشراب سیطرد الفتور ویمثل دور الحب کما یمثل الزوجیه والصحه» (همان: ٤٧)

١٦- «فی حجره الإنتظار رفع عینیه مره اخری إلی الصوره. لم یزل الطفل ممتطیا جواده الخشبی متطلعا إلی الأفق. وهذه البسمه الغامضه فی عینیه أهی للأفق؟ ومازال الأفق منطبقا علی الأرض. فلماذا یری الشعاع الذی یجری ملایین السنین الضوئیه؟» (همان: ١٤)

۱۷- «یا له من علاج هو باللعب أشبه!» (همان: ١٦)

۱۸- «التسول! فی اللیل والنهار...فی القراءه المجدبه والشعر العقیم... فی الصلوات الوثنیه فی باحات الملاهی اللیلیه. فی تحریک القلب الأصم بأشواک المغامرات الجهنمیه.» (همان: ۹۰)

۱۹- «دعنی أصف لک حیاتک کما أستنبطها من الکشف، أنت رجل ناجح ثری، نسیت المشی أو کدت، تأکل فاخر الطعام، وتشرب الخمور الجیده، وترهق نفسک بالعمل لحد الإرهاق، ودماغک دائما مشغول بقضایا الناس وأملالک...» (همان: ۹)

۲۰- «سحائب ناصعه البیاض تسبح فی محیط أزرق. تظلل خضره تغطی سطح الأرض فی استواء و امتداد. وأبقار تعکس أعینها طمأنینه راسخه. و لا علامه تدّل علی وطن من الأوطان. وفی أسفل طفل یمتطی جوادا خشبی و یتطلع إلی الأفق عارضا جانب وجهه الأیسر. وفی عینیه شبه بسمه غامضه. لمن اللوحه الکبیره یا تری؟... وأحب الطفل اللاعب المستطلع و الأبقار المطمئنه... ولکن

ازدادت شکواه من ثقل جفونه و تکاسل دقّات قلبه. وها هو الطفل ینظر إلی الأفق، وها هو الأفق ینطبق علی الأرض، دائما ینطبق علی الأرض، من أی موقف ترصده، فیا له من سجن لا نهائی...» (همان: ۵)

۲۱- «وعیناک ترمقان الناس بعد عمی ربع قرن...» (همان: ۲۳)

۲۲- «ربعه متین البنیان، شاحب اللون، کبیر الوجه، حلیق الرأس، قوی الفکین والأنف، یشع من عینیه العسلیتین نور حاد» (همان: ۱۳۰)

۲۳- «ولکنک صرت عملاق بکل معنی الکلمه، کنت طویلا جدا وبالامتلاء صرت عملاقا...» (همان: ٦)

۲٤- «ضحکت أسارید الوجه الأسمر المستطیل الممتلیء، وفی شیء من الارتباک ثبت نظارته فوق عینیه وهو یرفع حاجبیه الکثیفین...» (همان)

۲۵- «الاسم: عمر الحمزاوی، المحام، والسن؟... ٤۵ عاماً» (همان: ۷)

۲٦- «مسح عمر علی شعره الغزیر الأسود الذی لا تری شعیرات سوالفه البیضاء إلا بحد البصر...» (همان)

۲۷- «تهلل وجهها فاربد قلبه والتمعت عیناها بفرحه ظافره فتجهمت الدنیا، وتجلی الخریف فی الجو وانتشر فی أعالی الشجر اصفرار باهت. وعکست قوافل من سحب بیضاء نصاعتها فوق الماء الرصاصی. وتضمن الفراغ الخابی أنغاماً صامته من الرقه والحزن، وأسئله مضنیه عسیره الجواب. وتضخمت کذبته حتی انذرته بالعدم .»

۲۸- «ولم تند عن الأشجار حرکه واحده، وانتشرت حول المصابیح غلاله توابیه وبدا النیل من ثغرات أعالی الشجر ساکنا هامدا شاحبا معدوم المرح والمعنی...» (همان: ۱۹)

۲۹- «ودخل ثمّ أغلق الباب وراءه. طوقه هواء عاصف ورأی الأمواج وهی ترکض بجنون نحو الشاطیء فتلطم بزبدها الفائر أرجل الکباین، تحت قبه باهته انتشرت قطعان السحب فی جنباتها وغام جو الصباح الباکر باللون الرمادی المشع منها...» (همان: ۵۰)

۳۰- «العود إلی البیت دون التغیر، لا کراهیه لزینب ولا حب لها... والنیل یجری تحت الشرفه بلا توقف...» (همان: ۱۲۹)

۳۱- «ذکری غبراء کالطقس المنحوس...» (همان: ۱۳)

۳۲- «ینتهی أسفله بلغد غلیظ منتفخ کأنه قربه.» (همان: ۵۷)

۳۳- «رکب الکادیلاک السوداء فتحرکت به کباخره عروس النیل.» (همان: ١٤)

۳٤- «ولاح له مصطفی کنصب تذکاری للحب والزواج.» (همان: ۱۸)

۳۵- «ورغم اشراقها لمح فی نظرتها المتهربه عتابا کالعبیر الوانی...» (همان:۷۵)

۳٦- «راسخ کالقدر، خفیف کالثعلب، ساخر کالموت...» (همان: ۳۳)

۳۷- «سکتت عاصفه الضحک.» (همان: ۱٦)

۳۸- «أجابه کسیف قاطع....» (همان: ۱۱۲)

۳۹- «ذکریات معاده، کالقیظ والغبار.» (همان: ٦۰)

٤۰- «بل قضی العلم علی الفلسفه والفن...» (همان: ٤۰)

٤۱- «ها هی الشمس تتهاوی للمغیب، قرص أحمر کبیر امتص المجهول قوته وحیوته الباطشه» (همان: ٤۲)

٤۲- «والتفت إلی الشمس الغاربه فی سماء صافیه باهته لم یعلق بها من الشفق إلا قشره سطحیه استدارت عند الأفق.» (همان: ٤۳)

٤۳- «وها هو الطفل ینظر إلی الأفق، وها هو الأفق ینطبق علی الأرض، دائما ینطبق علی الأرض، من أی موقف ترصده، فیا له من سجن لا نهائی...» (همان: ۵)

٤٤- «وامتعض عمر لمرأی میدان الأزهار وهو فی سبیله إلی عمله وقال أنه لم یتغیر عما ترکه وأنه مازال معبرا کالحا للذاهبین إلی أعمالهم.» (همان: ۵۲)

٤۵- «ما أغرب الذهاب کل یوم إلی المکتب. مکان غریب لا معنی له فمتی توجد الشجاعه الکافیه لإغلاقه» (همان: ۷۷)

٤٦- «کلّف أکثر من رجلٍ بالقیام بعمل فی تجهیز الشقه الجدیده. الأثاث والدیکورات والبار والتّحف وفی أقصر مده ممکنه تکوّنت علی أجمل صوره، حجرات للنوم والسفره والمدخل وحجره شرقیه تحیی فی الخیال أحلام ألف لیله...» (همان: ۷۸ و ۷۹)

٤۷- «- خبّرنی أما زلت تذکر أیام السیاسه والإضراب والمدینه الفاضله؟ - طبعا، وقد ولت جمیعا، ولم یبق إلا سوء السمعه. – ومع ذلک فقد تحقق حلم کبیر، أعنی الدوله الإشتراکیه.» (همان: ۱۲)

٤۸- «وازداد مع الوقت دقه ووضوحا. وتبادلت أشخاصه الألاعیب. تبدت زینب برأس ورده وورده برأس زینب. لبس عثمان صلعه مصطفی ونظر مصطفی إلی عثمان. وإذا بسمیر یثب إلی الأرض متخذا من رأس عثمان رأسا له ثم یحبو نحوی...» (همان: ۱٦۳)

٤۹- «ذکری غبراء کالطقس المنحوس فمتی یسکت عنها؟...» (همان: ۱۳)

۵۰- «- وعرفت أنک شاعر أیضاً. وخزه ألم فدفعه للتظاهر بالمزید من المرح وقال: - لا ... لا ... لست شاعراً... کانت لعبه من لعب الطفوله.» (همان: ٣٤)

۵۱- «ولکنهما ذکرانی بصدیق قدیم اسمه الحب. یا الهی ما أطول العمر الذی مضی دون حب... کم أتمنی أن أتسلل إلی قلب عاشق...» (همان: ۲۸)

۵۲- «ولکن کل أولئک ذکریات محنطه... وثق من أنه لا یهمنی شیء... فأیام الجهاد نفسها لم تعد إلا ذکریات محنطه...» (همان: ۲۹)

کتابنامه

احمدی، بابک. (١٣٨٦). *ساختار و تأویل متن*. چاپ نهم. نشر مرکز. تهران.

ـــــ (۱۳۹۲). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چاپ سیزدهم. نشر مرکز. تهران.

انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۸۱). *فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی)*. جلد دوم. چاپ دوم. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چاپ اول. انتشارات افراز. تهران.

تولان، مایکل. (١٣٨٦). *روایت‌شناسی (درآمدی زبان شناختی-انتقادی)*. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اول. انتشارات سمت. تهران

خلیل، ابراهیم. (۲۰۱۰). *بنیه النص الروائی*. ط ۱. الدار العربیه للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف. الجزائر.

الریاحی القسنطینی، نجوی. (۲۰۰۸). *فی نظریه الوصف الروائی*. ط ۱. دارالفارابی. بیروت.

زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲). *معجم مصطلحات نقد الروایه*. ط ۱. مکتبه لبنان ناشرون. بیروت.

الشطی، سلیمان. (٢٠٠٤). *الرمز و الرمزیه فی أدب نجیب محفوظ*. ط؟. الهیئه المصریه العامه للکتاب. القاهره.

شکری، غالی. (۱۹۸۲). *المنتمی (دراسه فی أدب نجیب محفوظ)*. ط ۳. دارالآفاق الجدیده. بیروت.

طرابیشی، جورج. (۱۹۸۸). *الله فی رحله نجیب محفوظ الرمزیه*. ط ۳. دار الطلیعه للطباعه والنشر. بیروت.

القاضی، محمد وآخرون. (۲۰۱۰). *معجم السردیات*. ط ۱. الرابطه الدولیه للناشرین المستقلین. عده بلدان.

لحمدانی، حمید. (۱۹۹۱). *بنیه النص السردی (من منظور النقد الادبی)*. ط ۱. المرکز الثقافی العربی. بیروت.

محمد الأمین الطلبه، محمد سالم. (۲۰۰۸). *مستویات اللغه فی السرد العربی المعاصر (دراسه نظریه تطبیقیه فی سیمانطیقا السرد)*. ط ۱. الانتشار العربی. بیروت.

محمد سعید، فاطمه الزهراء. (۱۳۷۸). *سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ*. ترجمه دکتر نجمه رجائی. چاپ اول. دانشگاه فردوسی. مشهد.

النابلسی، شاکر. (۱۹۹٤). *جمالیات المکان فی الروایه العربیه*. ط ۱. المؤسسه العربیه للدراسات والنشر. بیروت.

محفوظ، نجیب. (؟). *الشحاذ*. ط؟. مکتبه مصر (دار مصر للطباعه). القاهره.

محفوظ، نجیب. (۱۳۸۸). *گدا*. ترجمه محمد دهقانی. چاپ سوم. انتشارات نیلوفر. تهران.

مجلات

حسنی راد، مرجان. (۱۳۸۹). *«کانونی‌سازی ابزاری برای روایت‌گری»*. کتاب ماه ادبیات. شماره ۳۸. تهران.

منابع اینترنتی

الباردی، محمد. (۲۰۰۰). *«انشائیه الخطاب فی الروایه العربیه الحدیثه»*. سایت اتحاد الکتاب العرب: www.awu-dam.org/book/00/study00/243-m-b/book00-sd006.htm

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکترمحمود خورسندی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران، نویسنده مسؤول)[۱]
علیرضا خورسندی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران)[۲]
دکترسیدمحمد موسوی بفروئی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران)[۳]

حقیقت یابی «وأدالبنات»

چکیده

جمله معروف «الشعردیوان العرب» بیانگر این حقیقت است که تمام یا اکثر وقایع فردی و اجتماعی عرب‌ها در دوران‌های مختلف به نوعی در ابیات شاعران آن‌ها منعکس گردیده است. بر این اساس، طبیعی به نظرمی آید اگر شیوع وأد البنات در عصرجاهلی واقعیت داشته باشد، می‌بایست نمونه‌های فراوانی از آن در شعر و نثر عصرجاهلی یافت شود. وأد البنات و مسأله‌ی واقعیت داشتن آن موضوعی است که ما در این مقاله به آن می‌پردازیم. اسناد و مدارکی از قبیل نظم و نثراعراب جاهلی و صدر اسلام و آیات و روایات چنین می‌نمایند که وأد البنات در دوران جاهلیت و صدر اسلام و پس از آن حتی تا عصر حاضر وجود داشته و دارد؛ اما وجه اختلاف، آن است که آیا این مطلب فقط منحصر به قوم عرب و در یک زمان و مکان و در میان قبیله ای خاص بوده است؟ یا در زمان‌ها و مکان‌های دیگر و در میان سایر ملل و اقوام نیز رواج داشته و دارد؟ شواهد به دست آمده نشان می دهد همه‌ی قبائل عرب به این ننگ تن درنمی دادند، بلکه بسیاری از اقوام عرب احترام خاصی برای دختران و زنان قائل بودند. وجود زنان تاجر و شاعر در عصر جاهلی و بر جای ماندن آثار برجسته‌ی برخی از آن‌ها مانند خنساء در شعر و حضرت خدیجه (س) در تجارت بیانگر صدق این ادعاست. از سوئی دیگر اگر وأد البنات را به معنای کنایی آن در نظر بگیریم و فقط به معنای لغوی آن بسنده نکنیم مصادیق زیادی از اهانت و تحقیر به شخصیت‌های دختران و زنان در دوران‌های پس از اسلام نیز مشاهده می‌گردد تا آنجا که قرآن کریم با واژه‌ی «لاتقتلوا» انسان‌های تمام أقوام و نژادها را در اعصار و قرون متمادی گذشته و کنونی از ارتکاب چنین اعمالی نهی می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: عصرجاهلی، صدراسلام، وأدالبنات، نظم، نثر.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۲۸

پست الکترونیکی: 1- khorsandi@semnan.ac.ir
2- alirezakhorsandi1@gmail.com
3- m_mousavi@profs.semnan.ac.ir

مقدمه

لفظ «موؤود» و «موؤوده» بر پسر و دختر زنده به گور شده دلالت می‌کند (ابن منظور، ماده «وأد».) کلمه «الموؤوده» در قرآن کریم نیز به همین معنی به کار رفته است. در ادبیات عرب مفاهیم مربوط به زنده به گور کردن دختران را با مشتقات واژه‌ی «وَأَدَ، یئِدُ» بیان می‌کنند. چنانکه در کتاب *بلوغ العرب فی معرفه أحوال العرب* آمده است: وَأَدَها یئِدُها أی دفن‌ها حَیه. واژه‌های وائد، وئید، وئیده نیز به این معنی به کار برده می‌شود (محمود شکری الألوسی، بی.تا: ٤٢)

ابن اعرابی در بیت زیر به این مطلب اشاره دارد:

وَمالَقِی الـمَـوؤُودَ مِن ظُلمِ أُمِّهِ کَمَا وَأَدَتْ ذَهلٌ جَمِیعًا وَ عَامِرُ

ابوالعلاء معری نیز چنین سروده است:

طوبَی لموؤوده فی حالِ مَولِدِها ظُلماً، فلیتَ أباها الفَظّ موؤود

(ابوالعلاء المعری،٢٠٠٤م، ج ١: ٣٠١)

در جای دیگر علاوه بر اشاره به لفظ «موؤود» واژه‌ی «وائد» را نیز به کار می‌برد:

ولو دری الموؤودُ ما عندنا من نبأِ ما عتب الوائد

(همان، ص ٣١٨)

درواقع واژه‌ی (وأد) به معنای سنگینی است. دختر زنده به گورشده را بدین جهت «موؤوده» می‌گفتند که خاک‌های انبوه، بر پیکر او چنان سنگینی می‌کرد که موجب مرگ وی می‌گردید. (محمود شکری، بی تا: ٤٢) این سنت ننگ آور البته در میان برخی ازقبیله های عرب مرسوم بود. قبیله‌هایی مانند بنی تمیم تا زمان ظهور اسلام نه تنها براین عمل برجای ماندند، بلکه بر مقدار آن نیز افزودند. قرآن کریم در آیات متعدد به این واقعیت تلخ اشاره دارد و آن را محکوم می‌کند.

ما در این مقاله بر آنیم که با کند و کاو در نظم و نثر جاهلی و صدراسلام رد پایی و لو اندک در تأیید یا ردّ این حقیقت تلخ بیابیم و به تحلیل اشعاری که در مدح یا هجو آن سروده

شده بپردازیم؛ و با روش توصیفی-تحلیلی به پرسش‌های زیر که ذهن انسان را به خود مشغول می‌سازد پاسخ دهیم:

– چه شواهدی از ادب جاهلی وصدر اسلام مبنی بر رواج و افتخار به زنـده بـه گـورکردن دختران وجود دارد؟

– چه شواهدی از ادب جاهلی و صدر اسلام مبنی بر احترام دختران وم خالفت با زنـده بـه گور کردن آن‌ها وجود دارد؟

– با توجه به اینکه زنده به گور کردن دختران در اقوام و نژاد دیگر نیز سـابقه داشـت، چـرا فقط درنسبت دادن این ننگ به نژاد عرب مبالغه شده است؟

موضوع زنـده بـه گـور کـردن دختـران و حقیقـت وجـود آن در عصـر جـاهلی بیشـتر در کتاب‌های تاریخ و تفسیر مورد بحث و بررسی قرار گرفته و با اسناد و مدارک کـافی بـه اثبـات رسیده است؛ اما وجه اختلاف صاحب نظران در این سئوال خلاصه می‌شود که آیا این مطلـب فقط منحصر به قوم عرب ودر یک زمان ومکان خاص بوده است؟ شواهد به دست آمده نشـان می دهد که همه‌ی قبائل عرب به این عار تن در نمی‌دادند، بلکه بسیاری از اقوام عـرب احتـرام خاصی برای دختران و زنان قائل بودند. وجود زنان تاجر و شاعر در عصـر جـاهلی و برجـای ماندن آثار برجسته‌ی برخـی از آن‌هـا ماننـد خنسـاء در ادبیـات و حضـرت خدیجـه (س) در تجارت بیانگر صدق این ادعا است. قرآن که منحصر بـه یـک عصـر و زمـان و مکـان خـاص نیست، و خطابش شامل همه‌ی ملل دیگر با هر دین و نژادی نیز می‌شود، وأد البنات را با هـیچ قیدی که منحصر به نژاد عرب و یک دوران خاص باشد نیاورده است. بنـابراین بـا توجـه بـه اینکه زنده به گور کردن دختران در اقوام و نژادهای دیگر نیز سابقه دارد به نظر می‌رسد مبالغـه در انحصار نسبت دادن این عمل زشت به قوم عرب شاید بیشـتر جنبـه‌ی تبلیغـاتی و سیاسـی داشته باشد که آن هم قابل اعتناء نیست.

مهم‌ترین منابع مورد استفاده در نگارش جستار حاضر عبارت‌اند از:

– کتاب «المرأه فی الشعرالجاهلی» از احمد محمد الحوفی در سه باب با عنوان‌هـای «زن در زندگی خانوادگی»، «زن در مسائل اجتماعی» و «زن در جوانب هنـری». او در مبحـث زنـدگی

خانوادگی، از جنس زن به‌عنوان مادر، همسر، دختر، و خواهر یاد می‌کند و به مسأله کشتن فرزندان در فصل مربوط به دختران اشاره کافی و وافی دارد و نمونه‌هایی از مصادیق را در تأیید ادعای مطرح شده ذکر می‌نماید.

– کتاب «بلوغ العرب فی معرفه أحوال العرب» از محمود شکری الآلوسی در سه مجلد که در صفحه‌ی ٤٢ از جلد سوم مطالبی درباره زنده به گور کردن دختران نوشته است.

– برخی از کتب تفسیر که در باره‌ی آیات مربوط به زنده به گور کردن دختران اطلاعات مفیدی نگاشته‌اند از قبیل «المیزان»، «نمونه»، «مجمع البیان» و «تفسیرکبیر».

– مقاله «البنات فی التراث العربی و الإسلامی» از صلاح عبد الستار محمد الشهاوی، که تصویری گویا از زندگی دختران در دوره جاهلی و اسلامی ارائه کرده است.

وجود وأد البنات در میان اقوام و ملل دیگر

برخی از مورخین می‌گویند: پیدایش این رسم غلط به دوره «نعمان بن منذر» پادشاه حیره باز می‌گردد. داستان از این قرار است که بنی تمیم مالیات وضع شده را نمی‌پرداخت؛ نعمان فرمان داد، تا به این قبیله هجوم برند. در نتیجه تعدادی از فرزندان و زنان قبیله، به اسارت رفتند. وقتی روابط بین نعمان و قبیله بنی تمیم حسنه شد، قیس به‌عنوان رئیس قبیله به همراه سائر سران برای باز پس گرفتن اسیران نزد نعمان رفت. نعمان به زنان و دختران اسیر خطاب کرده و گفت: هر یک از شما مایل است، آماده حرکت باشد؛ و هر یک از شما میل به ماندن دارد می‌تواند بماند. دختر قیس بن عاصم در جمع کسانی بود که نزد قبیله خویش نرفت. قیس بر آشفت و پس از این ماجرا برای جلوگیری از تکرار چنین خفتی تصمیم گرفت دخترانش را زنده به گور کند. (فتحیه فتّاحی زاده،۱۳۸۳ش: ۲۳–۳۵) بدین ترتیب، بیش از ده تن از دخترانش را زنده به گور کرد. برخی از مورخین، این عمل او را در رواج سنت «وأد البنات» در میان قبایل عرب مؤثر می‌دانند. حتی بعضی او را پایه گذار این رسم دانسته‌اند.

اما برخی دیگر بر این عقیده‌اند که اساس این سنت نا روا به قبل از میلاد مسیح بر می‌گردد که به بنا به دلایل مختلف و به انگیزه‌های متفاوت در میان اقوام و ملل غیر عرب نیز وجود داشته است. (جوادعلی،۱۹۷۰م: ۹۱–۹۲) اگر وأد البنات را به معنای کنایی آن در نظر بگیریم و

فقط به معنای لغوی آن بسنده نکنیم، بدین معنا که برای زنان و دختران در عرصه‌های مختلف زندگی ارزشی قائل نشویم و او را در تعیین سرنوشت خود و سائر افراد جامعه سهیم ندانیم، در این صورت مصادیق زیادی از اهانت و تحقیر نسبت به شخصیت‌های دختران و زنان در دوران‌های قبل و پس از اسلام حتی تا زمان حاضر در میان عرب و عجم مشاهده می‌گردد. برخی از قبایل زن را پس از مرگ شوهر می‌کشتند و در کنار قبر او دفن می‌کردند. بعضی دیگر نیز زن را زنده در قبر شوهرش به خاک می‌سپردند. (ثریا مکنون ومریم صانع پور، بی تا: صص ۲۷-۲۸) زن در اقوام متمدن قبل از اسلام حق تملک داشت اما حق تصرف نداشت. (طباطبایی، بی تا، ج ۳: ۸۷) به همین جهت قرآن کریم با واژه‌ی «لاتقتلوا» انسان‌های تمام اعصار و قرون متمادی گذشته و کنونی اعم از عرب و غیر عرب را از ارتکاب چنین اعمالی نهی می‌نماید. برای آشنایی کلی با عقاید سایر نژادها و آیین‌ها در مورد زنان لازم است نگاهی هر چند گذرا به این عقاید داشته باشیم:

یونان

زن در یونان درنهایت پستی و ذلت بود و نموداری از پایین‌ترین درجه‌ی انسانی به حساب می‌آمد؛ یعنی فاقد شخصیت اجتماعی بود و در غالباً درخانه نگهداری می‌شد. پاندورا «Pinndora» زنی خیالی در اسطوره یونان است که سرچشمه‌ی بدبختی‌ها و مصائب بشری محسوب می‌شود. (مریم نورالدین فضل الله،۱٤۰۵ه: ۲۵) پدر یا شوهر می‌توانست زن یا دختر خود را بفروشد یا قرض دهد و یا او را بکشد. در واقع زن به صورت یک کالا قابل خرید و فروش بود. شگفت آور آن است که این بی احترامی به زنان حتی در میان افراد نام آور یونان نیز رواج داشت. به‌عنوان‌مثال سقراط همسر خود را به «آلی بیادِ» خطیب قرض داد. (سید محمد خامنه ای، ۱۳٦۸ش: ۲۲.) و افلاطون فیلسوف مشهور غرب در مدینه فاضله‌ی خود، زنان را جزئی از آخرین طبقات جامعه قلمداد نمود. او زن را قابل استفاده هم زمان برای عموم مردان می‌دانست. وی معتقد به ازدواج مشترک و عمومی بود. ارسطو نیز بر این عقیده بود که زن شایستگی آزادی و حقوق سیاسی را ندارد. (ثریا مکنون ومریم صانع پور، بی تا، ص ۲۸)

روم

در مقررات تمدن روم قدیم که چهار قرن قبل از میلاد مسیح پایه گذاری شد به مرد اجـازه داده می‌شد که حتی زن را به قتل برساند و زن جزء جامعه‌ی بشری و حتی عضو خانواده نبود. (طباطبایی، بی تا، ج ۳: ۸۹)

هند

هند از روزگاران قدیم دارای علم، تمدن و فرهنگ بود اما وضعیت زن در آن بهتـر از أقـوام وملـل دیگر نبود. زن مانند مِلک شوهر بود و پس از مرگ او بـا لبـاس‌هـای فـاخر و آرایـش کـرده همچـون عروس با جسد شوهرش زنده درآتش می‌سوخت. (مریم نورالدین فضل الله،۱٤۰۵ه: ۳۱)

ایران

وضع زن در ایران باستان چندان تفاوتی با سایر تمدن‌ها نداشت. مزدک اعلام کرد که تعـدد زوجات بدون ضابطه مباح است؛ و حتی ازدواج با محارم (مادر ـ خواهر ـ دختـر) نیـز مجـاز بود. به ویژه در دوره ساسانی زن به‌عنوان شخص مطرح نبود، بلکه شـیيء محسـوب مـی‌شـد. اساساً زن در آن دوران از حقـوق خـویش محـروم بـود؛ و از هـر لحـاظ، تحـت سرپرسـتی و قیمومت رئیس خانوار قرار داشت. رئیس خانوار ممکن بود پدر یا شوهر یا در صـورت مـرگ، جانشین آنان باشد. اختیارات این قیّم یا رئیس خانوار کمتر محدودیتی داشت. تمام هدایایی که احیاناً به زن یا به کودکان داده می‌شد، و یا آنچه آنان بر اثر کار و غیـر آن تحصـیل مـی‌کردنـد، عیناً مانند درآمدهای اکتسابی بردگان، همه متعلق به این رئیس خانوار بود. (کریسـتال بارتلمـه، ترجمه محمدحسن ناصرالدین صاحب الزمانی،۱۳۳۷ش: ۱۲)

چین

در فرهنگ متمدن چین کهن نیز مادران آرزوی پسر زایی داشتند؛ و اگر بی پسر می‌ماندنـد، همواره شرمگین بودند؛ زیرا پسران بهتر از دختران در کشتزارها کار می‌کردنـد؛ و در میـدان‌هـا می‌جنگیدند. از دیرباز، برگزاری قربانی‌هایی که برای نیاکان صورت می‌گرفت، بر عهده پسـران بود. دختران، همچون «بار» بر دوش خانواده سنگینی می‌کردند. می‌بایست آنان را با شکیبایی به

عرصه رشد رسانید؛ تا خانواده را ترک گویند، و به خانه شوهر روند؛ و در آن‌جا کار کنند، و کارگر زایند؛ و خانواده‌ای نو به بار آورند. در مواقع سختی، اگر دختری بر دختران متعدد خانواده افزوده می‌شد، امکان داشت که نوزاد بیگناه را رها کنند، تا در سرمای شب بمیرد؛ یا خوراک گرازان طعمه طلب شود. (ویل دورانت، جمعی از مترجمان، ج ۲،۱۳۷٦ش: ۸۵٤.)

بی احترامی به زن و نادیده گرفتن وی در بسیاری از مناطق و بین ملل دیگر همچون ژاپن و آفریقا و غیره نیز رواج داشت و فقط مخصوص نژادهای مذکور نبود. مسائل مربوط به زنان و دختران و بی ارزشی آن‌ها تنها محدود به دوران‌های کهن نیست بلکه مصادیق فراوانی از توهین به زنان را می‌توان در زمان‌های اخیر و حتی معاصر نیز مشاهده کرد. قانون انگلیس تا قرن نوزدهم فروش زن را برای مرد مجاز می‌دانست و فقط درنرخ و قیمت گذاری آن دخالت می‌کرد. قانون فرانسه در عصر حاضر هنوز هم حقوق مالی زن را تابع خواست همسرش می‌داند.

موضع اسلام در برابر وأدالبنات

قرآن کریم بر اساس «إیاکِ أعنی واسمعی یا جاره» دستوری است عام و خطابی است فراگیر که شامل تمام افراد و مللِ اعصار و قرون در اقصی نقاط جهان می‌باشد. در مواضع متعدد رسم وأدالبنات را یادآوری می‌کند، تا شناعت و قباحت این عمل را بیان نماید وتمامی مردم را از تکرار آن باز دارد؛ یعنی وقتی قرآن عکس العمل مشرکین در باره دختر دار شدن را در آن دوران بیان می‌کند در واقع می‌توان گفت نه تنها به عرب جاهلی بلکه به تمامی افراد ملل دیگر نیز اشاره دارد و از اعمال شنیع آن‌ها پرده بر می‌دارد:

وَ إِذا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثی ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَ هُوَ کَظِیمٌ * یَتَواری مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ ما بُشِّرَ بِهِ أَ یُمْسِکُهُ عَلی هُونٍ أَمْ یَدُسُّهُ فِی التُّرابِ.. (نحل: ۵۸ ـ ۵۹)

قرآن زنده به گور کردن دختر را نابخردانه می‌داند: «أَلاَ سَآءَ مَا یَحْکُمُونَ». (طباطبایی، بی تا ج ۱۲: ۲۷۷) البته این محکومیت قرآنی، فرزندکشیِ جاهلیتِ مدرن کنونی را نیز شامل می‌شود که به شکل دیگری نمودار شده؛ یعنی همان آزادی سقط جنین که در بسیاری از کشورهای به اصطلاح متمدن و پیشرفته امروزی، به صورتی قانونی در آمده، و از رواج کامل برخوردار است.

مسأله زنده به گور کردن دختران به حدّی در قرآن زشت و منفور معرفی شده، که رسیدگی به این موضوع را در آخرت، به‌عنوان یکی از حوادث مهم رستاخیز دانسته، و می‌فرماید: «وَ إِذَا الْمَوْؤُدَه سُئِلَتْ بِأَی ذَنْبٍ قُتِلَتْ» بدین وسیله پرونده یکی از فاجعه آمیزترین پدیده‌های بشری گشوده می‌شود؛ و درباره فرزندانی که با بی رحمی تمام زنده به گور شده یا می‌شوند، سؤال می‌شود؛ که به چه جرمی کشته شده‌اند؟ درجایی دیگر قرآن برای جلوگیری از این عمل، خطاب به کسانی که از ترس فقر دختران خود را می‌کشند چنین می‌فرماید: «وَ لَا تَقْتُلُواْ أَوْلَادَكمْ خَشْیه إِمْلَاقٍ نحنُ نَرْزُقُهُمْ وَ إِیاكمُ إِنَّ قَتْلَهُمْ كانَ خِطْأً كبِیراً»(سراء ۳۱) و در آیه ۱۵۱ از سوره انعام نیز آمده است که: «وَ لَا تَقْتُلُواْ أَوْلَادَكم مِّنْ إِمْلَاقٍ نَحنُ نَرْزُقُكمْ وَ إِیاهُمْ»

علاوه بر قرآن در روایات نیز نشانه‌هایی از نکوهش زنده به گور کردن دختران مشاهده می‌شود. در روایتی از عبید الله بن ابی ملیکه آمده است که به پیامبر (ص) عرض کرد: ای رسول خدا مادرم بسیار نیکوکار و خیّر و بخشنده بود آیا امیدی به نجات او می‌رود؟

پیغمبر اکرم در جواب او فرمود: «**هل وأدت؟**» یعنی آیا دختری را زنده به گور کرده است؟

گفت: آری

پیامبر فرمود: او جهنمی است.

بر این اساس می‌توان چنین نتیجه گرفت که اسلام در مقابل پدیده شوم قتل فرزندان اعم از دختر یا پسر به شدت ایستاده و مجازات سنگینی در برابر ارتکاب آن وضع نموده است. تا بدین وسیله از تکرار آن در نسل‌های آتی بشر جلوگیری شود.

وأدالبنات در آینه‌ی ادب جاهلی و صدر اسلام

از نظم و نثر به دست آمده چنین بر می‌آید که مسائل و عقاید رائج در آن دوران به صورت گسترده در شعرها و نثرها منعکس گردیده است. موضوعاتی چون جنگ و فقر و دزدی و غارت و شراب و وصف زیبایی‌های ظاهری زن و عقایدی مانند بت پرستی و ستاره پرستی به وضوح در متون بر جای مانده از آن زمان‌ها قابل مشاهده است. ولی وجود موضوع وأدالبنات

و بی احترامی به زن که ادعا شده خاص عرب‌های جاهلی بوده ویا درمیان عـرب‌هـا از شـیوع بیشتری برخوردار بوده است درمتون آن دوران خصوصاً درنثر خیلی نادر است.

نثر

آثار زیادی از نثر جاهلی در باره زنده به گور کـردن دختـران وجـود نـدارد امـا برخـی از جملات رائج در آن دوران که درمیان طرفداران این قضـیه رد و بـدل مـی‌شـد در کتـاب‌هـای تاریخی یافت می‌شود. به‌عنوان‌مثال وقتی با نوزاد دختر مواجه می‌شدند بـه جـای تبریـک دعـا می‌کردند خدا آن‌ها را از ننگ و عار وجود وی محفوظ نگه دارد و در پرداخت هزینـه زنـدگی او کفایتشان کند و یا او را از هستی ساقط نماید وچنین می‌گفتند:

«**أمنکم الله عارها و کفاکم مؤونت‌ها و صاهرتم القبر**» (الراغب الإصفهانی، محاضرات الأدبـاء، ج ۱، بی تا: ۲)

و این خود گواهی است برآن مدعا که شاید عرب‌ها دوست نداشتند دامادشـان از بیگانگـان باشد. کتاب *اللطائف والظرائف* در ذم دختر چنین آورده است: «قیل لأعرابـیّ مـا ولـدک؟ قـال قلیل خبیثٌ قیل: وکیف ذلک؟ قال لا عدد أقلّ من الواحد و أخبث من بنتٍ». البتـه گـاهی نیـز به عمل خویش افتخار می‌کردند و این جمله کوتاه را به صورت ضرب المثـل در میـان خـود رواج داده بودند: «**دفنُ البناتِ من المکرماتِ**»(صلاح عبد الستار محمد الشـماوی، البنـات فـی التراث العربی و الإسلامی، ص ۲) این کار بر اثر اعتقاد به دفن ابعاد شوم وجود دختران و زنان همـراه دفـن جسمشـان در خـاک بـود کـه مـی‌گفتنـد: «**المـرأه مشـؤومه و عقـری حلقی**»(جوادعلی،۱۹۷۰م: ٦١٩). قول معروف «**الطیره فی الثلاث: فی المرأه و الدابه و الـدار**» نیز بر این معنا دلالت دارد. (سعید افغانی،۱۳۸۹ق: ۲۸، ۲۹ و ۲۹) عنف بن قیس وقتی بـا خبـر تولد دختر خود مواجه شد گریست و گفت: «**و کیف لا تأخذنی العبـره، و هـی عـوره، هـدیّتُها سرقه، و سلاح‌ها البکاءُ، و مهناها لغیری**» (احمد محمد حـوفی، بـی تـا: ۲۹۰)(چگونـه گریـه‌ام نگیرد بر این دختر که وجودش ننگ و عار، هدیه‌اش سرقت، اسـلحه‌اش گریـه، و لـذتش مـال دیگران است؟!)

نظم

اشعاری که در زمینه بغض به دختران در دوران جاهلیت عرب تا سرحد زنده به گور کردن سروده شده اندک است اما نسبت بـه نثـر برجـای مانـده از حجـم بیشـتری برخـوردار اسـت؛ به‌عنوان‌مثال شخصی که دختران را زنده به گور نمی‌کرد پـس از هفـت دختـر از خـوف تولـد دختر هشتم هنگام طواف به دور کعبه و در برابر بت‌ها چنین سرود:

یاربّ حسبی من بناتٍ حسبی شیّبنَ رأسی و أکلن کسبی

إن زِدتنی أخری خلعتَ قلبی و زِدتنی هـمًّا یَدُقُّ صـلبی

(صلاح عبد الستار محمد الشماوی، البنات فی التراث العربی و الإسلامی، ص ۲)

(خدایا دخترانم بس است. موهای سرم را سفید کرده و دارایـی‌ام را خـورده‌انـد. اگـر یـک دختر دیگر بر من بیفزایی در واقع قلبم را کنده‌ای و اندوهی کمرشکن بر من افزوده‌ای.)

عبدالله بن طاهر در بی ارزشی دختران به طور کنایه و در افتخار به زنده به گور کردن آن‌هـا می‌گوید:

لکل أبی بنـتٍ یُرجَّی بقاؤُها ثلاثه أصهار إذا ذکـر الصهرُ

فبیتٌ یغطّیها و بعلٌ یصونها و قبرٌ یواریها و خیرهم القبرُ

(الحصری، بی تا: ١٧٤)

(برای هر پدری که صاحب دختر زنده و ماندنی است، هرگاه صحبت از داماد شـود او سـه داماد دارد: یکی خانه ای که او را بپوشاند، دیگری شوهری کـه از او محافظـت نمایـد، و سـوم قبری که او را در خود دفن کند، و البته قبر از همه بهتر است.)

یکی دیگر از شاعران جاهلی در زنده به گور کردن دخترش با افتخار شعری سـروده و در مطلع آن بیان کرده است که اسم دخترم را در هنگام ولادت (تموت) گذاشـتم تـا قبـر بهتـرین خانه‌ی او باشد:

سَمَّیتُها إذ وُلِدَت تـــَمُوتُ و القــبرُ نزلٌ طَیّــبٌ وَ بَیــت

(صلاح عبد الستار محمد الشماوی، البنات فی التراث العربی و الإسلامی، ص ۲)

عقیل بن عُلَّفَه مرگ دخترش را بر زنده بودن او و ازدواج کردن بـا فـردی بـزرگ و مهریـه فراوان ترجیح داده و چنین سروده است:

إنی و إن سیقَ إلی المهرُ ألفٌ و عبدانٌ و ذودٌ عشرُ

أحَبُّ أصهاری إلی القبر

(الحصری، بی تا: ١٧٤)

(اگرمهریه دخترم هزار دینار به همراه بردگان زیاد و گلّه‌های فراوان شتر باشد، باز هـم مـی گویم قبر بهترین داماد در نزد من است.)

شاید این ابیات اشاره بر آن عقیده أعراب داشته باشد که نسل پسری خود را فرزند خـویش می‌دانستند ولی نسل دختری خود را فرزند خویش به حساب نمی‌آوردند.

اما ناگفته نماند که برخی نیز از سر دلسوزی و عدم تحمل جفای دیگران نسـبت بـه دختـر خویش، دعا می‌کردند بمیرد و این جور و جفارا نبیند. به‌عنوان‌مثال اسحاق بـن خَلَـف بحرانـی دوست داشت دخترش أمیمیه که توان پرداخت هزینه زندگی او را نداشت بمیـرد امـا در عـین حال عشق و علاقه خود به او و غم و اندوه وی پس از مرگش را نیز چنین به تصـویر کشـیده است:

لـولا أمیمـه لـم أجـزعْ مـنَ العـدمِ و لم أُجْبُ فی اللّیـالی حِنـدِسَ الظُّلَـمِ

و زادنـی رغبـه فـی العـیش معرفتـی ذلَّ الیتیمـــه یجفوهـــا ذوو الـــرحمِ

أخشـــی فظاظـــه عـــمٍّ أو جفـــاءَ أخٍ و کنـتُ أبکـی علیهـا مـن أذی الکلـمِ

تهوی حیاتی و أهوی مـوتهـا شـفقا و الموت أکرم نَـــزّالٍ عَلَـی الـحُـــرَمِ

إذا تـــذکّرتُ بنتـــی حـــین تَنـــدُبُنی فاضـــت لعبـــره بنتـــی عبرتـــی بـــدمِ

(ابن الشاکر، ۱۲۹۹ه: ۱۰)

(اگر امیمه نبود از مرگ نمی‌ترسیدم و تاریکی شبهای ظلمانی را نمی‌پیمودم. شناختم نسبت به خواری دختر یتیمم که مورد ستم خویشاوندان قرار گیرد میـل بـه زنـده مانـدنم را افـزایش می‌دهد. من از بی رحمی عمو یا جور برادر می‌ترسم و برای او از نیش زبان این وآن می‌گریم. او بقای مرا می‌خواهد و من از سر دلسوزی مرگش را طلب می‌کنم، چون بعـد از مـن بهتـرین

مهمان برای ناموسم مرگ است. وقتی به یاد گریه و زاری دخترم پس از مرگم می افتم اشکم با خون لبریز می‌گردد.)

اسحاق پس از مرگ دخترش شعری سرود که برخی از بیت‌های آن چنین است:

فالآن نمتِ فلا همٌّ یُؤَرّقُنی بعد الهدوء و لا وجدٌ و لا حُلُمُ

لِلموتِ عندی أیادٍ لَستُ أُنکرها أحیا سرورا و بی مما أتی ألم

(الحصری، ص ۲۰٤)

(اکنون که تو در گذشتی هیچ غم و غصه و کابوسی نمی‌تواند خواب از چشمم برباید. مرگ در نزد من قدرت‌هایی غیر قابل انکار دارد، زیرا در من که از آمدنش دردمند شده بودم سرور و شادی آفرید.)

ترس از دختر داشتن و آرزوی فرزند پسر تنها به مردان اختصاص نداشت بلکه زنان نیز دوست داشتند با به دنیا آوردن فرزند پسر موجبات شادی همسر خویش را فراهم سازند و جای بیشتری در دل او برای خویش باز کنند. بنا براین آن‌ها نیز نسبت به فرزند دختر حس خوبی نداشتند، بلکه گاهی بغض و کینه‌ای بیشتر از مردان نسبت به فرزند دختر از خود نشان می‌دادند. چنانکه زن قابله ای در هنگام درد زایمانِ سحابه از وی چنین می‌خواهد:

أیا سحابَ طرّقی بخیرٍ وطرّقی بخصیه و أیرِ

و لا ترینا طرف البظیرِ (الجاحظ، ج ۱، بی تا: ۱۸۵)

(ای سحابه فرزند نیکو بزا. پسری دارای نشانه‌های نرینه بزا؛ و دختری دارای نشانه مادینه به مانشان نده.)

حتی زنی که نشانه‌های حماقت از سر و رویش می‌بارید و مردم او را به جنون می‌شناختند نیز به پسر زائیدن خود افتخار می‌کند وحماقت خود را درسایه آن به دست فراموشی می‌سپارد و از شنیدن سخنان زشت مردم ابایی ندارد و می‌گوید:

و ما أبالی أن أکون محمقه إذا رأیت خصیه معلقه

(الجاحظ، ج ۱، بی تا: ۱۸۵)

(وقتی در فرزندی که بدنیا می‌آورم نشانه‌ی مذکر بودن رامشاهده کنم دیگر اهمیتی به احمق و احمق زا بودن خودنمی دهم.)

اینان در کنار مردان متعصب نادان به قدری که از تولد فرزند پسر خوشحال می‌شدند به همان اندازه یا بیشتر از تولد دختر در میان خانواده خویش ناراحت می‌گشتند. البته همانطور که ملاحظه شد شعرها و نثرهای برجای مانده از عرب در رابطه‌ی با وأد البنات بسیار اندک و قلیل است و نمی‌تواند تصویری روشن از وجود یا شیوع این عمل ارائه دهد.

جایگاه دختران و زنان در جاهلیت و علاقه به آن‌ها

پیش ازاین گفته شد کم بودن نظم ونثر جاهلی در موضوع وأد البنات می‌تواند دلیلی موثق بر عدم شیوع آن در عصر جاهلی باشد. ولی در جایی «میدانی» از قول «هیثم بن عدی» نقل می‌کند که: این کردار زشت در میان تمامی قبایل عرب رواج داشت، و حدود یک دهم از مردم طوایف مختلف به این پدیده شوم گرفتار بودند (جوادعلی،۱۹۷۰م: ۹۰) اما ایرادی که بر این نظر وارد می‌آید این است که اگر وأد البنات عمومیت داشت، از تعداد زنان کاسته می‌شد و پس از ظهور اسلام عملاً پدیده تعدد زوجات مطرح نمی‌شد. شعرا نیز باید به این عمل، مباهات کرده و کسی را که مرتکب چنین عملی نشده، مورد هجو قرار می‌دادند. حال آنکه اشعار بر جای مانده ازعصر جاهلی ثابت کننده‌ی چنین ادعایی نیست. عواطف خویشاوندی به اقتضای زندگی عشایری در عرب، درخشنده و بسیار شدید بود. از این رو، عادت عرب چنین بود که برای صلح و آتش‌بس و پایان دادن به جنگ و خونریزی بین دو طایفه متخاصم، از هر طرف دختری به طرف دیگر می‌دادند و به این وسیله پیوند خویشی و قرابت بوجود می‌آوردند و صفا و صمیمیت بین آن دو قبیله را برای همیشه تضمین می‌کردند و هرگز شنیده نشد در یکی از حالات خشم و غضب و تعصب و حمیت و مانند آن کسی پدر، مادر، برادر و یا خواهر خود را کشته باشد. (مریم نورالدین فضل الله،۱٤۰۵ه: ۲۰)

همانطور که شعر مدح یا هجو وائدین بروز چشمگیری در آن دوران ندارد. غیر وائدین نیز مورد هجو هیچ شاعری قرار نگرفته‌اند؛ یعنی کسی که دختر داشت اما او را نمی‌کشت مورد اعتراض و سرزنش یا تمسخر کسی واقع نمی‌شد؛ بلکه بر عکس، شعرهای مربوط به اکرام

زنان و دختران در ادبیات آن دوران به وفور وجود دارد. حتی از زنان شاعر نیز اشعاری فـراوان در تأیید این مدعا می‌بینیم. اصلاً وجود شعرای زن و سـرودن شـعر در موضـوعات مختلـف و عرضه کردن آن به جامعه‌ی آن زمان و رواج اشعار شاعران زن درمیان محافل و مجالس دلیلـی محکم و خدشه ناپذیر در ارزشمندی زنان و احترام به سروده‌های آنان است مثل دیوان خنسـاء که در رثای برادرانش صخر و معاویه سرود. یا شعر سلکه که در انتظار فرزند صعلوک خـویش سلیک بن سلکه و با افتخار به وجود وی که هنوز از جنگ برنگشته بود چنین سروده است:

طاف یبغی نجوه من هلاک فهلک
لیت شعری ضله أیّ شئ قتلک
أمریض لم تعد؟ أم عدو ختلک؟
والمنایا رصد للفتی حیث سلک
أیّ شئ حسن لفتی لم یک لک
کل شئ قاتل حین تلقی أجلک
طالما قد نلتفی غیرکدّ أملک
إن أمرافادحا عن جوابی شغلک
سأعزّی النفس إذ لم تجب من سألک
لیت قلبی ساعه صبره عنک ملک
لیت نفسی قدّمت للمنایا بدلک

همچنین ام جندب همسر امروالقیس نیز از استادان برجسته شعر بـود کـه داوری اشـعار را برعهده داشت و در موردی بین همسرش و شخصی به نام علقمه داوری کرد و حکم بـه سـود علقمه و زیان شـوهرش داد. (مهـدی مهریزی/مـریم مشـهدی علـی پـور، نگـاهی دوبـاره بـه ویژگی‌های زن در عصر جاهلیت (۲)، ص ۸) خرنق دختر بدر خـواهر طرفـه بـن عبـد نیـز از شاعران مشهور جاهلیت بود که اکثر اشعارش را در سوگ برادرش طرفه سـروده اسـت. بشـیر یموت در کتاب شاعرات العرب فی الجاهلیه و الإسلام به معرفی ۲۱٦ تن از شاعران می‌پـردازد که ۱۱۹ نفر متعلق به جاهلی و ۹۷ نفر متعلق به دوران اسـلام هسـتند. (بشـیریموت، شـاعرات

العرب فی الجاهلیه و الإسلام، تصحیح عبد القادر محمد مـایو،۱٤۱۹ق) عبـدمهنا نیـز درکتـاب معجم النساء الشاعرات فی الجاهلیه و الإسلام ٥۰٤ زن شـاعر را معرفـی مـی‌کنـد کـه بـیش از ۱۰۰نفر از آن‌ها در دوران جاهلی می‌زیستند. (مهنّا عبد، معجم النساء الشاعرات فی الجاهلیـه و الإسلام، بیروت: دارالکتب العلمیه،۱٤۱۰ق)

با این اوصاف نتیجه می‌گیریم که اکثر اعراب دختـران و زنـان را گرامـی مـی‌داشـتند و وأد البنات در میان آن‌ها جایی نداشت. بلکه در حـرف و عمـل اقـداماتی در احتـرام و حمایـت از ابقای دختران انجام می‌دادند. در برخی روایت‌های تاریخی که منبع موثقی ندارد و بدون شـک خالی از غلو نیست نقل شده که صعصعه بن ناحیه المجاشعی جد فرزدق با خریـدن دختـران، دویست و هشتاد تن از آن‌ها را به تدریج از زنده به گور شدن نجات داد. فـرزدق در فخـر بـه جدش چنین سرود:

أبـی أحـد الغیثـین صعصـعه الـذی أجـار بنـات الوائـدین ومـن یجـر
علـی حـین لا تحیـا البنـات، وإذ هـم متـی تخلـف الجـوزاء و الـدلو یمطـر
علـی الفقـر یعلـم أنـه غیـر مخفـر عکوفـاً علـی الأصـنام حـول المـدور

(فرزدق، ص ٤۷۷ و اصفهانی، ج ۱۹، ص ۲-۵)

فرزدق همیشه در اشعار خود به این عمل پر ارزش جدّ خویش افتخار می‌کرد و می‌گفت:

و جدّی الذی منع الوائدین و أحـیا الوئید فلـم توئد

(اصفهانی، ج ۱۹، ص ٤)

(جدّ من کسی است که از زنده به گور کردن دختران جلوگیری نمود _ و آنان را باقی نگـه داشت تا زنده دفن نگردند)

زید بن عمر بن نفیل نیز وقتی می‌شنید شخصی به خاطر فقر خانواده دختر خویش را زنـده به گور می‌کند نزد او می‌رفت و می‌گفت من مخارج زنـدگیش را برعهـده مـی‌گیـرم و بـدین ترتیب دختر را از والدین فقیر تحویل می‌گرفت و نزد خود بـزرگ مـی‌کـرد آنگـاه پـدرش را مخیر می‌ساخت بین اینکه دخترش را پس بگیرد یا همچنان نزد او باقی بگذارد.

پیامبر اکرم (ص) در پاسخ به سؤال کسانی که پرسیده بودند آیا برای زید آمرزش بخواهیم؟

فرمود: «**نَعَم فإنّه يُبعث أمّه وحده**» آری، زیرا او خود به تنهایی در قیامت به‌عنوان یک امت محشور می‌شود.

یکی از نشانه‌های گرامیداشت برخی پدران نسبت به دختران خویش در زمان جاهلیت آن بود که بر اساس نام‌های دختران خویش کنیه بر می‌گزیدند مثل: ربیعه ابن رباح پدر زهیر که کنیه‌اش ابی سلمی بود (اصفهانی، ج ۹، ص ۱۳۹). کنیه‌ی نابغه ذبیانی ابو امامه (همان، ص ١٥٤) و کنیه حاتم طائی نیز ابوسفانه است.

البته شعرهای زیادی از دوران جاهلیت برجای مانده که عشق و علاقه‌ی پدران را نسبت به دختران نشان می‌دهد. معن بن أوس دارای سه دختر بود و هم صحبتی با دخترانش را امری نیکو می‌دانست و دختران را بر پسران ترجیح می‌داد. او معتقد است که وفای دختران بیشتر از پسران است:

رأيت رجالاً يكرهون بناتهم وفيهن لا يكذب نساء صوالح
وفيهن والأيام يعثرن بالفتى وائد لا يمللنه ونوائح

(همان، ج ۱۰، ص ٣٤٧)

امرؤ القیس در بیت زیر حالت دختر را در کودکی چنین وصف می‌کند:

وهی إذ ذاک علیها مئزر ولها بیت جوار من لعب

(صلاح عبد الستار محمد الشماوی، البنات فی التراث العربی و الإسلامی، ص ۲)

لبید دخترانش را نصیحت می‌کند که بعد از مرگ وی زیاد بیتابی نکرده و خودشان را اذیت نکنند:

تمنى ابنتاى أن يعيش أبوهما وهل أنا إلا من ربيعه أو مضر
فان حان يوم أن يموت أبوكما فلا تخمشا وجهًا ولا تحلقا شعر

(اصفهانی، ج ۱۰، ص ٣٤٧)

زبیر بن عبد المطلب نیز دخترخود أم الحکم را به آهو تشبیه کرده چنین می‌سراید:

یا حبذا أم الحکم کأنها ری‌ام أحم
یا بعلها ماذا یشم ساهم فی‌ها فسهم

(حسین نصار، الشعر الشعبی العربی، ص ٦٤،٦٥)

البته غالب کسانی که برای زن ارزش قائل بودند و از وی در حرف و عمل حمایت می‌کردند اصولاً توجه به زیبایی‌های ظاهری و لطافت جسمانی او داشتند. شعرا بیشتر به وصف زیبایی‌های جسمی زن می‌پرداختند و نگاهشان به زیبایی‌های معنوی زن بسیار اندک بود و اکثر سروده‌های خود را با تغزل و وصف محاسن اندام زن شروع می‌کردند؛ اما توجه به این جنبه از بعد وجودی زنان نیز می‌تواند مانع خشونت در برابر آن‌ها گردد. پس هیچ وجدان بیداری به آسانی نمی‌پذیرد که وأدالبنات یک حقیقت همگانی وهمه جایی وهمیشگی بوده باشد.

نتیجه

ازمجموع نظم و نثر دوران جاهلی و پس از آن و نیز ازآیات و روایات وارده در موضوع وأدالبنات چنین بر می‌آید که اشعار کمی از دوران جاهلی در وصف یا مدح این کار ناروا برجای مانده است وآن به دلایل زیراست:

این امر در همه قبائل عرب رواج نداشت و فقط در تعداد اندکی از آن‌ها مرسوم بود؛ چرا که اگر این امر به طور عام و گسترده رواج داشت می‌بایست بازتاب آن در اشعار عرب جاری و ساری بود و نه تنها به این عمل افتخار می‌کردند، بلکه هرکس را که به این عمل اقدام نمی‌کرد، هجو و ذم می‌کردند.

در بین قبائلی که بدین امر مبادرت می‌ورزیدند بودند افرادی که نه تنها از این کار کراهت داشتند، بلکه به انحاء مختلف در برابر آن موضع گیری می‌کردند و در مقابل آن می‌ایستادند و اگر همه افراد آن قبائل به کشتن دختران مبادرت می‌ورزیدند می‌بایست از تعداد دختران آن‌ها کاسته و به مرور زمان به نابودی آن قبیله ختم می‌شد.

انگیزه‌های کشتن فرزندان در میان افراد و قبایل متفاوت بود و مهم‌ترین آن‌ها که در نظم و نثر منعکس شده است عبارتنداز: بغض و کینه، تعصب، توهم شوم بودن دختر، ترس از فقر و تهیدستی، و... اما می‌توان گفت که شاید مهم‌ترین و اصلی‌ترین دلیلی که باعث کشته شدن فرزندان اعم از ذکور و اناث فقر و تنگدستی بود که پدر و مادر را ناچار به این عمل وقیح و زشت می‌کرد.

قرآن کریم عمل وائدین را به شدت تقبیح نمود و پیامبر اکرم (ص) نیـز بـا گفتـار و رفتـار خویش بارها از این کار ابراز انزجار فرمود؛ که موضع گیری قرآن عام بوده و تمـامی انسـان‌هـا در تمام دوران را شامل می‌شد.

باتوجه به کم بودن اشعار مربوط به این موضوع به نظر می‌رسد زنده به گور کردن فرزندان، نه تنها مورد قبول هیچیک از قبائل نبود، بلکه یک عمل فردی بـود کـه بـر اثـر اجبـار عوامـل مختلف و از روی ناچاری صورت می‌گرفت و مورد ذم و سرزنش واقع می‌شد.

شاید بتوان گفت که علت هجمه زیاد بر عرب در موضوع وأدالبنـات بـه خـاطر اختلافـاتی است که بین قوم عرب و دیگر نژاد وجود داشت؛ چرا که این عمل به مراتب در اقـوام و ملـل دیگر بیشتر و بارزتر بود.

کتابنامه

القرآن الکریم.

ابن الشاکر، **فوات الوفات**. (۱۲۹۹ه). المطبعه الأمیریه.

الأصفهانی، أبو الفرج. (بی تا). **الأغانی**. بیروت: دار احیاء التراث العربی

افغانی، سعید.(۱۳۸۹ق). **الاسلام والمراه**. ط ۳. بیروت، دارالفکر،

بارتلمه، کریستال. (۱۳۳۷). **زن درحقوق ساسانی**. ترجمـه محمـدحس ناصـرالدین صـاحب الزمـانی. تهران: بی جا.

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. (١٩٨٦ م). **البیان والتبیین بیروت**. دار الصـعب و المطبعـه الرحمانیـه بمصر.

الحصری، **زهر الآداب**. (بی تا). نشره الدکتور زکی مبارک. المطبعه الرحمانیه بمصر

حوفی، احمد محمد. (بی تا). **المرأه فی الشعر الجاهلی**. قاهره: دارنهضه مصر للطبع و النشر.

خامنه ای، سید محمد. (١٣٦٨ش). **حقوق زن**. تهران: انتشارت تک.

زمخشری، محمود. (١٤٠٧ق). **الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل**. بیروت: دارالکتب العربی.

شکری الألوسی، محمود. (بی تـا). **بلوغ الأرب فی معرفـه أحـوال العـرب**. ج ۳. بیـروت: دارالکتـب العلمیه

طاهری، علی و قره خانی، ناصر. (بی تا). **المرأه عند بهـار والرصـافی**. التـراث الأدبـی. السـنه الثانیـه. العددالسابع.

طباطبایی، سید محمد حسین. (بی تا). **المیزان فی التفسیر القرآن**. قم: انتشارات جامعه مدرسین حـوزه علمیه قم.

طبرسی، فضل بن حسن. (۱۳۷۲ش). **مجمع البیان فی التفسیر القرآن**. قم: انتشارات ناصر خسرو.

عبد الستار، صلاح. (۲۰۱۰). **البنات فی التراث العربی والإسلامی**. مجله الداعی الشهریه الصـادره عـن دارالعلوم دیوبند. العدد:۹-۱۰. رمضان – شوال ۱٤۳۱ هـ = أغسطس - أکتوبر ۲۰۱۰م.

عبد الله عفیفی. (۱۹۳۲). **المرأه العربیه فی جاهلیت‌ها و إسلامها**. القاهره: مطبعه المعارف.

عبد، مهنّا. (۱٤۱۰ق). **معجم النساء الشاعرات فی الجاهلیه و الإسلام**. بیروت: دارالکتب العلمیه.

علی جواد. (۱۹۷۰م)، **المفصل فی تاریخ العرب قبل الإسلام**. چاپ اول. بیروت: دارالعلم للملایین.

الغزالی، محمد. (بی تا). **قضایا المرأه بین التقالید الراکده والوافده**. دار الشروق

فتّاحی، زاده فتحیه. (۱۳۸۳ش). **زن در تاریخ و اندیشه اسلامی**. قـم: مرکـز پـژوهش‌هـای اسـلامی صـدا و سیما.

فضل الله، مریم نورالدین. (۱٤۰۵ه). المرأه **فی ظل الإسلام**. ط ٤. بیروت: دار الزهراء.

المعری، ابوالعلاء. (۲۰۰٤م). **لزوم ما لایلزم**. بیروت: دار الکتاب العربی.

معموری، علی؛ خوش سخن مظفّر، زهرا. بررسی تاریخی جایگاه زن در جاهلیت و قرآن بـا توجـه بـه آیه ضرب. پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم. ش ٦. بهار ۸

مکنون ثریا؛ صانع پور، مریم. (بی تا). **بررسی تاریخ منزلت زن**، چاپ دوم. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

مهریزی، مهدی؛مشهدی علی پور، مریم. **نگاهی دوباره به ویژگی‌های زن در عصر جاهلیت**. فصلنامه علمی-ترویجی بانوان شیعه - شماره ۲۳.

نصار، حسین. (بی تا)، **الشعر الشعبی العربی**.الهیئه العامه لقصور الثقافه.

ویل دورانت. (۱۳۷٦ش.). **تاریخ تمدن**. جمعی از مترجمان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

یموت، بشیر، (۱٤۱۹ق). **شاعرات العرب فی الجاهلیه و الإسلام**. تصـحیح عبـد القـادر محمـد مـایو. حلب: دار القلم العربی.

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکتر رضا رضایی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران)

بلاغت اسلوب «تکرار» در مضامین طنز محمدمهدی جواهری و تحلیل معانی ثانویه

چکیده

«تکرار» به‌عنوان یک عنصر بلاغی و شگرد زبانی از عوامل برجسته‌سازی معنا در سخن و ایجاد موسیقی دل‌نشین در کلام است. کاربرد تکرار در شعر توسط شاعر هدفمند است و شاعر با به‌کارگیری این هنر سعی در جهت‌دهی فکری مخاطب دارد. جواهری یکی از مؤثرترین و بارزترین شاعران معاصر عراق است که فساد و بی‌عدالتی جامعه خویش را به‌صورت عمیق درک کرده و در راه اصلاح آن گام برداشته است. او از هر فنّ زبانی و تمهیدات هنری در جهت نفوذ سخن خویش در مخاطب بهره برده است، و قالب طنز را به‌منظور آگاهی بخشی و تنبیه جامعه برگزیده است. یکی از اصلی‌ترین عناصر بلاغی در طنز او «تکرار» است. جواهری با بهره‌گیری از این شگرد توانسته به‌صورت ماهرانه علاوه بر پیوندی ناگسستنی که میان لفظ و معنا ایجاد کرده رابطه‌ای قوی میان تکرار و طنزش برقرار کند. بیشترین «تکرار» در طنزش، در سطح جمله است. هدف این پژوهش بررسی و تحلیل «تکرار» و میزان توانمندی شاعر جهت تأثیربخشی کلام و رساندن آن به مخاطب است.

کلیدواژه‌ها: طنز، تکرار، عنصر بلاغی، تحلیل، جواهری.

مقدمه

ادبیات و اجتماع پیوندی محکم، دیرپای و ناگسستنی دارند. در اشعار اجتماعی شاعر باهدف بیدارگری و ارتقای بینش و ادراک توده مردم، همگام و هم پیوند با عواطف و اندیشه‌های آنان به میدان می‌آید و می‌کوشد تا شعرش بازتاب صادقی از زمانه‌اش باشد. چنین شعری ریشه در حس بشری و دردمندی اجتماعی دارد.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۰

پست الکترونیکی: rrezaei@lihu.usb.ac.ir

جواهری، شاعر طنزپرداز معاصر عراقی، عواطف و اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی را در ذهن خلاق و بینش شاعرانه خود مورد تحلیل و تصویری هنری قرار داده تا با استحاله تفکر و اندیشه، به آفرینش اصیل ادبی دست یابد. او به شعرش بیانی کوبنده، پرتپش و پرتحّرک و هیجان آفرین داده تا سستی و رخوت را از مخاطبش که توده عظیم مردم هستند بزداید و شور و شعور آنان را برانگیزد و انتفاضه‌ای در قلمرو اجتماع ایجاد نماید. او شاعری است با بینش عمیق اجتماعی که از بصیرت سیاسی و انقلابی خاصی برخوردار می‌باشد.

محمدمهدی جواهری، در سال ۱۹۰۰م در شهر مذهبی نجف در عراق در خانواده‌ای اصیل، فقیه و شعر دوست به دنیا آمد (جواهری، ۲۰۰۸: ٦) او از حافظه‌ای قوی برخوردار بود و پرورش و تعلیم مذهبی و ادبی را با حفظ آیاتی از قرآن کریم، خطبه‌ای از نهج‌البلاغه و قصیده‌ای از دیوان متنبی در روز با جدیت دنبال می‌کرد. (جحا، ۱۹۹۹: ۲۸۹) همچنان که به کتاب‌های جدید و آثار شعری معاصر اهتمام می‌ورزید (بیضون، ۱۹۹۳: ۲۰) این‌ها همه نشان از حافظه قوی، توانا و موهبت خدادادی جواهری داشت. «او در نبوغ شعری به مرحله‌ای رسید که برخی از ادیبان معاصر لقب متنبی عصر جدید را به او دادند» (بیضون،۱۹۹۳: ٦٧) و به‌حق می‌توان گفت که متنبی در جواهری تکرار شده است. متنبی در تصویرسازی، لغت، قدرت کلام و تعبیر تواناست ولیکن جواهری ضمن برخورداری از همه آن خصائص، گام‌ها از متنبی جلوتر و تواناتر است. تفحص و تطبیق شعر این دو شاعر، تفوق جواهری در زمینه تعهد اجتماعی، تلاش برای ایجاد تحول مثبت، نگاه بشردوستانه و قرار دادن شعر در خدمت جامعه و اخلاق را به شکل ملموسی نشان می‌دهد.

جواهری برای بیان اوضاع نابسامان جامعه خود زبان انتقاد را در قالب طنز به کار می‌گیرد و در حکم یک رهبر انقلابی در کنار مردم می‌ایستد و آنان را به دفاع از حقوق خود و بازپس‌گیری آزادیشان بر می‌انگیزاند.

يَدِي بِيَدِ المُستَضعَفِينَ أُرِيهِمُ مِنَ الظُّلمِ مَا تَعيَا به الكَلماتُ

(دیوان، ۱/ ۲۰۷)

«دست در دست مستضعفان دارم و ستم‌هایی را به آنان نشان می‌دهم که کلمات از بیان آنان قاصر است.»

در اشعار انتقادی، شاعر معایب و نارسایی‌های اخلاقی و رفتاری فرد یا اجتماع را به‌صورت هجو، هزل و طنز بیان می‌کند و تلاش می‌کند تا معایب و نواقصی را که در حیات اجتماعی پدید آمده برطرف کند. طنز نوعی تنبیه اجتماعی است و هدف آن اصلاح و تزکیه است (رزمجو، ۱۳۷۰: ۹۰-۸۹) ارزش ادبی طنز زاده عناصر بلاغی خاص و کاربرد آن‌ها با شگردهای ویژه است.

یکی از عنصرهای ادبی پرکاربرد در طنز جواهری که حائز اهمیت زیاد می‌باشد، اسلوب "تکرار" است. جواهری در مضامین طنزش از اسلوب تکرار برای تحت تأثیر قرار دادن ذهن مخاطب، به اندیشه واداشتن او و برجسته‌سازی معنای نهفته در آن و القای احساسات درونی خود به مخاطب بهره برده است. تکرار ساختاری یکنواخت را برای انگیزش احساسات خاص گویند ایجاد می‌کند.» (داد، ۱۳۸۷: ٨٤) تکرار ارزش زیباشناختی شعر را دو چندان می‌کند به‌ویژه اگر در شعر شاعری خلاق و نوآفرین همچون جواهری متجلی شود. او تکرار را به‌صورتی زیبا و با ترتیبی خاص در زنجیره زبانی خود قرار داده و توانسته با این صنعت، موسیقی دلکش در کلامش ایجاد کند و معنا را به ذهن مخاطب نزدیک سازد و با این کار شعرش را جلوه‌ای خاص بخشیده و توانسته آن را فراتر از شعر زمانش قرار دهد و به شعری جاودانه بد کند.

مقاله حاضر، پژوهشی است که «تکرار» را به‌عنوان یک فن و صنعت ادبی و بلاغی در مضامین طنز شعر جواهری موردبررسی قرار داده است. موضوعی که تاکنون کتاب یا مقاله‌ای به زبان عربی و فارسی در مورد آن نوشته نشده است. قبل از پرداختن به «جایگاه تکرار در مضامین طنز جواهری» برای نیل به مقصود ابتدا جایگاه تکرار در بلاغت قدیم و جدید و اهمیت آن ارائه می‌شود و سپس به دنبال پاسخ‌گویی به این سؤالات بوده است: ۱) زیبایی هنری مبتنی بر فنون بلاغی در برجسته‌سازی و ابلاغ معنا چه نقشی دارد؟۲) آیا جواهری توانسته است از صنعت بلاغی تکرار در رسیدن به هدف اجتماعی خویش به‌طور موفق کمک

بگیرد؟ ۳) موفقیت او در استفاده از تصاویر زیبایی شناسانه مبتنی بر چه تکنیک‌هایی بوده است؟ ارائه مثال‌های متنوع از شعر شاعر و تحلیل آن‌ها هدفمندی دقیق جواهری و هنرمندی زیرکانه و مرموزانه وی را از به‌کارگیری این فن بلاغی نشان می‌دهد.

جایگاه تکرار در بلاغت قدیم وجدید

تکرار در بلاغت قدیم

تکرار در علوم بلاغت قدیم بیشتر تحت عنوان «فصاحت کلام» و «اطناب» بررسی‌شده است. اطناب یعنی زیادت لفظ بر معنا به جهت دستیابی به فایده‌ای، یا ادای معنا با عبارتی بیش‌ازحد متعارف افراد بلیغ به جهت رسیدن به فایده تقویت و تأکید آن معنا. زیادت بدون فایده «تطویل» و «حشو» نامیده می‌شود و هر دو عیب کلام بوده و از مراتب بلاغت به دور می‌باشند. اطناب انواع بسیار دارد یکی از آن‌ها تکرار است که به انگیزه‌های مختلفی صورت می‌گیرد. (هاشمی، ۱۳۷۰: ۱۳۷، ۲۳٦-۲۳۰) تکرار، یکی از بن‌مایه‌های اطناب است و اگر نویسنده بین لفظ و معنا رابطهٔ نیکو ایجاد کند و حال مخاطب و مقتضای موضوع را به‌درستی تشخیص دهد، تکرار را روا می‌دانند به‌بیان‌دیگر «نمی‌توان حد و غایت خاصی را برای تکرار بیان کرد. میزان تکرار به حال مستمعان و حال کسانی اعم از عوام و خواص- که در مجلس خطیب حاضر می‌شوند، بستگی دارد.»(جاحظ، ۱٤۲۳: ۱۰۵) ابن اثیر در صناعت معنوی، تکریر معانی و الفاظ را از نکات ظریف علم بیان می‌شمارد و اشاره می‌کند «اگرچه بیشتر مردم آن را با زیاده‌گویی (اطناب) و پر گویی (تطویل) اشتباه می‌کنند اما «از یک لفظ مکرر می‌توان منظورهایی بیشتر داشت.» (ابن اثیر،۱٤۲۰: ج۲ / ۱۵۷) باقلانی برخلاف ناقدان و بلاغیون که بحث تکرار را در زمرهٔ علم بیان قرار داده‌اند، باقلانی تکرار را نوعی از انواع علم بدیع به شمار می‌آورد (باقلانی، ۱۹۹٦: ۷۷) ابو هلال عسکری تکرار را جزء انواع اطناب قرار می‌دهد که برای تأکید سخن در ذهن شنونده صورت می‌گیرد (عسکری،۱۹۹۸: ۱۹۳) جاحظ در کتاب «البیان و التبیین» از عتابی نقل می‌کند که می‌گوید: «هرکه مقصود خویش را بدون تکرار و لکنت و توسل به تو بفهماند بلیغ است.»(ضیف، ۱۳۸۳: ۵۳) از این جمله برداشت می‌شود که عتابی تکرار را مخل فصاحت و بلاغت می‌داند و یکی از ویژگی‌های شخص بلیغ را عدم

تکرار در کلام او می‌داند چون بر این نظر است که تکرار می‌تواند الفاظ زائد را بـه سـخن وارد کند. بر خلاف عتابی، خود جاحظ در مقوله تکرار بر این باور است که تکـرار مـلازم شـخص بلیغ است و او از خزانهٔ پربار و سرشار لغوی‌اش الفاظ خاصـی را در جـای مناسـبان بـه کـار می‌گیرد. «هرکس را اصطلاحی است هر زبان‌آور، هر نویسنده یا هر شاعر، هرقـدر از دانـش و الفاظ و معانی سرشار باشد، به‌ناچار به الفاظی خاص، شیفته و خوی می‌گیرد کـه ورد زبـان او می‌گردد.»(جاحظ، ١٤١٣: ج١/ ١١٣) این جمله از جاحظ دال بـر اهمیـت تکـرار نـزد اوسـت. علی‌رغم آنکه تکرار از ایام جاهلی نزد عـرب مطـرح بـوده و گـه گـاهی آن را در شـعر خـود آورده‌اند و در کتب بلاغی به آن اشاراتی گذرا شده، هرگز به‌عنوان یک اسلوب، واضح و دقیق مورد بررسی واقع نشده است.

تکرار در بلاغت جدید

اسلوب و صنعت تکرار که امروزه جایگاه وسیع و مهمی را در شعر پیدا کـرده، موضـوعی است که کتاب‌های بلاغت قدیم به نقش آن به‌عنوان یک عنصر ارزشمند ادبی و تأثیرگـذار در خلق اثر هنری کمتر توجه کرده‌اند. آنچه ابو هلال عسکری در کتاب "الصناعتین"، و ابن رشیق در کتاب" العمده " و جاحظ در کتاب" البیان و التبیین" و دیگران در سایر کتـاب‌هـای بلاغـی بیان داشته‌اند جز نگاهی اجمالی و گذرا نیست. امروزه تکرار در زیبایی‌شناسی اثر، نقش مهمـی را ایفا می‌کند و فقط صرف تکرار کلمات و عبـارات نیسـت بلکـه شـاعر در ورای آن اهـدافی متعالی را دنبال می‌کند و بسته به غرض خویش آن را هنرمندانه به کار می‌گیرد.

تکرار در حقیقت اصرار هنرمندانه شاعر بر نکتـه و عبـارت مهمـی اسـت کـه او بیشـترین توجه را به آن دارد. تکرار، نور را بر نقطهٔ حساسی که شاعر تمـام اهتمـامش را بـر آن مبـذول داشته منعکس می‌گرداند. (ملائکه، بی‌تا: ٢٧٦) اصرار ماهرانـه در بـارز سـاختن یـک جـزء یـا عبارت- که هدفی متعالی را در خود دارد- با تکرار و برگشت مجدد آن، نشان از آرمان‌خواهی و مسئولیت‌پذیری هنرمند دارد که تمام تلاشش را جهت پیگیری دقیق و عمیق اهداف خود بـه کارمی گیرد.

تکرار در زیبایی‌شناسی هنر از مسائل اساسی است و آن را باید یکی از مختصات سبک ادبی قلم داد کرد. (شمیسا، ۱۳۷۳: ٦٣) هنرمندان بزرگ نه‌تنها از اطناب [تکرار] بلکه از هر مسألهٔ دیگر ادبی در جهت غرضی خاص که نهایتاً به ساختار کلی هنری اثر مربوط می‌شود استفاده می‌کنند؛ بنابراین اطناب در جای خود مقام ایجاز در جای خود را دارد. (شمیسا،۱۳۷۷: ١٦٠) ازجمله صور گوناگون ادبی- بی‌آنکه مخلّ فصاحت و بلاغت باشد- تکرار است و این به معنی برجسته ساختن یکی از اجزاء کلام است البته به‌شرط آنکه با مجموع اجزاء هماهنگی و تناسب داشته باشد.

«بنیاد جهان وحی‌ات انسان همواره بر تنوع و تکرار است. از تپش قلب و ضربان نبض تا آمدوشد روز و شب و توالی فصول و در نسبت خاصی از این تنوع، تکرارهاست که موسیقی خویش را بازمی‌یابد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹۰) با دقت در سخن این ادیب و ناقد برجسته می‌توان گفت تکرار لازمهٔ هنرآفرینی است و با حذف تکرار از عرصهٔ هنر و ادبیات و از آن وسیع‌تر از پهنهٔ هستی، از زیبایی کمترین رد پایی باقی نمی‌ماند. طبیعت با تمام امورش پیوسته بر محور تناوب و تکرار چرخ می‌زند. تکرار ذاتی انسان است و به‌این‌علت است که به آن تمایل دارد و امور آشنا، همیشگی و تکراری را بیشتر از امور تازه، ناآشنا و بیگانه دوست دارد.

شاعر و هنرمند با برخی از اجزاء اوج می‌گیرد و چنین عروجی مصدر الهام هنری واقع می‌شود، و شاعری خالص و اثری ناب می‌آفریند. بدین شیوه تکرار به اثر هنری مرکزیت می‌بخشد، محل تجمع نیرو قرار می‌گیرد و نگاه‌ها را به خود جلب می‌کند، و همچون چراغی چشمک‌زن خواننده را به نکات اساسی و مهم متن رهنمون می‌سازد. شاعر با تکرار زیرکانه بین خود و خواننده پل و پیوندی ارتباطی برقرار می‌کند و مخاطب با ذکاوت نیز از لابه‌لای تکرار به اندیشه و درون شاعر ره می‌یابد.

اهمیت تکرار

تکرار هنرمندانه نه‌فقط یک آرایهٔ بلاغی و شگرد زبانی بلکه درون‌مایهٔ خلق زیبایی در همهٔ عرصه‌های هنر مثل شعر، موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، زبان‌شناسی و... است

سرهای درختان همه پر بار چرا شد		کان بلبل خوش لحن به «تکرار» درآمد

(مولوی، ۱۳٦۳: ٦٤٦)

تکرار در زیبایی‌شناسی هنر، از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صدای غیر موسیقایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست، باعث شکنجه روح می‌دانند. حال آنکه صدای قطرات باران که متناوب است و تکرار می‌شود، آرام‌بخش است. (شمیسا، ۱۳۷۳: ٦۹) تکرار با نظم و سجعی که ایجاد می‌کند یکی از مهم‌ترین عوامل ماندگاری شعر به شمار می‌آید. به عقیده ناقدان و پژوهشگران، موزون بودن شعر باعث گردیده که از شعر قدیم یک دهم آن از بین برود؛ درحالی‌که موزون نبودن نثر موجب شده از نثر قدیم تنها یک دهمش باقی ماند. (ابن رشیق قیروانی، ۲۰۰۲: ج۱/ص ۸). به تحقیق اسلوب تکرار به‌نوبه خود در پویایی و ماندگاری آثار نقش مؤثری ایفا می‌کند.

انواع فنون ادبی، نظیر: وزن شعر، تکرار اصوات یا صداها و کلمات و طرز ترکیب آن‌ها، برای این ابداع شده‌اند تا توجه ما را به سوی واژه‌ها جلب نمایند. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ٧٤) شکوه الفاظ و هماهنگی و توافق آن با معناست که شنونده را تکان می‌دهد و تمرکز یافتن بر اندیشه واحد و ارائه آشکار آن از گذر تکرار، بر روح و جان تأثیری شگرف و عمیق می‌گذارد. «تکرار از قویی‌ترین عوامل تأثیر است، و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند.»(علی پور،۱۳۷۸: ۸۹) شاعر به این شیوه، حسی را که خود از آن لبریز است می‌تواند به‌خوبی به خواننده انتقال دهد.

اجزاء تکرار شونده نه‌تنها ملال‌آور نیستند بلکه متناسب با ویژگی‌های اثر هنری عمل می‌کنند و با ایجاد بیان و اسلوبی تازه مفهوم‌سازی می‌کنند. پی درپی آمدن یک جزء معین در هنر به‌صورت مستعار بسیار زیبا جلوه می‌کند. کلمه‌ای که تکرار می‌شود از نظر ارزش صوتی متناسب با محتوای متن است، و به تقویت فضا و نغمه و آهنگ کلام کمک بسیار می‌کند. شعر و موسیقی ارتباط تنگاتنگ غیر قابل انکاری باهم دارند. تکرار در کنار سایر عوامل مؤثر موسیقایی نقش بارزی را در تصویرسازی هنری و انتقال مفاهیم بر عهده دارد.

زمخشری می‌گوید: «انسان برای حفظ علوم راهی جز تکرار ندارد.» (زمخشری، بی‌تا: ۳/ ۳۳) زمخشری در این گفته خود به یکی از موارد اهمیت تکرار که موجب ملکه شدن علوم و معارف در ذهن می‌شود اذعان دارد و نتیجه تکرار در ماندگاری را بر روان و ذهن انسان مفید و مثبت می‌شمارد. این طبیعی انسان است که آنچه را در محدوده آزموده‌ها و مشاهداتش می‌گنجد، برای بار دوم و سوم سریع‌تر درک و ارزیابی کند.

تکرار سبب تمرکز، انسجام و قوت اثر می‌گردد و از آن جداشدنی نیست. کمتر اثر هنری را می‌توان یافت که اجزای دور و نزدیک در آن تکرار نشوند. به دلایل ذکر شده بایسته است به تکرار به‌عنوان یک اسلوب از جنبه بلاغت و هنر نگاه شده و لازم است به نظم و هارمونی ناشی از آن در زیبایی‌شناسی دقت شود.

جواهری: طنز و تکرار

زبان طنز، زبان انتقاد غیرمستقیم همهٔ جوامع بشری است. جامعه عرب نیز مثل سایر ملل دیگر از زمان‌های گذشته با این شیوه از بیان یا نمونه‌های مشابه آن مانند هجو و هزل آشنا بوده‌اند اما در دوران معاصر همزمان با بروز جنگ‌ها، نابسامانی‌ها، بی‌کفایتی حاکمان و هجوم بیگانگان، طنز بیشترین بازتاب خود را در آثار ادبی یافته، و شکل جدیدی به خود گرفته است.

طنز بیانی هنری برای کاستن از رنج‌ها و غم‌ها و تحمل آلام زندگی است. خنده و تبسم همراه آن آغازی است برای تفکر و تنبه. ازاین‌رو هدف طنز اصلاح و تهذیب و رفع عیوب و نواقص و کاستی‌های جامعه است. «طنز تنها هنگامی می‌تواند به هدف عالی خود برسد که از روحی بلند و پاک تراوش کند؛ روحی که از مشاهدهٔ عمیق و عجیب زندگی موجود با اندیشه یک زندگی ایده آل در رنج و عذاب است. (آریان پور، ۱۳۷۲: ۳۸-۳۷) طنز واقعی به‌دوراز نگرش نقادانه نسبت به امور تحقق پیدا نمی‌کند. جواهری شاعری منتقد و مسئول است که در جهت دفع آفات و امراض جامعه خود گام برداشته است و ادبیات طنزش از والاترین مصادیق تعهد وی است زیرا شاعر در آن هنر خود را در خدمت اصلاح و بهبود امور جامعه بشری قرار داده است.

بی‌گمان فضای ادبی نجف و مدارس دینی آن‌که شاعر در آن آموزش دیده است، تأثیر بزرگی در گستردگی میراث فرهنگی وی داشته، و التزام و تعهد را در او نهادینه کرده است. این شیوه از تربیت، موجب شده او همواره نسبت به جامعه و محیط پیرامون خود حساس بوده و از درک عمیق و بینشی دقیق نسبت به مسائل جاری در جامعه برخوردار باشد.

آنچه زبان ادبی یک شاعر و نویسنده را در مقایسه با شاعر و نویسنده دیگر غنا و ژرفا می‌بخشد شیوه بیان، شگردها و نوع کاربرد واژه‌ها و عناصر معنایی و شناختی در آثار آن‌ها است. (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ٤١) بی‌تردید جواهری در میان شاعران معاصر کلاسیک در حیات شعری و نوآوری شعری جایگاه ممتازی دارد. ارزش ادبی طنز جواهری مولود عناصر بلاغی است که شاعر با شگردی خاص آن را خلاقانه به‌کاربرده است، همان‌طور که بیان شد یکی از این شگردها و شیوه‌ها، کارکرد ماهرانه" تکرار" است.

واژه‌ها مهم‌ترین و اوّلین ابزار عینی کردن اندیشه‌ها و بروز عواطف شاعرانه است. درواقع یکی از شرایط مهم ارتباط با متن و ره‌آورد یک اثر ادبی، شناختی است که خواننده از لابه‌لای سازه‌ها و اجزای کوچک‌تر متن به‌ویژه الفاظ پیدا می‌کند. تکرار الفاظ، مهم و قابل‌اعتنا است. انتخاب آگاهانه تکرار موسیقی کلام، القای معنای موردنظر، نوآوری و ابتکار را افزایش می‌دهد. با دقت در دیوان جواهری درمی‌یابیم او تکرار را مهم‌ترین عنصر ادبی برجسته در طنزش قرار داده و توانسته است با خلاقیت و نوآوری و با انگیزه اخلاقی، در ایجاد جریان عظیم فرهنگی در اصلاح اجتماعی سهیم باشد.

زمانی تکرار درخور اهمیت است که با دیگر عناصر متن رابطه ادبی و معنوی برقرار کند. جواهری با زیرکی و درایتی موشکافانه در مضامین طنزش در کنار تکرار، از تکنیک‌های هنری فراوانی نظیر: تضاد، تقابل، تناقض، ایهام، تناسب معنوی و... بهره برده است. رابطه ظریف و دقیق بین این عناصر هنری و بازتاب آن در طنزش، اثر او را کم‌نظیر کرده است. ایجاد پیوند و رابطه محکمی که جواهری بین طنز و تکرار ایجاد کرده نشان از سبک قوی وبیان گرانسنگ او در پرداخت تصویرهای شعری دارد.

رابطه طنز و تکرار

طنز بر نمایش دقیق و آگاهانه درون مایه خـود کـه از عینیـت و واقعیـت بیرونـی و تخیـل نیرومند طنزپرداز مدد می‌گیرد، تکیه دارد. رسالت واقعی طنز در نشـان دادن و برجسـته کـردن آسیب‌ها، کاستی‌ها و نابسامانی‌های جامعه است. تکرار نیز با برجسته‌سازی و تشخص بخشیدن به معنای نهفته در عبارت مکرر، در کنار طنز به‌عنوان دو بال، پرواز و اوج گرفتن و رسیدن بـه هدف را میسر و ممکن می‌سازند.

طنز و تکرار، هردو هدفمندند و مانند یک متوقف سازنده عمـل مـی‌کننـد. هـردو، اندیشـه مخاطب را هدف قرار می‌دهند و خاستگاه هردو حوزه عقل است؛ یعنی از عقل برمی‌خیزنـد و بر عقل نیز می‌نشینند. طنز و تکرار در خواننده یک نوع دلبستگی عاطفی به وجود مـی‌آورنـد، که این کشش و همخوانی فکری مخاطب را به ادامـه راه وا مـی‌دارد. شـاعر از طریـق طنـز بـه القای احساسات درونی خود، که از وضعیت موجود متأثر شده به خواننده می‌پردازد، همان‌طور که تکرار در تائید این اندیشه و احساس سهم مؤثری را ایفا می‌کند. هردو در جستجوی یـافتن تناسب درست میان صورت و محتوا هستند تا واقعیت‌ها را به‌صورتی ادبی نشان دهند.

طنز با خلاقیت و دقت زبانی، می‌کوشد تا مفاهیم جاری را با بهره‌گیری از تجارب هنری نظیر: کنایه، تمثیل، اطناب و تکرار در شرایط مشخص زمـانی غنـی‌تـر سـازد و از طریـق ایـن عناصر یک نماد پدید آورده و انگیزه‌ها را تقویت، و با دعوت به جنـبش و حرکـت و انقـلاب تحوّل ایجاد کند. طنز و تکرار ارتباطی تنگاتنگ باهم دارنـد، و هـردو ایـده آل و آرمـان ذهنـی شاعر را جلوه می‌دهند. به این خاطر طنزپرداز خوب کسی است که توانایی کافی برای فهمیـدن و فهماندن داشته باشد.

تحلیل بلاغی ساختار قصاید طنز جواهری

جواهری در مضامین طنزش با تکرار مبتنی بر سهولت، همـاهنگی و روانـی جریـان آن بـر زبان، نوعی نغمه و موسیقی را خلق می‌کند، تا بـر قـدرت معنـی بیفزایـد و توجـه خواننـده و شنونده اثر را به موضوع اصلی جلب کند، تکـرار همچـون موسـیقی گـوش‌نـوازی اسـت کـه استمرار آن دل‌چسب‌تر و تأثیرگذاری آن بر ذهن مخاطب قوی‌تر است.

او در قالب طنز که عنصر تکرار را در آن به‌کاربرده، تصاویر و مفاهیمی را با قوت تعبیر و عمق معنا به خواننده منتقل می‌کند، که ژرفای روح را به تحرک، جنبش و انقلاب وا می‌دارد. این تکرار از آغاز اشعارش ظهور پیدا می‌کند و تا آخر نیز ادامه می‌یابد. مضمون همه آن‌ها نقد مسائل جاری در جامعه نابسامان جواهری است که شاعر با تکرار مکرر سعی در پررنگ کردن آن نابسامانی‌ها و بی‌عدالتی‌ها دارد و می‌خواهد تا با نشان دادن حقایق و تأکید بر آن‌ها مردم را از خواب غفلت بیدار، و به هوشیاری دعوت کند.

شیوه جواهری در کیفیت استخدام این اسلوب قابل‌اعتنا است. شاعر از همان ابتدا با گذاشتن سنگ بنای آغازین، آشنایی مقدماتی را ایجاد و اقدام به معرفی جامعه خود در جریان تصویر آفرینی می‌نماید. با تکرار مصراع و عبارت با متعلق‌های متفاوت، خواننده شعرش را در هر پاره شعری و گذر از آن با خود جلو می‌برد، مخاطب نیز مشتاقانه به ادامه شعر گرایش پیدا می‌کند. محور اصلی و ویژگی بارز تکرار در قصاید جواهری تأکید و نشان دادن حقایق به‌صورتی کامل و بدون نقص است.

جواهری در گزینش الفاظ، در عین توجه به استواری و متانت تعبیر از سهولت و حلاوت خاص الفاظ گزینش شده غافل نبوده است. او با این شیوه به معنا پویایی و عمق بیشتری بخشیده و موجب حسن دو چندان قالب شعری‌اش گشته است. اندیشه ادیب هرقدر هم که متعهدانه، قوی و عمیق باشد، اما آنچه احساس و اندیشه مخاطب را بیشتر تسخیر می‌کند قالب اثر، شیوه ارائه، ارتباط منسجم و منطقی بین اجزاء و ریتم و موسیقی حاصل از آن‌ها است، که جواهری به‌حق توانسته از عهده آن بر آید. او شاعری بزرگ است که هنرمندانه با کلماتی متداول و ساده و ترتیب و نظم زیبایی که بین آن‌ها بر قرار کرده تأثیر عظیمی بر ذهن و اندیشه خواننده اثرش گذاشته است.

تکرار در قصاید او از دو جنبه لفظ و معنا، دارای ارزش است و این دو تأثیرات متقابلی بر یکدیگر گذاشته‌اند. آنجا که تکرار از جهت معنایی در جای خود واقع شده، نغمه نیز مؤثرتر جلوه کرده است. نغمه خوش‌آهنگ، در قبول معنای مورد نظر یاری‌دهنده است، به این خاطر ارزش لفظ مکرر تا حد زیادی مربوط به محل قرار گرفتن آن است که جواهری مبتکرانه آن را

در جای خودش آورده است. لفظی که در محلی خاص از بیت یا بند بـه‌دفعـات تکـرار شـود دارای ارزش موسیقایی بیشتری است تا آنکه تکرار در موقعیت‌های غیر قابل پیش بینی بیاید.

قصاید جواهری با مفاهیم و صوری که ارائه می‌دهند مخاطبان را به تفکـر وامـی‌دارنـد تـا اندیشه نهفته در متن را با تأمل دریابند و فراتر از صورت ظاهری کلمات حرکت کننـد. تکـرار تفکر را برمی‌انگیزد و به مخاطب فرصت اندیشیدن و اسـتنتاج مـی‌دهـد. تکـرار تـداعی کننـده نوعی علت است و معنای تازه‌ای را متجلی می‌سازد که در مرتبه اول آشکار نشده است یعنـی، شاعر در پس هر تکرار مفاهیمی را القا می‌کند که شاید اگر تکـرار نبـود آن مفـاهیم هرگـز بـه خواننده منتقل نمی‌شد.

انسان در ورای علوم، لذتی را می‌یابد که به تکـرار دوبـاره آن علـوم تمایـل پیـدا مـی‌کنـد. محرومیت از تکرار این علوم دردی را برای انسان به همراه دارد که وقتی امکان دوباره خواندن آن فراهم شد خواننده از آن احساس رضایت و لذت می‌کند. (قزوینـی، ۱۹۸۹: ۳۰۱) جـواهری نیز با بکار بردن این شگرد بلاغی اولاً حالت تعلیق یا کشش مناسـبی را در مـتن اشـعار ایجـاد می‌کند، که هم خواننده را با اسلوب شیرین و دلکش به خواندن شـعر ترغیـب مـی‌کنـد و هـم لحظه‌به‌لحظه ذهن مخاطب را با سؤال از هدف و فلسفه شاعر از تکرار، مواجه می‌نمایـد. ثانیـاً، او با این کار لذت هنری ناشی از کشف ناگفته‌ها و نهفته‌های موجود در پس سـطرهای اشـعار را به مخاطب می‌بخشد. مخاطب می‌تواند با توجه به قراین موجود که هرکدام سرنخی را به او داده، ناآرامی ناشی از تضاد موجود در الفاظ و عبارات را با آرمان و هدف شـاعر، کـه در پـس تکرار نهفته است دریابد. بیشترین جلوه تکرار در قصاید طنز جواهری مبتنـی اسـت بـر تکـرار جمله فعلیه. " گزاره فعلی تقید فعل را به یکی از زمان‌های سه گانه، همـراه بـا افـاده تجـدد و حدوثی که خود یکی از لوازم زمان است، منـوط مـی‌کنـد ". (تفتـازانی هـروی، ۱٤۰۹: ۱۵۰-۱٤۹) ایجاد و حـدوث ناشـی شـده از هویـت و ذات جملـه فعلیـه، ذوق و درایـت شـاعر را برانگیخته تا بخش اعظم تکرار او بر این قاعده (فعلیه بودن جمـلات) اسـتوار باشـد. شـاعر از طریق تکرار است که می‌تواند تداوم و استمرار امری را به مخاطب القـا نمایـد. ایـن تـداوم بـا

تکرار «فعل» قطعاً نمود بیشتری پیدا می‌کند؛ زیرا در یک ساختار کلامی این فعل است که بار اصلی معنا و احساس را به دوش دارد. (علی پور، ۱۳۷۸:۸۹)

تکرار اگر از حیطه بلاغت خارج شود ملال‌آور و درهم شکننده دیگر زیبایی‌های کلام می‌شود. آغاز و انجام موفق از این اسلوب، توانائی و ذوق سرشار می‌خواهد. تکرار همان اندازه که می‌تواند حسن تأثیر داشته باشد می‌تواند مخل و مزاحم هم جلوه کند. جواهری با سابقه درخشان و تربیت علمی و تأثیرپذیری از شاعران بزرگ ادوار گذشته و داشتن خزانه لغات و حافظه قوی و نبوغ شگفت انگیزش از عهده این مهم برآمده است. ثمره تکرار در اشعار او نوآوری و ابتکار و القای تفکر و اندیشه است و این از مختصات اصلی و سازنده اشعار طنز او به شمار می‌آید که نمونه‌های آن را همراه با تحلیل در ادامه مبحث می بینیم.

نمود و جلوه‌های تکرار در قصاید طنز و نوآوری جواهری در آن

رعایت تناسب لفظ و معنا

بهترین کلام آشکارترین آن است و آشکارترین کلام بیشترین احاطه را بر معنا دارد، و احاطه کامل معنا حاصل نمی‌شود مگر با بررسی همه‌جانبه. (عسکری، ۱۹۹۸: ۱۹۰) از گفته ابو هلال عسکری برمی‌آید که با بررسی همه‌جانبه می‌توان به ابعاد نهفته و ناپیدای متن که منجر به آشکاری معنا می‌شود دست‌یافت. تحلیل تکرار در اشعار طنز جواهری فراست و هنرمندی رمزگونه وی را از به‌کارگیری این اسلوب مشخص می‌کند. استفاده از تکرار در شعر او بسیار دیده می‌شود مثلاً شاعر در قصیده "کم ببغداد ألاعیب" با کمک تکرار به‌خوبی به تفسیر و تبیین مفهوم «نابسامانی عراق» پرداخته است:

كَم بِبغداد ألاعيبُ و أساطيرٌ أعاجيبُ

«چه بازی‌ها و افسانه‌های شگفت در بغداد وجود دارد»

وأساطينٌ إذا اُمتُحِنُوا فَمهازيلٌ مَناخِيبُ

«ستون‌ها و عمودهایی که چون محک زده شوند نحیف و ترسویند»

خَزِيَت بَغدادُ مِن بَلَدٍ كُلُّ شَيءٍ فيه مَقلُوبُ

«چه شگفت سرزمینی است بغداد حقیر که همه چیز در آن بر عکس است»

فَلَقُ الإصباحِ غِربیبُ وَ نَعِیقُ آلبوم تَشبِیبُ

«طلوع فجر تیره و سیاه است و بانگ جغد غزل و ترانه»

وبُیُوتُ الفِسقِ عَامِره وَ عَرِینِ اللَّیثِ مَنهُوبُ

«مکان‌های فسق و فجور آباد و بیشه شیران غارت شده و خراب »

خَزِیَت بَغدادُ تَعرُکُها مِن ضِباعٍ جُوّع نِیب

«بغداد را خواری فراگرفته و کفتاران گرسنه بر آن دندان تیز کرده‌اند »

خَزِیَت بغدادُ.. حَنَّکها فی المَذلّاتِ التجارِیبُ

«بغداد را خواری فراگرفته و صاحب تجربه‌های خوار و ذلیل فراوان گشته است»

کَم ببغداد ألاعیبُ وأضاحیکٌ أخاشیبُ (دیوان،۱۱۰۱-۱۱۰۵)

«بغداد چه بازیچه‌ها دارد و چه مضحکه‌های ناخراشیده»

بارزترین ویژگی این قصیده تکرار است اما شاعر معانی پیدا و پنهان متعدد دیگری را نیز در قالب الفاظ و تعبیرات پوشش داده است. ائتلاف لفظ و معنا نمود و جلوه خاصی در این قصیده دارد. شاعر برای نشان دادن کثرت آشفتگی و به‌هم‌ریختگی اوضاع از لفظ «کم » خبریه که خود متضمن کثرت است مکرّر استفاده نموده است. آشفتگی و پریشانی اوضاع اجتماعی به نظر جواهری برای عراق به‌عنوان یک جامعه با سابقه دیرین از تمدن و فرهنگ شایسته نیست. شاعر برای اظهار این آشفتگی و تعجب، از ساختارهای لفظی غریب چون «ألاعیب»، «اعاجیب»، «مناخیب»، «أخاشیب»، «مهازیل»، «عناکیب»، «عراقیب»، «رعابیب» و امثال این‌ها بارها استفاده کرده است تا تناسب بین الفاظ و فضای حاکم بر جامعه را به تصویر بکشد. ضمن اینکه وزن جمع مکسر منتهی الجموع «افاعیل»، «مفاعیل»، «تفاعیل» خود دلیل دیگری برای بیان شدت و کثرت نابسامانی موجود در جامعه می‌باشد.

درون مایه طنز که با تمسخر و استهزاء همراه است در مضامین ابیات به‌صورت پراکنده قابل‌ملاحظه است:

وأساطینً إذا اُمتُحِنُوا فمهازیلً مناخیبُ

خَزِیَت بغدادُ حَنَّکها فی المَذلّاتِ التجارِیبُ

تصاویر در این ابیات تصاویر خیالی نیست، بلکه تصاویر کاملاً حسی است که شاعر آن‌ها را مشاهده و به‌صورت عمیق درک کرده است. جواهری با تصویرپردازی دقیق، صورتی از بغداد را ترسیم می‌کند که در آن همه چیز «مقلوب» و دگرگون است. او می‌گوید: سپیده صبح در آن تاریک و ظلمانی و صدای شوم جغد، غزل عاشقانه می‌نماید. خانه فساد و تباهی در آن آباد، و خانه شرف و بزرگواری، ویران است. جواهری هنرمندانه با طنز و تکرار و تصویر آفرینی حاصل از آن درواقع کاریکاتوری از اوضاع نابسامان عراق را در مقابل دیدگان مخاطب به نمایش می‌گذارد که حاکی از خشم و کینه شاعر نسبت به عاملان این شرایط در عراق است.

نوآوری و تقویت معنا

از اسرار زیبایی متن ادبی آن است که در آن الفاظ و گاه جمله به‌تمامی از فضای اصلی خود خارج‌شده و بر معانی و اغراض دیگری جز حقیقت لفظ دلالت داشته باشند. کنایه و تعریض، در پوشش تصریح و هزل و تمسخر در لباس جدّ، و هجو و نفرت در هیئت مدح و محبت، شیوه‌های شایع و رایجی هستند که جواهری، در مضامین ابیات خود بر آن اصرار دارد. غنای شعر او حکایت از غنای ذوق آراینده آن دارد. او طبیب حاذقی است که گاه، اطناب او درنهایت ایجاز و ایجاز او درنهایت اطناب است. قصیده او قصه یک قرن ملتی است با همه آنچه بر سر آن مردم آمده و با آن دست‌وپنجه نرم کرده‌اند. قصاید" تنویمه الجیاع"، "أطبِق دُجی"، "کم ببغداد"، "ما تشاؤون" از این نمونه هستند.

تک‌بیت‌های همین قصاید بلند دارای تکرار، خود به‌تنهایی یک قصیده منسجم، هدفمند و متین است. به‌عنوان‌مثال در قصیده «ما تشاءُون فاصنعُوا »، بیت:

السُجُون المُزَمجَراتُ قِطارٌ مُدَرَّعٌ

«زندان‌های پرشیون مانند قطاری زره‌پوش هستند.»

دقت در کثرت معانی نهفته در تشبیه زندان به قطار با قرینه معنایی طول و کشیدگی، کثرت زندان‌ها را تداعی می‌کند و آوردن قید «مُزَمجرات» شیون و ستم حکم‌فرمای بر این زندان‌ها را نمایان می‌سازد. سوت در قطار که معمولاً مبیّن حالت حرکت آن است چنین به ذهن می‌آورد که این قطار زندان توقفی ندارد و آه و شیون آن‌هم فروکش نخواهد کرد. قید «مُدَرّع» خود

مبیّن حالت نفوذناپذیری استبداد و قساوت بیرحمانه حاکمان است این اطناب در عین ایجاز که از چهار کلمه بیت فوق (السجون، المزمجرات، قطار، مُدَرَّع) استنباط می‌شود عمق درایت و هنرمندی جواهری را نشان می دهد.

ایجاد مفاهیم و ترکیب جدید

گاهی تکرار به خاطر تعدد متعلقات و تنوع آن‌ها صورت می‌گیرد، که هر بار معنای جدیدی را با خود همراه دارد. همان‌طور که درآیه «فَبِأیّ آلاء رَبُّکُما تُکَذِّبان » چون نعمت‌های ذکر شده بسیار است غرض از تکرار، هربار غیر از غرض نخست است (قزوینی، ۱۹۸۹: ۳۰٤) با دقت و تأمل در این آیه، از سوره الرحمن که بیش از سی بار تکرار شده متوجه می‌شویم که هر کدام از حیث کارکرد و بار معنایی که در بر دارد باهم تفاوت دارد. لفظ مکرر در سیاق‌های جدید بر مفهوم جدیدی دلالت می‌کند. جواهری نیز در مواردی که متمم عبارت مکرر متفاوت است به دنبال بار معنایی جدید است، و در هر بار تکرار، مضمون‌هایی جدید و مناسب با مطلع قصیده در ذهن شاعر نقش می‌بندد. شاعر در حرکت ذهنی خود در شعر، قطعاً منظورش همان معنای پیشین نبوده و به مدد اندیشه پویا و ذوق خلاق مضمون یا مفهومی تازه خلق و القا می‌کند. در شعر" تنویمه الجیاع" به خوبی شاهد این شاخصه هستیم:

نامیِ جیاعَ الشّعبِ نامیِ حَرَسَتکِ آلهه الطَّعام

«بخوابید ای ملت گرسنه، بخوابید خداوندان رزق و روزی شما را حمایت کنند»

نامیِ علی مَهدِ الأذی وَ تَوَسّدِی خَدَّ الرَّغام

«بر بستر ناآرام و آزار دهنده آرام بگیرید و گونه خاک را متکا و بالش خود قرار دهید»

نامیِ إلی یومِ النُشُورِ ویومَ یُؤذَنُ بِالقیام

«تا روز رستاخیز و روزی که فرمان بر خاستن داده شود بخوابید»

نامیِ کَعَهدِکِ بالکَری وبلُطفِهِ من عهدِ "حام"

«از روزگار «حام» پسر نوح شما با خواب و آسایش آن سابقه آشنایی دارید پس به خواب معهودتان بروید»

نامیِ غدٌ یُسقیکِ مِن عسلٍ و خمرِ الفَ جام

«بخوابید که فردای حشر شما را با جام‌های عسل و شراب‌های بهشتی سیرابتان سازند.»

نامیِ تَطُف حُورُ الـ جنـ ان علیکِ بالمدامِ

«بخوابید که در آن روز حوران بهشتی با باده در دست بر گردتان بچرخند.»

نامیِ تُرِیحِیِ الحاکمِینَ مِن اشتباک و التِحام

«بخوابید تا حاکمان را از درگیری و سختی‌های جنگ رهایی بخشید »

نامیِ فَحَقُّکِ لَن یضیعَ و لستِ غُفلاً! کالسَّوام

«بخوابید که هرگز حقتان ضایع نخواهد شد و هرگز بدون سرپرست چون چارپایان رها نخواهید بود»

والنُومُ أدعی لِلنزو ل علی السَّکینه و النظام

«خوابیدن بهترین عامل دست یابی به آرامش و لطف و نظم خواهد بود. (از آن فاصله نگیرید) »

(دیوان، ج٤/ ٦١٢-٦١٠)

می‌بینیم با عوض شدن متمم عبارت تکراری، شاعر مضمون دیگری را در پس مضمون قبلی قرار می‌دهد، یعنی؛ علاوه بر تأکید و تأیید مضمون پیشین، مفهوم جدید را نیز جان می‌بخشد و در ذهن خواننده تثبیت می‌کند. عبارت مکرر «نامیِ» که شاعر شست و پنج بار در فواصل متفاوت از شعر آن را بیان کرده، هر بار علاوه بر بیان نابسامانی، تصویر فضای بحران‌زده‌ای از جامعه‌اش را در ابعاد مختلف مثل غفلت، متحد و هماهنگ واقعی نبودن، وعده‌های دروغین حاکمان، ظلم و ستم متجاوزان و... را بیان می‌کند. با این تکرار چنین به نظر می‌رسد که دعوت شاعر به خواب یک دعوت حقیقی باشد، حال آنکه جواهری شگرد تکرار در طنزش را به‌منظور برانگیختن ملت، تنبیه و بیداری، ترک غفلت، و درنهایت دعوت به قیام و انقلاب به‌کاربرده است و از زاویه آشکار و پنهان آرایه‌ها، آن را در متن به تصویر کشیده است. زبان و لحن قصیده، کوبنده و سخریه و طنز در آن شدیداست:

نامیِ یُساقَط رزقُکِ الموعودُ فوقَکِ بانتظام

«بخوابید تا روزی وعده داده شده‌تان مرتب از آسمان فروبیفتد»

ایجاد توقف و مکث در جهت تقویت معنا و انسجام ساختار

در شعر کلاسیک یا شعر عمودی شاعر اغلب هدف نهایی را در پایان شعر بیان می‌کند، خواننده نیز غرض شاعر را در پایان قصیده تعقیب می‌نماید. این امر ممکن است موجب خستگی یا یکدست شدن شعر شود. جواهری با مهارتی شگرف گویی غرض و مضمون خویش را در قالب کلاسیک جلوه‌ای نو بخشیده است، و بر خلاف شعر کلاسیک هدف و مطلوب نهایی را بیان نکرده و نتیجه را به دریافت خواننده موکول می‌نماید. او با تکرار مصراع در فواصل عمودی شعرش، نوعی توقف و مکث عمدی ایجاد می‌کند تا خواننده را در فواصل شعر به چالش بکشد و جریان روان او را در مسیر دریافت معنا و مفهوم با موانع لفظی ابداعی، کُند و تأمل‌برانگیز نماید. به‌عنوان‌مثال جواهری در قصیده بلند "ما تشاءُون "هر بند از قصیده را با تکرار عبارت «ما تشاءُون فاصنعوا» آورده است تا زمینه را برای بیان مقصود به‌صورتی بدیع هموار نماید. در ذیل بخش‌هایی از بندهای این قصیده ذکر و سپس تحلیل می‌شود:

ماتَشاءُونَ فاصنَعُوا فُرصَه لا تُضَيَّعُ

«هر کاری که دلتان می‌خواهد انجام دهید این فرصت تباه نخواهد شد. »

فُرصَه أن تُحَكِّمُوا و تُحِطُّوا، و تَرفَعُوا

«این فرصتی است که حکم رانی کنید و دستور دهید و به زیر کشید و یا برکشید.»

وتُدلِّوا على الرِّقابِ وتُعطُوا و تَمنَعُوا

«بر گردن‌ها سوار شوید و اعطا کنید و محروم نمایید.»

***

ما تشاءُونَ فاصنَعُوا لَكمُ الأرضُ أجمَعُ

«هر کاری دلتان می‌خواهد انجام دهید این ملک همه از آن شماست.»

قد خُلِقتُم لِتَحصِدوا وعبيداً لِيَزرَعوا

«شما برای درو کردن خلق‌شده‌اید و مردم هم بردگانی‌اند برای کاشتن»

فشبابٌ يُخِيفُكم لِلمَطامِيرِ يُدفَعُ

«جوانانی که شما را به هراس می‌اندازند به سیاه‌چاله افکنده می‌شوند.»

***

ما تشاءُونَ فاصنَعُوا جَوِّعُوهم لِتشبَعُوا

«هرکاری که دلتان می‌خواهد انجام دهید آن‌ها را گرسنه نگه دارید تا شما سیر شوید.»

أنتمُ " الشَّمسُ" فی السَّماء، وأزکی و أرفعُ

«شما همان خورشید آسمان هستید و بلکه پاک‌تر و ارجمندتر»

فُرصَه لا تُضَیَّع ما تشاءُونَ فاصنَعُوا

«این فرصتی است که تباه نخواهد شد هرآن چه دلتان خواهد انجام دهید»

(دیوان، ج٤/ ٦٣٦-٦٣٤)

ساختار این قصیده در مقایسه با مضمون از بار معنایی بیشتری برخوردار است. بیت آخر قصیده، همان بیت آغازین است ضمن اینکه مصراع نخست این بیت مکرر در ضمن قصیده آمده است. اسلوب این قصیده خطابی است و لحن آن سرشار از تهدید، حاکمان گستاخ و ستمگر مخاطب مستقیم این قصیده هستند که بی‌تفاوتی‌های ملت فرصت مناسبی را در اختیار آن‌ها قرار داده تا امور را به نفع خویش تعریف کنند. شاعر جسور است و ابایی از نقد طبقه حاکم و مردم ندارد. رسالت اجتماعی او در اسلوب بیان او هویدا است. شناخت او از فضای حاکم این جسارت را به او بخشیده تا از تعریض و کنایه فاصله بگیرد.

اسلوب تعبیر، به کلام شاعر قدرت و نفوذ خاصی بخشیده است تکرار «ماتشاءُون فاصنَعوا » آهنگ مستمر تهدید است و تمسخر چاشنی گزنده آن. مردم را بنده و آن‌ها را مالک جان مردم، آن‌ها را خورشید و حتی برتر از خورشید و درنهایت چون صبر شاعر از این‌همه گستاخی حاکمان به سر می‌آید آن‌ها را در نهایتِ تمسخر خدایِ واحد می‌داند: «انتم الله واحداً».

تکرار مطلع در مقطع قصیده گویای آن است که شاعر سخن پایانی‌اش باز هم همان حرف نخست اوست. او خواننده را در پایان کلام به آغازان ارجاع می‌دهد گویا از او می‌خواهد تا در صورت عدم درک مقصود، قصیده را تکرار کند و به این استنباط برسد که سخن یک‌چیز بیش

نیست غرض نه قصه‌گویی است و نه هم اطاله کلام، می‌خواهد بگوید اگر اطنابی است به‌مقتضای حال ملتی غفلت زده است که باید به تکرار بیدارشان ساخت. هدف از تکرار می‌تواند به‌مقتضای حال متفاوت باشد. گاه «تکرار برای انذار است مثلاً در آیه" کلاً سوف تعلمون ثم کلاً سوف تعلمون" انذار در تکرار مجدد آیه بلیغ‌تر است » (تفتازانی هروی، ۱۳٦۹: ۲۸۲).

در شعر جواهری تکرار فعل امر" فاصنعوا " تأکیدی بر انذار و بیم نهفته در آن است. جواهری اگرچه به هدف سخریه با اسلوب ایجاب حاکمان را مورد خطاب قرار داده ولی خطاب امر در معنا و مفهوم ارعاب است تا بشنوند و از بیدادشان دست بردارند. به حق جواهری شاعری مبدع و مبتکر است که مضامین طنز را به قصد بیان اوضاع و احوال جامعه و اصلاح آن با عناصر بلاغی آمیخته، و با ابتکاری خاص در صورت و مضمون شعری بر جا گذاشته که تحسین ناقدان را برانگیخته است.

برجسته‌سازی مضمون و کانون واقع‌شدن تکرار

گاهی تکرار برای تمکین معنای موجود در آن است (سیوطی،۱۳۸٦: ج۱۷۱/۲)؛ یعنی تکرار به معنا و مضمونی که در بر دارد، نمودی ثابت و جلوه‌ای پایدار می‌دهد. می‌توان گفت یکی از اهداف تکرار در قصاید طنز جواهری برجسته‌سازی مضمون، موقعیت و یا لفظ است. شاعر با برجسته کردن یک واژه یا مضمون در فواصل مختلف شعر، آن را مهم‌تر جلوه می‌دهد. تکرار باعث تمرکز بیشتر یک موقعیت خاص می‌گردد، و به‌نوعی به برجسته‌سازی آن کمک می‌کند. در شعر" تنویمه الجیاع" شاعر با تکرار ساختار «نامیِ» با شیوه تناقض‌گویی و وارونگی که خاص قصاید اوست، مضمون" بیداری و غفلت زدایی "و به تبع آن قیام و انقلاب را تداعی می‌کند و با تکرار زیاد این عبارت به یک نوع برجسته‌سازی دست می‌زند. همچنین در شعر "أطبِق دُجی" جواهری با ترفندی ماهرانه با تکرار به ایجاد یک مرکزیت در شعرش که در تشکیل کانون معنا مؤثر است دست زده است. او ماهرانه به نوآوری روی آورده و شعرش را بر خلاف شعر کلاسیک شعرای پیشین قرار داده است. در شعر کلاسیک همه اجزاء و عناصر زبان از آغاز شعر به سوی پایان شعر در حرکت هستند، و اگر پایان شعر حذف شود، خواننده

به‌شدت دچار سردرگمی گشته و گویا با شعری مهمل روبرو بوده است؛ اما جواهری با توسل به اسلوب تکرار و ایجاد مرکزیت معنایی، شعرش را از این مهمل بودن که قصیده را در گروه رسیدن به بند آخر قرار می‌دهد رها ساخته است.

خواننده از طریق تکراری که در فواصل شعر می‌بیند برای دریافت ره‌آورد معنا لزوماً احتیاجی به اینکه به آخر شعر گریزی بزند ندارد به این سبب در هر جا از شعر توقف کند، مقصود و آرمان و اندیشه شاعر را دریافت کرده است. به‌عنوان‌مثال او در شعر" اطبِق دُجی" با مخاطب قرار دادن تاریکی، که در فواصل شعر بیش از سی‌وپنج بار تکرار شده است فضای ظالمانه و نابسامانی حاکم بر جامعه‌اش را القا می‌کند. فخامت الفاظ و کلمات، ریتم و موسیقی حاصل از آن، استعمال کلمات دارای حروف با بار صوتی محکم و قوی، فضای نابسامان و خفقان موجود را به‌وضوح به تصویر می‌کشد:

أطبِق دُجی أطبِق ضَبابُ أطبِق جَهاماً یا سحابُ

«ای تاریکی، ای مه، ای ابر بی باران، ای ابر متراکم همه جا را کاملاً بپوشان.»

أطبِق دُخانُ مِن الضَمیر مُحَرَّقاً أطبِق عذابُ

«ای دود بر خواسته از دل سوخته و ای عذاب، همه جا را کاملاً بپوشان.»

أطبِق علی مُتَبلِّدین شکا خُمولَهمُ الذُّبابُ

«این آدم‌های احمق را که حتی مگس‌ها از نرمی و بی‌خیالی‌شان شکایت دارند بپوشان.»

لم یَعرِفوا لونَ السماء لِفَرطِ ما انحنَت الرقاب

«از پس سر به زیر افکنده‌اند رنگ آسمان را نمی‌شناسند.»

و لِفرطِ ما دِیسَت رؤو سهمُ کما دِیسَ التُرابُ

«و از بس که سرهایشان زیر پاها چون خاک لگد مال گردیده»

أطبِق علی هذیِ الو جوه کأنها صُوَرٌ کِذابُ

«بر این چهره‌هایی که همانند ماسک تصاویری جعلی هستند پرده بیفکن »

نَدِموا بأن طلبوا أقلَّ حقوقهم یوماً فتابوا

«اینان از اینکه روزی کمترین حقوق خود را در خواست کرده‌اند سخت پشیمان هستند و توبه کرده‌اند.»

أطبِق علی مُتنَفِّجینَ کما تَنَفَّجت العیابُ

«بپوشان این آدم‌های متظاهر کم‌مایه را که همانند سبدی پرحجم و توخالی‌اند.»

مستنوقینَ و یزأرونَ کأنهم أسدٌ غِلابُ

«استحاله شدگانی بسان ماده شتر هستند ولی صدای غرش شیر سر می‌دهند.»

(دیوان، ج۳/۵٦۸-۵٦۷)

در این قصیده طنین خشم جواهری و امتداد آن در غلظت الفاظ مضاعف گشته است. او اگر عصبانی است بدان جهت است که با مدعیان متظاهری مواجه است که قدمی در رهاندن خود از نکبت اطاعت و تسلیم محض برنمی‌دارند انسان‌های ذلیلی که به قول سرشار از استهزاء جواهری، مگس‌های زبون را هم به رنج و انزجار انداخته و شبیه ماده شترانی گشته‌اند که بانگ شیر سر می‌دهند. آیا اینان سزاوار آن نیستند که مورد خشم واقع شوند خشمی که مکرر باشد و مستمر. دقت هنری جواهری در این قصیده آن گاه متجلی می‌شود که در بند آخر این قصیده، لفظاً «أطبِق» را در تمام ابیات، با شدت و حدّت وبا رعایت وحدت معنا، تکرار کرده تا تنفر کامل خود را به تمامی از بی مبالاتی این مردم نشان دهد. لذا آخرین بیت قصیده‌اش را همان بیت آغازین قرار داده و سپس زبان حسرت در کام می‌کشد و به سخن خود خاتمه می‌دهد:

أطبِق: فأنتَ لِهذهِ السوءاتِ - عاریه - حجابُ

«ای تاریکی پرده بینداز و بپوشان این زشتی‌های آشکار را»

أطبِق: فأنت لهذه الأنیاب- مُشحذه- قرابُ

«ای تاریکی پرده بینداز که تو برای این دندان‌های تیز غلاف و پوشش هستی»

أطبِق: فأنتَ لهذه الآثام - شامخه - شبابُ

«ای تاریکی پرده بینداز که جوانی وجهل تو براین گناهان بزرگ مجوّز است »

أطبِق: فأنت لصبغه منها أذا نصَلَت خِضابُ

«بپوشان و پرده بینداز ای تاریکی، تو بر این رنگ‌های رفته رنگ باش»

أطبِق دُجی: أطبق ضَباب

أطبِق جهاماً یا سحابُ

«ای تاریکی، ای مه، ای ابرهای بی باران پرده بیندازید و همه جا را بپوشانید»

نکته‌ای که نباید از آن غافل بود این است که نقش تکرار در جایگاه مرکزیت شعر اساس ساختار کل قصیده است و علاوه بر تأکید بر هسته معنایی شعر و ایجاد کمک به خواننده در امر یاد آوری آن، انسجام و قوام هیکل قصیده را نیز در بر دارد و به ارتباط تنگاتنگ مضمون طنز با آرمان نهفته شاعر هم اشاره صریح می‌کند. جواهری از راه تکرار وحدت «لحن و اندیشه» را در کلّیت قصیده حفظ می‌کند. تکرار ساختار کلی قصیده جواهری را در جهت اندیشه ای واحد هدایت می‌کند و تعالی هدف او را در زیور هنر و ذوق به نمایش می‌گذارد.

نتیجه

جواهری، شاعری مبتکر و خلاق است که توانسته لقب‌ها و نشان‌های متعدد بین المللی را در زمینه‌های مختلف ادبی و فرهنگی به خود اختصاص دهد. شاعری است حساس که تجربیاتش را از مردم می‌گیرد و به آن‌ها هم باز پس می‌دهد. تمام این تجربیات و آگاهی‌های انسانی باعث می‌شود که بیانش، اوج بگیرد و نگرش شاعرانه‌اش هویدا گردد. تکرار از جنبه‌های بلاغی شعر جواهری محسوب می‌شود. او جهت به تصویر کشیدن اوضاع جامعه‌اش به اسلوب‌ها و شیوه‌های ابداعی متوسل شده است. زیبایی بیان که شعرش را ممتاز و ناب کرده در خدمت رسالت اجتماعی شاعر قرار گرفته است و مشخص می‌شود که شکوه، رونق و عظمت شعر او فقط ناشی از خاص بودن موضوع آن نبوده، بلکه حاصل اندیشه شاعرانه و خلاقیت ماهرانه آفریننده آن می‌باشد که زیرکانه عناصر بلاغی را در مضامین طنزش بکار برده است. تکرار، تناسب آوایی و معنایی یکی از پایه‌های ویژه در شعر او می‌باشد. او از لا به لای تکرار:

الف: ساختار معنا را تحت تأثیر قرار داده و زمینه جذب معانی دیگر را نیز فراهم آورده است.

ب: با توسل به تکرار، در هر گذر مخاطب را در تردید و تفکر می افکند تا او را به تأمل وادارد و به اندیشه‌اش عمق ببخشد.

ج: ویژگی ذاتی واهمیت نهفته در سطرهای مکرر مبین نوعی کارکرد متضاد در پیوند با سطور قبل و بعد خود است. بدین معنی که تکرار به‌عنوان مانع، ذهن مخاطب را به درنگی ناخودآگاه وامی دارد تا سطرهای قبل را به سطرهای بعدی پیوند دهد. شاعر از این شگرد از یک سو برای ایجاد تأمل و درنگ و از سوی دیگر برای واداشتن ذهن مخاطب به دریافت هدف شاعر از اصرار بر تکرار و عمق بخشیدن به آرمان متعالی القاءشده استفاده می‌کند.

د: تکرار با ایجاد و حفظ نوعی ریتم نقش مهمی را در انتقال مضمون و تأثیرگذاری شعر طنز او بر عهده دارد.

ه: خاصیت تکرار درشت نمایی و برجستگی معنا و مضمون طنز است که جواهری با آن رابطه قوی بین طنز و تکرار برقرار کرده است.

شاعر با گزینش الفاظ متناسب و بافت مستحکم متن و چار چوب مؤثر توانسته است به خوبی زوایای پنهان اندیشه‌های خویش را به خواننده انتقال دهد و در راستای ادای رسالت اجتماعی و اخلاقی خویش، پویایی تفکر مخاطب را تعقیب کند.

کتابنامه

آریان پور، یحی.(۱۳۷۲ه.ش). *ازصبا تا نیما*. دو جلد. چاپ چهارم. تهران: انتشارات زوار.

ابن الأثیر، نصر الله بن محمد.(١٤٢٠). *المثل السائرفی أدب الکاتب و الشاعر*. تحقیق محمد محی الدین عبد الحمید. ج۲. بیروت: المکتبه المصریه.

باقلانی، قاضی ابو بکر محمد ابن الطیب.(١٩٩٦م). *اعجاز القرآن*. الطبعه الأولی. بیروت: دار الکتب العلمیه.

بیضون، حیدر توفیق.(۱۹۹۳م). *محمد مهدی الجواهری شاعر العراق الأکبر*. بیروت: دار الکتاب العلمیه بیروت.

تفتازانی هروی، سعدالدین مسعود.(١٣٦٩ه.ش). *شرح مختصر المعانی*. الطبعه الثانیه. قم: انتشارات کتبی نجف قم.

----------. (۱۹۰٤ه.ق). *کتاب المطَوّل*. با حاشیه میر سید شریف جرجانی. الطبعه الأول. قم: مکتبه الداوری.

الجاحظ، عمربن بحر.(۱٤۱۳م). *البیان و التبیان*. ج۱. بیروت: دار المکتبه الهلال.

جحا، مشال خلیل.(۱۹۹۹م). *الشعر العربی الحدیث من احمد شوقی إلی محمود درویش*. بیروت: دار العوده الثقافه.

جواهری، محمد مهدی.(۲۰۰۸م). *دیوان الأعمال الشعریه الکامله*. الطبعه الثانیه. دار الحرّیه للطبعه و النشر. بغداد.

داد، سیما.(۱۳۸۷ه.ش). *فرهنگ اصطلاحات ادبی* . چاپ چهارم. تهران: مروارید.

رزمجو، حسین.(۱۳۷۰ه.ش). *انواع ادبی آثار آن در زبان فارسی*. مشهد: آستان قدس رضویی.

زمخشری، محمود جار الله.(بی تا). *تفسیر کشاف*. بیروت: دار الکتب العربی.

سیوطی، جلال الدین.(۱۳۸٦ ه.ش). *الأتقان فی علوم القرآن*. ترجمه سید مهدی حائری قزوینی. تهران: انتشارات امیر کبیر.

شفیعی کدکنی، محمد رضا.(۱۳۸۵ه.ش). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس.(۱۳۷۳ه.ش). *نگاه تازه به بدیع*. چاپ ششم. تهران: انتشارات فردوس.

----------.(۱۳۷۷ه.ش). *معانی*. چاپ پنجم. تهران: نشریه ندا.

ضیف، شوقی.(۱۳۸۳ه.ش). *تاریخ و تطوّر علوم بلاغت*. ترجمه محمد رضا ترکی. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.

عسکری، ابو هلال.(۱۹۹۸م). *الصناعتین*. تحقیق علی محمد بجاوی و محمد ابو الفضل ابراهیم الملکه المصریه. بیروت: صیدا.

علوی مقدم، مهیار.(۱۳۷۷ه.ش). *نظریه های نقد ادبی معاصر، صورتگری و ساختار گری*. تهران: انتشارات سمت.

علی پور، مصطفی.(۱۳۷۸ه.ش). *ساختار زبان شناسی امروز*. تهران: انتشارات فردوس.

قزوینی، خطیب.(۱۹۸۹م). *الإیضاح فی علوم البلاغه*. شرح محمدعبد المنجم خفاجی. بیروت- لبنان: الشرکه العالمیه للکتاب.

قیروانی، ابی علی الحسن ابن رشیق.(۲۰۰۲م). *العمده*. شرح صلاح الدین الهوّاری و هودی عوده. بیروت- لبنان: دارالمکتبه الهلال.

ملائکه، نازک.(بی تا). *قضایا الشعر المعاصر*. بیروت – لبنان: دار العلم للملاین.

مولوی، جلال الدین.(۱۳٦۳ه.ش).*کلیات شمس*. تصحیح بدیع الزمان فروزان فـر. چـاپ سـوم. هشـت جلد. تهران: انتشارات امیر کبیر.

ألهاشمی، السید احمد.(۱۳۷۰ه.ش). *جواهر البلاغه فی معـانی و البیـان والبـدیع*. طبعـه الثـانی. طهـران: مؤسسه الصادق للطباعه والنشر.

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکتر هادی شعبانی چافجیری (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران)[1]
دکتر سیده اکرم رخشنده نیا (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران، نویسنده مسؤول)[2]

نقد طنزگونه جامعه در «طیف الخیال ابن دانیال موصلی»

چکیده

طنز همیشه ابزار قدرتمندی برای نقد اوضاع‌واحوال اجتماعی یک دوره به شمار می‌رفته است. بی‌عدالتی، افراط‌وتفریط‌های اجتماعی و سیاسی و به‌طورکلی، کژی‌ها و ناراستی‌های هر جامعه، موضوع و درون‌مایه آثار طنز به شمار می‌آید. طنز یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های ادبی عصر ممالیک به شمار می‌رود و باید گفت که عصر «ممالیک» و «عثمانیان» دوره‌ای است که از جانب پژوهشگران ادبی مورد اجحاف واقع شده است. ابتکارات و نوآوری‌های ادبی این دوره به‌کلی نادیده انگاشته شده و حتی گاه عنوان دوره «سقوط» بر آن اطلاق شده است. هرچند که این دوره همپای دیگر دوره‌های طلایی اسلام نیست، اما در این محدوده زمانی کتاب‌های ادبی بسیاری به منصه ظهور رسیدند که می‌بایست مورد دقت و توجه پژوهشگران این حوزه قرارگیرد. کتاب "طیف الخیال" اثر "ابن دانیال" نویسنده طنزنویس عهد ممالیک یکی از این آثار ادبی است که به لحاظ ویژگی‌های شکلی همپای نمایش‌نامه‌های امروزی است و از مضمونی طنزآمیز برخوردار است. طنزهای این کتاب به مسائل مختلف اجتماعی و سیاسی می‌پردازد و با عینک تیزبین خود زشتی‌ها و نادرستی‌ها را یافته و پس از معرفی و نشان دادن آن به مخاطب، با استعانت از اسلوب مبالغه سعی در محو این پلیدی‌ها از جامعه دارد. این نوشتار با نگاهی به کتاب مذکور و با استفاده از روش توصیفی و تحلیلی می‌کوشد تا با شناخت هر چه بیشتر آثار این شخصیت، گامی در جهت آشنایی دقیق‌تر با فضای جامعه در این دوره تقریباً از یاد رفته برداشته باشد.

کلیدواژه‌ها: ابن دانیال، نقد، طنز، جامعه، طیف الخیال.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۴تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۳

پست الکترونیکی: 1- hshabanich@yahoo.com 2- rakhshandeh1982@yahoo.com

مقدمه

ادبیات به‌عنوان بخش ارزشمندی از فرهنگ هر جامعه می‌تواند تصویرگر بسیاری از حوادث و رویدادهایی باشد که در دوره‌های مختلف تاریخی بر سر یک ملت رفته و آن را در مسیر پرپیچ‌وخم تاریخ به پیش رانده است. پیوند عمیق میان ادبیات و جامعه، پلی است تا از رهگذر آن بتوان فضای حاکم بر یک جامعه را در طی دوره‌های مختلف زمانی به تصویر کشیده و از نگاه نقادانه ادیبانی متعهد بازترسیم نمود. ازاین‌رو می‌توان ادبیات را بخشی از شناسنامه فرهنگی هر ملت به شمار آورد که سطر سطر آن گویای رازهایی نگفته از سرگذشت مردمانی است که روزگاری زیسته و بار سفر بسته‌اند. بدین‌سان ادبیات نه‌فقط بخشی از فرهنگ که بخش پویا و گویایی از آن است که از هر دوره و هر نسل، سخن‌ها و درس‌ها برای گفتن و آموختن دارد.

هر دوره‌ای از تاریخ ویژگی‌ها و شرایط خاصی دارد. دوره "ممالیک" و "عثمانی" نیز همچون هر عصر دیگری بحران‌ها و شرایط ویژه سیاسی و اجتماعی خود را داشته است؛ در این عصر حمله‌های پی‌درپی "تاتارها" بسیاری از اهالی عراق و شام را به مصر کوچانید و جنگ‌های کاتولیکی که از جانب اسپانیا صورت می‌گرفت گروه دیگری از مسلمانان را که در کشور اندلس بودند به مصر کشاند. "ممالیک" اگرچه عرب نبودند، اما با اخلاص به اسلام ایمان داشتند و برای علوم و ادبیات و زبان آن با شور و علاقه خدمت می‌کردند. آنان مدرسه‌های بسیاری در شام، مصر و حجاز بنا کردند که گواهی بر علاقه شدید آنان به گسترش دانش و همگانی کردن آن می‌باشد.

این توجه "ممالیک" نسبت به دانش و دانش‌پژوهان، در پاسخ به بزرگ‌ترین بلایی صورت گرفت که به دست مغولان بر سرزمین‌های عربی فرود آمد؛ چراکه مغولان بسیاری از دانشمندان را در بغداد و دیگر مناطق کشتند و بسیاری از کتابخانه‌ها را نابود کردند و دین و زبان عربی و ذخیره‌های این سرزمین‌ها و گران‌بهاترین گنجینه‌ها و محصول اندیشه‌هایشان را تباه ساختند. اما با روی کار آمدن ترکان عثمانی و اشغال"شام"و"مصر" توسط آن‌ها، این

حرکت فرهنگی رو به قهقرا نهاد و به‌تدریج و با گذشت زمان به سوی واپس گرایی حرکت کرد و جهل به‌طور کامل بر مردم چیره گشت. (شیخ امین،۱۳۸۳ ش: ٦٢).

از مهم‌ترین ویژگی‌های این دوره در مصر روحیه طنز و شوخ‌طبعی شاعران است. شاعران طنزپرداز این دوره از القاب و صفات طنز بسیار استفاده می‌کردند و بیشتر آنان بیش از هر چیز دیگری به طنز شعرشان توجه و اهتمام داشتند. (ضیف، ۱۹۹۹: ٦٣).

طنز یکی از شیوه‌های نقدی است که اندیشه ویژه و دغدغه‌های درونی نویسنده را به همراه احساس پاک ادیب در برابر حالت، پدیده و یا حادثه نامطلوب در جامعه به تصویر می‌کشد. وظیفه ادیب طنزپرداز این است که فقط جوانب منفی حوادث را واکاوی می‌کند تا بر شرایط و تلخی‌های حوادث تسلط یابد و نسبت به عواقب آن در یک فضای همزاد شوخی و تلخی هشدار دهد. بنابراین طنزپرداز، در اصل ناقد تیزبینی است که با احساسات صادقانه، به‌سرعت در جریان حوادث سلبی جامعه قرار می‌گیرد و پیامدهای آن را در یک فضای شوخی و کاریکاتوری ترسیم می‌کند.

در واقع طنزپرداز با این اسلوب ساده در شرایطی ناکام و تلخ، همراه با واژگان به‌ظاهر خنده‌دار و بذله‌گو، به‌راحتی می‌تواند در عمق جان‌ها نفوذ کند و با این قدرت نوین، نقد تندی را ارائه دهد که دیگران در ارائه آن ناتوان باشند؛ چنین نقدی به علت عجین‌شدن با فضای شوخی و فکاهه، از آسیب‌های حکومتی نیز به دور است و اگر با مضامین عمیق، هدفمند و هوشمندانه همراه باشد، به علت نفوذ و قابلیت سرعت انتشار و دوام آن از همه انواع حرکت‌های انقلابی نیز مؤثرتر است.

شاعران و ادیبان عصر مملوکی نیز به خاطر شرایط نامطلوب و خفقان‌های سیاسی جامعه به طنز سیاسی و اجتماعی روی آوردند و سعی نمودند که از شیوه تعریض به گذشته و نیاکان حاکمان در طنز استفاده نمایند؛ تعریض به بردگی حاکمانی که با کودتا و ترور علیه حکام مصر سیادت یافته بودند و ریشه و أصالت خود را فراموش کرده بودند، از مظاهر نوین طنز در این دوره محسوب می‌شود.

فکاهه در دو عصر "مملوکی" و "عثمانی" ترسیم‌کننده چهره حقیقی اجتماع عقب مانده آن دوران است. فکاهه، فریاد درد و رنج زنده‌دلان و افرادی بود که وجدانی بیدار داشتند به‌طوری‌که ادیبان با احساس و درایتی که در آن عصر زیسته‌اند از این نوع ادبی استفاده کرده‌اند و به تصویر کشنده مردم و اوضاع سیاسی و به‌ویژه اجتماعی آن دوران بوده‌اند.

بنابراین مقاله حاضر بر آن است ضمن بررسی یکی از مهم‌ترین آثار ادیبان این دوره یعنی"طیف الخیال "ابن دانیال موصلی تصویری از جامعه آن زمان را که در قالبی طنزآمیز و از زبان شخصیت‌های داستانی گفته شده است ارائه دهد؛ بحثی که تاکنون به‌صورت جامع و کامل مورد بررسی قرار نگرفته و در برخی منابع مربوط به ابن دانیال و عصر مملوکی به وجود طنز اجتماعی در این عصر و ذکر چند مثال کوتاه اکتفا شده است.

ابن دانیال در گذر زندگی

ابن دانیال، شمس‌الدین محمد بن دانیال بن یوسف خزاعی موصلی (٦٤٧- ٧١٠)، چشم‌پزشک، شاعر و ادیب ملقب به "حکیم ابن دانیال". است. در آثار "ابن دانیال" نشانه‌ای دال بر اشتغال او به حکمت و فروع آن دیده نشده است و شاید ملقّب شدن او به حکیم، به دلیل شغل طبابت بوده باشد. (دواداری، ۱۳۷۹ ق: ۱۲۲). به گمان برخی وی مسیحی بوده و برخی دیگر او را بر دین یهود معرفی نموده‌اند اما احتمال مسیحی یا یهودی بودن وی مورد تائید نیست (سارتن،۱۳۵۷ ش، ج ۲: ۲۱۲۰).

نخستین کسی که از او نامبرده و نظم و نثر او را به شیرینی و روانی ستوده "صفدی"است و ازآن‌جهت که نوشته‌های او در بر دارنده نوادر و نکات عجیب است وی را به ابن حجاج و ابن سکره تشبیه کرده است (صفدی،۱۹۵۳، ج ۳:۵۱). ابن دانیال با همین ظرافت و دقت خویش به محافل عالی راه یافت به‌طوری‌که در اواخر عمر به رفاه و تنعم رسید؛ بااین‌حال با نیش زبان باز هم از زیردستان خود اخاذی می‌کرد. (نیکلسون، ۱۳۸۰ ش: ۹۲).

او مقدمات ادب و علوم دینی را در زادگاه خود موصل آموخت وی در زمان سقوط بغداد ده ساله بود و چهارده سالگی او نیز با تاخت و تاز مغولان به موصل هم زمان شد. ابن دانیال در نوزده سالگی به قاهره رفت و تا آخر عمر در آن جا ماند (نیکلسون، ۱۳۸۰ ش: ۳۰۳) وی

نزد "عثمان بن سعید فهری" شاعر مشهور به "ابولولو" ادب آموخت. منابع نزدیک به زمان او، همچون "الوافی بالوفیات صفدی" جنبه‌های علمی و ادبی و حکایات و اشعار ابن دانیال را ذکر کرده‌اند.

آن‌گونه که از آثار "ابن دانیال" برمی‌آید او بسیار شوخ‌طبع و حاضرجواب بوده است (صفدی،۱۹۵۳، ج ۳:۵۲). صاحب "کشف الظنون" او را صاحب دیوان دانسته اما اثری از دیوان او در دست نیست (خلیفه، ۱۹۸۲، ج ٦: ۱۳۷) ولی سه نمایشنامه خیالبازی (خیال الظل) او حاوی اشعار طنزآمیز ظریفی است که گاه شامل کلمات و تعبیرات روزمره عامیانه آن روزگار می‌شده است. از تألیفات او می‌توان به : "طیف الخیال"، "عقود النظام فی من ولی مصر من الحکام"، "ارجوزه فی الطب"، "کفایه المتطبب"، "نهایه المتأدب". و "شرح المقصود فی التصریف" اشاره کرد.

خلاصه داستان‌های "طیف الخیال"

در عصر مملوکی نوعی سرگرمی رواج یافت که به"خیال الظل"یا"طیف الخیال"(shadow play) مشهور بود که در حقیقت عروسک‌های مقوایی شکل، توسط افراد مختلف در شب و پشت پرده‌های سفید به حرکت درمی‌آمد (غنیمی هلال، ۲۰۰۱: ١٤١) هدف‌ها و غرض‌های متعددی در علت رواج این پدیده ذکر شده است که یکی از مهم‌ترین آن انتشار فساد در جامعه و نقد شاعران و ادیبان از جامعه به قصد اصلاح آن بوده است (عبدالقادر أشقر، ۲۰۰۱: ٦٨) "شمس‌الدین بن دانیال" از اولین افرادی است که در این قرن کتابی با نام "طیف الخیال"به نگارش درآورده است. این کتاب مشتمل بر چند نمایش‌نامه بوده که در شب اجرا می‌شده و بیشتر داستان‌های نمایشی با استغفار و تسبیح خداوند به پایان می‌رسید. برخی، این نمایش‌ها را نوعی فساد و بدعت دانسته‌اند که شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوره عامل شکل‌گیری آن بوده است. این کتاب با شیوه‌های پیچیده و به شکلی رمزگونه، حاکمان ستمکار آن دوره را به نقد کشیده است و مقاومت و مخالفت پادشاهان آن دوره، بهترین دلیل برای داستان‌های نقد گونه این کتاب به شمار می‌رود (سلیم محمود،۱۹۵۷:۳۵ و الکفراوی، بی‌تا: ٢٦).

کتاب"طیف الخیال" طبق گفته خود "ابن دانیال" شامل سه باب یا نمایشنامه می‌شود؛ شخصیت‌های این سه نمایش‌نامه از میان مردم عامی و فقیر جامعه انتخاب شده‌اند و اگرچه این سه نمایش‌نامه داستان‌های متفاوتی را دنبال می‌کنند اما ویژگی آواز، رقص و موسیقی در آن‌ها مشترک است (فروخ، ۱۹۸٤: ۷۰۷). در آغاز هر نمایش، مقدمه‌ای کوتاه؛ شامل مقصود و هدف نویسنده گنجانده شده است. "طیف الخیال" نخستین و بلندترین نمایشنامه‌ای است که بهترین شخصیت‌پردازی را داشته است.

«طیف الخیال» ابزار سرگرمی مردم دوره مملوکی بود که به‌صورت فراوان منتشر می‌شد و همه طبقات اجتماعی مردم برای مشاهده نمایش آن، روی خوش نشان می‌دادند؛ چراکه داستان‌های مربوط به حکام و سلاطین در آن زیاد وجود داشت و مصریان به سبب اخلاق بذله‌گویی و ظرافت‌سنجی و نمایش‌های خنده‌دار به تماشای چنین داستان‌هایی علاقه‌مند بودند. (ابن‌بطوطه، ۱۹۹۲، ٦٥)

ابن دانیال در این هنر مهارت یافت. او خودش هم روایت و هم مکالمه و حوار داستان را می‌نوشت و هم لحن و موسیقی و اصوات آن را تنظیم می‌کرد و از همه مهم‌تر در اجرای آن به بازیگری می‌پرداخت. به‌عبارت‌دیگر، ابن دانیال، تألیف، کارگردانی، آهنگ‌سازی، آوازخوانی و بازیگری را یکجا در این نمایش انجام می‌داد. (نصار، ۱۹۹۹، ۳٤۰)

ابن دانیال، در مراحل اولیه کارش در ارائه نمایش «خیال الظل» مغازه سرمه‌فروشی داشت. وی در این دکان هم سرمه می‌فروخت و هم شب‌ها به تألیف و تدوین نمایش می‌پرداخت. اما، دیری نپایید که شهره آفاق گشت و حکام و امرا به وی جوایز و حقوق فراوان بخشیدند و او را به جشن‌ها و مجالس بزرگ دربار فراخواندند تا نمایش‌های شعری و بذله‌گویی‌ها و ظرافت‌سنجی‌های ادبی خود را به‌صورت ویژه در دربار بزرگان به نمایش بگذارد. ازاین‌رو، ابن دانیال به سبب همین حرفه در دربار بزرگان و حاکمان آن دوره رفت‌وآمد داشت. (إبن الدوادارى،۷،۱۹۷۱، ۲۱۸)

از مجموعه نمایش‌های «خیال الظل» فقط سه مجموعه «خیال الطیف»، و «عجیب‌وغریب» و «المتیم و الضائع و الیتیم» باقی مانده است. (عبده قاسم،۱۹۹۸، ۳۳۸) که در صحت انتساب

«المتیم و الضائع و الیتیم» به إبن دانیال مورد تردید مورخان قرارگرفته است. (نصار، ۳۳۵)، ابـن دانیال در این مجموعه‌های شعری و نثری، مهارت‌های زندگی صنعتگران، کارگران و لهجه‌های خاص آنان و لهجه‌های جهانگردان مهاجر در قاهره را به تصویر می‌کشد. (الموسـوعه الثقافیـه، ۸/۱)

ابن دانیال شخصیت‌ها و اسم‌های جالـب و خنـده‌داری را مثـل «عجیـب الـدین الـواعظ» و «عسلیه المعاجینی» و «عواد الشرماط» و «مبارک الفیال» و «أبو القطط» و «زغبر الکلبـی» و «نـاتو السودانی» و «أبو العجب صاحب الجدی» را برای اولین بار در این مجموعه به کار برد.

بنابراین، داستان طیف الخیال پیرامون ازدواجی است عجیب و بی بند و بارگونه کـه در آن داماد " امیر وصال" فریب می‌خورد و در نهایت پشیمان می‌شود و قصد سفر حـج مـی‌کنـد تـا بدین‌وسیله از گناهان و اشتباهات خود توبه نماید. داسـتان بـا شـروع برنامـه از طـرف رئـیس شروع می‌شود و طیف الخیال که فردی گوژپشت است به صحنه وارد می‌شود.

"من عرفنی فقد تمتع بأنسی، و من لم یعرفنی فأنا أعرفه بنفسـی، أنـا ابوالخصـال، المعـروف بالامیر وصال، أنا ملاکم الحیطان، أنا مُخبط الشیطان"(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۱۰)

" هرکس که مرا بشناسد از انس و الفت من بهره‌مند می‌شود و هرکس من را نشناسد خودم را به او معرفی می‌کنم؛ من پدر خصلت‌های نیک، معروف به امیر وصال هستم، من دیوارهـا را درهم‌شکسته و شیطان را لگدمال می‌کنم"

"طیف الخیال" از خاطرات هرزگی‌های خود در موصل یاد می‌کند و می‌گویـد در مصـر از این بی بند و باری‌ها خبری نیست که این نکته اشـاره بـه سـختگیری‌هـای دولـت ممالیـک در اجـرای ظـواهر شـرع دارد. وی از غـم گـم کـردن بـرادرش "امیـر وصـال" سـخن بـه میـان می‌آورد"امیر وصال" که سر لشکری سبیل کلفت است ظاهر می‌شود و با لحنی حماسی از بـی بند و باری‌های خود یاد می‌کند و یادآور می‌شود که اکنـون توبـه کـرده، و از" طیـف الخیـال" درخواست می‌نماید که کاتب وی "تاج باموج" را احضار نماید. "تاج باموج" می‌آیـد و حکـم الواطی و اوباشی "امیر وصال" را قرائت می‌نمایـد سـپس قصـیده‌ای در هجـو "امیـر وصـال" می‌خواند؛ امیر با عصبانیت می‌پرسد این را که سروده؟ می‌گویند شاعری به نـام " صُـرّبَعر". او

به دنبال شاعر می‌فرستد تا وی را توبیخ نماید ولی شاعر می‌آید و پوزش می‌طلبد. آنگاه "امیر وصال" رو به برادرش "طیف الخیال" کرده می‌گوید:"ام رشید" را حاضر کن تا برای من همسری بجوید. او از "ام رشید" زنی با این ویژگی‌ها درخواست می‌کند:

"أرید هذه العروسه تکون دریه اللون، حسنه الکون، ملفوقه البدن، لا رقیقه و لا مفرطه فی السمن"(ابن دانیال، ۲۰۰۹:۳۲)

"می‌خواهم همسرم مروارید گون، خوش‌چهره، تنومند باشد البته نه خیلی نحیف ونه چنان فربه"

از این به بعد داستان مشتی هرزگی و مسائل زشت جنسی است که اشخاص داستان به‌صورت تک‌خوانی برای شنونده و خواننده بیان می‌کنند. در آخر، همگی استغفار نموده و توبه می‌کنند و "امیر وصال" با راهنمایی "طیف الخیال" به حج می‌رود. "طیف الخیال" تأکید می‌کند که دوره عمر انسان بسیار کوتاه است و آدمی می‌بایست از گذشتگان درس گرفته و راه درست را پیشه خود کند و بدین ترتیب از اشتباهات خود بازگشته، راه صواب را در پیش می‌گیرد.

"و زمان العمر الطویل إذا ما اختلف اللیل و النهار قصیر
و السعید الذی یری طرق الرشید بعین الیقین و هو بصیر..

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ٦٦)

"عمر طولانی با گذر روزگار کوتاه به نظر می‌آید و آدم خوشبختی که با چشم یقین راه هدایت و درست را می‌بیند بصیر و آگاه است".

در باب **"عجیب و غریب"** یعنی داستان دوم "غریب" فرد متکدی از "بنی ساسان" است و "عجیب الدین" نیز واعظی است دوره‌گرد. "غریب" خود را این‌گونه معرفی می‌کند:

"عبدکم الکئیب، المعروف بالغریب، الذی أنابه الحنین، و غادره الانین، قد تفارقت به الأمصار، و دار مع الفلک الدوار.. (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ٦٧)

"بنده محزون شما معرف به غریب هستم که دچار غم و اندوه شده و سرزمین‌ها او را جدا کرده و با چرخش چرخ گردون می‌چرخد"

این داستان شخصیت‌های بسیاری دارد که از میان آن‌ها می‌توان به: مارگیر، بندباز، تردست، طالع‌بین، خرس‌باز، پهلوان، شتردار و... اشاره کرد. اینان در واقع افراد مختلف یک سیرک هستند که یکی‌یکی در داستان ظاهر می‌شوند و با خواندن اشعاری طنزآمیز خود را معرفی کرده از صحنه بیرون می‌روند. و در باب **"متی‌ام و یتیم"** یعنی داستان سوم و آخر نیز"متی‌ام" قصد اغفال پسری یتیم را دارد و برای رسیدن به این خواسته خود از "بیرم" که خدمتگزار پسر یتیم است کمک می‌گیرد و داستان سوم نیز با توبه به پایان می‌رسد:

"فیقول المتیم: اللهم یا ذالجود، و مالک الوجود، أسالک بالرحمه الواسعه، و بالمغفره الشامله الشاسعه، رب إنی ظلمت نفسی، و ضللت فی ظلمات حسی... و إن الله یبعث من فی القبور. ثم یتوجه المتیم للقبله، و یقضی نحبه.. ".. (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۱٤۳)"

"متی‌ام می‌گوید: ای خداوند بخشنده و مالک هستی، از تو رحمت واسعه و مغفرت کامل می‌خواهم؛ پروردگارا به نفس خودم ظلم کرده‌ام و تاریکی احساسم گمراه شده‌ام... و خداوند مردگان قبر را برمی انگیزد. آنگاه متی‌ام رو به قبله کرده و جان به جان آفرین تسلیم می‌کند"

با توجه به این سه داستان ملاحظه می‌شود که نمایش "خیال الظل" شبیه داستان‌های "مقامات" بوده است و این موضوع در مکالمات و محاورات شخصیت‌های داستانی "ابن دانیال" که متأثر از "مقامه‌های بدیع الزمان" و"حریری" می‌باشد مشهود است. (مز، ۱۳٦۲ ش: ۱۲٤). طبیعی است که در جوّی چنین مملو از فساد و هرزگی شاعر نیز از اشتباه مصون نمی‌ماند. داستان‌های این کتاب همگی نقد اجتماعی- سیاسی هستند و نویسنده خود نیز گاه به اشتباه رفته است که به‌طورمثال در بیت فوق شاعر به شراب قسم یاد می‌کند که نشان از انحراف از اصول و مبادی اسلامی است.

"قسما بالمدام حین تجلت للندما تدور فی الاکواب"

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۵۰)

"قسم به شراب وقتی‌که برای شراب‌خواران و در حال چرخش در جام‌ها متجلی می‌شود"

نکته جالب در این داستان، هماهنگی واژگان داستان و مفهوم آن با اسلوب و طبیعت نویسنده است. «چون زبان شعری با طبیعت هر شاعر و محیط زندگی و روحیه او تماماً

مناسبت دارد، برخی از شعرای طنزپرداز در اسلوب‌های شعری خود به فهم عوام و فولکلور روی آوردند. (مندور، ۱۹۷٤ م، ۳۷)؛ بنابراین طبیعی است که سبک ابن دانیال در قطعه‌های شعری طنزگونه‌اش بسیار ساده و قابل فهم باشد؛ چراکه وی در شعر طنزی خود، برخی از حوادث روزگار خود را ترسیم می‌نماید که به زندگی عامه مردم ارتباط زیادی دارد. (محمد زغلول، ۱۹۷۲ م، ج ۲، ١٦٨)

تصویر طنزگونه جامعه ابن دانیال در "طیف الخیال"

طنز اجتماعی: مطمئناً هدف از طنز در نمایشنامه‌های ابن دانیال فقط پرکردن اوقات فراغت مخاطبان و یا وقت‌کشی نیست بلکه هدفی انسانی و والا را در ورای بافت‌های متنی و موقعیتی طنز دنبال می‌کند تا با فضایی نو و اندیشه‌ای جدید و واژگانی پویا و محرّک، مشترکین جامعه خود را به تغییر و تحول وادارد. ازاین‌رو طنز در بافت‌های متنی و بافت‌های موقعیتی، هوشمندانه، در یک جهتی هدفدار نفوذ کرده و به متن داستان عمق بخشیده به‌طوری‌که انعکاس آن را در مخاطبین به‌وضوح مشاهده می‌کنیم؛ امری که به جهت استفاده مساوی نویسنده از مضامین و اسلوب هنرهای ادبی، تأثیر بسزایی در علاقه مخاطبین گذاشته است.

شاعران هیچ‌گاه مستقیم نمی‌توانند خودشان با عیوب جوامع مقابله نمایند چون این عیوب متوجه شخص شعرا نیست. به همین سبب، به‌صورت غیرمستقیم و از راه طنز و فکاهه با این عیوب مبارزه می‌کنند. (سید أحمد أنس، ۲۰۱۰ م، ۸۰) از سوی دیگر، اسلوب ادبی طنز در نقد اجتماعی بسیار راهگشاست؛ هر چند ممکن است طنز، برخی شخصیت‌ها، گروه‌ها و یا سازمان‌های سیاسی و اجتماعی را در تنگنا قرار دهد، اما، تنگناهای بزرگ‌تری را از عموم مردم و اکثریت جامعه برمی‌دارد و خطر سیطره خواص بر عوام را دفع می‌کند و به همین سبب، این شیوه عملی شریف و انسانی شمرده می‌شود.

اشاعه تقلب و نیرنگ در جامعه

در داستان اول "امیر وصال" پس از یک عمر زندگی همراه با بی بند و باری، تصمیم می‌گیرد زندگی سالمی را شروع کرده و ازدواج نماید؛ اگرچه تمام مدت عمر این فرد سرشار از فسق و فجور بوده است اما اینک به ازدواج این‌گونه می‌نگرد:

"فإن النكاح و الوصل سبب الخلود و الذكر ببقاء النسل، و هو العاصم من الاوزار، و الدخول إلى النار، نتاجه الاولاد، ساده الانجاد يعمرون الديار و يدرک بهم الثار". (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۳٦)

"ازدواج سبب جاودانگی و بقای نسل، مانع گناهان و مانع ورود به آتش جهنم بوده و ثمره‌اش فرزندان و نسل‌هایی است که سرزمین‌ها را آباد و امکان انتقام‌جویی به‌وسیله آنان وجود دارد".

او که با روسپیان و چه‌بسا مردان فراوانی مراوده داشته است اینک معتقد است که زن خوب و پاکدامن: "هی الحافظه للفعال، و الجامعه للمال و الموطده للطعام و الممهده للمنام، و هی مشتکی الاحزان، و المستودع الاسرار و الاعلان، و المساعده علی الاغراض، و المعلله للامراض و المسامره الضجیعه و المطیعه المطیعه"است. (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۳٦)"یعنی اینکه "زن پاکدامن مراقب کارها، جمع کننده مال، تأمین کننده غذا و آماده کننده بسترخواب است؛ اوخواهان غم واندوه، صندوق اسرار، کمک کننده به اهداف (همسر)، درمان کننده بیماری، همنشین شبانه و مطیع همسر است. امیر وصال" که از تمام کردار گذشته خود توبه کرده است، حقیقتاً سعی دارد که بار دیگرشروع کند اما فریب می‌خورد:

"ام رشید" با خدعه و نیرنگ، پیرزن بسیار زشتی را به جای زنی با خصوصیاتی که "امیر وصال" خواهان آن بود، برای ازدواج با او در نظر می‌گیرد. این پیرزن از دید "امیر وصال" این‌گونه توصیف می‌شود:

"فاذا كشفت عن وجه‌ها الخماريه، تنهق نهيق الحمار، و شفاتر كشفاتر الجمل، و لون كلون الجعل، او أجفان مكحله بالعمش، و خدود مضرجه بالبرش و النمش، و أسنان كاسنان التمساح، و يد كيد الهون و ساق كساق البرذون" (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۵۳)

"وقتی‌که نقاب را از چهره برداشت، صدایش صدای درازگوش و لب‌هایش چونان لب شتر و رنگی همچون رنگ سیاه حشره و چشمانی کم سو و گونه‌هایی با لکه‌های سرخ و سیاه داشت؛ دندان‌هایش چون دندان تمساح و دستانش همانند دسته‌های هاون و ساق‌هایش همچون اسب غیر اصیل بود."

هرچند باورهای امیر وصال تغییر کرده بود اما وی در دام این زن شیاد گرفتار می‌شود که حاکی از گسترش شرارت و نیرنگ در جامعه است؛ هرچند که می‌توان از توصیف امیر وصال پیرامون همسر مطلوبش به جنبه دیگری از ویژگی‌های جامعه آن زمان و تصویر آنان از زن پاکدامن و مناسب پی برد؛ زنی که با تمام وجود در خدمت اهداف همسر قرار می‌گیرد.

جامعه مورد انتقاد شاعر، جامعه ایست که به انواع تقلب گرفتار شده است. برای مثال یکی از شخصیت‌های داستان، بر آن است که دارویی خریداری نماید تا موهای سفید سر و ریشش، بار دیگر سیاه شود؛ اما پس از گرفتن دارو و استفاده از آن می‌بیند که داروی موردنظر به‌گونه‌ای دیگر عمل می‌کند: **" فانبدلت علیه بالمسهله...** "(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۲۹) و در حقیقت داروی اسهال به او داده‌اند. این مسأله خود گویای آن است که اوضاع نابسامان جامعه آن روز چگونه بر افکار و نگرش مردم تأثیر منفی داشته است؛ به‌طوری‌که برای رسیدن به مال مورد نظر خود از نیرنگ دیگران نیز چشم نمی‌پوشند.

همچنین در این محیط آن چنان خوب و بد به هم آمیخته‌اند که تمییز درست از نادرست کاری دشوار قلمداد می‌شود: **"دخل الی مدینه دلی متنکرا لحاجه له، و کان رجلا جلیلا فشبهوه برجل کان یوذیهم، فصفعوه**...". (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۲۹). به‌طوری‌که این فرد ناشناس وقتی خم می‌شود تا جنس مورد نظر خویش را برای خریداری بردارد و با وجودی که چهره ای موجه داشته اما مردم به او حمله کرده و در گوشش محکم می‌زنند؛ امری که عمق تباهی جامعه را به تصویر می‌کشد؛ چرا که نیرنگ و دغل بازی جامعه به حدی رسیده که مردم همه را به کیش خویش می‌پندارند و قادر به تمییز انسان‌های نیک از افراد شرور نیستند.

تقلب و ریا در این محیط به قدری زیاد است که حتی راهبه ها که نشانه و مظهر پاک دامنی و ایمان الهی هستند، باردار می‌شوند:**" هذه أم خرادق کانت راهبه فی دیر الجیس، وجدت حبلی، فاختلف الرهبان علیها، و احضروا لها کاهنین**.. (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۲۹)

"این ام خرادق که راهبه‌ای در دیر الجیس بوده باردار مشاهده شده؛ راهبان در این امر تردید دارند و کاهنان را به نزد او برده‌اند"

بنابراین قداست و پاکی نیز در این جامعه به ابزار و وسیله تبدیل شده است؛ به‌طوری‌که نمی‌توان به پاک‌ترین افراد جامعه نیز اعتماد داشت و مقدس‌ترین افراد نیز با نیرنگ و تقلب سیمای پاکی و قداست را خدشه دار می‌کنند.

ابن دانیال گاه شخصیت خودش را محور تمسخر قرار داده و از نیرنگ و عوام فریبی دیگری سخن می‌گوید؛ او خود را به تمسخر به‌عنوان کسی معرفی می‌کند که ادعای دین داشته و با ظاهر فریبنده خود و با ریش‌های بلندش به بهانه دینداری مردم را می‌فریبد:

ولَـــما صِرتُ بینَ الـــناسِ تَعَلَمتُ الفُجورَ مَعَ المحالِ

أدورُ علی بیوت الْقَحْبِ لَیْلاً وألهو کالحمیر وکـالبِغالِ

"زمانی که در میان مردم ریش خود را بلند کردم فسق و فجور ونیرنگ بازی را آموختم/شبانه اطراف خانه روسپیان می‌چرخم و همچون دراز گوش و استران به لهو و لعب مشغولم"

درآن دوران ریش بلند و افشان کردن آن گویی دلیل بر تقوی و پرهیزگاری بوده، ولی ابن دانیال از این ابزار برای پوشش کارهای قبیح شبانه خود استفاده کرده است. این مسأله و اشاره به آن در یکی از آثار عصر مملوکیان از یک سو اشاره به فریب و نیرنگ رو به افزایش در میان مردم و از سوی دیگر حاکی از استفاده ابزاری از دین می‌باشد.

هنگامی که تلاش می‌کنیم تجارب و احساسات پشت صحنه اسلوب طنز ابن دانیال را بشناسیم، نباید عاطفه شدید او را نسبت به دردها، بدبختی‌ها و مشکلات جامعه فراموش کنیم و همین احساس درد نسبت به مشکلات جامعه بزرگ‌ترین عامل طنز در نویسنده حساسی چون ابن دانیال است؛ طنز در این‌جا دارای ویژگی بصیرت و درک والای نویسنده است که بر حزن برتری پیدا کرده و بر آن غلبه نموده و اسباب و نتایج این درک عمیق در لباس طنز تبلور پیدا کرده است. بنابراین هدف طنز، فقط شرح ماجرا و خنداندن ظاهری نیست. بلکه برانگیختن، فریاد تغییر و بیدارکردن مردم خاموش است و یا ایمان به این نکته که رحمت و عطوفت به انسان‌ها مسؤولیت همگان است. هر چند که گاهی طنز از این مسیر عدالت خارج می‌شود.

مبارزه با خرافات

"ابن دانیال" در طنز خود، از خرافات و جهل مردم زمانه خویش سخن مـی‌گویـد؛ وی در داستان دوم صحنه یک سیرک را با دقت هر چه تمام‌تر به تصویر می‌کشد؛ پسرک بند بازی کـه از تخته‌های چوبی بالا می‌رود و بر تعدادی شمشیر می‌ایستد و با خم کردن بندش، انگشتری را بر می‌دارد. هرچند که این وسیله سرگرمی و تفریح، به ابزاری جهت سود بردن از جهـل مـردم عامه تبدیل شده است.؛ به‌طوری‌که سیرک باز از میان مردم دو نفر را انتخاب مـی‌کنـد تـا طـالع آن‌ها را مشخص کند.

" فانت لا شک نحس، ضعیف القدره و لو ضعفوک الف دره، طیب النفس، حسـن الأخـلاق، منقادا قیاد قلیل الاشفاق، فی قفاک علامه و فی فخذک شامه و خرجت عینـک مثـل عـین عمـک الاحوال لکن أنت أدق رقبه منه أطول". (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۸٤)

"تو بدون شک نحس و شوم و ناتوانی حتی اگر با هزاران مروارید آمیخته شوی؛ تو نفسی پاک، اخلاقی نیک داری و مطیع و رام هستی، در پشت تو نشانه‌ای و در ران تـو خـالی وجـود دارد؛ چشمانت همچون چشمان عمویت بیرون زده ولی تو گردنی ظریف‌تر و بلند تر داری"

سیرک باز با استفاده ازخرافات رایج در نزد عامـه همچـون نحسـی و مشخصـات وعلائـم عادی و معمولی مردم جاهل را می‌فریبد؛ مردمی که خود به طالع بینـی اعتقـاد دارنـد و در دام فرصت طلبانی همچون سیرک باز می افتند که از جهالت و سادگی مردم سوء استفاده می‌کننـد. ابن دانیال در صراحت لهجه تمام به چنـین مشـکلاتی اشـاره دارد و از عواطـف و احساسـات خودجوش مردم کمک می گیرد؛ همـان شـأنی کـه اکثـر شـاعران رومانسـی دارنـد امـا، گـاهی طنزپدازی چون ابن دانیال احساسات و عواطف خود را بـا مشـارکین جامعـه خـود هماهنـگ می‌کند و به این احساسات پرشور وجاهت قانونی دهد تا خرافات جامعه خود را برچیند.

ادیب متعهدی بسان ابن دانیال همه عیوب اجتماعی را که جامعه را تهدید می‌کنـد و باعـث عقب‌ماندگی، انحطاط، جمود و تنگنا قراردادن جامعه می‌شود به باد طنز می‌گیـرد؛ چراکـه ایـن همان هدف ذاتی طنزپردازان ملتزمی است که در برابر جامعه خود را مسئول می‌دانند. از سـوی

دیگر، چون طنز از درون ادیب روایت می‌کند، طنزپرداز باید علاوه بر داشتن احساسی دقیق و دیدگاهی تیزبین و شیوایی اسلوب، باید بر جامعه نیز اشراف داشته باشد.

استفاده ابزاری از دین

از دیگر انتقادات این کتاب، نقد بسیار زیبا و درعین‌حال دقیق نویسنده در استفاده ابزاری افراد مختلف از دین است. نویسنده در بخشی از کتاب، پیشگویی را به تصویر می‌کشد که خبرهایی از غیب در اختیار شنونده قرار می‌دهد:

یا سادات الکرام و أعیان الأنام، فإن هذا العام یحدث فیه حوادث و له أحکامٌ: وذلک أن الله تعالی یأذن للسحاب أن تتراکم وللبحار أن تتلاطم وللریاح أن تهب، وللحشرات أن تدب و ربما إختلفت بعض الأسعار و ربح بعض التجار ویدل علی تقلبات أهل البوادی وجری السیول فی کل وادی. (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۸۳)

"ای سروران بزرگوار و مردم رفیع، در این سال حوادثی اتفاق می‌افتد که احکام خودشان را دارند؛ خداوند به ابرها اجازه متراکم شدن و به دریاها اجازه تلاطم و به بادها اجازه وزیدن می‌دهد و حشرات می‌توانند به خیزش درآیند. چه‌بسا قیمت کالاها تغییر می‌کند و برخی تاجران سود می‌برند که حاکی از دگرگونی روزگار و جاری شدن سیل در سرزمین‌های مختلف است".

در این جملات پیشگو، گاه با استفاده از بدیهی‌ترین خبرها و گاه با استفاده از نیاز مردم همچون دانستن قیمت‌ها با توجه به فقر جامعه و در سایه اعتقادات دینی و باورهای مردم از دین به‌عنوان ابزار سودجویی خویش استفاده می‌کند. *ملاحظه می‌شود حوادثی که بر زبان این شخصیت آمده، حوادثی عادی است و نیاز به پیشگویی و علم ستاره‌شناسی و کهکشانی ندارد و از همین‌جاست که با توجه به بافت موقعیتی و ساختار برون‌زبانی، زیبایی معنایی طنز با الفاظ مذکور قابل مشاهده است. (عبده الهوال، ۱۹۸۲، ۹۳)*

درجایی دیگر، نویسنده با نشان دادن سود جوئی و سوءاستفاده از دین تصویر بسیار ملموسی را ترسیم می‌کند که یکی از افراد سیرک برای کاسبی خود برگزیده است. او از تماشاچیان طلب پول می‌کند و پیش از آن برای موجّه جلوه دادن کار خود، پولی را در راه خدا

و فقرا اختصاص می‌دهد و قسمتی از آن را هم به فردی که مسئول سرگرم کردن مردم است می‌دهد:

"أستأهل علی هذا الدینار، و أنا أخص علیکم بطریق الایثار. أخلی منه درهما لمن یقول: لا اله الا الله و درهما لمن یذوب مع النحاس و الحدید. "(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۸۸)

" این دینار مال من است و من استحقاقش را دارم ولی از روی ایثار آن را به شما اختصاص می‌دهم؛ یک درهم را به کسی که لا اله الا الله می‌گوید می‌دهم و درهمی دیگر را به مسگر و آهنگر می‌بخشم".

این فرد که از اعتقادات دینی مردم و تماشاچیان برنامه‌های خویش خبر دارد با بخشش اندک خود، عواطف دینی مردم را تحریک و در نتیجه موفق به أخاذی و گرفتن پول فراوان می‌شود و در حقیقت دین مردم نادان، ابزار ترقی سود جویان شده است.

فساد رایج

درجای جای این سه داستان، فساد و بی بند و باری‌های رایج آن دوره به تصویر کشیده می‌شود. برای مثال نویسنده به‌راحتی از داستان دوستی خود و زنی متأهل سخن می‌گوید:

قال لی زوجها المتّکل: من قد أتانا؟ و جرنی بثیابی"

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ١٤)

"همسر مورد اعتمادش درحالی‌که لباسم را می‌کشید به من گفت تو که هستی؟"

که البته مورد بازخواست همسر زن قرارمی‌گیرد و همسر لباس مرد را می‌کشد و او را توبیخ می‌کند؛ در این میان می‌توان به عمق فساد اخلاقی جامعه از یک سو و غیرت باقی مانده مردان دیگر جامعه از سوی دیگر پی برد.

طیف الخیال در ابتدای داستان نیز، از خاطرات هرزگی‌های خود در موصل یاد می‌کند: **"و أکثرو من الدخول الی المعصره و شارکو آ الخمارین فی المسره الذین عرفوا سر الحشیش"** او در این جملات از شراب خواری و عشق به افیون و حشیش سخن می‌گوید؛ کاری که در موصل به‌راحتی انجام می‌داده است.

".. إنهم ذاقوا لذه الكسل و هربوا من نصب العمل و زعموا أنها تفعل فی معده الممعود، فعل القرص فی الجلود فاستغفوا بذلک الغفار عن معاقره العقار فاكلوها فی الأسواق و المشاهد.... "
(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۷)

"آنان مردمانی هستند که لذت تنبلی را چشیده‌اند و تن به کار نمی‌دهند گمان می‌کنند که (حشیش و افیون) همان اثر دارویی قرص را داشته و به آن معتاد شدند و در انظار عموم از آن مصرف کردند."

فساد رایج بسیار فراگیر شده بود و در حقیقت قبح و زشتی مسأله فروکش کرده و مردم با اعتقاد راسخ به تأثیر مواد افیونی و بدون توجه به اثر منفی آن، آشکارا از آن می‌خورند که حاکی از ریشه‌دار شدن فساد در افکار و باورهای مردم است.

در داستان سوم نیز شخصیت‌های داستان از هرزگی و مسائل زشت جنسی سخن می‌گویند که به‌صورت تک‌خوانی برای شنونده و خواننده بیان می‌کنند. عبارت‌ها اعمالی بسیار رکیک و ناپسند که عمق فساد اخلاقی جامعه را فریاد می‌کشد؛ فسادی که البته در ابعاد و زوایای مختلف زندگی آنان ریشه دوانده و اعتقادات و باورهای برخی را نیز کاملاً به تباهی کشانده است.

فقر

فقر از دیگر مضامین بارز طنز اجتماعی این کتاب است. "ابن دانیال" با چاشنی کردن مبالغه، زندگی فقیرانه خود را این‌گونه توصیف می‌کند:

"أمسیت دفلس من یروح و یغتدی ما فی یدی من فاقتی إلا یدی
(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۳۸)

" تبدیل به بدبخت‌ترین آدمی شدم که شب روز را سپری می‌کند و هیچ چیزی برای برتری ندارم مگر دستان خودم."

و فی منزلی لم یحو غیری قاعدا فاذا ارقدت رقدت غیر ممدد".

او آن قدر تنگ دست است که خانه‌اش تنها گنجایش یک انسان نشسته را دارد و اگر بخواهد دراز بکشد، باید پاهایش را جمع کند.

" هذا و لی ثوب تراه مرقعا من کل لون مثل ریش الهدهد
لولا الشقاوه ما ولدت و لیتنی إذا کـان حظی هکذا لم أولد"

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۳۹)

همچنین لباس وی از شدت کهنگی وداشتن وصله و پینه مانند پرهای رنگارنگ هدهد است و آنچنان از زندگی مفلسانه خود در رنج است که اگر از شانس و نگون بختی خود خبر می‌داشت هرگز پا به این جهان نمی‌گذاشت:

بنابراین فقر در این جامعه بیداد می‌کند؛ به‌طوری‌که ابن دانیال از فقر مفرط خود و نداشتن اندک وسایل زندگی خبر می‌دهد:

لم یَبْقَ عِندِی ما یُباعُ فَیُشتَرَی إلا حَصیراً قَدْ تَساوی بالثّرَی
فی منزلٍ کالقَبرِ قَدْ شاهدَت فیه نَکـیراً یـلقانی وَمُنـکـرا

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ٤٧)

" هیچ چیز برای خرید و فروش ندارم جز حصیری که با خاک یکسان شده؛ در خانه‌ای مثل قبر که نکیر و منکر را در آن دیدم که به من نظاره می‌کنند" که البته خانه همچون قبر حاکی از اوج سختی و تنگنای زندگیست؛ او حتی بین ذوی القبور و انسان‌های زنده فقیر فرقی نمی‌گذارد:

لا فرق بین ذوی القبور وبین من لا رزق یرزقه سوی العیش

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ٤٦)

" فرقی بین مردگان وآدم های بی رزق و روزی وجود ندارد مگر زندگی و حیات"

ابن دانیال از عدم کرم و بخشش مردم نیز سخن می‌گوید و حدیث برادری مردم را زیر سؤال می‌برد:

ولقد سألتُ عن الکرام فلم أجد فی الناس عن تلک الکرام مخبرا
حتی کـأن حدیـث کل أخٍ بدا عن کل ما یروی حدیثا مفترا

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ٤٧)

"وقتی دنبال انسان‌های کریم و بخشنده گشتم در میان مردم خبری از این ویژگی و افراد دارای این خصلت نیافتم؛ گویی که حدیث برادری حدیثی کذب و دروغ بوده است".

در این جامعه علاوه بر فقر که مشکلی اجتماعی قلمداد می‌شود دیگر مردم جامعه نیز خصلت‌های انسانی را از یاد برده‌اند؛ آنان کرم و بخشش به فقرا را فراموش نموده و شاعر هر چه در میان مردم می‌جوید کریم و بخشنده‌ای نمی‌یابد که خود این مسأله حاکی از بحران ضعف احساس نوع دوستی در جامعه مورد بحث می‌باشد. وی در نهایت از صبر خویش سخن می‌گوید:

فلأصبرن علی الزمان و إننی لأخو الشقاء صبرتُ أم لم أصبرا

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ٤٧)

"من صبر پیشه می‌کنم؛ من بدبختم چه صبر کنم یا نه" که این شواهد مثال حاکی از اوج انتشار فقر در جامعه آن روز است.

به اعتقاد ابن دانیال در جامعه آشفته‌ای که هر کس به فکر خویش است و مصلحت و منفعتش را در فریفتن دیگران می‌بیند، سگان در وفاداری، اخلاق حسنه و دوستی بر دوستان پیشی می‌گیرند:

" تعلمت أخلاق هذی الکلاب و من لی بامثالها فی الصحاب
وفاء و صبر و حسن الدمام و ذبّ عن الخِلّ وقت الضراب
و تسهر إن نمت فی قفره و تحرسنی من ضواری الذئاب
کلاب و لکنها فضلت علی بعض قوم حشوا الثیاب"

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ٩٤)

" اخلاق را از سگان آموختم و یارانی بهتر از آن‌ها ندارم؛ وفاداری و صبر و خوشرویی و راندن دوستان به هنگام درگیری با آن‌ها قابل تحسین است؛ آن‌ها شب را اگر اندکی بیاسایم بیدار می‌مانند و از من محافظت می‌کنند و با وجود حیوان بودن برتر از آدم‌هایی هستند که لباس بر تن می‌کنند اما آدم نیستند".

فقر جامعه از یک سو و عدم کرم و بزرگواری مـردم از دیگـر سـو نویسـنده را بـه سـوی حیوانات و خصلت‌های نیک آن‌ها سوق داده و او همنشینی با آن‌ها را بر معاشرت با هم نوعان انسانی خود ترجیح می‌دهد که این امر به لحاظ روان شناسی بسیار قابل تأمل و توجه است.

٤-١-٦-باورها و سنت‌های جامعه

از سوی دیگر اشاره به نکته‌های تـاریخی پیرامـون باورهـا و سـنت‌هـای مـردم بـر ارزش تاریخی طیف الخیال می‌افزاید:

"یقول أطلع إلی غرفتی و النیل فی عنفوان الشباب و کانت أیـامی بـه ایـام الوفـاء...". (ابـن دانیال، ۲۰۰۹: ١٤)

"به سمت اتاقم چشم می‌دوزم و این در حالی است که نیل در عنفوان جوانی اسـت و مـن در روزهای وفاداری نیل به سر می‌برم"

این جملات و عبارت‌ها اشاره به جشن وفاء النیل دارد که یکی از جشن‌های قـدیم مصـر بوده است (عبده قاسم، ۱۹۹۸: ۳۰۸). مصریان باستان نیل را مقدس می‌دانستند و جایگاه والایی چون رب النوع‌های مختلف همچون رع و آمون را به آن اختصاص می‌دادند. در زمـان خلفـای فاطمی نیز این جشن بزرگ و به لحاظ نقش عظیم و مهم نیـل در اقتصـاد و رفـاه دولـت برپـا می‌شده است (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۱۵). بنابراین ابن دانیال عـلاوه بـر ترسـیم اوضـاع اجتمـاعی نابسامان جامعه همچون فقر و فساد و تقلب به برخی از آداب ورسوم اجتماعی مردم نیز اشـاره می‌کند که حاکی از تیزبینی و دقت نظر وی در ترسیم اوضاع جامعه مـی‌باشـد؛ هرچنـد کـه در کنار طنز اجتماعی به طنز سیاسی نیز در مواردی اندک روی آورده است.

طنز سیاسی

این نوع طنز برای بیان مشکلات سیاسی مورد اسـتفاده قـرار مـی‌گیـرد؛ امـا از آن جـا کـه نمی‌توان مستقیم با حکومت درگیر شد معمولاً از زبان دلقک‌های دربار یا از زبان دیوانگان بیان می‌شود.

نمایش «طیف الخیال» تصویری از واقعیات زندگی مصر را در قـرن هفـتم هجـری ترسـیم می‌کند و عادات، آداب و رسوم، زبان و واژگان رایج مردم را به تصویر می‌کشد. نمایش با یـک

اسلوب فکاهی و طنز شروع می‌شود اما، در حقیقت، این نمایش نقد سیاسی بسیار تندی درباره حادثه مشهوری است که در این زمان اتفاق افتاده است؛ حادثه از این قرار است که سلطان بیبرس، تلاش کرد «ابوالعباس أحمد بن الخلیفه الظاهر» را بسان خلفای بغداد به‌عنوان خلیفه مسلمین در قاهره معرفی نماید تا برای خود وجاهت و مشروعیت قانونی در حکمرانی کسب کند. پهلوان این نمایش «امیر وصال» نام دارد که تصویری از طنز بسیار تندی از خود خلیفه معرفی‌شده و فساد وی را بسان فساد و بی‌بند و باری خلفای بغداد، به نمایش گذاشته است.

سلطان "بیبرس" (٦٥٩- ٦٧٢ هجری) مقتدرترین سلطان "ممالیک" مصر است و جنایت‌های او در کتب تاریخ به وفورذکر شده است. او که خود با قتل حاکم قبل از خویش به تاج و تخت رسیده بود، بر آن بود که ظاهری شرعی به حکومت خود بدهد. به همین دلیل، "ابو القاسم" را که ادعا می‌کرد از "بنی عباس" است به مصر دعوت و با او بیعت نمود (نیکلسون، ۱۳۸۰: ٤٥٤). شاعر زیاده روی‌های سلطان بیبرس در اجرای حدود اسلام را این-گونه نقد می‌کند:

"لقد کان حد السکر من قبل صلبه خفیف الأذی إن کان فی شرعنا حدا
فلما بدا المصلوب قلت لصاحبی ألا تب فإن الحد قد جاوز الحدا "

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۸)

"اگر در شرع ما پیش از این، حدی وجودی داشته حد مستی توسط پادشاهان قبلی سبک تر بوده است؛ وقتی که فرد به صلیب کشیده آشکار شد به دوستم گفتم توبه کن حد اجرای حدود اسلام فراتر رفته است"

که البته زیاده‌روی در اجرای حدود اسلام و مجازات‌ها به دلیل ظاهرفریبی سیاستمداران و حاکمان، خود از نکات قابل توجه و تاریخی آن دوران است. ابن دانیال برای انتقاد از دولت "بیبرس" به اغراق روی می‌آورد و این دولت را در رعایت حد و حدود شرع و دین تا بدان جا موفق و پیروز به تصویر می‌کشد که با قوانین آن‌ها نه‌تنها دین شریف اسلام از گزند انحرافات مختلف محفوظ مانده است که تو گویی شیطان سرور و سالار گنه‌کاران و فاسدان از دنیا رخت بربسته است و دیگر هیچ اثری از فساد نیست:

"مات یا قوم شیخنا إبلیس و خلأ منه رَبعُه المانوس

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۹)

"ای قوم شیخ ما جناب ابلیس از دنیا رفت و تب همیشگی رهایش کرد"

وی حتی شیطان را از بازگشت به این سرزمین پاک و مطهر نهی می‌کند! واو را به حضور و ظهور در زمان دیگری تشویق می‌کند:

"فقلت: یا إبلیس سافر بنا و طوّل الغیبه فی السَّفره

إیاک أن تسکن مصرا و أن تقربها إن کنت ذا خبره "

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۱۸)

"گفتم ای ابلیس سفرت را طولانی کن مبادا به مصر بیایی و اگر آگاه و با تجربه‌ای مبادا به آن نزدیک شوی"

بنابراین ابن دانیال اجرای حدود اسلامی در سرزمین مصر و توسط حاکمان وقت را به زبان طنز به باد تمسخر گرفته و در حقیقت با این طنز نیش‌دار، سیاست عوام‌فریبانه حاکمان وقت جامعه را به‌خوبی ترسیم می‌کند بدین ترتیب و برخلاف طنز اجتماعی، طنز سیاسی اندکی در طیف الخیال ابن دانیال قابل مشاهده است که از دلایل آن می‌توان به مشکلات فراوان اجتماعی جامعه و در نتیجه اهتمام زیاد نویسنده به آن اشاره کرد.

از سوی دیگر، شرایط بد اقتصادی، علمی و ادبی، روح فکاهه و طنز را در مردم مصر از بین نبرد. ازاین‌رو، آنان، طنزهای سیاسی درباره حاکمان و سوء تدابیر حکومتی آنان را در زبان شعری و نثری و حتی در قصه‌های شبانه سرلوحه کار خود قرار دادند و بی‌تدبیری و پوچ‌بودن بسان شپش در وجود این حاکمان را با زبان طنز انتقاد می‌کردند:

یا باشا یا باشا یا عین القمّله من قال لک تعمل دی العمله

یا باشا یا عین البصیره من قال لک تدبر دی التدبیره

(ابن دانیال،۲۰۰۹: ۹٤)

" ای پاشا ای پاشا ای بسان چشم‌های شپش؛ چه کسی به تو گفت این کار را انجام بدهی/ای پاشا ای چشم بصیرت چه کسی به تو گفت در این باب تدبیر کنی؟"

نکته جالب دیگر در این عبارت‌های شعری هماهنگی کامل واژگان با فهم عامه جامعه مصری است که به قول شوقی ضیف واژگان در این متن آن‌قدر ساده و بی‌پیرایه است که انگار هیچ لفظ غریبی در آن وجود ندارد. (ضیف، ۱۹۹۰ م، ۳۸۲)

ابزارهای ساختاری ابن دانیال در ترسیم فضای جامعه

فنون ادبی

علم "بیان" و"بدیع" مجموعه اصول و قواعدی است که ادیب با استمداد از آن‌ها و با توجه به مقتضای حال، معانی و مفاهیم کلیشه‌ای را تجدید می‌کند و به شکل نو ارائه می‌دهد. در نتیجه خواننده از مطالب لذت برده و دچار ملال نمی‌شود (هاشمی، ۱۳۷۹: ۲۱۸ و ۳۱۵). "ابن دانیال" نیز چون هر ادیب نکته‌سنج برای رساندن هر چه بهتر مضامین مورد نظر خود از فنون ادبی" بدیع" و "بیان" استفاده کرده است. اما حضور این صنایع ادبی آن چنان نیست که خواننده را به تکلف بیندازد و فهم متن را دشوار کند بلکه این فنون در متن به اندازه لازم و بسیار طبیعی وجود دارد.

مبالغه

مبالغه از اسلوب‌های مهم طنز به شما می‌رود که در کوبیدن، محکوم‌کردن و تخریب موضوعی به کار می‌رود و اساس آن افراط در وصف و زیاده‌روی در تصاویر عیوب آن می‌باشد (عبده الهوال،۱۹۸۲،۵۰)؛ ادیب با مبالغه در وصف و بیان موضوعات مختلف، ادعایی در شدت و ضعف امکان وقوع و یا حتی عدم امکان وقوع امری دارد که غالباً در عالم واقع رخ نمی‌دهد و یا احتمال وقوع آن بسیار کم است. "ابن دانیال" نیز به‌عنوان ادیبی از دوره "ممالیک" و "عثمانیان" بسیار خوب و دقیق این فن را به کار برده است و تصاویر جالب و خنده‌آوری را به تصویر کشیده است.

"قردی یکاد من التفهم ینطق و یکاد من حسن رشاقه یعشق
له صوره یستحسن القرد عنها علی أن وجه القرد أجمل منظرا"

(ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۹۸ و ٥٤)

او در قالب مبالغه میمون خود را چنان فهیم می‌داند کـه در آسـتانه سـخن گفـتن و عشـق ورزیدن قرار دارد، آن میمون سیمایی دارد که میمون‌های دیگر زیبایی خود را ازا و مـی‌گیرنـد؛ هرچند که چهره این میمون خوش‌منظره‌تر است.

ضرب‌المثل

ضرب‌المثل‌ها، حکمت‌های عربی در دوره شکوفایی آن خصوصاً در دوره جـاهلی اسـت؛ زیـرا بدون تصریح و به‌صورت کنایه، ادیب را به مقصـود خـود مـی‌رسـاند (سـیوطی، د.ت، ج ۱، ٤٨٦). هم‌چنین ایجاز لفظ، رساندن معنا، تشبیه زیبا و کنایه بلیغ و تأثیرگذار چهار ویژگی است که فقـط در ضرب‌المثل‌ها یافت می‌شود (ابن الجوزیه، د.ت، ۳۳) و زمخشری از آن به‌عنوان حکمت‌های نـادر و رکن بدیع زبان و نهایت تلاش فصاحت عربی یاد می‌کند (زمخشری، ۱۹۸۷: ج ۱، ۲).

ازاین‌رو، ابن دانیال برای جذاب‌تر کردن گفته‌هایش از ضرب‌المثل استفاده می‌کند. به بیـانی دیگر می‌توان گفت ابن دانیال برای انتقاد از وضـعیت موجـود و القـای بهتـر مطلـب در ذهـن مخاطب و رسیدن به مطلوب خویش در طنزهایش از مثل‌ها بهره‌برداری نموده که به‌عنوان‌مثـال وی از زبان الامیر وصّال می‌گوید:"لا بد من تدبیر المال، و تجهیز الحال، علی أنی اللیله **أجـوع من زنبور، وأفلس من طنبور**" (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۳۷) که این مثل در عربی رایج بوده و حاکی از اوج ناتوانی است (حموی،۱۹۹۳: ج ۱، ۸۸).

وی در جای دیگر بـرای رسـاندن بـدبختی و سـیه‌روزی مـردم و نشـان دادن سـرگردانی بی‌حدوحصر آن‌ها چنین آورده که"...وأن علیه یدرک الثأر أیام السباق، فیبذل لی فیه ما لم یکن فی ظنی، وأقبضنی الثمن و تسلمه منی فعدت بهذا الرأی النحیس، أحیر من حامل التیس". (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ٤٥). این مثل که مفهـوم آن سـرگردان‌تـر از بـز بـاردار بـوده نشـان دهنـده اوج سرگردانی وسرگشتگی است.

کاربرد آیات قرآنی

سه داستان روایت شده در این کتاب در وهله اول مضمون هرزه‌گویی و فسـق و فجـور را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند اما جالب آن است که در لابه‌لای این داستان‌ها، آیـات قرآنـی و مفاهیم دین اسلام نیز به چشم می‌خورد:

"والیوم یعز علی وقد دثر الکبر أساتی، و إشتعل الشیب برأسی، و وهن عظمی و زاد من السمن شحمی و لحمی ". (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۳٤)

"پیر شدن خلق‌وخوی بدم را محو کرد و موهایم سپید گشت و استخوانم سست شد و چربی و گوشتم افزون گشت".

که عبارت "إشتعل الشیب برأسی" برگرفته از آیه ٤ سوره مبارکه مریم است: **"قالَ رَبِّ إِنِّی وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّی وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَیبًا وَلَمْ أَکن بِدُعَائِک رَبِّ شَقِیا"** که حاکی از سن پیری است.

" و کأن نسج العنکبوت و بیته شعریه من فوق مقله أرمد"

(همان، ص ۳۸)

"گویی تارعنکبوت و خانه او همچون تار مویی بر بر روی چشمی خواب آلود هستند"

که برگرفته از آیه ٤۱ سوره عنکبوت **"وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُیوتِ لَبَیتُ الْعَنکبُوتِ لَوْ کانُواْ یعْلَمُونَ"** است و بر سستی و ناتوانی دلالت دارد.

ابتکارات زبانی "ابن دانیال"

از دیگر کارهای ادبی جالب و درخور توجه"ابن دانیال" ابتکاراتی است که در این کتاب به چشم می‌خورد. او به خلق شخصیت‌ها و نام‌های جدیدی در راستای وصول به اهداف خویش از طریق طنز دست می‌زند:

" ولما کان الامیر الأجم الأوحد عزالدین فخر البلد المجانین- *شفّه صُرم*- غلام أمیر المومنین

(ابن دانیال،۲۰۰۹: ۲۰)

"وهنگامی که امیربیشه ها، یگانه، مایه عزت دین و افتخار دیوانه خانه ها-جناب شفه صرم- غلام امیر المؤمنین بود".

که اسم- شفه صرم- وجود واقعی و خارجی ندارد بلکه ابن دانیال بر حسب خیال و برای طنز پردازی آن را ساخته است.

همچنین وی از تاریخ و ایامی استفاده می‌کند که در دنیای واقعیت وجود ندارند:**" کتب *فی الخامس و الاربعین من الجمادی الأوسط*.. "**. (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۲۲) و**" تواعد إلی یوم *الخمسین و الإثنین*.. "**. (ابن دانیال، ۲۰۰۹: ۳۱) که بدون شک این الفاظ طنزآمیز در ترسیم فضای جامعه و اوضاع‌واحوال اجتماعی آن به نویسنده کمک شایانی کرده است.

نتیجه

کتاب "طیف الخیال" از "ابن دانیال موصلی" کتابی طنزگونه در دوره "مملوکیان" است. این کتاب با به تصویر کشیدن واقعیت‌های تلخ جامعه، حقیقت زشت زندگی و محیط را به مردم هم عصر خود نشان می‌دهد. هدف او از ارائه این تصاویر زیر سؤال بردن افکار و اعتقادات افراد و اجتماع است. او با ابزار قدرتمند طنز، زشتی‌ها را بزرگ‌نمایی کرده، تا هم لبخندی بر لبان اشخاص و طبقات مختلف جامعه بنشاند و هم به شکل کاملاً تلویحی از آنان انتقاد کند. در نگاه نخست شاید این‌گونه به نظر برسد که "ابن دانیال" در این کتاب قصدی جز سرگرم کردن عوام و خنداندن آن‌ها ندارد، اما با دقت بیشتر به سیر داستان‌های روایت شده در این کتاب، مشخص می‌شود که او به قصد انتقاد از واقعیت جامعه خود راهی جز استهزا و بزرگ‌نمایی، پیش روی خود نداشته است؛ این ابزار نیرومند، یعنی طنز وسیله‌ای است که از طریق آن توجه عامه مردم جلب می‌شود و با سرگرم کردن آن‌ها اشتباهات زندگی‌شان را گوشزد می‌کند که از این نظر می‌توان "ابن دانیال" را با "عبید زاکانی" در ایران مقایسه کرد.

ابن دانیال علی‌رغم پرداختن اندک به طنز سیاسی از طنز اجتماعی در موضوعاتی چون فقر، شکایت از روزگار، تقلب در امور مختلف زندگی، باورها و اعتقادات جامعه، استفاده ابزاری از دین و فساد رایج جامعه استفاده کرده است که این تصاویر انعکاس‌دهنده بخشی از اوضاع اجتماعی حاکم بر جامعه او می‌باشد.

کتابنامه

إبن بطوطه. (۱۹۹۲). رحله إبن بطوطه (تحفه النظار فی غرائب الأمصار و عجائب الأسفار). دار الکتب العلمیه. بیروت.

ابن دانیال، محمد. (۲۰۰۹). رسائل طیف الخیال فی الجد والهزل. دارالکتب العلمیه. بیروت.
إبن الدواداری، (۱۹۷۱). کنز الدرر وجامع الغرر. مصادر تأریخ مصر الإسلامیه. المعهد الألمانی للآثار الإسلامیه. القاهره.
ابن القیم الجوزیه، (۱۹۸۱). الأمثال فی القرآن الکریم. تحقیق سعید محمد نمر الخطیب. دار المعرفه. بیروت.
حموی، یاقوت. (۱۹۹۳). معجم الأدباء. دارالغرب الإسلامی. بیروت.
خلیفه، حاجی. (۱۹۸۲). کشف الظنون عن أسامی الکتب و الفنون. دارالفکر. بیروت.
دواداری، ابوبکر. (۱۳۷۹ ق). کنز الدرر. قاهره.
زمخشری، جار الله. (۱۹۸۷). المستقصی فی أمثال العرب. الجزء الأول. دار الکتب العلمیه. بیروت. الطبعه الثانیه.
سارتن، جورج. (۱۳۵۷). مقدمه بر تاریخ علم. ترجمه غلامحسین صدری افشار. تهران.
سلیم محمود، رزق. (۱۹۵۷). الادب العربی و تاریخه فی عصر الممالیک و العثمانیین و العصر الحدیث. دارالکتاب العربی مصر.
سید أحمد أنس، وئام محمد. (۲۰۱۰). الفکاهه و السخریه فی الشعر المصری. بیروت. الانتشار العربی.
سیوطی، جلال الدین. (د.ت) المزهر فی علوم اللغه و أنواعها. دار إحیاء الکتب الاسلامیه. الجزء الأول
شیخ امین، بکری. (۱۳۸۳ ش). پژوهشی در شعر مملوکیان و عثمانیان. ترجمه عباس طالب زاده شوشتری. دانشگاه فردوسی مشهد.
ضیف، شوقی. (۱۹۹۰). تاریخ الادب العربی؛ عصر الدول و الإمارات. دار المعارف. القاهره.
ضیف، شوقی. (۱۹۹۹). فی الشعر و الفکاهه فی مصر. دارالمعارف. قاهره.
صفدی، خلیل. (۱۹۵۳ م.)، الوافی بالوفیات، دمشق.
عبد القادرأشقر، محمد. (۲۰۰۱). التحامق فی الشعرالمملوکی. مجله التراث العربی. شماره ۸۳-۸٤.
عبده قاسم، قاسم. (۱۹۹۸). عصر الممالیک التاریخ السیاسی و الاجتماعی. عین للدراسات والبحوث الإنسانیه والإجتماعیه.
عبده الهوال، حامد. (۱۹۸۲). السخریه فی أدب المازنی. الهیئه المصریه العامه للکتاب. القاهره.
غنیمی هلال، محمد. (۲۰۰۱). الأدب المقارن. نهضه مصر. قاهره.
فروخ، عمر. (۱۹۸٤ م). تاریخ الادب العربی. بیروت.

الکفراوی محمد، عبدالعزیز. (بی تا). تاریخ الشعر العربی. ج چهارم. چاپ اول. دارنهضه مصر للطبع و النشر الفجاله. القاهره.

محمد زغلول، سلام. (۱۹۷۲م). الأدب فی العصر المملوکی. دار المعارف. مصر.

مز، آدام. (۱۳٦۲). تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری یا رنسانس اسلامی ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: امیر کبیر.

مندور، محمد. (۱۹۷٤م). الأدب و فنونه. دار نهضه مصر. القاهره.

الموسوعه الثقافیه. (۱۹۷۲). مؤسسه فرانکلین للطباعه والنشر. القاهره – نیویورک.

نصار، لطفی أحمد. (۱۹۹۹). وسائل الترفیه فی عصر سلاطین الممالیک. الهیئه المصریه العامه للکتاب. القاهره.

الهاشمی، السید احمد. (۱۳۷۹ ش). جواهرالبلاغه فی المعانی و البیان والبدیع. انتشارات اله.

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکتر کلثوم صدیقی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

رویکردی نوین به فرآیند واژه‌گزینی در زبان عربی

چکیده

واژگان از دیرباز تا کنون دارای جایگاهی غیرقابل انکار در گفتار بوده‌اند و در دوره‌ی معاصر نیز واژه‌سازی و واژه‌گزینی از یک سو از فرآیندهای برتر برابریابی واژگانی جهت برون‌رفت از چالش کمبود واژگان به شمار می‌روند به‌ویژه در کشورهای عربی‌زبان و فارسی‌زبان و از دیگر سوی به عنوان برجسته‌ترین بستر برنامه‌ریزی زبان، مورد توجه زبان‌پژوهان قرار دارند.هدف از نگارش جستار پیش‌رو، برررسی و مطالعه‌ی متون گفتاری علمی و خبری زبان عربی در دوره‌ی معاصر با بکارگیری روش توصیفیِ کاربردنگر می‌باشد و تلاش دارد تا در گستره‌ی واژه‌گزینی و اصطلاح‌یابی به خوانش متون کلاسیک زبان عربی با تأکید بر دوره‌ی جاهلی و تطبیق معنای کاربردی واژگان آن‌ها در متون گفتاری معاصر با تمرکز بر متن‌های گفتاری و خبری بپردازد. نتایج به دست آمده از این پژوهش نشان می‌دهد که بسیاری از واژگان موجود در متون ادبی کلاسیک در دوره‌ی معاصر به عنوان برابرنهاده‌های واژگان صنعت و مدرنیسم بیشتر در متون غیرادبی به کار گرفته می‌شوند؛ همچنین برآیند نهایی این پژوهش، حکایت از آن دارد که نظر به اشتقاقی بودن زبان عربی، شیوه‌های برابریابی واژگانی این زبان در حال حاضر به ترتیبِ میزان کاربردِ گویشوران عبارت‌انداز: واژه‌سازی، واژه‌گزینی با غلبه‌ی توسعه‌ی معنایی و مجاز امّا شیوه‌های ترجمه‌ی وام‌واژه و سرواژه‌سازی در میان گویشوران معاصر عرب به تقلید از زبان انگلیسی صرفاً در راستای اختصار و در تعابیر و اصطلاحاتِ دارای اطناب کاربرد دارد.

کلیدواژه‌ها: واژه‌گزینی، زبان عربی، توسعه‌ی معنایی، ترجمه‌ی وام‌واژه، سرواژه‌سازی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۴/۲۵

پست الکترونیکی: seddighi@ferdowsi.um.ac.ir

۱- مقدمه

۱-۱پیشینه‌ی پژوهش

عامل اصلی که نگارنده را به نگارش جستار پیش رو رهنمون گردیده، بررسی مقالات و جستارهای مرتبط با دانش واژه‌گزینیِ زبان عربی در داخل کشور و کمبود نوشتارهای پژوهش‌بنیاد و کاربردگرا در این زمینه بوده است؛ واقعیت آن است که پژوهش‌های تخصصی بنیادین درباره‌ی واژه‌شناسی و برابریابی زبان عربی معاصر به شکل اعم و درباره‌ی شیوه‌های واژه‌گزینی این زبان به شکل ویژه در میان انبوه جستارهای انجام شده، حجم بسیار ناچیزی را به خود اختصاص داده است و تقریباً به نمونه‌های انگشت‌شماری مانند پژوهش ارجمند «تجربه‌ی کشورهای عربی در زمینه‌ی واژه‌گزینی» از یحیی معروف محدود گشته است از این رو نگارنده در پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفیِ کاربردنگر پس از گذاری بر منابع واژه‌گزینی زبان عربی، فرآیند واژه‌گزینی در این زبان را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد.

۱-۲پرسش بنیادین

این پژوهش تلاش دارد تا با واکاوی و بازخوانی موردپژوهانه‌ی برخی از متون ادبی کلاسیک عربی-با تأکید بر اشعار دوره‌ی جاهلی- و نیز متون گفتاری و خبری معاصر به پرسش‌های بنیادین ذیل پاسخ دهد:

۱-کاربردی‌ترین شیوه‌های معادل‌گزینی و برابریابی زبان عربی در دوره‌ی معاصر چیست؟

۲-رایجترین الگوهایی که شیوه‌های کاربردی معادل‌گزینی معاصر در قالب آن‌ها نمود می‌یابند، کدام است؟

۳-میزان بهره‌گیری گویشوران عرب‌زبان از دو شیوه‌ی وامگیری و سرواژه‌سازی در چه سطحی قرار دارد؟

برجسته‌ترین انگاره‌ها و فرضیه‌ی مطرح در برابر پرسش‌های یاد شده، عبارتنداز: ۱-در زبان عربی، پیامدِ تعلّق این زبان به خانواده‌ی زایای زبان‌های سامی، پرکاربردترین شیوه‌ی معادل‌گزینی، واژه‌سازی است. ۲- نظر به تلاش عرب‌زبانان جهت دوری از اقتراض و وامگیری زبانی، شیوه‌ی واژه‌گزینی، دومین شیوه‌ی پرکاربرد معادل‌یابی به شمار می‌رود. ۳-

ترجمه‌ی وام‌واژه و سرواژه‌سازی در صورت ضرورت و در عین حال همراه با تغییرات حرفی و آوایی توسط گویشوران عرب استفاده می‌شود.

۲-گذاری بر منابع واژه‌گزینی

در زبان فارسی فرهنگ‌های مختلف موضوعی، دانشنامه‌ای، فرهنگ واژگان و قاموس‌های گونه‌گونی نگاشته شده است که می‌تواند همسان با زبان عربی در زمره‌ی یکی از عمده‌ترین منابع واژه‌گزینی به شمار رود هرچند از یک سو در مقایسه با زبان عربی و فرهنگ‌های دیرین و نوینی که در این زبان از دیرباز تا امروز به رشته‌ی نگارش درآمده، حجم کمتری را به خود اختصاص می‌دهد و از سوی دیگر به دلیل پیچیدگی و ابهام و سنّت‌گرا بودن این دسته از منابع، توانش و یارای کمک گسترده‌ای در امر واژه‌گزینی و برابریابی علمی به افراد یا گروه‌های واژه‌گزین نمی‌کنند چنان‌که لطف‌الله یارمحمدی در این زمینه بر این باور است که «دستاوردهای ما در زمینه‌ی فرهنگ‌نویسی به زحمت می‌توانند گرهی از مشکلات کنونی جامعه‌ی علمی امروز بگشاید...»(یارمحمدی،۱۳۸۵: ۱۳۰-۱۲۹)

منابع واژه‌گزینی زبان فارسی به روایت فرهنگستان این زبان عبارتنداز:

همه‌ی واژگانی که صرف نظر از تبارشان فارسی به شمار می‌روند.

واژگان متعلق به زبان‌ها و گویش‌های زنده ایرانی.

واژگان و ریشه‌های متعلق به زبانهای باستانی و میانهٔ ایران.

واژگان و صورت‌های ترکیبی اروپایی که یا در زبان مبدأ واژه‌ی بسیط باشند و یا ساختار صرفی آن‌ها به گونه‌ای باشد که توانش اِعمال فرایندهای واژه‌سازی فارسی بر روی آن‌ها وجود داشته باشد.(گروه واژه‌گزینی،۱۳۸۸: ۳٤-۲۹)

در زبان عربی در زمینه‌ی منابع واژه‌گزینی، چهار منبع ارزشمند وجود دارد که عبارت‌اند از: قاموس‌های عمومی زبان عربی، کتاب‌های زبانشناسی، دانش‌نامه‌ها و فرهنگ‌های علوم مختلف و لهجه‌های عامیانه و رایج؛ (الخطیب،۱۹۸۳: ۲۰۷-۲۰۵) از مشهورترین قاموس‌های عمومی «المقاییس» ابن فارس، «الصحاح» جوهری، «لسان العرب» ابن منظور، «المحیط» فیروزآبادی و «تاج العروس» زبیدی است.(الخیّاط،دت: ٤۳)

کتاب‌های زبان‌شناسی معادل فرهنگ‌های موضوعی و معنایی امروزی است که از مشهورترین آن‌ها فرهنگ‌نامه‌های موضوعی «خَلق الإنسان»، «الإبل» و «الخَیل» می‌باشد که در نگارش هریک، گروهی از نویسندگان مشارکت داشته‌اند؛ از مشهورترین فرهنگ‌نامه‌های معنایی یکی کتاب «الألفاظ» ابن سکّیت است و دیگر «التلخیص» ابوهلال، «فقه اللغه» از ثعالبی و به‌ویژه «المخصَّص» این سیده ی اندلسی.(مختار عمر،۱۹۸۲: ۱۰۸)

دسته‌ی سوم از منابع واژه‌گزینی دانشنامه‌ها یعنی مجموعه‌های ترجمه یا تألیف شده و یا پدید آمده در حوزه‌ی تخصصی یک علم است که تعداد زیادی از دانش‌واژه‌ها و اصطلاحات ترجمه شده یا ساخته شده در حوزه‌ی علوم را دربرمی‌گیرد مانند کتاب «الحاوی» زکریای رازی در پزشکی، «الشفاء» ابن سینا در منطق، «الفلاحه الأندلسیّه» ابن عوّام اشبیلی و «صبح الأعشی» قلقشندی یا مانند«رساله فی حدود الأشیاء و رسومها» از کندی یا مانند «الجامع لمفردات الأدویه» اثر ابن بیطار جهت ساماندهی اصطلاحات تخصصی یک رشته.(التعالبی،دت:۱۳۰-۱۲٦ و الشرقاوی، ۱۹۹۱: ۵۰-٤۲)

چهارمین دسته از منابع واژه‌گزینی، لهجه‌های عامیانه است که بسیاری از واژگان کاربردی آن‌ها در واژه‌نامه‌ها و فرهنگ لغت‌ها نیامده است ولی توده و عوام مردم نسل به نسل، آن‌ها را به کار می‌برند مانند واژه‌ی لهجه‌ای «السّاقیه» به معنای چمچمه‌ی آب در لهجه‌ی مصری یا واژه‌ی لهجه‌ای «ملُول» به معنی یکی از گونه‌های بلوط؛ و یا واژگان عربی صحیحی مانند بیّاع، بطّال، دَعَس که خواصّ و فرهیختگان به خاطر رواج کاربردش در میان عوام یا گرایش به واژگان جدیدتر، آن را به کار نمی‌برند و یا از گروه واژگان معرّب کاربردی توسط توده مانند «ورشه»، «طقم» و «ساندویش» و یا از گونه‌ی واژگان دارای ریشه و اصل عربیِ تغییریافته تحت تأثیر یک فرآیند زبانی بی‌قاعده و غیرقیاسی مانند «کَبتَل» که در اصل «کَتَّلَ» بوده است یا «تعبان و مرضان» که بر بنیاد قیاس نادرست با «ظمآن» رواج یافته‌اند.(خساره،۲۰۰۸:۳۹-۳۵)

۳-شیوه‌های واژه‌گزینی

شیوه‌های مورد پژوهشِ واژه‌گزینی زبان عربی در این نوشتار بر بنیاد مطالعات نگارنده یا از گونه‌ی توسعه‌ی معنایی است که به دو دسته تقسیم می‌شود: دسته‌ی نخست واژگان

نوگزیده‌ای است که پیش‌تر دلالت و نشانگریّ خاصّی داشته‌اند و در این‌بخش در آغاز، مدلول کنونی و جدید آن‌ها در برابرشان نگاشته می‌شود و سپس مدلول نخست و پیشین با استناد به متون دیرین ارائه می‌گردد؛ دسته‌ی دوم، واژگان برگزیده‌ای است که پیش‌تر دلالت و نشانگریِ خاصّی داشته‌اند و در ادوار پسین به عنوان برابرنهاده‌ی اصطلاحی دیگر از زبان مبدأ یا مقصد برگزیده شده‌اند و در این نوشتار، مدلول نخست و نوین آن‌ها در برابرشان نگاشته می‌شود و سپس، مدلول نوین با استناد به متون امروز تبیین می‌شود؛ در مراحل پسین،برابریابی وندهای وام‌واژگان و در فرجام، سرواژه‌سازی از دیگر شیوه‌هایی است که به منظور راهکار واژه‌گزینی در زبان عربی مورد توجه قرار دارند.

واژه‌گزینی، دومین شیوه‌ای است که پس از واژه‌سازی برای برابریابی اعم از برابریابی دانش‌واژگان زبان مبدأ یعنی اصطلاحات بیگانه یا برابریابی اصطلاح و دانش‌واژه‌ی مورد نیاز در خود زبان مقصد برای مفهومی نوین به کار گرفته می‌شود و به معنای پیشنهاد برابرنهاده‌ای در برابر اصطلاح مورد نظر بر بنیاد نوگزینش یا برگزینش از میان واژگان موجود در زبان عربی می‌باشد مانند نوگزینش واژه‌ی «قطار» با انتقال نشانگریِ ویژه‌ی آن بر مدلول «قافله الجِمال» به مدلول اصطلاح زبان مبدأ (train) که بر بنیاد اصول بلاغت کلاسیک ذیل شاخه‌ی «مجاز» قرار می‌گیرد به‌ویژه در تعریفی که صاحب جواهر از این گونه‌ی بیانی ارائه داده است و می‌گوید «المجاز مشتقّ من جاز الشیء یجوزه–إذا تَعَدّاه–سَمَّوا به اللفظ الذی نُقِلَ من معناه الأصلیّ لیدلَّ علی معنی غیره مناسب له»(الهاشمیّ،۱٤۲۵: ۳۰۲) اگر این تعریف احمد الهاشمیّ از مجاز با آن‌چه که به مانند زبان عربی –در جهت پاسخگویی به نیاز زمان و گزینش واژگانِ پیشین برای مدلول‌های نوین– در زبان فارسی پیشنهاد شده است، مقایسه شود، ارزش کاربری امروزی مجاز با نام نوگزینش در زبان فارسی مطابق ترجمه –به معنای ارائه شده در این نوشتار– در زبان عربی در امر واژه‌گزینی و برابریابی به نیکی روشن می‌شود؛ در فرهنگستان زبان فارسی، نوگزینش را عبارت از گونه‌ای گسترش معنایی آگاهانه برای هماهنگ ساختن زبان با نیازهای جدید دانسته‌اند که در این گسترش، واژه افزون بر داشتن معنای سابق و حفظ نشانگری مفهومی بر مدلول نخستین بر معنایی جدید برای مدلول نوین نیز دلالت دارد مانند

«نوگزینش واژه‌ی «اعتبار» که مدلول نخستین آن، آبرو و عزّت و احترام است و امروز در سازه‌ای مانند «گشایش اعتبار» بر حساب بانکی نیز دلالت دارد یا مانند واژه‌ی «نعلبکی» که افزون بر مدلول نخستین زیراستکانی بر قطعه‌ای در سر میل‌گردان نیز دلالت می‌کند یا مانند لفظ «گوشواره» که در حال حاضر افزون بر زیوری که از گوش آویخته می‌شود بر قطعه‌ای که در زیر فنرهای تخت، امکان تغییر طول فنر را در اثر نوسان فراهم می‌کند نیز اطلاق می‌گردد.»(گروه واژه‌گزینی،۱۳۸۸: ۳۵) شیوه‌ی دیگر واژگزینی-چنان‌که از آن یاد کردیم- برگزینش واژه‌ای مناسب است که پیش‌تر نیز دارای نشانگری بر مدلولی ویژه نبوده باشد و امروز برای اصطلاح یا مدلول مورد نظر از میان گنجینه‌ی واژگان موجود زبان عربی انتخاب می‌شود- مانند برگزینش واژه‌ی «تنزیل» برای اصطلاح (download).

۳-۱استناد نوگزیده در متون شعری دیرین

از آن‌جا معنای نخست این دسته از واژگان نوگزیده، پیشتر در متون ادبی و به‌ویژه شعر نمود داشته است در بررسی مثال‌های این دسته،تلاش گردید تا برای تبیین معنای قدیم از نمونه‌های شعر جاهلی و برای تبیین معنای جدید از نمونه‌های علمی و یا خبری استفاده شود.؛ نتیجه‌ای که با بررسی این دسته واژگان نوگزیده برای نگارنده‌ی متن مسجّل گشت این است که به دلیل تازگی مدلولِ این دسته از واژگان و ارتباط و پیوند محکم آن با پیشرفت‌های علم، صنعت و فناوری جهانی، این دسته، کمتر در متون ادبی و یا شعری معاصر عربی بازتاب یافته است و بیشتر در متون منثور علمی قابل ردیابی است.

۳-۱-۱واژه‌ی نوگزیده: **القَناه دارای معنای نخستینِ نیزه** و در معنای امروزی کانال آب یا شبکه‌ی تلویزیونی و ماهواره‌ای مانند **قناه السّویس** که به شکل قنال السّویس برگرفته از کانال لاتین نیز به کار رفته است.

متن دارای معنای نخستِ نیزه

الف)از «معلّقه» ی عنتره:

فَشَکَکتُ بالرّمحِ الأصَمِّ ثیابَهُ لیسَ الکریمُ علی [**القَنا**] بمُحَرَّمِ

(الزوزنی،۱٤۰۵: ۱٤۸)

(من با نیزه‌ی سخت خویش، جامه‌اش را دریدم حال آن‌که –در قانون من– بر نیزه رفتن افراد برجسته و بزرگوار، حرام نیست!)

ب)از معلقه‌ی عمروبن کلثوم تغلبیّ:

فإنَّ [**قَناتَنا**] یا عمرو أعیَت عَلی الأعداءِ قبلَک أن تَلینا

(همان:۱۲۸)

(ای عمرو، نیزه‌ی ما پیش از تو در ستیز با دشمنان از کند شدن، ابا ورزیده است.)

متن دارای معنای نوین کانال: **قناه السویس** هی ممرّ مائیّ اصطناعیّ فی مصر، یبلغ طولها ۱۹۳ کم و تصل ما بین البحرین الأبیض و الأحمر.

(کانال سوئز یک کانال/ آبراه مصنوعی در مصر است با طول ۱۹۳ کیلومتر که حدفاصل دریای مدیترانه و دریای سرخ را به هم متصل می‌سازد.)

متن دارای معنای نوین ماهواره: **القناه الفضائیه** السوریه هی قناه التلفزیون السوری الفضائیه الرسمیه و التی تبث فی کافه أنحاء العالم.

(شبکه‌ی ماهواره‌ای سوریه، شبکه‌ی رسمی تلویزیونی ماهواره‌ای سوریه است که در همه جای دنیا پخش می‌شود.)

۳-۱-۲ واژه‌ی نوگزیده: **أُنبوب دارای معنای نخستینِ بند و نی و** در معنای امروزی لوله‌ی آب یا لوله‌ی آزمایشگاه مانند **أُنبوب الماء** یا **أُنبوب المختبر** و یا **أطفال الأنابیب.**

متن دارای معنای نخستِ بند و نی از معلقه‌ی إمرؤالقیس:

و کَشحٍ لَطیفٍ کالجَدیلِ مُخَصَّرٍ و ساقٍ ک[**أُنبوبِ**] السَّقیِّ المُذَلَّلِ

(البستانی،۱٤۲۵: ۳۳)

(محبوب من، لاغراندامِ باریک‌میانی است مانندهی بافه‌ی چرمی و ساق‌های خوش‌تراش پایش بسان ساقه‌ی شاداب و زیبای خرمایی سیراب و پربار است.)

متن دارای معنای نوین لوله‌ی آب: وافقت ایران علی بیع میاهها من أحد الأنهار القریبه من الکویت، عبر مد خط **أنابیب برّیّ و بحریّ** یمر تحت میاه الخلیج العربی.

(ایران با فروش آب یکی از رودهای نزدیک کویت از طریق لوله‌کشی در خشکی و دریا از زیر آب‌های خلیج فارس موافقت کرد.)

متن دارای معنای نوین لوله‌ی آزمایشگاه: عرف العالم مصطلح «**أطفال الأنابیب**» لأول مره عام ۱۹۷۸، عندما ولدت الطفله لویس براون، لتکون أول **طفله أنابیب** فی العالم.

(جهان برای نخستین بار در سال ۱۹۷۸ با اصطلاح «نوزاد پرورش یافته در لوله‌های آزمایشگاهی» آشنا شد هنگامی که دختربچه ای به نام لوئیس براون به عنوان اولین جنین آزمایشگاهی و لقاح مصنوعی جهان متولد شد.)

۳-۱-۳واژه‌ی نوگزیده: **ثُریّا دارای معنای نخستین خوشه‌ی پروین و** در معنی امروزی لوستر.

متن دارای معنای نخستِ خوشه‌ی پروین از معلقه‌ی إمرؤالقیس:

إذا ما **[الثُّریّا]** فی السَّماء تَعَرَّضت تَعَرُّضَ أثناءِ الوِشاحِ المفصّلِ

(الزّوزنی،۱٤۰۵: ۱۷)

(من نزد محبوبه‌ی خویش رفتم، بدانگاه که ستارگان خوشه‌ی پروین بسان کناره‌های حمایلی جواهرنشان/ گردن‌آویزی درخشان در آسمان، رخ می‌نمایاند.)

متن دارای معنای نوین لوستر از خلیل حاوی در سروده‌ی «المجوس فی اوروبا»: فاستحالت عَتَماتُ السَّقفِ/ بلَّورا، **ثُریَّاتٍ** و زُرقَه.(حاوی،۱۹۹۳: ۱٤۳)

(پس تاریکی‌های سقف به بلور، لوستر و چلچراغ و نور آبی بدل گشت.)

۳-۱-٤ واژه‌ی نوگزیده: **مُعَبَّد دارای معنای نخستین آغشته به قطران** در معنی امروزی راهِ آسفالت شده و هموار.

متن دارای معنای نخستِ **آغشته به قطران** از معلقه‌ی طرفه:

إلی أن تَحامتنی العشیره کُلُّها و أُفرِدتُ إفرادَ البعیرِ **[المُعَبَّدِ]**

(همان:٦۲)

(تا بدان‌جا که همه‌ی افراد قبیله، مرا راندند و طرد کردند و من بسان شتری گر و بیمار،تنها مانده و در انزوا قرار گرفتم.)

متن دارای معنای نوین آسفالت شده و هموار: و أفاد أنّ الميليشيات الحوثيّه يحاولن التحرّک فی طرق وعره بعيداً عن **الطرق المعبّده** نظراً لأنّ الطيران يتواجد بصفه مستمرّه فی الأجواء اليمنيّه.

(این منبع بیان داشت که شبه‌نظامیان حوثی در تلاش جهت حرکت در راه‌های صعب‌العبور و به دور از راه‌های آسفالت‌شده‌ی مسطح هستند زیرا نیروی هوایی همواره در آسمان یمن حضور دارد.)

۳-۱-۵ واژه‌ی نوگزیده: **مَحَلّ دارای دلالت نخستینِ مکان و** جای فرود آمدن در معنی امروزی قروشگاه.

متن دارای دلالت نخستِ مکان و جای فرود آمدن از معلقه‌ی لبید:

عَفَتِ الدّيارُ **[مَحَلّ]**ُها فَمُقامُها بمِنًى تَأَبَّدَ غَولُها فَرِجامُها

(الزوزنی،۱٤۰۵: ۹۱)

(این سرزمین، خانه‌ها، منزلگاه‌ها و اقامتگاه‌هایش – در گذر زمان ـ از شدّت فرسودگی محو گشته‌اند چنان که پنداری کوه‌های غول و رجام در منطقه‌ی منا، به چشم ناآشنا و غریب می‌آید.)

متن دارای معنای نوین فروشگاه: شارع كورسو فی روما يضمّ **محلّات** عديده من أدوات كهربائيّه إلى **محلّات الموسيقى و محلّات الأحذيه** .

(خیابان کورسو در شهر رم دارای فروشگاه‌های متعددی است از فروشگاه‌های لوازم برقی گرفته تا فروشگاه‌های لوازم موسیقی و کفش‌فروشی‌ها.)

۳-۱-٦۷واژه‌ی نوگزیده: **مدافع دارای معنای نخستین آبراهه** در معنی امروزی توپخانه مانند مدافع الهاون.

متن دارای معنای نخستِ آبراهه از معلَقه‌ی لبید:

ف[**مَدافِعُ**] الرَّیّانِ عُرِّیَ رَسمُها خَلَقاً کما ضَمِنَ الوُحیَّ سِلامُها

(البستانی،۱٤۲٥: ۱۰۳)

(نشانه‌ها و آثار مسیل کوه ریّان چنان کهنه و فرسوده گشته که نگاره‌ها و نقش‌های ناخوانای سنگ‌نوشته‌ای را مانند است.)

متن دارای معنای نوین توپخانه: و یبدأ البرنامج التدریبی صباحا علی أنواع الأسلحه التی تشمل **مدافع الهاون** و القاذفات المختلفه.

(این برنامه‌ی آموزشی، صبحگاه با تمرین انواع سلاح‌ها شامل خمپاره و راکت‌های مختلف آغاز می‌شود.)

۳-۱-۷ واژه‌ی نوگزیده: **صَحن دارای معنای نخستین نوعی ظرف یا جام** در معنی امروزی دیشِ ماهواره:

متن دارای معنای نخستِ **نوعی ظرف یا جام** از معلقه‌ی عمروبن کلثوم تغلبی:

ألا هُبّی بِ[صَحنِ]کِ فاصبحینا وَ لاتُبقی خمورَ الأندرینا

(الزوزنی،۱٤۰٥: ۱۱۸)

(ساقیا برخیز و ما را صبوحی بنوشان و شراب‌های ناب منطقه‌ی اندرین را فرو مگذار!)

متن دارای معنای نوین دیش ماهواره: مدینه کمدینه مراکش تصل نسبه **الصحون اللاقطه** فیها الی ٦۰ فی المئه من المنازل.

(در شهری مثل مراکش، میزان دیش‌های ماهواره به نسبت خانه‌ها به ٦۰٪ می‌رسد.)

۳-۱-۸ واژه‌ی نوگزیده: **سِرب دارای معنای نخستین دسته ی پرندگان و** در معنی امروزی اسکادران هواپیما.

متن دارای معنای نخستِ **دسته‌ی پرندگان** از معلقه‌ی إمرؤ القیس:

فعنَّ لنا [**سِربٌ**] کأنَّ نِعاجَهُ عَذاری دُوارٍ فی مُلاءٍ مُذَیَّلِ

(البستانیّ،۱٤۲٥: ۳٦)

(پس از چندی در برابر دیدگان ما، گلّه‌ای پدیدار گشت که گویا گوزن‌هایش، دوشیزگانی بودند که دامن‌کشان و خرامان، به گرد سنگ مقدّس در طواف بودند.)

متن دارای معنای نوین اسکادران هواپیما: الملک عبد الله الثانی ملک الأردن سیشارک بنفسه فی قیاده **سرب طائرات** ١٦F و ستقوم بقصف مواقع لتنظیم «داعش».

(ملک عبدالله دوم، پادشاه اردن شخصاً در هدایت اسکادران هواپیماهای ١٦F شرکت خواهد کرد و اقدام به بمباران پایگاه‌های گروهک داعش خواهد نمود.)

۳-۱-۹ واژه‌ی نوگزیده: خَلایا: جِ**خلیَّه دارای معنای نخستین سینه‌ی کشتی یا کشتی** در معنی امروزی سلول و گلبول.

متن دارای معنای نخستِ کشتی از معلقه‌ی طرفه:

کأنَّ حُدوجَ المالکیَّه غُدوه [**خَلایا**] سَفینٍ بالنَّواصفِ من دَدِ

(الزوزنی،١٤٠٥: ٤٥)

(پنداری کجاوه‌های معشوق مالکی من، سپیده‌دمان روز کوچ و جدایی در پهنای شاهراه صحرای دد در چشمم، کشتی‌هایی بودند غول‌پیکر.)

متن دارای معنای نوین سلول: یسبح فی البلازما ثلاثه أنواع من **الخلایا** هی: **خلایا الدم الحمراء، خلایا الدم البیضاء** و الصفائح الدمویه.

(در پلاسمای خون،سه نوع سلول شناور است شامل گلبول‌های قرمز خون، گلبول‌های سفید خون و پلاکت‌ها.)

۳-۱-۱۰واژه‌ی نوگزیده: **نادی دارای معنای نخستینِ** ندادهنده و فریادزننده یا نشست و محفل در معنی امروزی باشگاه ورزشی.

متن دارای معنای نخستِ **نشست** از رثاء صخر خنساء:

حَمّالُ ألویه هَبّاطُ أودیه شَهّادُ [**أندیه**] للجیشِ جَرّارُ

(همان: ٢٦٩/٢)

(برادر من، صخر هماره علمدار و پرچمدار نبرد بـود؛ او بـود کـه پیوسـته در درّه‌هـا فـرود می‌آمد، در انجمن‌ها و محافل حاضر بود و مورد مشورت و سردار لشـکر و بـه پـیش‌راننـده‌ی سپاه بود.)

متن دارای معنای نوین باشگاه ورزشی: وعقد **رئیس النادی** خالد البلطان اجتماعاً مطولاً مع اللاعبین.

(رئیس باشگاه، خالد البلطان،یک نشست طولانی با بازیکنان داشت.)

پس از بررسی این دسته از برابرنهاده‌ها باید بیان داشت که در کـاربرد تـازه‌ی واژگـان و در میان گویشوران زبان عربـی، ایـن دسـته از اقبـال بیشـتری برخـوردار بـوده و کـاربرد و رواج فزونتری یافته است؛ مهمترین دلیلی که چنین برداشتی را بیشتر تبیین می‌سازد، ارتبـاط و پیونـد روشن میان کاربرد جدید واژه با معنای پیشین خود و در حقیقـت توسـعه‌ی معنـایی انـدک آن نسبت به معنای پیشین می‌باشد؛ مخاطبان نیز در دریافت معنا و مدلول این برابرنهاده‌ها با ابهـام یا مشکلی مواجه نمی‌شوند و از این رو این دسـته از واژه‌گزینـی نسـبت بـه دیگـر دسـته‌هـا، گستره‌ی بیشتری را به خود اختصاص داده و از مقبولیت بیشتری برخوردار است.

۳-۲استناد نوگزیده در متون منثور دیرین

پیش از ورود به بحث اصلی این بخش، پدیدآور نوشتار خاطرنشـان مـی‌سـازد کـه ورود و نمود این دسته از واژگان نوگزیده در متون کلاسیک، بیشتر در ادبیات منثور بوده است کـه بـه دلیل گسترده بودن حجم آن‌ها و نیز فراگیری و شمول زمانی و مکانی، نویسنده در بیان معنـای دیرین و نخست به ارائه‌ی شواهد از معاجم و آثار معتبر مانند لسان العرب ابن منظور، الإفصاح حسین یوسف موسی، المحیط فی اللغه از صاحب بن عبّـاد، مفـردات ألفـاظ القـرآن از راغـب اصفهانی و معجم مقاییس اللغه ابن فارس پرداخته است و در ادامه به ارائه‌ی برخی نمونه‌ها بـه عنوان شاهد معنای نوین از متون علمی یا خبری معاصـر همـت گماشـته اسـت؛ بررسـی‌هـای نویسنده نشان می‌دهد که این دسته از نوگزیده‌ها در مقایسه با دسته‌ی پیشین توسـعه‌ی معنـایی بیشتری داشته‌اند و مدلول نوین آن‌ها بیشتر در متون علمی تخصصی کاربرد دارد و از ا یـن رو در بسیاری از موارد، معنای نوین برای مخاطبِ عام دارای ابهام و یـا حتـی غریـب اسـت و از

گستره‌ی کاربرد و رواج کمتر و مقبولیت کمتری نیز برخوردار می‌باشد و به همین علت، بررسی‌های نگارنده در برخی از این نمونه‌ها، نشان‌دهنده‌ی رواج وام‌واژگان لاتینِ به جای این مدلول توسعه یافته می‌باشد.

۳-۲-۱واژه‌ی نوگزیده: **بِطاقه دارای معنای نخستین نامه و ورقه** در معنی امروزی کارت، بلیط و...

متن دارای معنای نخستِ **نامه و ورقه** از ابن منظور:

البطاقه: الورقه عن ابن الأعرابیّ و قال غیره رقعه صغیره یُثبَتُ فیها مقدار ما تجعل فیه إن کان عیناً فوزنُه أو عدده و إن کان متاعاً فقیمته.

متن دارای معنای نوین کارت: أعلن خالد حنفی، أنه تم الاتفاق مع وزاره التنمیه الإداریه المشرفه فنیا و إداریا علی الشرکات الثلاث المسؤوله عن استخراج **بطاقات التموین الذکیه**.

(خالد حنفی اعلام کرد که توافق با وزارت توسعه‌ی اداری که ناظر فنی و اداری کار سه شرکت مسئول تهیه ی کارت‌های هوشمند تغذیه می‌باشند، انجام پذیرفته است.)

متن دارای معنای نوین بلیط: تعتبر **بطاقه القطار** هی الوسیله المثلی لتوفیر النقود حیث یمکنک السفر بنصف الثمن أیّاً کانت المسافه.

(بلیط قطار بهترین وسیله جهت پس‌انداز و ذخیره‌ی نقود است چرا که قطار امکان سفر به شکل نیمه‌بها را مهیا می‌سازد با هر مسافتی.)

۳-۲-۲واژه‌ی نوگزیده: **الفأره دارای معنای نخستین موش** در معنی امروزی ماوس کامپیوتر.

متن دارای معنای نخستِ **موش** از الإفصاح حسین یوسف موسی:

الفأره: الواحد من الفأر و هی جنس حیوان من الفصیله الفأریّه و رتبه القواضم.تُهمز و لاتُهمز.

متن دارای معنای نوین ماوس کامپیوتر: **فأره الحاسوب** هی إحدی وحدات الإدخال فی الحاسوب یتم استعمالها یدویا للتأشیر و النقر.

(ماوس کامپیوتر یکی از وسایل ورودی رایانه است که به شکل دستی جهت نشان دادن و کلیلک کردن به کار می‌رود.)

۳-۲-۳واژه‌ی نوگزیده: **نَقر دارای معنای نخستینِ سوراخ کردن، فرا خواندن و صدا زدن و** در معنی امروزی کلیلک کردن.

متن دارای معنای نخستِ **سوراخ کردن** از المحیط فی اللغه صاحب بن عبّاد:

النَّقر: ضربُ الرَّحی و الحجر و غیر ذلک بالمنقار.

متن دارای معنای نوین کلییک کردن: **النقر المستمر** علی الفأره (الماوس) قد یبدو أمراً هینا لکن کثیر من مستخدمی الکمبیوتر یجدون أن الألم یبدأ فی الید.

(کلیک کردن مداوم بر روی ماوس، کار آ]سانی به نظر می‌رسد ولی بسیاری از کاربران رایانه درمی‌یابند که این درد از دست آغاز می‌شود.)

۳-۲-٤واژه‌ی نوگزیده: **فُتحه دارای معنای نخستینِ شکاف و سوراخ و** در معنی امروزی درگاه یا پورت.

متن دارای معنای نخستِ شکاف و سوراخ از ابن منظور:

و **الفُتحه** فی الشیء الفُرجه و الجمعُ فُتَح مثل غُرفه و غُرَف.

یرجی إغلاق غطاء **الفتحه** و قلب الکمبیوتر المحمول مع جعل ظهره مواجهًا للأعلی.

(باید درپوش پورت بسته شود و لپ‌تاپ به گونه‌ای که پشت آن رو به بالا قرار گیرد، برگردانده شود.)

۳-۲-۵واژه‌ی نوگزیده: **البیانات دارای معنای نخستینِ آشکار کردن و** در معنی امروزی اطلاعیه، بیانیّه.

متن دارای معنای نخستِ **آشکار کردن از** مفردات ألفاظ القرآن راغب اصفهانی:

البَیان: الکشف عن الشی ء و هو أعمّ من النطق و یسمّی ما بیّن به بَیانا.

متن دارای معنای نوین بیانیّه: قالت المتحدثه باسم وزاره الخارجیه الإیرانیه مرضیه أفخم إنّ **بیان** الدول المشارکه فی قمه کامب دیفید یدل علی تناقض بین أفعالها وأقوالها.

(سخنگوی وزارت امور خارجه‌ی ایران، خانم مرضیه افخم گفت که بیانیه‌ی دولت‌های شرکت‌کننده در نشست سران کمپ دیوید نشانگر تناقض میان گفتار و رفتار آنهاست.)

۳-۲-٦واژه‌ی نوگزیده: تجهیز **دارای معنای نخستینِ آماده کردن و** در معنی امروزی فرمت کردن.

متن دارای معنای نخستِ **آماده کردن** از فؤاد أفرام البستانی:

التجهیز: جَهَّزتُ الرجل إذا هیَّأتَ له جَهاز سفره فلمّا قال الله تعالی: «فَلَمّا جَهَّزَهم بِجَهازهم.»

متن دارای معنای نوین فرمت کردن: **تجهیز** قرص إقلاع مرن فی حاله النسخ القدیمه من أنظمه Windows.

(فرمت کردن فلاپی در صورت وجود نسخه‌های قدیمی از سیستم‌عامل ویندوز.)

۳-۲-۷واژه‌ی نوگزیده: **الذّاکره دارای معنای نخستینِ ذهن، یادکننده یا گفتار و** در معنی امروزی فلش مموری.

متن دارای معنای نخستِ **یاد کردن و گفتن** از ابن منظور:

الذِّکرُ: الحفظ للشیء تذکره و الذِّکر أیضاً الشیء یجری علی اللسان و جریُ الشیء علی اللسان.

متن دارای معنای نوین امروزی فلش مموری: **الذاکره الومیضیه** ثلاثیه الخلایا التی زوِّد بها الجوال غیر قادره علی تحمل الکم الکبیر من البیانات.

(فلش‌مموری سه هسته‌ای این گوشی همراه،توان نگهداری حجم وسیعی از داده‌ها را ندارد.)

۳-۲-۸ واژه‌ی نوگزیده: **التحمیل دارای معنای نخستینِ بار کردن و** در معنی امروزی آپلود.

متن دارای معنای نخستِ **بار کردن** از الإفصاح یوسف حسین موسی:

التحمیل: حَمَلَ الحِملَ علی ظهر الدّابه یحمله حَملاً و حُملانا: رفعه و وضعه علیه.

متن دارای معنای نوین آپلود کردن: من المعروف أنک لا تستطیع **تحمیل** أی کتابه إلکترونی مباشره إلی الآیباد.

(به نظر می‌رسد که امکان آپلود هیچ کتاب الکترونیکی به شکل مستقیم روی این آی‌پد برای تو وجود ن دارد.)

۳-۲-۹واژه‌ی نوگزیده: **التنزیل دارای معنای نخستینِ فرود آمدن و** در معنی امروزی دانلود کردن.

متن دارای معنای نخستِ **فرود آمدن** از معجم مقاییس اللغه ابن فارس:

التَّنزیل: نَزَلَ.

متن دارای معنای نوین دانلود کردن: حاولت **تنزیل** الکتب الموجوده فی موقع المکتبه الشامله.

(تلاش کردم کتاب‌های موجود در پایگاه المکتبه الشامله را دانلود کنم.)

۳-۲-۱۰ واژه‌ی نوگزیده: **شقَّه دارای معنای نخستینِ تکّه یا قطعه** و در معنای امروزی آپارتمان.

متن دارای معنای نخستِ **فرود آمدن** از ابن منظور:

متن دارای معنای نوین آپارتمان: انتقل هشام شرابیّ، المفکّر الفلسطینیّ و ناقد الأدب العربیّ الی **شقّه** مطلّه علی البحر فی الطابق العاشر.

(هشام شرابی، اندیشمند فلسطینی و ناقد ادبیات عربی به آپارتمانی رو به دریا در طبقه‌ی دهم نقل مکان کرد.)

۳-۳ترجمه‌ی وام‌واژگان دارای وند در زبان عربی

پیش از ورود به بحث ترجمه‌ی وام‌واژگان دارای وند در زبان عربی، لازم است جهت ایجاد پیش‌زمینه‌ای ذهنی برای مخاطب، تعریفی کوتاه از وام‌گیری زبانی و چگونگی آن در زبان فارسی ارائه شود؛ روندی که بر بنیاد آن زبان یا گویشی، برخی عناصر زبانی را از زبان یا گویشی دیگر می‌گیرد و در خود جای می‌دهد یا به بیان فرهنگستان، گرفتن و اخذ یک واژه از

زبان‌های بیگانه و معمولاً غربی با همان مفهومی که در زبان مبدأ دارد، قرض‌گیری یا وام‌گیری نامیده می‌شود(آرلاتو،۱۳۸٤: ۲۰۹ و گروه واژه‌گزینی،۱۳۸۸ :٤۰) از انواع وام‌گیری زبانی، وام‌گیری واج‌ها و آواها، دستور یا واژگان می باشد و وام‌گیری واژگانی (lexical borrowing) در واقع ورود واژگان و اصطلاحات و دانش‌واژه‌های یک زبان به زبان دیگر است.(مدرسی، ۱۳۸۷: ۷۳)

در زبان فارسی در صورتی که نتوان در مقابل یک مفهوم در گنجینهٔ واژگانی زبان فارسی، برابرنهاده‌ی مناسبی یافت، کاربرد وام‌واژه با داشتن دو ویژگی، مجاز می‌باشد؛ نخست این‌که وام‌واژه در زبان مبدأ جزء واژگان بسیط باشد و اگر هم بسیط نیست، ساختار صرفی آن مانع از اِعمال فرایندهای واژه‌سازی فارسی بر روی آن نشود و دیگر اینکه متخصصان، یافتن برابرنهاده از زبان فارسی را برای آن ضروری ندانند بلکه به دلیل قدمت و گستردگی استفاده، نزد اهل تخصص کاملاً طبیعی به نظر رسد مانند وام‌واژه‌های «تلفن»، «رادیو» و «اتم».(گروه واژه‌گزینی،۱۳۸۸: ٤۱-٤۰) شایان ذکر است که وام‌واژگان کاربردی زبان فارسی عمدتاً از نوع واحدهای اندازه‌گیری، اسامی شیمیایی، نام داروها و موارد مشابه می‌باشد.

درباره‌ی شیوه‌ی ترجمه‌ی واژگان دارای وند -که محلّ بحث در این جستار می‌باشند- نگارنده به قاعده، قانون یا اصلی علمی که مانند زبان عربی، وضع فرهنگستان زبان فارسی باشد، دست نیافته است و معادل‌های فارسی ذکر شده در برابر واژگان لاتین نیز که در بخش پسین ذکر شده است نیز بیانگر گونه‌ای نابسامانی و بی‌قاعدگی زبان فارسی نسبت به ترجمه‌ی واژگان دارای وند است ولی به طور کلی در پیوند با شیوه‌های واژه‌گزینی بیان شده است که معادل‌یابی وام‌واژگان می‌تواند به دو شکل مفهومی یا گرده‌برداری صورت پذیرد؛ در معادل‌یابی مفهومی، بدون توجه به ساختار اصطلاح بیگانه و فقط با در نظر گرفتن معنی و تعریف آن در زبان فارسی یک معادل یافته یا ساخته می‌شود مانند قرار دادن واژه‌ی «برج» در برابر skyscraper و در گرده‌برداری، معادل‌یابی با توجه به ساختار اصطلاح بیگانه صورت می‌گیرد بدین معنا که در مقابل هر جزء معنی‌دار اصطلاح بیگانه یک جزء معنی‌دار در زبان فارسی قرارداده می‌شود مانند کاربرد برابرنهاده‌ی «بلندگو» به جای loudspeaker .

در زبان عربی، وام‌واژگی و قرض‌گیری واژگان از زبان‌های دیگر با وجود تفاوت دیدگاه‌های زبان‌پژوهان معاصر، در واقع آخرین راه پیش‌روی گویشور و زبان‌شناس است که از سر ناچاری بدان دست می‌یازد و تقسیم وام‌واژه در زبان عربی به دو گروه واژگان معرَّب/ منطبق با اصول زبان عربی و واژگان دخیل/ غیرمنطبق با اصول زبان عربی، حکایت از حساسیت بالای عرب‌زبانان نسبت به کاربرد ریشه‌ی عربی دارد(مطلوب،۱۹۸۳: ٢٦) واقعیت آن است که بیان تقسیم‌بندی‌ها، اصول، قواعد و شرایط وام‌گیری و توضیح انواع آن در زبان عربی و دیدگاه‌های زبانشناسان کلاسیک و معاصر عرب در این راستا در مجال این نوشتار نمی‌گنجد از این رو این مقاله به بحثی که در ترجمه و برابریابی وام‌واژگان از طریق واژه‌گزینی در زبان عربی به طور روشن توسط مجمع زبان عربی در مصر، محلّ اهتمام قرار گرفته است یعنی چگونگی واژه‌گزینی وندها (پیشوند، میانوند، پسوند) می‌پردازد.

در زبان عربی برای واژه‌گزینی و برابریابی وندهای وام‌واژگان لاتین، ۲ شیوه پیشنهاد شده است که عبارت‌اند از:

۱-ترجمه‌ی معنایی: به این ترتیب که پس از یافتن برابرنهاده‌ای برای اصل واژه یا اصطلاح مورد نظر در زبان مبدأ به دنبال کلمه‌ای باشیم که دربردارنده‌ی دلالت و معنای وند باشد و سپس با ترکیب اضافی یا وصفی دو کلمه در قالب یک هموند، برابرنهاده‌ی پیشنهادی را ارائه نماییم که به نظر می‌رسد در زبان فارسی این چنین برگردان همان است که فرهنگستان زبان «گرده‌برداری» نامیده است «بدین معنا که در برابر هر جزء معنی‌دار از واژه‌ی مبدأ، یک جزء معنی‌دار در زبان فارسی گذاشته می‌شود.»(گروه واژه‌گزینی،۱۳۸۸: ٤١) - از نمونه‌های این گونه ترجمه در زبان عربی اصطلاح (liteHypersensibi): پرحساسیتی، دارای پیشوند (Hyper): است که با «فرط» یا «زیاده» واژه‌گزینی می‌شود و با کلمه‌ی اصلی یعنی (sensibilite): که با «الحساسیّه» برابریابی شده است در قالب نهایی ترکیب اضافی «فرط الحساسیّه» ارائه می‌گردد؛ اصطلاح (Colloide): چسبناک، لزج نیز از ریشه‌ی اصلی (Coll) برابر «غِراء» و پسوند (oide) معادل «شبه» به شکل ترکیب اضافی «شبه‌غرائیّ» قابل واژه‌گزینی شده است؛ برای اصطلاح (Geotropisme): زمین‌گرایی/ وابسته به جاذبه‌ی زمین مرکّب از

ریشه‌ی (tropisme) معادل «التـأوّد» و پیشـوند (Geo) برابـر «الأرض»، برابرنهـاده‌ی وصـفی «التأوّد الأرضی» پیشنهاد شده است.

از پرکاربردترین پیشوندها در واژگان لاتین (a) یونانیِ دالّ بر نفی مـی‌باشـد کـه بـه علـت تفاوت کاربری آن به ریشه‌ی وصفی یا اسمی و متناسب با مقبولیت مخاطبان یا عـدم مقبولیـت در زبان عربی با برابرنهاده‌هایی مانند «لا»، «بلا»، «بـدون»، «غیـر»، «عـدیم» و..واژه‌گزینـی شـده است چنان‌که برای پیشوند (extra): اضافی، افزونـه نیـز برابرنهـاده‌هـای «اضـافیّ»، «فـوقیّ» و «خارجیّ»، برای پسوند (forme): سان، مانند معادل‌هـای «شـبیه»، «شـکل» و «هیـئه» و بـرای پسوند (nomice):قانونی برابر «قانون»، «تقلید»، «قاعده» و «علم» پیشنهاد شده است.

۲-ترجمه‌ی به ساخت: بدین ترتیب که هنگام برابریابی واژه‌ی زبان مبدأ در زبان عربـی بـه شکل قاعده‌مند و قیاسی، وزن و ساخت ویژه‌ای برای وند مورد نظر در کلمه به کار گرفته شود بر این بنیاد، زبانکده‌ی قاهره برای ترجمه‌ی پسوند (treme) وزن‌های مِفعال و مِفعل را کـه از اوزان اسـم آلـت اسـت پیشـنهاد کـرده اسـت و بـر ایـن اسـاس اصـطلاح (hydrometre): آبگونه‌سنج، آب‌سنج را به ممیـاه و اصـطلاح (choronometre) را بـه «میقـات» و اصـطلاح (telemetre): مسافت‌سنج را به «مرقاب» برگردان نموده اسـت و اصـطلاح (metreradio): پرتوسنج را به «مِشَعّ» و اصطلاح (barometre): فشارسـنج را بـه «مِضـغط» برگـردان نمـوده است؛ پسوند (scope) نیز طبق همین رویکرد زبانکده‌ی قاهره برابریابی شده است و اصطلاح (epidiascope): بروندیس‌نمـا- دسـتگاهی کـه تصـاویر برجسـته‌ی جسـمی کـدر را ظـاهر مـی‌کنـد- بـه «مخیـال»، اصـطلاح (fluoroscope): فلورنمـا بـه «ملصـاف» و اصـطلاح (telescope): تلسکوپ به «مقراب» واژه‌گزینی شده است.

در فرآیند یادشده پسوند(graphe) در وزن‌های مِفعال و مِفعله برابریابی می‌شود و از ایـن رو کلمه‌ی (kiugographe): موج‌سنج با «مِمواج»، کلمـه‌ی (hemeteograp): هواسـنج بـا «مِنوأه» و اصطلاح (teleographe): تلگـراف بـا «مِبـرقه» واژه‌گزینـی شـده‌انـد؛ همچنـین از نمونه‌های برابریابی پیشوند نیز در این سبک می‌توان به برگردان پیشوند(hyper) به وزن تَفعال در کلمه‌ی (hyperactivite): پرتکـاپو معـادل «تَنشـاط»، برگـردان پیشـوند (tame) بـه وزن

إفعیلیّ در اصطلاح (metaphysique): متافیزیک برابر «إطبیعیّ» به جای ماوراء الطبیعی یا غیبی و واژه‌گزینی پیشوند (pre) با وزن فُعلُوان در سازه‌ی (prehistoire): ماقبل تاریخ برابر «أرخُوان» به معنای پیش از تاریخ اشاره نمود. (خساره،۲۰۰۸: ٦٠-٤٨)

۳-٤ سرواژه‌سازی

اختصار و کوتاه نمودن واژگان؛ اصطلاحات و گروه‌های نحوی زبان در دوره‌ی معاصر، کاربرد فراوانی یافته است و دکتر محمود فهمی حجازی،زبان عربی را از جمله زبان‌های دارای توانش و قابلیت بسیار جهت بهره‌گیری از فرآیند سرواژه‌سازی همسو با سطح دانش و فن‌آوری جهانی دانسته است؛ (فهمی حجازی، ۱۹۹۲: ۹۵) سرواژه عبارت است از واژه‌ای که هر یک از حروف آن برگرفته از نخستین حرف هریک از اجزاء و وندهای یک گروه-واژه یا گروه اسمی است که در بیشتر موارد نیز با حروف بزرگ نوشته می‌شود هرچند با حروف کوچک و در قالب نوشتار روزمره‌ی واژگان نیز کاربرد دارند مانند سرواژه‌ی «**ناجا**» که حروفش برگرفته از نخستین حرف هریک از اجزاء گروه-واژه‌ی «نیروی انتظامی جمهوری اسلامی ایران» می‌باشد؛ البته افزون بر سرواژه‌سازی از دیگر شیوه‌های اختصار، یکی اختصار تک‌حرفی است مانند ص برگرفته از صفحه، دیگر اختصار چند حرفی مانند ب .م .م : بزرگترین مضرب مشترک ، ترخیم مانند «نک» برگرفته از« نگاه کن به»، فشرده‌سازی مانند «الخ» برگرفته از «الی آخر»، و نحت مانند «توانیر» برگرفته از «تولید و انتقال نیرو» یا «نستعلیق» برگرفته از «نسخ» و «تعلیق».(گروه واژه‌گزینی،۱۳۸۸: ۳۹)

در زبان عربی، از سرواژه‌سازی با نام‌های المختصرات، المصطلحات الاختزالیّه، المصطلحات الاختصاریّه و منحوتات البدء یاد می‌شود که جهت فشرده‌سازیِ نام‌های طولانی ساخته شده از چندین کلمه -که پیشنهاد برابرنهاده‌ای تک‌جزئی آن‌ها دشوار است- به‌کار می‌روند؛ از نمونه‌های مشهور سرواژه در ادبیات کلاسیک عربی بر اساس یافته‌های نگارنده «کُشاجم» است برگرفته از گروه‌واژه‌ی«کاتب شاعر انشائی جدلی منطقی» یا از گروه «کاتب شاعر أدیب جمیل مُغَنّ» امّا از سرواژه‌های نوساخته‌ی زبان عربی سرواژگانِ دارای تغییر مکان حروف است مانند «کونا» برگرفته از «وکالاه الأنباء الکویتیه» و«سونا» از «وکاله الأنباء

السوریّه»؛ دیگر از سرواژه‌های نوساخته «داعش» می‌باشد که بنا بر ادّعای این گروهک تکفیری از گروه‌واژه‌ی « الدوله الإسلامیّه العراقیّه الشامیّه» برگرفته شده است.

از نمونه‌های اختصار تک‌حرفی در زبان عربی ص برگرفته از صفحه است که در زبان فارسی نیز کاربرد دارد،س برگرفته از سؤال و کم برگرفته از کیلومتر، اختصار چندحرفی مانند ص.ن.د برگرفته از صندوق النقد الدولی، م.ص.ع برگرفته از منظمه الصحه العالمیه و أ.ش.أ برگرفته از أنباء الشرق ا لأوسط، ترخیم مانند «یا حارِ» برگرفته از «یا حارث»، «یا معدی» برگرفته از «یا معدی‌کرب» و نحت مانند «ألبرَ» برگرفته از «الله اکبر»، «حَلمَأ» برگرفته از «حَلَّل الماء» و «بَدعَدَ» برگرفته از «بدأ عاد»؛ شایان توجه است که براساس تحقیق نویسنده‌ی مقاله نمونه‌های ذکر شده برای ترخیم و فشرده‌سازی در زبان فارسی در زبان عربی، حکم نحت را دارند و واقعیتِ ترخیم با نمونه‌های ارائه شده در زبان فارسی کاملاً متفاوت است.

نتیجه

مطالعه و بررسی فرآیند واژه‌گزینی گویشوران عرب‌زبان در دوره‌ی معاصر، نظر به اشتقاقی و صرفی بودن زبان عربی که در تقسیم‌بندی ماکس مولر نیز در جرگه‌ی خانواده‌ی زبان‌های حامی–سامی یا سومری کهن قرار دارد نشان می‌دهد که فرآیند واژه‌گزینی که زبانشناسان معاصر عرب از آن با نام «ترجمه» نیز یاد کرده‌اند در رده‌ی دوم و پس از واژه‌سازی و تولید واژگان نوین از طریق اشتقاق و ترکیب قرار می‌گیرد و به عنوان راهکاری جهت برابریابی دانش‌واژگان و اصطلاحات جهان امروز کاربرد دارد؛ همچنین نگارنده پس از بازخوانی شیوه‌های واژه‌گزینی در زبان عربی معاصر، چند الگو و تکنیک کاربردی را در فرآیند واژه‌گزینی این زبان شناسایی نمود که بنا بر ارزش کاربرد عبارت اند از: نوگزینش و برگزینش که ذیل مقوله‌ی دیرین مجاز در زبان عربی گنجانده می‌شوند، ترجمه‌ی وام‌واژه با دیدگاه معنانگر یا ساخت‌محور و سرواژه‌سازی. چگونگی ترجمه و واژه‌گزینی وندهای دانش‌واژگان زبان مقصد اعم از پیشوند، میانوند و پسوند نیز حکایت از آن دارد که در زبان عربی برای برگردان وندهای لاتین، دو شیوه ی ترجمه‌ی معنایی و ترجمه‌ی به ساخت پیشنهاد شده است و واپسین فرآیندی که بر اساس نتایج پژوهش حاضر، در برابریابی و اصطلاح‌گزینی

معاصر عربی کمتر مورد اقبال گویشوران و اهل زبان قرار گرفته است، سرواژه‌سازی است هرچند صاحب‌نظران در زبان عربی نیز به مانند زبان‌های فارسی و انگلیسی جهت اختصار و نیز تسهیل فرآیند به یاد سپردن و یادآوری نام‌های طولانی از الگوی سرواژه‌سازی نیز بهره‌گرفته‌اند.

کتابنامه

آرلاتور، آنتونی(۱۳۸٤): درآمدی بر زبانشناسی تاریخی، ترجمه ی یحیی مدرسی،پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اسلامی،تهران.

ابن منظور(دت): لسان العرب، دار صادر، بیروت.

اتحاد الأطبّاء العرب(۱۹۸٤،ط٤): المعجم الطّبّی الموحّد، دار طلاس، دمشق.

البستانی، فؤاد افرام(۱۹۹۸،ط٤): المجانی الحدیثه، دارالفقه للطباعه و النشر، لبنان.

الثعالبی، أبومنصور(دت): فقه اللغه و سرّ العربیه، دار الکتب العلمیّه، لبنان.

الجارم، علی و أمین، مصطفی(۱۳۷۹، چاپ اول): البلاغه الواضحه، انتشارات الهام، تهران.

خساره، محمد(۲۰۰۸): علم المصطلح و طرائق وضع المصطلحات العربیّه، دارالفکر، دمشق.

الخطیب، أحمد شفیق(۱۹۸۵): الموسوعه الطبیعه المیسَّره، مکتبه لبنان، بیروت.

الخطیب، عدنان(۱۹۸۳): المعجم العربیّ، مجله مجمع دمشق، دمشق.

الخیّاط، محمد هیثم(دت): المصطلحات العلمیّه و نظریّه الضروره، الموسم الثقافی السابع الأردنی.

الزّوزنی، القاضی الإمام أبو عبد الله الحسین بن أحمد(۱٤۰۵ه.ق): شرح المعلّقات السبع، چاپ امیر، قم.

الشحات، سمیر: ۱٤٥ عاما علی افتتاح قناه السویس، مجلّه الأهرام.

الشرقاویّ، اقبال(۱۹۹۱): معجم المعاجم، دار الجیل، بیروت، لبنان.

الشّهابیّ، مصطفی(۱۹٦٥،ط۲): المصطلحات العلمیّه فی اللغه العربیّه فی القدیم و الحدیث، مطبوعات مجمع اللغه العربیّه، دمشق.

فلبر، هلموت(۱۳۸۱، چاپ اول): مبانی اصطلاح‌شناسی، ترجمه‌ی محسن عزیزی، مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران.

القرطاجنی، ابوالحسن حازم، (۱۹٦٤)، دیوان، تحقیق عثمان الکعاک، دار الثّقافه، منشورات المکتبه الأندلسیّه.

گروه واژه‌گزینی فرهنگستان زبان فارسی (۱۳۸۸، ویراست سوم): اصول و ضوابط واژه‌گزینی،انتشارات فرهنگستان،تهران.

مختار عمر، أحمد(۱۹۸۲): علم الدلاله، مکتبه دار العروبه للنشر و التوزیع، الکویت.

مدرسی ، یحیی(۱۳۸۷): درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اسلامی،تهران.

مطلوب، أحمد(۱۹۸۳): حرکه التعریب فی العراق، المنظّمه العربیه للتربیه و الثقافه و العلوم، بغداد.

الهاشمیّ، أحمد(۱٤۲۵ه.ق، ط۱): جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع، انتشارات اسماعیلیان.

هدّاره، مصطفی، (۱۹۵۸)، مشکله السرقات فی النقد العربی.

یارمحمدی، لطف الله(۱۳۸۵، چاپ اول): ارتباطات از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی، انتشارات هرمس، تهران.

یول، جورج(۱۳۸٦، چاپ هفتم): نگاهی به زبان، بررسی زبانشناختی، ترجمه‌ی نسرین پرویزی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی، تهران.

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکتر علی اکبر ملایی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران)

تبیین پدیده فراگیر زبانی «صفت جانشین موصوف» در چکامه‌های عصر جاهلی

چکیده

وقتی اشعار عربی منسوب به روزگاران پیش از اسلام و به‌ویژه معلّقات را می‌خوانیم، همواره با یک پدیده فراگیر زبانی برخورد می‌کنیم که فرایند درک مدلول و مقصود شعر را قدری دچار وقفه می‌کند. این شگرد زبانی، با حذف موصوف و نشستن صفت یا صفت‌هایی به جای آن، رخ نموده است.امروزه این پدیده، در برخی کتب مربوط به دانش معانی و بیان، «مجاز مرسل مفرد به علاقه صفت» نام گرفته یا زیر عناوینی چون: «همنشینی معنایی در طرح مجاز» بررسی شده است. به گمان نگارنده بروز چنین عادت زبانی در شعر دوران جاهلی، نه‌تنها امری سطحی و تصادفی نیست، بلکه رویکردی زبانی است که در محور همنشینی و در راستای بالا بردن ادبیت کلام، تحقق یافته و گزینشی است بلاغی و برآمده از عواطف و روحیات سراینده که با مقتضای حال مخاطب بیابان‌گرد آن روزگار، تناسبی درخور داشته است. در نوشتار پیش‌رو، این رویه رایج زبانی، در پیوندی معنادار و بنیادین با اقلیم، فکر و فرهنگ عرب جاهلی و شرایط حاکم بر زندگی ایشان، مورد واکاوی قرار گرفته است. به گواهی پژوهش، فرایند حذف موصوف و انتقال معنای آن به صفت، با ایجاد نوعی ایجاز و بالا بردن قابلیّت تداعی کلام، به پویاسازی ذهن خواننده کمک می‌کند.

کلیدواژه‌ها: صفت، موصوف، شعر عصر جاهلی، زبان، همنشینی معنایی، اقلیم صحرا.

مقدمه

زبان، ماهیّتی است سیّال و بی‌قرار و ابزاری است که علاوه بر ایجاد ارتباط بین افراد، قابلیت هنرنمایی و دلکشی دارد. این سازه ارتباطی از واحدهای کوچکی به نام واژه تشکیل شده و می‌توان با تغییر مکان واژگان در هندسه کلام، به هزاران نقش بیانی دست یافت که هر یک به جلوه‌ای

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۴/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۱۹

پست الکترونیکی: akbar.m87@gmail.com

مقصود آفریننده سخن را بازگو می‌کنند. واژگان، در محیط سیّال یک آفرینه هنری بر دو محور جانشینی و همنشینی شناورند و نسبت به مفهوم و مدلول خویش در نوسانی ادامه‌دار به سر می‌برند. یکی از واحدهای زبانی، صفت است که در پیوندی ناگسستنی با موصوف خود به سر می‌برد و هویّتی جدای از آن ندارد. گاهی وجود صفت در موصوف، چنان محوری است که بدون صفت، هویت موصوف نیز در خطر زوال قرار می‌گیرد. بر پایه همین محوریت صفت در جمله، علمای قدیم صرف و نحو عربی باورداشته‌اند که هرگاه موصوف به‌طوری آشکار باشد که نیازی به حضورش احساس نشود، به‌طور گسترده از ترکیب وصفی حذف می‌گردد، ولی پدیده حذف صفت، به‌ندرت اتفاق می‌افتد (الهاشمی، لاتا: ۲۸۵).

در این تحقیق، فرض بر این است که برجستگی صفت در موصوف، با زاویه نگاه و ذائقه کاربران زبان و به‌طور طبیعی با مؤلّفه‌های زیستی، فرهنگی و نیازها و رویکردهای آنان، ارتباطاستواری دارد. به‌طوری‌که ممکن است، یک موصوف که چندین صفت دارد، یکی از آن صفات، بسته به شرایط مخاطبان و نوع پیوندشان با موصوف، برجسته‌تر از بقیّه، قلمداد گردد. در این حالت هر چه نقش صفت در تداعی موصوف برای مخاطب، برجسته‌تر باشد، نیاز به ذکر موصوف، کمتر می‌شود، تا حدّی که با ذکر صفت، موصوف محذوف نیز به ذهن متبادر می‌گردد، چنان‌که گویی تمام هویّت موصوف به صفت، منتقل شده است. این فرایند، برآیندِنوعی «همنشینی معنایی» است که «طرحی مجازی» دارد، به این صورت که «مجاز برحسب افزایش مفهوم واحدهای محذوف در واحدی غیرمحذوف تحقّق می‌یابد. در چنین شرایطی، واحد یا واحدهایی کاهش معنایی می‌یابند و مفهومشان به واحد مجاور انتقال می‌یابد. این کاهش معنایی می‌تواند به حدی برسد که سبب حشو در وقوع برخی از واحدها شود و به حذف آن‌ها بیانجامد. در عوض، واحدی که با افزایش معنایی مواجه شده است در مفهومی به کار می‌رود که مفهوم واحد یا واحدهای محذوف را نیز شامل است» (صفوی، ۱۳۸۳ه.ش: ۲۵۷). البته این فرایند، دارای درجات و سلسله مراتبی است؛ یعنی هر چه از منظر مخاطب، حضور صفت در موصوف، جوهری‌تر و آشکارتر بنماید، قابلیّت تداعی موصوف محذوف، بیشتر و نیاز به نشانه‌ها و قرینه‌ها، کمتر می‌گردد و بر عکس صفاتی که در نظرگاه مخاطب، نقش پررنگی در هویّت‌بخشی به موصوف خود ندارند، به

قرائن و نشانه‌های بیشتری نیازمندند تا بتوانند یاد و خاطره موصوف محذوف را در اذهان، زنده کنند.

روش تحقیق، توصیفی، تحلیلی و تاریخی است. توصیف جلوه‌های متنوع صفات نایب موصوف و تحلیل هنری و تاریخی عوامل مؤثر در بروز چنین رفتار زبانی در شعر عصر جاهلی، چشم‌انداز عمده پژوهش را تشکیل می‌دهد. در شیوه تحلیل تاریخی، دامنه تأثیر و تأثّرات یک آفرینه ادبی یا آفریننده آن با محیط، بررسی می‌گردد (قطب، ١٤١٠ه.ق: ١٤٦).

بررسی چکامه‌های ارزشمند روزگار جاهلی، تاکنون توجه بسیاری از ادب پژوهان را به خود جلب کرده است و اکنون این نوشتار، در صدد است که با نگاهی منحصربه‌فرد، به بررسی جلوه بارز و فراگیر شگرد زبانی صفت جانشین موصوف، در اشعار عصر جاهلی بپردازد و دلایل و اسباب آن را با عنایت به مؤلفه‌های اثرگذار محیطی، اجتماعی و فرهنگی شاعر و نیز ضرورت‌های هنر زبانی، تبیین نماید. بدیهی است که چنین رویکردی به شعر جاهلی، تا آن جا که برای نگارنده معلوم است، سابقه پژوهشی منسجمی ندارد. در عمده کتاب‌های صرف و نحو عربی به صفات و نعوت، تحت عناوینی چون: حقیقی و نسبی، مشتقّ و جامد و مفرد و جمله و شبه جمله، اشاراتی شده و برخی کارکردها و دلالت‌های معنوی آن‌ها ذکر شده است. در کتب بلاغی هم تنها به فرایند حذف موصوف، تنها اشاراتی گذرا شده و در هر صورت استدلال و موشکافی چندانی راجع به علل و عوامل حذف آن به چشم نمی‌خورد.

اقلیم صحرا و بروز شگرد زبانیِ «صفت جانشین موصوف»

اعراب عصر جاهلی، در شبه‌جزیره‌ای بیابانی، با دام و احشام خود که عمدتاً شتر بود، طول و عرض کویر را برای یافتن آب و علف می‌پیمودند و ترانه زندگانی را با آهنگ کوچ و کاوش، تنظیم می‌کردند. آنان، پشت شتر را پناهگاهی ایمن می‌یافتند و ناگزیر نیمی از زندگی پرمشقّت خود را بر آن بلندای ناهموار به سر می‌بردند؛ چنان که گویی شعور این انسان با نغمه حرکت آرام و مداوم این حیوان، گره خورده و شعری با ریتم آرام و یکنواخت زاییده است. البته طبیعی است که چنان گهواره بی‌مادری، زمزمه شاعرانه و نوازشگری را هم طالب بوده است. به‌طور بدیهی این‌گونه زندگانی، شرایط منحصربه‌فردی را در روحیه و رفتار انسان جاهلی ایجاد کرده، به اندیشه و

ادراکش جهتی خاص بخشیده و حتّی در رویکرد زبانی و مختصات بیانی وی اثرگذار بوده است. به‌طوری‌که می‌توان گفت شعر جاهلی، بازتاب یک زندگی بیابانی در آینه روح شاعر است. شاعری که مواد خام خیالش را از محیط پیرامونش گرفته و تصویر دنیای درونش را در قاب خوش‌نگار قصیده، گنجانده است. قالب شعری رایج در بین عرب جاهلی، قصیده بود و قصیده، حاصل محیط طبیعی و زندگی اجتماعی صحرانشینانی بی‌سواد است که به نیروی حافظه متکی بودند و برای حفظ معانی ارزشمند خود، آن‌ها را چون مهره‌هایی رنگارنگ و پراکنده به رشته می‌کشیدند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ١٦).

این‌که امروزه می‌توان تصویر زندگی، اوضاع جغرافیایی و خُلق و خوی و آداب و عادات عرب جاهلی را از تار و پود سروده‌هایشان به‌ویژه معلّقات، دریافت حرف تازه‌ای نیست؛ چراکه «نحوه زندگی را ابداً نمی‌توان از نحوه سخن گفتن جدا کرد» (هاوکس، ۱۳۷۷ش: ۱۱۹). آنچه اکنون جای بحث و بررسی دارد، اثری است که آن جغرافیا و آن زندگی مادّی، بر برخی رویکردهای زبانی شاعران جاهلی نهاده و ایشان را به سمت گزینش‌های واژگانی خاصّی سوق داده است. یکی از این گزینش‌های زبانی، چنان که اشاره شد، کاربرد فراوان صفت به جای موصوف در سروده‌های آن دوره است که شرح و تحلیل جلوه‌ها و انگیزه‌های مربوط به آن، فرا راه نوشتار است.

جلوه‌ها

در سروده‌های منسوب به عصر جاهلی می‌توان به شمار زیادی از صفاتی برخورد که به جای موصوف خود نشسته‌اند و حالات و کیفیّات مختلفش را تبیین کرده‌اند. به‌طور مثال اگر نگاهی به لامیه العرب شنفری بیندازیم، با انبوهی از صفات بدون موصوف ظاهری، مواجه می‌شویم. در این قصیده شهیر و شکوهمند، انسان ضعیف و سست‌عنصر با صفاتی از قبیل: مِهیاف، جُبَأ، أکهَی، مُربٌّ بِعرسّهِ، خالِفِ داریّه، مُتغزّل، ألفّ، أعزَل، مِحیارالظّلام و الهَوجَل العِسّیف،[۱] معرفی شده، بدون این که به لفظ «رَجُل» که موصوف آن‌هاست، صراحتی صورت گرفته باشد. زمین با صفات: «الأمعزّ» و«الصّوّان»،[۲] گرگ‌ها، با صفات نیابی: أزلّ، أطحَل، مُهَلهله، شِیب الوُجوه، مُهرّته، فُوه، کالِحَات و بُسَّل،[۳] معرّفی و توصیف شده‌اند. شاعر، خودش را که آواره تیزپای صحرا و پناهنده شکاف کوه‌ها و ژرفای درّه‌هاست، طَریدُ جنایات، إلف هُموم و فارِط مُتمَهِّل،[٤] خوانده است. صفاتی مانند: أهدَأ،

مَنحُوض و عَامِلَتَینِ وضَافٍ،[۵] به ترتیب، توصیف‌گر شانه‌ها، بازوان، پاها و موهای شاعرند، بدون این که نامی از موصوفشان به میان آمده باشد. وانگهی در میان این همه صفتِ جانشین موصوف، می‌توان تعداد اندکی ترکیب کامل وصفی مشتمل بر موصوف و صفت یافت. ترکیباتی مانند: إمرؤ متطوّلٌ، نَفساً مُرَّه، القُوتُ الزّهید، فُؤادٌ مُشیَّعٌ، لیله نَحس، سناسن قُحّل و الأراوی الصُّحم،[۶] در این چکامه به چشم می‌آیند که ترکیبات وصفی کاملی هستند و در برابر صفات جانشین موصوف، کم شمارند. علقمه فحل شاعر دیگری است که در سروده‌اش، از صفاتی مانند: «یَمانیّ، جَسره، نَاجِیه، مُوَلَّعه و لاحِب»[۷] که به ترتیب در وصف: «السّحاب، الناقه، البَقره الوَحشیّه و الطَّریق» آمده‌اند، استفاده جسته و خود را از ذکر موصوف، بی‌نیازکرده است. وانگهی این پدیده به‌گونه‌ای در شعر موسوم به عصر جاهلی، گسترده و برجسته است که ذهن پژوهش‌گر را به سمت چرایی و چگونگی آن فرامی‌خواند.

به‌طورکلّی می‌توان گفت که در شعر جاهلی، صفات از نظر ساختار و نیز نوع دلالت، به چند صورت دیده می‌شوند که عبارت‌اند از:

۱- صفات مفرد که به توصیف مستقیم و بی‌واسطه موصوف خود می‌پردازند و هر کدام، یکی از ویژگی‌هایش را به نمایش می‌گذارند. این صفات از نظر ساختار، عمدتاً مشتق بوده و بسامد بالایی دارند. به‌طور مثال، طرفه بن العبد در مصراعی، چهار صفت مشتقّ: «أروَع، نبّاض، أحذّ و مُلَملَم»[۸] را برای توصیف: «قلب» می‌آورد، بدون این که نامی از این موصوف بر زبان جاری سازد. در این میان، عناصر و اشیائی که ارتباط وسیع‌تری با زندگی و ذائقه اعراب شبه جزیره داشته‌اند، به‌عنوان موصوف، بسامد بالاتری از این اوصاف را به خود اختصاص داده‌اند. به‌طور مثال، بیشترین اوصاف را باید مربوط به شتر، اسب، شترمرغ، گاو وحشی، گورخر، پوشش بیابان، ابر و باران دانست که از جوانب مختلف، توصیف شده‌اند. در دایره واژگانی شعر جاهلی، شتر با اوصافی چون: «عَوجَاء، مِرقال، جَنوح، دُفاق، جَسره، زَیّافه و جُلذیّه»[۹] یاد شده که همگی بر حرکت و نشاط این حیوان دلالت دارند و صفاتی چون: «عَندَل، کُوم (کَوماء)، عُلکوم، عُلجُوم و شغموم»[۱۰] که ناظر بر شکل و هیأت ظاهری شتر هستند و صفات: «جَون و دَهماء» که به رنگ حیوان اشاره می‌کنند. اسب را با توجه به رنگ، «أدهم»، با توجه به سرعت دویدن، «سابِح» و مبتنی بر شکل

ظاهری، «مُنجَرد، أجرَد، سَلهَب، هَیکَل، شَیظَم، مُحَنَّب و محبُوک»خوانده‌اند.[۱۱] شترمرغ را بـر اسـاس هیأت ظاهری، «صَعل و مَصلوم» و به دلیل حماقتش، «خَرِق» نامیده‌انـد و شـتر مـرغ نـری را کـه از علف‌های تازه بهاری خورده و پاها و گوشه‌های پَرش، سرخ شده، «خاضِب» گفته‌اند. ابر، بر اسـاس تراکم و تیرنگی رنگ، «أسحَم» و بر پایه زمان بارش به «غادیه، عشیّه و سـاریّه»[۱۲] نامگـذاری شـده است. بدیهی است که ذکر کامل این قبیل صفات، خواستار مجالی گسترده و مسـتقلّ اسـت. بـا ایـن حال، در پی یک بررسی کلّی، چنین به دست می‌دهد که ایـن‌گونـه صـفات، در سـروده‌هـای مـورد بحث، به ترتیب بسامد، بیشتر بر ویژگی‌هایی از قبیل شکل، اندازه، حرکت، رنگ، زمـان و ... دلالـت دارند، از نظر ساختار، اغلب بر اوزان صفت مشبّهه، اسم فاعل، اسم مفعول و صیغه‌های مبالغه ظـاهر شده‌اند و به لحاظ دلالت، جنبه توصیفی و تفسیری دارند.

۲- صـفت مرکّـب باواسـطه کـه دارای دلالـت کنـایی و غیرصـریح بـر موصـوف خـود است.صفاتیمانند: «طاوی الکَشح، صِفرُ الوِشاحَین، مِلءُ الدِّرع، مَوّاره الیَد، مُؤجَده القـرا، بَعیـده وَخـد الرِّجل، قَید الأوابد، طِرادُ الهَوادی، ظِماءُالمَفاصِل، هَزج‌العَشیّ، المَشوف‌المُعلَـم، خُضـرالمَزاد».[۱۳] ایـن صفات بیشتر، متشکّل از یک موصوف و صفت‌اند که به صورت مقلوب، ظاهر شده‌اند و بیشـتر بـر محور همنشینی با موصوف خود مرتبط‌اند؛ یعنی کلمه‌ای جانشین کلمه دیگر نمی‌شـود، بلکـه کلمـه یا عبارتی برای توصیف یک معنا، چندین واسطه یافته و از مدلول حقیقی خود قدری فاصـله گرفتـه است. به‌طور مثال، صفت: قَید الاوابد که برای توصیف سرعت دوندگی اسب به کـار رفتـه، سـرعت اسب را رها کرده و به توصیف درندگان مورد تعقیبش پرداخته و شـرایطی مقایسـه‌ای ایجـاد کـرده است. در واقع خواننده باید از مقیّد بودن درندگان، شتاب بالای پـای اسـب را اسـتنباط کنـد؛ یعنـی دریابد که سرعت حرکت اسب آن چنان بالاست که درندگان به گرد پایش هـم نمـی‌رسـند، گـویی پاهایشان را با طناب یا زنجیر بسته‌اند. بدینسان در چنـین مـواردی بـرای فهـم معنـای صـفت بایـد واسطه‌ها را شناخت و به مقصود شاعر پی برد. باید افزود که عبارتی نظیـر: «بَـینَ دِرعٍ و مِجـوَل»[۱٤] نیزتعبیری وصفیِ کنایی و از نوع کنایه صفت بر موصوف به شـمار مـی‌آیـد و در دلالـت خـود بـر موصوف، دارای وسائطی است.

۳- صفاتی که حالت کنیه دارند و به‌طور کنایی، موصوف خود را فرا یاد می‌آورند. عباراتی چون: بَنی‌الغَبراء، أمّ‌فرقد، أمّ قَسطَل و ابنه‌الرّمل[۱۵] در شعر جاهلی به ترتیب برای نامیدن موصوفاتی چون: بینوایان، گوساله، جنگ و مار، به کار رفته‌اند که با موصوف خود رابطه همنشینی دارند و بین آن‌ها علاقه‌هایی از نوع مجاز مرسل مفرد موجود است. به‌طور مثال رابطه بین مار و ریگ از نوع رابطه حالّ و محلّ است؛ یا رابطه بین قَسطَل (یعنی غبار) و جنگ، رابطه بین سبب و مسبّب است.

٤- صفاتی که به دلیل کثرت همراهی با یک موصوف مشخص، به اسم خاصّ برای آن تبدیل شده و حالت تعیّن به خود گرفته‌اند. بی‌گمان کاربرد فراوان و مکرّر صفت به جای تنها یک موصوف، آن را به اسم خاصّ، نزدیک می‌کند. برای مثال کلمه «جیأل» صفت کفتار بوده که در شعر شنفری به جای موصوف خود، نشسته است:

وَ لِی دُونَکُم، أهلُونَ: سِیدٌ عَملَّسٌ وَ أرقَطُ زُهلولٌ و عَرفاءُ جَیأَلُ [۱٦]

(همان: ۵)

در این بیت، کلمات: «أرقَط، زُهلول، عَرفَاء و جَیأل»، همگی صفت‌های جانشین موصوف‌اند که به دلیل کاربرد فراوان و به کمک قرائن موجود، به موصوف خود اشاره می‌کنند. در این میان، صیقلِ تجربه و کثرت استعمال ویژه، به صفت جیأل، تشخّص بیشتری داده و آن را به‌گونه‌ای اسم خاصّ برای موصوفش تبدیل کرده است. صفاتی مانند «بلیّه» (صفت شتر)، صَعل (صفت شترمرغ) و أحقَب (صفت گورخر)،[۱۷] نیز به همین صورت، حالت اسم خاصّ پیدا کرده و بدون قرینه بر مسمّای خویش دلالت می‌کنند، در حالی که صفاتی مانند جَون، أدهم، دَهماء، عَلیاء، أسحَم[۱۸] و ...، مقیّد به موصوف معینی نیستند و حالت عمومی دارند.

۵- صفاتی که در نمایی استعاری، کاربرد یافته و مجازاً برای دلالت بر موصوفی غیر از موصوف حقیقی و وضعی خود، ایفای نقش کرده‌اند. به این معنی که به جای کاربرد موصوفی که دو معنی حقیقی و مجازی داشته باشد، از صفت مربوطه استفاده کرده‌اند تا به کمک قرائن، بر موصوفی دیگر دلالت کند. مثلاً زهیر بن ابی سلمی برای تمجید از دو ممدوح جویای صلح خود، از صفات: سَحیل و مُبرَم استفاده می‌کند و چنین می‌سراید:

یَميناً لَنِعمَ السّيدانِ وُجِدتُمَا عَلَى كُلِّ حالٍ مِن سَحيلٍ وَ مُبرَمِ[۱۹]

(همان: ۸۵)

این دو صفت در اصل، برای تبیین میزان استحکام نخ و ریسمان به کار می‌روند. سحیل یعنی یک تار نخ باریک و ضعیف، و مُبرَم یعنی یک رشته نخ تابیده شده و محکم. این دو صفت در بیت بالا، برای بیان دو حال ضعف و قوّت، استعاره گرفته شده‌اند. آن گاه که صفت به جای موصوف خود نشیند و کاربرد استعاری یابد تا موصوفی دیگر را تبیین کند، اصطلاحاً دو آرایه در کلام به کار رفته است. یکی «مجاز مرسل مفرد به علاقه صفت»، و آن زمانی است که «صفت، جانشینِ موصوف محذوف می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۱ش: ٥٤) و دیگری آرایه استعاره. در این جا به کار بردن «سَحِیل» و «مُبرَم»، به جای «خَیط»، مجاز مرسل به علاقه صفت است و آن گاه که این دو از انحصار موصوف خود خارج می‌شوند و به علاقه مشابهت، عموماً دو مفهوم ضعف و قوّت را افاده می‌کنند، کاربرد استعاری یافته‌اند. مثال دیگر، صفت «زفوف» به معنی تندرو است که به‌طور خاصّ برای شترمرغ به کار می‌رود و در بیت زیر برای دلالت بر ماده شتر تندرو، استعاره شده که ضمن اشاره به سرعت حرکت شتر، آن را به شترمرغ تشبیه کرده است:

بِزفوفٍ كَأنّهَا هِقلَه أُمٌّ رِئالٍ، دَوِيّه سَقفاءُ[۲۰]

(همان: ١٤١)

اکنون جای آن دارد که به بیان دلایل مربوط به ظهور گسترده رویه زبانیِ صفت نایب موصوف، در میان شاعران عصر جاهلی بپردازیم.

دلایل

۱-یکی از این دلایل، تنگ بودن حوزه شناختی و محدودیت فرهنگی عرب جاهلی است. زندگی عشایری و خیمه‌نشینی اعراب بادیه و الفت آنان با ییلاق و قشلاق و تمرکزشان بر نیازهای اساسی زندگی، خود منظومه‌ای است با مسیر و مدار و عناصر معین و آشکار. تابلوی بزرگ بیابان، با شن‌های روان، بوته‌های خشک و خاردار و درختچه‌های اراک و گیاهان تلخ حنظل، گاوهای وحشی، گورخران و شترمرغ‌های بادپای بیابان، تازگی و تنوّعی ندارد که مسافر خسته و گرسنه‌اش را سرگرم کند. هوهوی باد، غرّش رعب‌آور تندر و زوزه‌های گرگ گرسنه که در صحن خشک

بادیه، صحنه جدالی دیگر را بر سر زنده ماندن به نمایش گذاشته است، آشناترین آوای صحراست که بارها و بارها در گوش بادیه‌نشینان بینوا پیچیده است. مسافران دائمی کویر نه روزها در برابر پرتوی سوزان آفتاب، سایه‌بانی داشتند و نه شب‌های سیاهشان را سوسوی نور چراغی بود، بااین‌حال وقتی در شبانگاه‌های سوت‌وکور صحرا، به فانوس‌های زیبای آسمانی خیره می‌شدند، روحی تازه می‌یافتند و سرشار از عشق و الهام می‌شدند. این منظره با همین افق و عناصر محدودش، غذای خیال سراینده توانای جاهلی است که می‌کوشد در همین فضای محدود، گنجینه‌ای باشکوه و دلنشین از سخن منظوم بیافریند، بدون این‌که در دام تکرار و ابتذال، گرفتار شود. بااین‌که ما می‌دانیم میان زبان و واقعیّت، رابطه‌ای همیشگی است و «مبنای زبان و حتّی علّت وجودی آن واقعیّت بیرونی است» (نجفی، ١٣٧٦ه.ش: ٤١)؛ اکنون، سؤال این جاست که شاعر با این همه محدودیت و خفقان، چه باید می‌کرد و قبای قیمتی خیالش را در کجای آن شب تیره می‌آویخت؟ بی‌گمان، شمار اندک موصوفات، تکاپوی پایان‌ناپذیر عرب کوچ‌نشین، احساس ناامنی و نبودن مجال درنگ و تأمّل و عوامل دیگری که به این محدودیت‌ها دامن می‌زد، همگی شاعر را به سمتی می‌خواند که دیواره تنگ زبان و افق کوتاه خیال را با نفوذ در دایره صفت‌ها و حالت‌های مختلف اشیاء و اشخاص، قدری وسعت بخشد و در قلمرو صفات، جولان دهد. ناگفته پیداست که اگر شاعر جاهلی می‌خواست هر بار، نام موصوفاتش را عیناً ذکر کند، مجبور می‌شد، چکامه‌اش را با نام‌های تکراری موصوفاتی معیّن، آکنده سازد و به‌طور مداوم، نام مناظری مشخص، اشیائی شناخته شده و گیاهان و جانورانی آشنا را بر زبان راند و بر صافی ذوقش، خدشه وارد کند. حال، شاعر عصر جاهلی با فراستی که داشته، تن به اقتضای شرایط سپرده و به‌گونه‌ای سروده‌اش را تنظیم کرده است که چهره موصوف، حتّی الامکان در هاله‌ای از توصیفات هنری، پنهان بماند و کشف آن، به قرینه‌های موجود در کلام، واگذار گردد. این قرینه‌ها کاملاً با عناصر محیطی، فرهنگی و فکری آن روزگار تناسب داشته و برای خواننده آن زمان، گویا و دلنشین می‌نموده است؛ امّا اکنون شرایط به‌گونه‌ای است که وقتی خواننده امروزی، ابیات هر قصیده را می‌خواند، گویی با پاره‌ای از اوصاف و اِسنادها روبروست که مرجع و موصوف مشخصی ندارند و حتّی قرائن موجود برای کشف موصوف، از دلالت واضح و مأنوسی برخوردار نیستند ولذا او مجبور است همواره به

شرح ابیات مراجعه کند. اگرچه در آن روزگار، مدلول و موصوف ابیات از طریق قرینه‌ها و نیز سنخیّت سخن با موقعیت مخاطب، آشنا و قابل‌فهم بوده، ولی برای مخاطب امروز، با تغییر شرایط زندگی و گسترش دامنه معارف و دایره موصوفات و تعلّقات، فاصله‌ای فراخ و اختلافی عمیق بین منظور گوینده قدیم و درک مخاطب امروز، رخ داده و شکوه و جلال آن هنر بی‌بدیل از پشت ابرهای تیره ابهام، غریب و دیریاب می‌نماید. برای مثال در آن زمان، دو صفت «الصفیح المصمّد» یعنی «مسطّحِ سخت»، با وجود این‌که کاربردی معماگونه و ادبی داشته –در مورد شماره ٤به بحث معماگونگی صفت خواهیم پرداخت– از دلالت قابل‌فهمی بر موصوفش یعنی «صخره» بهره‌مند بوده است، چراکه اولاً سطوح صاف و استوار از قبیل صخره که برای حافظه جمعی آن دیار، عنصری آشنا باشد، کم تعداد بوده است و دوم این‌که صخره صاف و محکم، کارآیی فراوانی در زندگی ایشان داشته و بالاخره این‌که عبارت یادشده به دلیل کثرت استفاده و استعمال، به‌تدریج از دلالت زبانی نسبتاً آشنایی بر موصوف خود برخوردار گشته و با آن پیوند معنایی مستتری یافته است؛ درحالی‌که عنوان «مسطّح سخت»، می‌تواند برای شنونده غرق در دستاوردهای دانش و فنّاوری عصر ما که هزاران تعلّق و ترفند در ذهن و ضمیر دارد، بیش از صدها مدلول داشته باشد.

یکی از عواملی که به این محدودیت فرهنگی در آن روزگار، دامن زده و میخ‌های این خیمه کوتاه را استوارتر کرده، تعلّق بی‌انتهای انسان جاهلی به مادّه و محسوس است. تمرکز شدید شاعران جاهلی بر حواسّ پنجگانه از جمله عواملی است که مجال اندیشه‌وری و سیر در انفس و سودای دنیاهای نامرئی و ماورائی دوردست را از ایشان سلب کرده بود. پرستش خدایان سنگی و به خاک افتادن در برابر بت‌ها، نمایانگر توجّه و تأکید بی‌انتهای اعراب بر حس‌گرایی و مادّه محوری است. کولردیج، درباره سلطه حسّ بر نظام باورهای انسان، می‌گوید: «محبوبیت و رواج نظام‌های متافیزیکی، اغلب نه به دلیل حقیقت داشتنشان، که به میزان قابل‌رؤیت بودن آرمان‌هایشان است» (هاوکس، همان: ۷۹). سیطره شدید چنین گرایشی بر شعرهای این دوره، کاملاً مشهود است؛ گویی حواسّ پنجگانه، زنجیری است که همواره بر شهپر خیال شاعر، سنگینی می‌کند و پروازش را با چشم و گوش زیر نظر می‌گیرد، به‌گونه‌ای که تمام مناظرش، ملموس و محسوس است و کمتر تصویری از نظارت لمس، بصر و ذائقه خارج می‌گردد.

برپایه همین حاکمیت حسّ بر نیروی خیال است که عنتره بن شدّاد عبسی، برای توصیف ظلم که امری معنوی است، آن را به میوه تلخ علقم، تشبیه می‌کند:

فَاذَا ظُلِمتُ، فَإنَّ ظُلمِی بَاسِلٌ مُرٌّ مَذاقَتُه کَطَعمِ العَلقَمِ(۲۱)

(همان: ۱۵۷)

هرچند حسّ، دروازه هنر است (قمیحه: ۲۰۰۳م: ۸۲) و هنر بدون حسّ، وجود ندارد و از همین مسأله هم می‌توان پی برد که رویکرد حسّی شعر جاهلی، دلیلی است بر اصالت هنری آن (الشهال، ۱۹۶۲م: ۱۵۷)، ولی به‌هرحال خالی بودن عرصه فرهنگ از مفاهیم و مصطلحات مربوط به عالم مجرّدات و امور انتزاعی مربوط به فکر، هنر و فلسفه، به خالی شدن قسمتی از گنجینه زبانی و فقدان برخی از واحدهای قاموسی در زبان هنری می‌انجامد و از فراوانی واژگان می‌کاهد. مختصر این‌که خِرد نوپای انسان ابتدائی، تمایل زیادی به مجسّم ساختن مجرّدات دارد و از همین روست که شاعر جاهلی اغلب بدون این‌که دیده‌ها و شنیده‌هایش را تجرّد بخشد و آن‌ها را وارد فضای مبهم خیال سازد، به تعیین حدود اشیاء پرداخته است (ربابعه، ۱٤۲۸م: ۱۲٤) و بدیهی است که بهترین شیوه تعیین حدود اشیاء از قبیل اندازه، رنگ، شکل و موقعیّت، استفاده از صفات مختلف است. بعید نیست، اگر دایره شناخت حسّی عرب جاهلی، افقی به سمت معنویّت و ماوراء می‌گشود و در نتیجه، عرصه زبان، گسترده می‌شد، مخاطب عصر جاهلی در میدان گسترده و متراکم واژگان و اصطلاحات، کمتر امکان استنباط موصوفِ محذوف از بطن صفت مذکور را می‌یافت.

درادامه بحث اگر بخواهیم با قدری تأمّل بین رویکرد شدید حسّی اعراب و گرایش ایشان به صفات جانشین موصوف، رابطه‌ای زبان‌شناسانه برقرار کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که وقتی صفتی نامحسوس و انتزاعی به جای موصوف محسوسش می‌نشیند، گویا قدری به سمت حسّی‌تر شدن حرکت می‌کند و مدلولی نیمه مجسم–نیمه ذهنی اتّخاذ می‌نماید. به‌طور مثال در بیت زیر:

إذا زَلَّ عَنها السَّهمُ حَنَّت کَأنَّها مُرزَأَه ثَکلی تَرِنُّ وَ تُعولُ(۲۲)

(همان: ٦)

شنفری وقتی‌که می‌خواهد تیر پر سر و صدای پرتابی‌اش را توصیف کند، آن را به زنی مصیبت دیده تشبیه می‌نماید؛ درحالی‌که صفت: مرزّأه یعنی مصیبت دیده، صفتی ذهنی و نامحسوس است؛ بنابراین شاعر، موصوف «امرأه» را از ترکیب وصفی: «امرأه مُرزَّأه» حذف می‌کند و با این عمل، هم به کلام منظوم خویش اختصار و ایجاز می‌بخشد و هم قسمتی از ذات «امرأ» را در قالب صفتش به جای می‌گذارد. در این بیت، مُرزّأه، اسم معنایی است که اسمی ذات را در بطن خویش نهفته دارد و به عالم محسوسات نزدیک‌تر شده است، یعنی «مرزّأه» در این جا، هم موصوف است و هم صفت و تصویر فشرده‌ای از دو مصداق است که یکی مربوط به عالم محسوسات «امرأه» و دیگری مربوط به عالم ذهن است.بدینسان می‌توان گفت که با توجّه به گرایش فراوان جامعه بدوی عرب به امور حسّی و سعی ایشان در تجسّم معنویات و مجرّدات، گویا جانشین کردنِ صفات مجرّد به جای موصوفات محسوس، شیوه‌ای مناسب برای نزدیک کردن معنا به محسوس بوده است.

۲-عامل دیگری که شاعر جاهلی را با کاربرد صفات بدون موصوف، مأنوس کرده، تعلّق طولانی وی با محیط زندگی خویش و نوعی یکنواختی تاریخی است. خاطره‌ای که قرن‌ها در ذهن اجدادش نقش بسته و اینک وی تصویر آن ماجراها را در ریگ توده‌های صحرا و نخل‌های واحه‌ها می‌بیند و به نوعی احساس اصالت و غرور می‌کند. وی نیاز روحی داشت که محیطش را بهتر بشناسد و تصویر باریکی از اقلیمش را در تابلوی ذهن و خیال خویش حکاکی کند. در این مقصود، آن چه به یاری وی می‌شتافت، آویختن به دامان زبان و ساختن و پرداختن واژگان و به‌ویژه صفاتی مشخص برای هر پدیده بود. چراکه «واژگان یک زبان، آینه تمام نمای جنبه‌های مادّی فرهنگ آن است» (هاوکس، همان: ۱۲۱) و نقش زبان در ایجاد ارتباط فرهنگی بین نسل‌ها چنان برجسته و بنیادین است که «می‌توان پیش‌بینی کرد که بشر اگر بر اثر سانحه نامنتظری، زبان خود را فراموش کند و نتواند وسیله دیگری را با همین نقش انتقالی، جانشین آن سازد، به‌تدریج میراث نیاکان خود را از دست خواهد داد و چون رشته‌های پیوندش با گذشته بریده شود، به‌زودی به دوران جاهلیّت و چه‌بسا به مرحله حیوانیت بازخواهد گشت» (نجفی، همان: ۳۹). این‌که در زبان عربی، شتر، ده‌ها عنوان دارد، نشانگر الفت تاریخی این قوم با چنین حیوان شکیبایی است و بنابراین، در صدد بیان تمام ظرافت‌ها و حالات و ویژگی‌های مختلفش برآمده و از هر زاویه، نامی

یا صفتی بر آن اطلاق کرده است. باری امروزه مؤثّرترین ابزار سنجش دایره آگاهی و دانش اعراب جاهلی، بررسی اشعار ایشان است؛ چراکه به گفته اسپینوزا «شناخت عقلی وقتی مؤثّر است که با شناخت عاطفی همراه باشد» (فروم، ۱۳۸۲: ۱۲٤) و شعر، زبان عاطفه‌هاست. این‌که عنتره بن شدّاد، می‌پرسد: آیا یک «شدَنیّ»، مرا به سرمنزل معشوق می‌رساند؟ قطعاًبرای مخاطب آن سرزمین که ستون سرای حیاتش بر پشت شتر، استوار بوده و مَرکب و ملجأیی جز آن نمی‌شناخته، معنایی قابل فهم داشته وحضور موصوف را در بطن این صفت، مستتر می‌یافته است:

هَل تُبلِغَنّی دارَها شَدنیَّه لُعَنَت بِمَحرومِ الشّراب مُصَرَّمِ(۲۳)

(همان: ۱۵۵)

عنتره در ابیات بعد، شترش را با صفاتی چون: «خطّاره، غِبّ‌السُّرَی و زیّافه»(۲٤)، توصیف کرده است که نشانگر ژرفای شناختش از این حیوان و الفتش با اوست؛ درحالی‌که همین شاعر، وقتی‌که می‌خواهد بوستانی باطراوت را توصیف کند، به اسمش صراحت می‌ورزد، چراکه باغ و بوستان در اقلیم خشک صحرا، بیشتر به یک رؤیا شبیه است تا به واقعیّت، و عرب بیابان، سابقه معیّنی از آن، در خاطر ندارد:

أو رَوضَه أُنُفاً تَضَمَّنَ نَبتَها غَیثٌ قَلیلُ الدِّمنِ، لَیسَ بِمَعلَمِ(۲۵)

(همان: ۱۵٤)

۳-عدم توسع دایره مجاز استعاری: زبان، پدیده‌ای جزم و ایستا نیست که در برابر هرگونه تغییر و تنوّع، مقاومت کند، بلکه شناور بودن واژگان در حوزه عبارت‌پردازی و مفهوم آفرینی، بدان پایه است که گاه یک واژه، مدلول وضعی خویش را وامی‌نهد و دلالتی تازه می‌یابد. دانش بیان در بحث مجاز به این ویژگی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه یک واژه از شاهراه شباهت و مجاورت، با مدلول وضعی خویش وداع می‌کند تا در قلمرویی تازه ایفای نقش نماید. در حقیقت مجاز، تجاوز کلمه از حریم خویش در راستای بسط قلمروی معنایی است.

با بررسی شعر زمان جاهلی و مقایسه آن با سروده‌های دوره‌های اموی و عباسی، معلوم می‌شود که صنعت استعاره در شعر جاهلی، چندان رونقی نداشته و بیشتر آرایه‌ها معطوف به تشبیه بوده‌اند (الرّباعی، ۱٤۳۰ه.ق: صص۱۰٤و۱۰۵). چراکه تشبیه، ابزار سادگی و بساطت است و استعاره،

نشانگر بلوغ و پختگی (همان، ص۱۰۵) و کمال هنرنمایی زبانی و قله‌نشین قلمروی دو بُعدی مجاز به شمار می‌آید. بدینسان، میزان گرایش به استعاره، با تأمّل و تفنّن، رابطه‌ای مستقیم دارد و به‌یقین، نیازمند آشنایی شاعر با موصوفاتی گسترده و به کار بردن آن‌ها بر محور جانشینی است. برای نمونه، شاعری چون زهیر بن ابی سلمی با آن که در عصر جاهلی می‌زیست، به دلیل فرهیختگی و نیز عنایتی که به تنقیح و تهذیب شعرش می‌نمود، در میدان مجاز، بیش از سایرین، هنرنمایی کرده و گاه استعاراتی باشکوه و هنری آفریده است.

ریچاردز معتقد است که «کاربرد اصلی استعاره، توسّع زبان است» (هاوکس،همان: ۹۵) و چون این آرایه، مجال بالندگی شایسته نزد سراینده بدیهه‌پرداز و سطحی‌نگر عصر جاهلی را نیافته، ناگزیرسراینده برای گسترش قلمروی زبانی خود، دایره صفات را وسعت بخشیده است و به عبارتی فرایند خیال‌پردازی شاعر با واژگان متراکم و تشبیهاتِ نزدیک، جبران و جایگزین شده و گویا این همان چیزی است که حنّاالفاخوری آن را اصطلاحاً «خیال لفظی» نامیده است (الفاخوری، لاتا: ج۱، ص۱٦۲).

این پدیده، ما را به نظریه «تراز ادبی» خوش‌بین می‌سازد. نظریه‌ای که زبان را شبیه یک ترازو و محورهای همنشینی و جانشینی را کفّه‌های آن می‌داند، به‌طوری‌که با بالا رفتن یکی، دیگری پایین می‌آید (صفوی، ۱۳۸۰ه.ش: ۱۰۸).

از سویی آوردن صفات، به‌خودی‌خود نوعی تصویرسازی به شمار می‌آید و دارای جاذبه هنری است. دکتر شفیعی کدکنی در جایی می‌گوید: آوردن صفت چنان که در بسیاری از موارد در شاهنامه هم دیده می‌شود، بدون کمک از مجاز و تشبیه به‌خودی‌خود جنبه تخییلی دارد و همین آوردن صفت است که «تصویر» را به وجود می‌آورد (شفیعی کدکنی، همان: ١٦). با توجه به این ادّعا و با در نظر گرفتن این حقیقت که شعر عربی، شعری تصویری و کنایی است و صراحت به نام موصوف را پسندیده نمی‌شمارد، می‌توان دریافت که گویا تمایل شدید شاعر جاهلی به قرار دادن فراوان صفت در جایگاه اسم و عدم صراحت به موصوف نیز بر مبنای همین علاقه‌مندی به تصویرسازی شعری شکل‌گرفته باشد. شفیعی در ادامه به نقل از عبدالرحمن بدوی در کتاب: الانسانیه و الوجودیه فی الفکر العربیّ، می‌افزاید: «اهمیت «صفت» در تصویر به حدّی است که

بعضی از معاصران ما، آن را بر انواع تشبیه و مجاز و استعاره برتری داده‌اند و معتقدند کـه بهتـرین و شایسته‌ترین وسائل بیان تصویری، آوردن اوصاف است و حتّی مجازها و انـواع تشـبیه را بـت‌هـای بلاغت شرقی خوانده‌اند، چنان که برخی از فلاسفه غرب، از جمله هگل را، نسبت به شعر شـرقی و اسلامی بدبین کرده است» (همان: ١٦). به‌هرحال شعر پیش از اسلام عرب، تا حـدّ زیـادی از چنـین عیبی مبرّاست و توانسته با ورود در دایره صفات متنوّع بر محـور همنشـینی، نمایشـی شـکوهمند از هنر منظوم را به نمایش بگذارد.

باری آوردن صفت برای تبیین یک موصوف، عملکردی است بر روی محـور همنشـینی، یعنـی مجاورت و گرایش به آن چه یاکوبسن (Jakobson) قطب مجـازی نامیـده اسـت. ایـن عملکـرد، مدلول را از نظام زبان به مصداق موجود در جهان خارج از زبـان نزدیـک‌ترمـی‌کنـد (همـان: ١٠٦)، درحالی‌که محور جانشینی (قطب استعاری) بر عکس، مدلول موجـود در نظـام زبـان را از مصـداق جهان خارج دور می‌کند (همان: ١٠٧). با این وصف، به نظر می‌رسد که تعلّق خاطر شـدید سـراینده جاهلی به واقعیّت ملموس (الفاخوری، لاتـا: ج١، ص١٤٣)، بـا حرکـت غالـب زبـانی وی بـر روی محور همنشینی و در نتیجه کم کردن فاصله بین مدلول با مصداق نیز، مؤثر افتاده است.

٤-کاربرد صفت به جای موصوف، ادبیت کلام را بالا می‌برد و قدری به ابهام سخن می‌افزایـد و به عبارتی، فهم دقیق مفهوم را به تأخیر می‌اندازد. توضیح این‌که کاربرد صفت در اصل بـرای تعیـین و تحدید موصوف و تخصیص دلالت آن است، حال اگر با آمـدن صـفت، موصـوف حـذف شـود، ذهن باید در عرصه موصوفات به جستجو بپردازد. یـافتن موصـوف از طریـق صـفت نیـز، مسـتلزم اندیشیدن و کاوش در نشانه‌های موصوف و درک رابطه معنوی بـین موصـوف محـذوف و صـفت مذکور است که این خود، قدری مجال می‌طلبد و همزیستی خواننده را بـا عـالم واژگـان و مفـاهیم شعری، طولانی‌تر و عمیق‌ترمی‌نماید. گویا نوعی معماپردازی است که با گفتن ویژگی یک شـیء یـا شخص، نام وی را می‌خواهند. «ذکر مجموعه صفات یا صفات متعـدّدی از موصـوف و اراده کـردن موصوف خاصّی را، کلام را به چیستان نزدیک می‌کند» (شمیسا، همان: ٢٦٧). بـرای مثـال، لبیـد بـن ربیعه در معلّقه خویش، به جای تصریح به سگ، اوصافش را ذکر می‌کند:

حَتّی إذَا یَئِسَ الرُّماه وَ أرسَلُوا غُضفاً دَواجِنَ قافلاً أعصَامُهَا(۲۶)

(همان: ۱۰۹)

یا طرفه بن العبد بَکری که به جای شمشیر، از صفاتش استفاده می‌کند:

فَآلَیتُ لَا یَنفَکُّ کَشحِی بِطانَه لِعَضبٍ رَقیقِ الشَّفرَتَینِ مُهنَّدِ(۲۷)

(همان: ٦٥)

و به جای این که نامی از شتر ببرد، صفاتش را این‌گونه برمی‌شمارد:

فَمَرَّت کَهاه، ذَاتُ خَیفٍ، جُلالَه عَقیلَه شَیخٍ کَالوَبیلِ یَلَندَدِ(۲۸)

(همان: ٦٣)

باری هر چه معنی کلمه، عام‌تر باشد، جنبه وصفی و ابهام‌گونگی‌اش بیشتر است و گاهی در شعر، کاربرد ادیبانه‌تری دارد. به‌طور مثال، امروء القیس در توصیف موی سر به جای واژه «شَعر» از کلمه: «فَرع» و به جای «ظَهر» از واژه: «مَتن» استفاده می‌کند که بر ادبیت کلامش می‌افزاید و توصیف را تصویری‌ترمی‌سازد؛ چرا که این دو کلمه، جنبه توصیفی بیشتر و قابلیت تعمیم وتداعی بالاتری دارند. با آن که متن، به معنی «ظَهر» یعنی پشت است، ولی مفاهیم: وسط، میانه، اصل و متن چیزها را هم افاده می‌کند. به‌طور مثال: «مَتن الطّریق» یعنی وسط راه و «مَتن الکتاب» یعنی متن کتاب (جُرّ، ۱۳۷۷ه.ش: ذیل واژه: المَتن). به‌هرحال ما می‌دانیم که بدن انسان هم مانند هر جسم دیگری متن، حاشیه،اصل و فرع، دارد. به‌طور مسلّم، پشت انسان که قرارگاه ستون فقرات و محور اسکلت‌بندی بدن است، محور و متن بدن، و موی سر، فرع و در حاشیه است و با این تعبیر، خواننده با بیت زیر که مدلول واژه را تعمیم داده، انس بیشتری می‌یابد:

وَ فَرعٍ یَزینُ المَتنَ، أسوَدَ فَاحِمٍ أثیثٍ کَقِنوِ النّخلَه المُتَعثکِلِ(۲۹)

(همان، ص۳۳)

۵-به‌طور مسلّم، نوع زندگی کوچ نشینی عرب و ناامنی و ناپایداری احوال و شرایط بیابان، وسعت درازگویی و انبساط کلامی را نداشته است. شاعر آن اقلیم نیز خوب می‌دانسته که مجال ماندن، عبارت‌پردازی‌های طولانی، پشت هم چیدن مترادفات غیرضروری و حتّی آوردن ترکیبات کامل وصفی نیست؛ بنابراین واضح است که آوردن صفات و بی‌نیازی جستن از ذکر موصوف نیز

نوعی ایجاز حذف و در نتیجه رعایت مقتضای حال ساکنان بی‌قرار اقلیم صحرای شبه‌جزیره بوده است. به‌علاوه ما می‌دانیم که شاعر عصر جاهلی، عمدتاً زبان گویای عشیره خود و بلندگوی تبلیغاتی آن بوده است و سهمی از هنر خویش را صرف نشر فضایل قبیله می‌کرد و در برابر بدخواهان و دشمنان می‌ایستاد و هجوها و بدزبانی‌هایشان را پاسخ می‌گفت و از کیان و کرامت نسبی خاندانش پاسداری می‌کرد. از همین رهگذر، عمده شعر آن زمان، خطابه‌ای است یعنی سروده می‌شد تا در جمع خوانده شود (الفاخوری، همان: ١٦٢) و احساسات مخاطب را برانگیزد؛ لذا می‌بایست مقتضای حال مخاطب را رعایت می‌کرد. به‌طور بدیهی حال مخاطب کوچ‌نشین، بی‌قراری و مختصرخواهی و مقتضی ایجاز و اشاره‌های گذرا بوده است. از همین رهگذر، آنان به‌طور مثال به «ناقه سوداء»، » سَوداء» و به «حِمار أحقب»، «أحقَب» می‌گفتند و دامنه کلام را محدود می‌ساختند.

٦-علاقه شاعر جاهلی به توصیف پدیده‌ها و اشیاء، نیز خود دلیلی بر کثرت کاربرد صفات در کلام منظوم است. به‌طور مسلم برای توصیف مناظر و احوال و اوضاع باید به ویژگی‌های مختلف آن‌ها اشاره کرد و بهترین نوع کلمه برای توصیف، صفت است که بر جنس، شکل، رنگ، اندازه و حالات و نسبت‌های موصوف دلالت می‌کند و پرده از ماهیتش برمی‌دارد. باری سهم وصف در شعر عربی بدان پایه است که نمی‌توان آمار و ارقامش را مشخص کرد. ابن رشیق بر آن است که وصف، با تشبیه، تناسب دارد و اعمّ از آن است. از نظر وی، فرق بین وصف و تشبیه، این است که وصف، از حقایق خبر می‌دهد ولی تشبیه، در زمره مجاز و تمثیل است (القیروانی، ٢٠٠٢م: ج٢، ص٤٣٩). وصف را به دو بخش خیالی و حسّی تقسیم کرده‌اند. وصف خیالی که با تکیه بر تشبیه و استعاره در صدد احضار موصوف است و وصف حسّی که به تصویر و تجسّم موصوف، عنایت دارد. این نوع وصف، بلیغ‌تر، بهتر و دشوارتر از وصف خیالی است (فروخ، ١٩٨١م: ج١، ص٨١). علاقه شاعران عصر جاهلی به وصف محیط پیرامون خود و عناصر گوناگونش، امری آشکار است. آن‌ها جامدات و جنبندگان دنیای بیابانی خویش را از وجوه مختلف رنگ، شکل، اندازه و حالات و حرکات مختلف زیر سلطه حسّ و حواسّ می‌گرفتند و به دقّت توصیف می‌کردند. علقمه فحل برای توصیف حرکت شترمرغی که به قصد محافظت تخم‌هایش از تعرّض باد و باران، سرعت

عمل به خرج می‌دهد، با دقّت و حسّاسیّت تمام، مراحل سیر او را در رجعت به لانه، چنین توصیف کرده است:

فَلا تَزَیُّدُهُ فِی مَشیِهِ نَفِقٌ وَ لَا الزَّفیفُ دُوَینَ العَدوِ مَسؤومُ[۳۰]

(همان: ۱۷۷)

در این بیت، واژه «مَشی»، به معنی راه رفتن عادّی و «تزیّد»، یعنی افزودن بر سرعت «مَشی» و «زفیف» به معنی دویدن سریع و «عَدو» یعنی دویدنی سریع‌تر از «زفیف». شاعر به نیکی مراحل دویدن این حیوان را زیر نظر گرفته و به توصیف آن پرداخته است. وانگهی واژه مصغّر «دُوَینَ»، شدّت حساسیت و دقّت شاعر را در تماشا و توصیف حرکت حیوان، نمایش می‌دهد. برای این که میزان دقّت سرایندگان تیزبین آن روزگار در هنر وصف نشان داده شود، بهتر است به شیوه توصیفی دو شاعر بزرگ، شنفری و امرؤالقیس، اشاره‌ای گردد که هر دو با طبعی روان و تکنیکی بی‌نظیر به وصف دیده‌ها و شنیده‌ها و دریافت‌های خود از جهان پیرامون پرداخته‌اند. در یک نگاه دوسویه به لامیه العرب شنفری و معلّقه امرؤالقیس می‌توان سه ویژگی بارز سبک سرایندگی ایشان در موضوع وصف را چنین عنوان کرد:

أ- هر دو شاعر، در توصیفات خود بسیار دقیق و جزئی‌نگرند و تلاش می‌کنند که در توصیف هر پدیده به زوایای مختلف آن اشاره کنند و پرده از کنه و کناره‌ها و کیفیت‌های مختلفش بردارند. به‌طور مثال امرؤالقیس در توصیف اسب، شب و معشوق خود بسیار ظرافت به خرج می‌دهد و همه جوانب را در نظر می‌گیرد. وی نگاهی نافذ دارد و هر بار که به طبیعت و اشیاء می‌نگرد، گویی این آخرین بار است که فرصت دیدن دارد. نگاه عاشقانه، پویا و سیری‌ناپذیر او به اسب، گواه تجلّی عشق بی‌پایانش به این حیوان نجیب و نازنین است که در حرکت شتابزده چشمانش به بالا و پایین، نمودار گشته است:

وَ رُحناَ یَکادُ الطَّرفُ یَقصُرُ دُونَهُ مَتَی مَا تَرَقَّ العَینُ فِیهِ تَسهَّلِ[۳۱]

(همان: ۳٦)

او در بیتی برای این که نشان دهد، معشوقه‌اش، دوشیزه‌ای مرفّه و نازپرورده است، به تصویرپردازی‌هایی دقیق و گویا دست می‌یازد:

وَ تُضحِی فَتیتُ المِسکِ فَوقَ فراش‌ها نَؤومُ الضُّحَی لَم تَنتَطِق عَن تَفضُّلِ(۳۲)

(همان: ۳۳)

در این بیت، سه تصویر برای بیان مرفه بودن دوشیزه ذکر کرده است. پخش شدن پودر مشک در رختخواب، خوابیدن تا نیمروز و نپوشیدن لباس کار، از نشانه‌های بارز مکنت و دارندگی است. باری صیغه مبالغه «نَؤوم»، نشان می‌دهد که تا چه اندازه شاعر در بیان معنی مورد نظر خود، وسواس به خرج داده است. شنفری نیز در وصفِ عزّت نفس و تکامل روح و قابلیت‌ها و توانایی جسمی خود و نیز در وصف بیابان و گرگ‌های گرسنه‌اش، توصیفات دقیقی ارائه می‌دهد. وی در توصیف موی بلند و عرق‌کرده خود، چنین سروده است:

وَ ضافٍ إذا هَبَّت لَه الرِّیحُ طَیَّرت لَبائدَ عَن أعطافِه مَا تَرَجَّلُ(۳۳)

(همان: ۱۱)

در این بیت با آن که فعل: «مَا ترجَّلُ»، به مویی دلالت دارد که آب و شانه نشده است، ولی شاعر در بیت بعد، منظور خود را تکمیل می‌کند و تصویری روشن با تمام جزئیات، به نمایش می‌گذارد که تقریباً چیزی نیست جز همان صورت مبسوط و مشروح عبارت: «مَا تَرَجَّلُ»:

بَعیدٌ بِمَسِّ الدّهنِ وَ الفَلیِ عَهدُهُ لَه عَبَسٌ عَافٍ عَنِ الغَسلِ مُحولُ(۳٤)

(همان: ۱۲)

در همین راستا، وجود اسم‌های مصغر «تُحَیت» و «فُوَیق» در دو بیت زیر از شنفری و امرؤالقیس، نشان از ریزبینی و دقّت توصیف ایشان دارد؛ چنان که شنفری سروده:

إذَا وَرَدَت أصدَرتُها ثُمَّ إنَّها تَثوبُ فَتأتِی مِن تُحَیتُ وَ مِن عَلُ(۳۵)

(همان: ۱۰)

و إمرؤالقیس در بیان اندازه دقیق دُم اسب، فاصله‌اش را کمی بالاتر از زمین دانسته است:

ضَلیعٍ إذَا استَدبَرتَهُ سَدَّ فَرجَهُ بِضافٍ فُوَیقَ الأرضِ لَیسَ بِأعزَلِ(۳٦)

(همان: ۳۵)

توضیح بیشتر این که در بیت بالا، فعل «استَدبَرتَهُ»، زاویه نگاه بیننده را نشان می‌دهد که از پشت، به اسب، نگاه می‌کند. به‌طور بدیهی وقتی که دم بلند اسب از این زاویه، فاصله میان دو پایش

را در برابر نگاه بیننده، سدّ کند، یعنی دُم اسب، راست است و نیازی به ذکر عبارت «لَیسَ بِأعزَلِ»، باقی نمی‌ماند.

ب- دقّت این دو در توصیف، گاه به وسواس و احتیاط می‌کشد و در بیان معنی منظور خود، به اطناب و احتراس روی می‌آورند تا مخاطب، دچار توهّم خلافِ منظورِ گوینده نشود. برای نمونه امرؤالقیس در تشبیه گردن دلبر خود به گردن آهو، با احتیاط عمل کرده و سروده است:

وَ جِیدٍ کَجیدِ الرِّئمِ لَیسَ بِفاحِشٍ إذا هِیَ نَصَّتهُ وَ لا بِمُعَطَّلِ(۳۷)

(همان: ۳۲)

در این بیت عبارت: «لَیسَ بِفاحِشٍ»،جنبه احتراس دارد.

یا در بیت زیر:

مَهَفهفه، بَیضاءُ، غَیرُ مُفاضه ترائبها مَصقولَه کالسَّجَنجَلِ(۳۸)

(همان: ۳۲)

مفهوم عبارت «غیر مفاضه» در لفظ مهفهفه، مستتر است و در این جا برای تأکید و توضیح بیشتر آمده است.

شنفری نیز وقتی که گرسنگی طولانی و بیابان پیمایی و آوارگی خود را توضیح می‌دهد، لحظه‌ای می‌پندارد که مبادا خواننده دچار توهم خلاف مُراد شود و فقر او را گواه بر بی‌کفایتی و خواری او قلمداد نماید؛ لذا چنین استدلال می‌کند:

وَ لَولا اجتنابُ الذّأمِ، لَم یُلفَ مَشرَبٌ یُعاشُ بِه إلّا لَدیَّ وَ مَأکَلُ(۳۹)

(همان: ۷)

ج- ویژگی مشترک دیگری که در وصف این دو جلب توجه می‌کند، کثرت صفات جایگزین موصوف، یعنی همین ویژگی عمومی مورد بحث ماست که در شعر عصر جاهلی نمود بسیار دارد. اگر بپذیریم که دو ویژگی پیشین، ریشه در همانندی شرایط روحی و شکل زندگی این دو سراینده دارد که سهم عمده‌ای از زندگی خود را در دامان طبیعت کویری و در آوارگی و دربدری گذرانده‌اند، ویژگی سوم ریشه‌های عمیق‌تری دارد که در سبک و سنّت شعری همه سرایندگان آن روزگار، اثرآفرین بوده و در سروده‌های آن‌ها نمود بارزی یافته است. گویا چنان که اشاره شد،

شرایط اقلیمی یکسان و کوچ و کاوش دائمی به دنبال رزق و روزی در صحن خالی بیابان و نیز مقتضیات مربوط به مخاطب و احوال وی، باعث شده که همه سخنوران آن اقلیم، به ترک موصوف و اکتفا به اوصافش، تن بسپارند. اگر بخواهیم آمار موصوفات موجود در این دو سروده را به دست آوریم، از انگشتان دستان تجاوز نمی‌کنند و چیزی بیش از اسب، گرگ، شمشیر، کمان، ابر و باران یا معشوق شاعر نیست که کمتر صراحتی به نام آن‌ها صورت پذیرفته است؛ درحالی‌که همین موصوفات با بیشترین تعداد صفات، از زوایای مختلف و با دقّت و مهارت هنری، توصیف‌شده‌اند. در این نوشتار، ذیل عنوان: «جلوه‌ها» به بیشتر صفاتی که در لامیه العرب به جای موصوف ایفای نقش کرده‌اند اشاره شد. در معلّقه امرؤالقیس نیز بسامد این صفات بالاست. در این سروده باشکوه، اسب با صفاتی چون: «مُنجَرِد، قَید الأوابد، هَیکَل، مِکرّ، مِفَرّ، مُقبِل، مُدبِر، کُمَیت، جَیّاش، مِسَحّ، دَریر و ضَلیع»[۴۰]، توصیف شده، معشوق شاعر با صفاتی از قبیل: «مُهَفهفه، بَیضاء و نَؤوم الضّحی»[۴۱]، رخساره معشوقه با صفت: «اسیل»[۴۲]، چشمش با واژه: «ناظره»[۴۳]، موهایش با صفات: «أسود، فاحم، اثیث، مُثنّی وَ مُرسَل»[۴۴]، سرانگشتانش با: «رَخص و غیر شَثن»[۴۵] و سنّ و سالش با صفت کنایی: «بین درعٍ و مِجوَلِ»[۴۶]، نامگذاری شده‌اند. ریگ توده بر اساس شکلش به مدد صفت: «سقط اللّوی»[۴۷]، باد به استناد جهت وزش، با نام‌های: «جَنوب و شَمأل»[۴۸] و منزلگاه متروک معشوقه با صفت کنایی: «رَسمِ دارِسٍ»[۴۹]، بر زبان شاعر روییده‌اند، بدون این که نام صریحی از این موصوفات به ترتیب: «الفَرس، الحبیبه، الوجه، العَین، الشَّعر، البَنان، العُمر، الرَّمل، الرِّیح و الطَّلَل» به میان آید. آن چه در این میدان، شایسته ذکر می‌نماید، بسامد بالای صفات نیابی مربوط به اسب و معشوق در شعر امرؤالقیس و صفات نیابی مربوط به مرد ضعیف و حقیر و نیز گرگ بیابان در لامیه العرب است. بسامد بالای این صفات، با شخصیت دو شاعر و میزان تعلّق آن‌ها با این موصوفات، پیوند دارد. ما می‌دانیم که امرؤالقیس، شاهزاده‌ای بود که تمایل زیادی به سرگرمی، سواربازی و شکار، داشت و پس از تاراج شدن تاج شاهی پدر، به دنبال سرنوشتی نامعلوم روی در دشت و بیابان نهاد تا آب رفته را به جوی برگرداند. لذا طبیعی است که معشوق در دلش جایی درخور یابد و اسب، مرکب مناسب و دلخواهش باشد و سهم عمده‌ای از تعلّق و تخیّلش را به خود اختصاص دهد. از سویی شنفری نیز از مناسبات ناعادلانه قبیله خویش ناخشنود بود و سر در فراخنای بیابان و بلندای

کوهستان‌ها و ژرفای درّه‌ها نهاده و با درندگان صحرا انس گرفته بود. شگفت‌انگیز این که بیشتر صفات جایگزین موصوفِ موجود در لامیه او هم مربوط به این دو جامعه است. یکی مردمان قبیله‌اش که مبغوض او بودند و دیگری درندگان صحرا که اعضای جایگزین جامعه انسانی از دست رفته او به حساب می‌آمدند. نجوای شاعر با گرگ‌های گرسنه و نیز نفرتی که از مردان سست عنصر و بی‌اراده قبیله‌اش ابراز می‌دارد و نیز تمایلی که به توصیف این دو گروه نشان می‌دهد، بدون این که به نام موصوف صراحت ورزد، رابطه بین عواطف شاعر و رویکرد زبانی وی را نشان می‌دهد. همان‌طور که اسب و معشوق در شعر امرؤالقیس با بسامد بالایی از صفات نیابی و بدون صراحت به نام موصوف، توصیف شده‌اند. پس می‌توان به این نتیجه رسید که هر چه پیوند موصوف، با علایق، احساسات و نیازهای شاعر بیشتر بوده، امکان حذف موصوف و ظهور صفات نیابی آن، بیشتر شده است. موافق با همین اصل، صفات مربوط به اسب در شعر عنتره و صفات مربوط به شتر در شعر طرفه، نسبت به سایر موضوعات، بسامد بالایی دارند، چون ارتباط این دو سراینده با این دو حیوان، تا مرز تعلّق روحی و عاطفی پیش رفته است.

باری سه ویژگی یاد شده در شعر این دو سراینده، نشان‌دهنده صدق هنری شاعر جاهلی و ارتباط تنگاتنگ بین هنر و حیطه زندگی است. آوارگی و اعتراض و ناامنی زندگی شنفری و امرؤالقیس در سبک بیانی آن‌ها نیز اثر نهاده و دقّت و احتیاط آنان در زندگی را در قالب توصیفات شعری دقیق آنان، متجلّی ساخته است. احتراس موجود در ادّعاهای این دو، می‌تواند ریشه روانی، داشته باشد و خبر از شرایط روحی و نگرانی‌های همسو و همانند ایشان دهد که با خوف و رجاء، زندگی پریشان خویش را در مسیر خوفناک اهدافشان سپری کردند.

با توجّه به مطالب مطرح شده، می‌توان نتیجه گرفت که شگرد زبانی «صفت جایگزین اسم» در شعر قدیم، زاییده تقلید و تکرار بیهوده نیست، بلکه برآیند یک عنصر مسلّط حاکم بر سرشت زبانی یک یا چند نسل سخن‌پردازاست که ذوق و زبانشان، با واقعیت‌های ملموس پیرامون آن‌ها، پیوندی انکارناپذیر یافته، به‌گونه‌ای که شعور و شخصیّت شاعر، رستنگاه شعرش واقع شده است. تمایل به ذکر صفت و حذف موصوف نیز، بیش از هر چیز، نماینده اقلیمی است که چون هوایی مشاع، در معرض ادراک همگان قرارگرفته و سیطره همه‌جانبه خود را بر زبان گویندگان باذوق آن دوران، به

نمایش گذاشته است. بی‌گمان، انعکاس زندگی در زبان، اصل بنیادینی است که شعر کهن عربی را در آینه تمام نمای نقد ادبی امروز، به‌عنوان تصویری نمادین از اصالت هنری، بازتاب داده است.

۷- ضرورت شعری و محدودیت‌های مربوط به وزن و قافیه نیز می‌تواند عوامل تأثیرگذار در حذف موصوف و اکتفا به صفت بوده باشد. شعر کلاسیک عربی در قالب قصیده و با برخورداری از بحرهای عروضی، مجال وسیعی برای چینش سلیقه‌ای واژگان و رعایت نظم و ترتیب جملات را ندارد؛ بلکه محدودیت‌های شعر کلاسیک، تنگنای زبانی بی‌چون و چرایی است که همواره در مسیر جریان ذوق شاعرانه، بیدادگری می‌کرده است وتردیدی نیست که همین ضرورت، گاه باعث شده که بیت شعری از گنجایی ترکیبات کامل وصفی ناتوان بماند و شاعر جاهلی، مجبور به حذف موصوف، گردد.

نتیجه

شعر عربی دوران جاهلی، بخشی شکوهمند از دفتر چامه‌های فاخر این زبان زنده و زاینده است. سروده‌های منسوب به آن روزگاران، تصویرگر زلالی چشمه‌ساری است که آبشخور نسل‌های واپسین واقع گشت و چون رودی خروشان همواره در بستر طبع و طینت صاحبان ذوق جاری است. با بررسی این سروده‌های نفیس که به گواهی تاریخ در گنجینه ذهن انسان جاهلی یا در صحن سرای خدایانش آویخته بود، می‌توان به صفت‌های متعددی برخورد که موصوف آن‌ها حذف شده است. این صفات بیشتر، مفرد و مشتق‌اند و برخی ساختاری ترکیبی دارند. در میان ترکیبات وصفی، گروهی، توصیفی و پاره‌ای، تصویری و کنایی هستند. این صفات بدون موصوف گاه به‌تنهایی بر موصوف خود دلالت می‌کنند و حالت تعیّن، دارند و گاه دارای دلالتی عامّ هستند و به کمک قرائن و نشانه‌ها در جمله، موصوف محذوفشان را معرفی می‌نمایند. باری همراه آمدن صفت با موصوف، نوعی همنشینی معنایی است و ناظر بر بُعد توصیفی زبان. حذف موصوف به قرینه صفت، در راستای فرایند انتقال معنایی، صورت گرفته و نوعی مجاز مرسل است که در شعر کهن، جایگزین شایسته‌ای برای مجاز استعاری، واقع شده و نوعی تراز ادبی را به نمایش گذاشته است. به گواهی تحقیق، این شگرد زبانی، پیوند استواری با عوامل و اثرگذارهای محیطی، شرایط اقلیمی، اوضاع فرهنگی و شکل زندگانی شاعرجاهلی داشته است. محدودیت عرصه شناختی،

خلوت بودن زنجیره حیات گیاهی و جانوری کویر، تعلّق حسّی شدید سراینده صحراگرد و نداشتن فرصت درنگ و تجربه تأمّل و تعمّق در دنیای مجرّدات و ماوراء ماده، باعث تنگی دایره زبان و بسامد نام‌ها و موصوفات شده و حذف موصوف و جایگزینی صفت را به‌عنوان یک ترفند زبانی به سراینده باذوق جاهلی، الهام کرده و او را از تکرار ملال‌آور نام موصوف‌های کم شمار پیرامون خویش، بی‌نیاز کرده است. البته گرایش توصیفی شاعر جاهلی نیز در ظهور صفت‌های فراوان و بالا بردن فراوانی آن‌ها اثرگذار بوده است. در یک کلام می‌توان گفت که عوامل محیطی، تعلّقات عاطفی و روانی شاعر، ترفندهای بلاغی و نیز محدودیت مربوط به وزن و قافیه شعر عربی، در پیدایش این شگرد زبانی اثرگذار بوده و با شرایط مخاطب آن زمان، تناسب و تجانسی درخور داشته است.

یادداشت‌ها

نکته: مأخذ تمام شاهدمثال‌ها اعمّ از واژگان و ابیات شعری: جلد اوّل مجانی‌الحدیثه است که مشخصات چاپ و نشر آن در قسمت کتابشناسی آمده است.

۱- این واژگان را می‌توان به ترتیب در ابیات شماره ١٤، ١٥،١٧، ١٨ و ١٩قصیده موسوم به لامیه العرب، مشاهده کرد. معنی این واژگان به ترتیب: کسی که به‌ویژه در روزهنگام زود تشنه می‌شود؛ ترسو؛ ضعیف و بی‌خیر؛ کسی که همنشین همیشگی زن خویش است؛ بازمانده خانه‌نشین؛ کسی که با زنان، عاشقانه سخن می‌گوید؛ ناتوان و وامانده ازجنگ و مهمان‌داری؛ بدون سلاح؛ حیرت‌زده تاریکی‌ها؛ مرد بلندقامت احمق.

۲- این واژگان در بیت شماره ۲۰آمده‌اند و ترجمه آن‌ها به ترتیب: زمین سخت شنزار؛ سنگلاخ.

۳- این واژگان به ترتیب در ابیات شماره ٢٦، ٢٩ و ٣١ آمده‌اند. ترجمه واژگان به ترتیب: گرگی که ران‌ها و سرینش سبک و لاغر باشد؛ خاکستری‌رنگ؛ کم‌گوشت؛ سفیدچهرگان؛ دهان‌گشاد؛ دهان باز؛ عبوس چهره؛ کریه‌المنظر.

٤- به ترتیب درابیات شماره ٤٥، ٤٧ و ٣٧. ترجمه واژگان به ترتیب: مورد تعقیب رویدادهای ناگوار؛ انیس غصّه‌ها؛ پیشتازی مهلت ده.

٥- به ترتیب در ابیات شماره ٤٢، ٤٣، ٦٥ و ٦٣. ترجمه واژگان به ترتیب: ثابت و استوار؛ لاغر و کم‌گوشت؛ دوپای رونده؛ کشیده و بلند.

٦- به ترتیب در ابیات شماره ۲۲، ٢٤، ٢٦، ١١، ٥٤، ٤٢ و ٦٧. ترجمه واژگان به ترتیب: مرد متکبّر و منّت‌گزار؛ روحی سرکش؛ غذای اندک؛ قلبی شجاع؛ شبی نامیمون؛ ستون‌فقرانی خشک و لاغر؛ ماده‌بزهای سیه‌موی.

۷- به ترتیب: بیت٦ ص۱۷۱- ابیات۱۱ و ۱۲ و١٦ص۱۷۲- بیت۲۰ ص۱۷۳. ترجمه واژگان به ترتیب: منسوب به یمن؛ شتر بلندقامت جسور؛ شتر تیزرو؛ گاو وحشی که خط‌های سیاه بر پیکر دارد؛ راه آشکار.

۸- بیت۳۵، ص٦۰. ترجمه واژگان به ترتیب: هراسان؛ هیجان‌زده؛ تندوتیز؛ فشرده.

۹- به ترتیب در ابیات ۱۱ و ۱۱، ص۵۸- ابیات۲۵و۲۵و٣٤و٣٤ ص۵۹ و بیت۱۵ص١٧٦. ترجمه واژگان به ترتیب: لاغر و چابک؛ راهپیمای بانشاط؛ بادپای پرتکاپو؛ پرجوش‌وخروش؛ خرامان رونده؛ تندرو و سرسخت.

۱۰- به ترتیب در بیت ۲۵، ص۵۹- بیت۵۳، ص۱۸۰- بیت۱۵، ص١٧٦- بیت۲۵، ص۱۷۷- بیت۵۳، ص۱۸۰. ترجمه واژگان به ترتیب: درشت‌سر؛ درشت‌کوهان؛ پرگوشت؛ درشت‌هیکل؛ بلندبالا.

۱۱- کوته موی؛ کوته موی؛ تنومند؛ هیکل‌دار؛ بلندبالا؛ خمیدگی پاهای جلویی اسب به سمت بیرون؛ نیرومند و استوار.

۱۲-بامدادی؛ شامگاهی؛ شب‌رو.

۱۳- به ترتیب در ابیات شماره ۱۷،١٤، ص١٧٦- (۳ صفت آخر) در بیت ۲۳ ص۵۹- ابیات ٤٧و۲۰ ص۱۸۲-بیت۲۹، ص۱۵۷-بیت۲۱ ص۹۲- بیت ١٤ ص١٧٦- بیت ۳۸ ص۱۵۷- بیت٥٤ ص۱۸۰. ترجمه واژگان به ترتیب: میان‌باریک؛ نازک‌میان؛ پیراهن پُرکن (کنایه از فربهی)؛ تندرو؛ استخوان‌مند و فقره‌دار؛ فراخ‌گام؛ زنجیر پای وحوش (کنایه از تیزپایی)؛ پیشتازان مورد تعقیب؛ تشنه‌مفاصل (کنایه از کم‌گوشت)؛ پرسروصدای شامگاهی (کنایه از گربه)؛ صیقل یافته منقوش (کنایه از سکّه)؛ آب مانده و سبز شده داخل مشک (کنایه از حضور طولانی مدّت در میدان نبرد).

١٤- بیت ٥٤، ص٦٢. ترجمه: مابین لباس زنانه و دخترانه (کنایه از بهترین سنّ برای دختر)

۱۵- به ترتیب در بیت ۳۲، ص٦۰- بیت٤۰، ص۳۳- بیت ٤٤، ص۱۰- بیت٤۹، ص۱۰.

١٦- مرا جز شما خاندانی است: گرگی تندرو و پلنگی نرم موی و کفتاری یال‌بلند.

۱۷- به ترتیب در بیت٧٦ ص۱۱۲- بیت۲۷ ص١٥٦- بیت۲۵ ص١٠٦. ترجمه واژگان به ترتیب: ماده‌شتری که پس از مرگ صاحبش آن را بر سر گور وی بندند تا بمیرد؛ دراز و باریک و کم‌موی؛ گورخری که در شکمش سفیدی باشد.

۱۸- به ترتیب در بیت۵۱، ص۱۸۰- بیت۷۱ص۱٦۱- بیت۸ ص۱۷٦- بیت ۳۲ص ۸- بیت۳ ص ۷٦.
ترجمه واژگان به ترتیب: شتر سیاه؛ اسب سیاه؛ شتر سیاه؛ برآمدگی قبر؛ ابر تیره؛ پرآب.
۱۹- سوگند می‌خورم که شما نیک سرورانی هستید که در همه حال چه در تنگدستی و چه در نعمت، نیکو عمل کردید.
۲۰- به شتر پرشتابی که گویی شترمرغ مادری است، پهن‌پیکر و بلند و سقف مانند.
۲۱-هرگاه مورد ستم واقع شوم، به‌سختی تلافی خواهم کرد و ستم من طعمی به تلخی علقم دارد.
۲۲- آنگاه‌که تیر پرتابی از (دهانه) آن (کمان) بلغزد، ناله سر دهد، چنان که گویی زن داغ‌دیده‌ای است نالان و نعره‌کش.
۲۳- آیا شتری منسوب به شَدَن، که از نوشیدن آب محروم بوده، مرا به منزلش می‌رساند؟
۲٤-ترجمه واژگان: بسیار پرجنب‌وجوش؛ راه‌پیمایی یک‌شب در میان؛ خرامان‌رونده.
۲۵- یا بوستانی بکر و تازه که بارانی اندک و نامعلوم بر آن باریده است.
۲٦- تا وقتی که تیراندازان ناامید شدند و سگان شکاریِ آهیخته‌گوش با قلّاده‌های چرمین خشک‌شده را به دنبالش فرستادند.
۲۷- برگشتم درحالی‌که شمشیری هندی با دو لبه برّان را حمایل کرده بودم.
۲۸- شتر درشت پیری با پستان خشکیده که صاحبش پیرمردی خشک و لاغر چون چوب و کینه‌ور بود، (مقابلم) گذشت.
۲۹-و مویی بسیار سیاه و پرپشت، مانند خوشه آویزان خرما، پشت (معشوقه) را زینت می‌بخشد.
۳۰- نه وقتی که به‌سرعت گام‌هایش می‌افزاید، وقفه‌ای در راه رفتنش ایجاد می‌شود و نه آن‌گونه راهپیمایی که به دویدن نزدیک است، او را خسته و رنجور می‌کند.
۳۱- شامگاه برگشتیم، درحالی‌که چشم از دیدن (کمال زیبایی) آن اسب، عاجز بود، لذا چشم همین‌که بالا را می‌نگریست، خواستار دیدن پایین می‌شد.
۳۲- او تا ظهر می‌خوابد و (چون برمی‌خیزد)، پودر مشک در رختخوابش پخش می‌شود و لباس کاری هم بر تن نمی‌کند (مخدومی متموّل است و خادم دارد).
۳۳- و مویی بلند که هرگاه باد بر آن وزد، دسته‌هایی شانه نشده از آن را در هوا به پرواز آورد.
۳٤- دیروقتی است که روغن‌مالی و شپش‌کُشی نشده است و چون موی آلوده به کود و ادرارِ حوالیِ کفل چارپایان، آلوده است و یک سال شسته نشده است.

۳۵- هر وقت وارد شود، بیرونش می‌رانم، ولی او باز می‌گردد و از پایین و بالا وارد می‌شود.

۳۶-دنده‌هایش درشت و ضخیم است و وقتی که از پشت به آن می‌نگری، می‌بینی دُمی بلند که کمی از زمین فاصله دارد و راست و بدون کژی است، فاصله میان پاهایش را بسته است.

۳۷- وقتی که گردنش را می‌کشد، شبیه گردن آهوست، البته نه به آن بلندی و خالی از زیورآلات هم نیست.

۳۸- لاغراندام و سفید است و گوشت شکمش چین‌خورده و لَخت و آویزان نیست و سینه‌ای دارد صاف و صیقلی چون آینه.

۳۹-اگر به خاطر دور ماندن از خواری نبود، هر آن چه از نوشیدنی و خوردنی که مایه حیات است، تنها نزد من یافت می‌شد.

٤٠- ابیات ۵۱-۵۸، صص۳٤و۳۵. ترجمه واژگان به ترتیب: کم موی؛ بادپای؛ درشت‌اندام؛ بسیار تازنده؛ روی‌آورنده؛ پشت کننده؛ کَهَر؛ پرخروش؛ اصیل و تیزتک؛ تیزرو؛ نیرومند و سخت‌دنده.

٤١- ابیات۲۹و۳۷، صص۳۲و۳۳. ترجمه واژگان به ترتیب: باریک‌میان؛ سفید؛ کسی که تا ظهر بخوابد، پرخواب.

٤٢- بیت۳۱، ص۳۲. ترجمه: کشیده و نرم.

٤٣- بیت۳۱، ص۳۲.

٤٤- ابیات ۳٤و۳۵، ص۳۳. ترجمه واژگان به ترتیب: سیاه؛ قیرگون؛ انبوه؛ خم‌شده؛ آویخته.

٤۵- بیت۳۸، ص۳۳. نرم و لطیف.

٤٦- بیت٤۰، ص۳۳.

٤۷- بیت۱، ص۳۱.ترجمه: ریگ‌توده درهم پیچیده.

٤۸- بیت۲، ص۳۱.

٤۹- بیت ٤، ص۳۱. ترجمه: نشان مندرس

کتابنامه

ابوزید، سامی یوسف و منذر ذئب کفافی. (۱٤۳۲ه.ق). الادب الجاهلی. ط۱. عمّان: دارالمسیره للنشر و التّوزیع و الطّباعه.

البستانی، فؤاد افرام. (۱٤۱۹ه.ق). المجانی الحدیثه عن مجانی الاب شیخو. قم: انتشارات ذوی القربی.

جُرّ، خلیل. (۱۳۷۷ه.ش). فرهنگ لاروس. مترجم: سیّد محمد طبیبیان. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

ربابعه، موسی. (١٤٢٨ه.ق). تشکیل الخطاب الشعری، دراسات فی الشعر الجاهلیّ. ط ١. عمّان: دارجریر للنشر و التوزیع.

الشّرقاوی، عفّت. (لا تا). دروس و نصوص فی قضایا الادب الجاهلی. بیروت: دارالنّهضه العربیّه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (١٣٧٥ه.ش). صور خیال در شعر فارسی. ط٦. تهران: انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس. (١٣٨١ه.ش). بیان. چ٩. تهران: انتشارات فردوس.

الشهال، رضوان. (١٩٦٢م). امرؤالقیس. بیروت: مطابع البحیری.

صفوی، کورش. (١٣٨٣). درآمدی بر معنی شناسی. چ٢. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (حوزه هنری).

----------. (١٣٨٠ه.ش). از زبان‌شناسی به ادبیات. چ١. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (حوزه هنری).

الفاخوری، حنا. (لا تا). الجامع فی تاریخ الادب العربی. بیروت: دارالجیل.

فروخ، عمر. (١٩٨١م). تاریخ الادب العربی. الجزء الاول، الادب القدیم، ط ٤. بیروت: دارالعلم للملایین.

فروم، اریک. (١٣٨٢ه.ش). فراسوی زنجیرهای پندار. مترجم: بهزاد برکت. چ٢. تهران: انتشارات مروارید.

قطب، سید. (١٤١٠ه.ق). النقد الادبی. اصوله و مناهجه. ط٦. القاهره: دارالشروق.

قمیحه، مفید محمد. (٢٠٠٣م). شرح المعلّقات العشر. بیروت: دارالبحار/دار و مکتبه الهلال.

القیروانی، ابن‌الرّشیق. (٢٠٠٢م). العمده فی محاسن الشعر و آدابه و نقده. تقدیم و شرح: صلاح‌الدّین الهواری و هدی عوده. ج٢. بیروت: دار و مکتبه الهلال.

نجفی، ابوالحسن. (١٣٧٦ه.ش). مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی. چ٥. تهران: انتشارات نیلوفر.

الهاشمی، السید احمد. (لا تا). القواعد الاساسیّه للغه العربیّه. مصر، دارالهجره.

هاوکس، ترنس. (١٣٧٧ه.ش). استعاره. مترجم: فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

حامد نقشبندی (دانشجوی دکتری زبان ادبیات عربی واحد بین الملل دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)[۱]
دکتر محمد باقر حسینی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسؤول)[۲]
دکتر علی نوروزی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)[۳]
دکتر حسین ناظری (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)[٤]

نگاهی به امثال‌وحکم در ادب خراسان (قرن ٤ و ٥)

چکیده

یکی از مظاهر فرهنگ و تمدن و ادبیات هر کشور، امثال‌وحکم، یا همان گفتار کوتاه و حکیمانه‌ای است. امثال‌وحکم درواقع، همان سنت‌ها، عادات و تعابیر مردمی است که با دربرداشتن حکایات، تعالیم دینی، تذکرات، موعظه‌ها و اندرزها، ساختار اساسی زندگی اجتماعی، سیاسی، دینی و فرهنگی جامعه انسانی را شکل می‌بخشد و در پرتو آن اقوام و نسل‌ها هویت می‌یابند. ایران با سابقه کهن و تاریخی خود، سرزمین حکمت‌ها و مثل‌هاست و در جای جای این سامان، ادبا و علما، گام‌های بلندی در این زمینه برداشته‌اند و تألیفات ارزشمندی از خویشتن برجای نهاده‌اند؛ که در این میان، سرزمین خراسان را جایگاهی برجسته و منحصربه‌فرد است. شاید بیجا نباشد اگر ادعا کنیم که ادبای این دیار، گوی سبقت را، در اشاعه فرهنگ و تمدن، از بسیاری از ملل دیگر ربوده‌اند که ثعالبی نیشابوری یکی از نمونه‌های برجسته و شاخص این گروه بشمار می‌آید؛ به‌طوری‌که نام وی بر تارک فرهنگ ایران و خراسان؛ بلکه جهان عرب و اسلام، می‌درخشد. ما در این مقاله برآنیم تا امثال‌وحکم به‌کاررفته در آثار متعدد و کم نظیر این ادیب گران‌مایه را، که در لابه‌لای بیشتر آن‌ها، ردّ پای دین و اعتقاد عمیق او را به اسلام می‌توان ملاحظه کرد، موردبررسی، اهتمام و دقت نظر قرار دهیم.

کلیدواژه‌ها: ادب عربی، خراسان، حکمت، مثل، اخلاق و تربیت، ثعالبی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۳۰

پست الکترونیکی: 1- hamednaghshband@yahoo.com 2- hossaini@ferdowsi.um.ac.ir
3- nazeri@ ferdowsi.um.ac.ir 4- nouroozi@ ferdowsi.um.ac.ir

مقدمه

حکمت در لغت دارای معانی گسترده است و در فرهنگ‌ها و معاجم، تعابیر مختلفی«عدل، علم، صبر، بردباری نبوت، دانش، گفتار عاقلانه، قرآن، انجیل، قول صحیح و دریافت حقیقت هر چیزی و... (سیاح،۱۳۸۲:۳۹۱) از آن شده است. حکما و ادبا در شرح و بیان این واژه سخن بسیار گفته‌اند و آورده‌اند که: «حکمت چیزی است که خداوند آن را در دل‌ها می‌نهد تا آن‌ها را روشن گرداند و موجب شود انسان مشروع را از محظور باز شناسد و معقول را از مستحیل فرق نهد. همان‌طور که بینایی را در دیده نهاده است تا بدان محسوسات را ببیند» (دارائی،۱۳٤۷:۲۸).

خواجه نصیر در توصیف، به امکان استطاعت دانایی برای رسیدن به کمال انسانی اشاره می‌کند و می‌گوید: «حکمت در عرف اهل معرفت عبارت است از دانستن اشیا، چنان‌که باشند؛ و قیام نمودن به کارها، چنان‌که باید، به قدر استطاعت؛ تا نفس انسانی به کمالی که متوجه آن است، برسد و چون چنین بوَد، حکمت منقسم به دو قسم گردد: یکی علم؛ و دیگری عمل "(طوسی، ۱۳٦۵: ۳۷) و سیوطی نیز، در همین ارتباط بیاناتی دارد که خالی از لطف نیست؛ او می‌گوید:*" قال رسول‌الله: ان القرآن نزل علی خمسه اوجه: حلال و حرام محکم و متشابه و امثال. فاعلموا بالحلال و اجتنبوا الحرام و اتبعوا المحکم و امنوا بالمتشابه و اعتبروا الامثال.* " (السیوطی، بی تا:۱۳۱-۱۳۲) (پیامبر می‌فرماید: قرآن کریم، بر پنج صورت نازل شده است: حلال، حرام، محکم، متشابه و امثال. حلال را بشناسید؛ از حرام دوری جویید؛ از محکمات پیروی نمایید؛ به متشابهات ایمان آورید و از امثال عبرت گیرید."

و در دنباله، در ارتباط با ضرب‌المثل‌های قرآنی، چنین ادامه می‌دهد: *ضرب الامثال فی القرآن یستفاد منه امور کثیره منها: التذکیر، والوعظ، و الحث، و الزجر، و الاعتبار، و التقریر، و تقریب المراد للعقل و تصویره بصوره المحسوس، فان الامثال تصور المعانی بصوره الاشخاص، لانها اثبت فی الاذهان لاستعانه الذهن فیها بالحواس. و من ثم، کان الغرض من المثل تشبیه الخفی بالجلیِّ و الغائب بالشاهد* " (همان) (از ضرب‌المثل‌های قرآنی، مفاهیم گوناگون برداشت می‌شود؛ از جمله: یادآوری کردن، اندرز و موعظه، برانگیختن و وادار نمودن، عبرت گیری،

اعتراف، نزدیک ساختن خواسته آدمی با خرد و عقل و صورت بخشیدن به آن به‌وسیله محسوسات؛ چراکه، امثال، مفاهیم را به‌صورت اشخاص می‌نمایاند؛ زیرا تصور معانی با چهره اشخاص، بدان سبب که ذهن، پیوسته از حواس کمک می‌گیرد، بیشتر در ذهن باقی می‌ماند. بنابراین، غرض و هدف از مَثَل، تشبیه امور پنهان، به پیدا و اشیای ناپیدا، به امور آشکار است.)

در قرآن، واژه حکمت به معانی:"کتاب منزل" "دانایی"، "اندرز" و " آگاهی " به‌کاررفته است. جدای از واژه حکمت، کلمه "حکیم از جمله واژه‌هایی است که در بسیاری از آیات قرآن، به‌عنوان یکی از صفات پروردگار و قرآن به شمار آمده است" نیز؛ از آن جمله، در سوره جمعه آمده:"یُسَبِحُ لِلّهِ ما فی السَموات وَ ما فِی الارض المَلِکِ القُدّوسِ العَزیزِ الحَکیم": (الجمعه:۱)«هر چه در آسمان‌ها و زمین است همه تسبیح خداوند که پادشاهی منزه و پاک و مقتدر است. می‌گویند». در جای دیگر می‌خوانیم: (ألم تِلکَ آیاتُ الکِتابِ الحَکیم، هُدیً ورَحمَهً للمُحسنینَ): (لقمان: ۲و۱)«الم. این (قرآن عظیم) آیات کتاب حکیم است که مایه هدایت و رحمت نیکوکاران می‌باشد». ولی آنچه مسلم است این است که حکمت در کلام قرآن، بر حکمت عملی اطلاق شده است؛ زیرا همه آیاتی که اشاره به راهنمایی و هدایت بشر دارند، عمل به توصیه‌های اخلاقی را شرط سعادت بشر در دنیا و آخرت قرار می‌دهند. و در همین راستاست که وقتی پروردگار از "لقمان" یاد می‌کند، شکر و سپاسگزاری وی را از نشانه‌های حکمت او بشمار می‌آورد: "

وَلَقَدْ آتَینَا لُقْمَانَ الْحِکمَه أنِ اشْکرْ لِلَّهِ وَمَن یشْکرْ فَإِنَّمَا یشْکرُ لِنَفْسِهِ وَمَن کفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِی حَمِیدٌ: (لقمان: ۳۱، ۱۲) " و به‌راستی لقمان را حکمت دادیم که خدا را سپاس بگزار و هر که سپاس بگزارد تنها برای خود سپاس می‌گزارد و هر کس کفران کند در حقیقت خدا بی‌نیاز ستوده است "؛ همان‌گونه که شرک به خود را، ستمی بزرگ بر انسان اعلان می‌فرماید: "وَ إِذْ قَالَ لُقْمَانُ لِابْنِهِ وَ هُوَ یعِظُهُ یا بُنَی لَا تُشْرِک بِاللَّهِ إِنَّ الشِّرْک لَظُلْمٌ عَظِیمٌ ": (لقمان:۱۳،۳۱)

" و [یاد کن] هنگامی را که لقمان به پسر خویش درحالی‌که وی او را اندرز می‌داد گفت ای پسرک من به خدا شرک میاور که به راستی شرک ستمی بزرگ است "

وصیت او به فرزندش در ارتباط با امور عبادی، اخلاقی و اجتماعی، که خود بدان‌ها آراسته بود، نشان از تعهد قرآن به آن بخش از حکمت عملی است که بدون وجود آن، بشر را امکان رسیدن به فلاح و رستگاری در هر دو جهان نخواهد بود:

یا بُنَی إِنَّهَا إِن تَک مِثْقَالَ حَبَّه مِّنْ خَرْدَلٍ فَتَکن فِی صَخْرَه أَوْ فِی السَّمَاوَاتِ أَوْ فِی الْأَرْضِ یأْتِ بِهَا اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ لَطِیفٌ خَبِیرٌ. یا بُنَی أَقِمِ الصَّلَاه وَأْمُرْ بِالْمَعْرُوفِ وَانْهَ عَنِ الْمُنکرِ وَاصْبِرْ عَلَی مَا أَصَابَک إِنَّ ذَلِک مِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ. وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّک لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِی الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا یحِبُّ کلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ. وَاقْصِدْ فِی مَشْیک وَاغْضُضْ مِن صَوْتِک إِنَّ أَنکرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِیرِ: (لقمان: ١٦، ٣١-١٩)

"ای پسرک من اگر [عمل تو] هموزن دانه خردلی و در تخته‌سنگی یا در آسمان‌ها یا در زمین باشد خدا آن را می‌آورد که خدا بس دقیق و آگاه است. ای پسرک من نماز را برپا دار و به کار پسندیده وادار و از کار ناپسند باز دار و بر آسیبی که بر تو وارد آمده است شکیبا باش این [حاکی] از عزم [و اراده تو در] امور است. و از مردم [به نخوت] رخ برمتاب و در زمین خرامان راه مرو که خدا خودپسند لاف زن را دوست نمی‌دارد. و در راه‌رفتن خود میانه‌رو باش و صدایت را آهسته‌ساز که بدترین آوازها بانگ خران است

از آن جایی که در حکمت عملی، سخن از بایدها و شایدها و نشایدهاست (مطهری، ١٣٦٦:١٧٨)، گفتار در این زمینه، از حوزه بحث ما در این مقاله خارج می‌باشد؛ بلکه آن چه در این مجال در قالب حکمت و ضرب‌المثل بدان‌ها پرداخته می‌شود، در واقع همان سخنان زیبا، فصیح و پرمعنایی است، که در قالب عباراتی کوتاه و نهایت ایجاز، با اشاره به مقصود واقعی گوینده، و هم چنین، مزین به حسن تشبیه و زیبایی کنایه، چه به‌صورت منظوم و چه منثور، از بزرگان دین و علماء و ادبای فرزانه، در آثار حکیم و ادیب گرانمایه، ثعالبی نیشابوری گرد آوری شده و در حوزه اخلاق، تربیت و وعظ جای می‌گیرد.

واژه "مَثَل" و تفاوت‌های آن با "حکمت ":

مَثَل در کلام عرب به معنای شبیه و نظیر است؛ و در توضیح آن، آورده‌اند: (مَثَّلَ الشیءَ بالشیءِ)؛ یعنی: "چیزی را به چیز دیگر شبیه ساخت" و (تَمَثَّلَ فُلانٌ)؛ یعنی: "فلانی مثالی زد

(ابن منظور، ذیل کلمه مثل). این واژه، به معانی دیگری نظیر: سخن، حدیث، پند، عبرت، صفت و غیره بکار رفته، و در اصطلاح عبارت است از گفتاری کوتاه، که حاصل قرن‌ها تجربه آدمی در زمینه‌های گوناگون است و ممکن است در بر دارنده تشبیه یا مضمون حکیمانه نیز، باشد و به سبب روانی و روشنی معنی و لطف ترکیب آن است که، شهرتی همگانی می‌یابد و عوام و خواص، آن را بدون تغییر یا با اندک تغییر، در محاوره بکار می‌برند (اندقانی،۱۹:۱۳۸۲). در قرآن نیز واژه مَثَل و مشتقات آن ۱۶۲ مرتبه تکرار شده و به هدف تعبیر، بیان، تفهیم و تثبیت مطالب در معانی مختلف چون (عبرت، آیه و نشانه، ضرب‌المثل، الگو و...) به‌کاررفته است، که به مواردی چند از این آیات اشاره می‌کنیم: به‌عنوان نمونه، خداوند در سوره"زخرف"، آنجا که از فرعون و قوم او و انتقام از ایشان یاد می‌کند، می‌فرماید:"فَجَعَلنَا هُم سَلَفاً وَمَثَلاً للآخرینَ "(الزخرف:٥٦) « پس آن قوم را، پیشگامان (دوزخیان) و مایه عبرت آیندگان قرار دادیم »

یا در سوره تحریم، همسر فرعون را الگو و اسوه کسانی که ایمان آورده‌اند معرفی می‌کند و می‌فرماید: "وَضَرَبَ لَنا مَثَلاً للذینَ آمنوا أمراهَ فرعونَ .... " (التحریم: ۱۱) " و خداوند برای کسانی که ایمان آوردند. زن فرعون (آسیه) را مثال می زند... ". و در سوره عنکبوت خداوند هدف از ذکر امثال را روشن شدن حقایق و پند و اندرز می‌شمارد و می‌فرماید: "وتِلکَ الامثالُ نَضرِبُها للنّاسِ وَما یعقِلُها الاّ العالمون " (العنکبوت: ٤٣) "و (ما) این مثل‌ها را برای مردم می‌زنیم (تا حقایق برای آن‌ها روشن گردد) ولی جز خردمندان، در آن‌ها اندیشه نکنند" . علاوه بر این موارد، در دیگر آیات شریفه قرآن، واژه مثل بنا به مقتضای حال ذکر شده است. در مجموع می‌توان گفت: ذکر امثال در کلام وحی به جهت آگاهی دادن و پی بردن مخاطبان به حقیقت موضوع بوده و طرح مباحث در قالب مَثَل، به‌گونه‌ای است که در روح و جان آدمی أثر گذاشته؛ تا بتواند به کنه ماهیت مطلب، بیش از پیش دست یابد. بنا بر این، می‌توان ادعا نمود که امثال و تعبیرات رایج در میان هر قوم و ملت، یکی از ارکان اساسی زبان و ادبیات آن قوم و نموداری از ذوق و قریحه و صفات روحی و اخلاقی وافکار و تصورات و رسوم و عادات آن ملت بشمار می‌آید. این سخنان کوتاه و لطیف، که هرکدام اندیشه ای ژرف و اندرزی روشنگر

را در بردارند، به سبب سادگی و روانی در طی روزگاران، مقبولیت یافتـه و سـرانجام در زبـان مردم جاری گشته و نام مَثَل به خود گرفته‌اند (اندقانی: ۲۰). ما امروزه در محاورات، مکاتبـات، رساله‌ها، کتب علمی و ادبی، کاربرد مَثَل را به وضوح می‌بینیم که چگونـه نویسـنده و گوینـده، برای تفهیم و تثبیت موضوع یا کلام آن را زیب سخن و چاشنی گفتار خویش می‌سازد. این امر نه تنها بر رونق و ارایش سخن افزوده، بلکه در بیان مقصود برای مخاطبان تـأثیر بسـزایی دارد. اگر نگاهی به تاریخ ادبیات کهن و غنی سرزمینمان ایران داشته باشیم به وضوح در می‌یابیم کـه از همان گذشته دور، علماء و ادباء و نویسندگان، امثال‌وحکم را زیور کـلام خـود سـاخته‌انـد؛ ضمن آن که به‌صورتی جداگانه نیز، این مرواریدهای اخلاقی را از صدف ادبیـات خـارج و در قالب آثاری ارزشمند به‌عنوان "امثال‌وحکم"، در معرض استفاده عموم قرار داده‌اند؛ که یکـی از چهره‌های برجسته این میدان، ادیب شهیر، ثعالبی نیشابوری است که با زیبایی و درایـت بسـیار و با بهره گیری از امثال‌وحکمت‌هایی دلنشین، به آثار خویش، طراوتی تازه بخشیده اسـت. امـا، پیش از آن که به آثار ایـن ادیـب نـام آشـنای خراسـان بپـردازیم، جهـت آگـاهی آن دسـته از خوانندگانی که ممکن است کمتر با این دو واژه آشنایی داشته باشند، به گوشه‌ای از تفاوت‌های آن دو، اشاره‌ای گذرا می‌اندازیم:

– حکما و خردمندان، با سخنان حکمت‌آمیز، هـدفی جـز راهنمـایی، هـدایت، موعظـه و انـدرز ندارند؛ اما ضرب‌المثل، که امری اثبات‌شده در طول سـالیان متمـادی اسـت، بـا بیـان کوتـاه، بلیـغ و زیبایش، خواننده و شنونده را به‌گونه‌ای غیرمستقیم در جهت هدفی مثبت و متعالی، سوق می‌دهد.

– اساس مَثَل، زیبایی‌های لفظی – به‌ویژه معنوی – است؛ درحالی‌که حکمت به آرایـه‌هـای لفظی و معنوی توجهی ندارد؛ هرچند ممکن است از این آرایه‌ها نیز برخوردار باشد.

– پدیدآورنـدگان مثـل‌هـا را مـی‌تـوان، هـم در میـان عـوام، وهـم خـواص جسـتجو نمـود؛ به‌عبارت‌دیگر، موجدان و مخاطبان ضرب‌المثل، ممکن است هم از میان مـردم عـادی سـر برآورنـد وهم در زمره خواص جای گیرند؛ اما کلام حکمت‌آمیز، تنها از زبان حکیمان و فرزانگـان، بـه قصـد هدایت جاری می‌شود و مخاطبان ایشان، متعلمانی هستند که آگاهانه بدان‌ها گوش می‌سپارند.

– پایه و اساس مَثَل بر کوتاهی سخن استوار است؛ اما حکمت، که به قصد تعلیم و هـدایت بیان می‌شود، از تفصیل و توضیح بیشتر برخوردار است؛ بـدین سـبب حکـیم از تطویـل کـلام نگرانی به خویشتن راه نمی‌دهد.

امثال وحکم در آثار ثعالبی

یکی از موضوعات بسیار مهم و قابل‌توجه، که ثعالبی به‌طور عام در آثار ادبـی خـود، بـدان عنایت خاص داشته، و به‌طور خاص در دو اثر مانـدگارش *"الأمثـال"* و*"التمثیـل والمحاضـره"* بدان پرداخته است، استفاده عالمانه و هنرمندانه وی از عبارات حکمت‌آمیز و مثل‌هـای دلنشـین می‌باشد، تا علاوه بر اینکه کلامش را با آن‌ها بیاراید بر فخامت و استواری و حسن منطق سخن بیفزاید و ارزش آن را در دل‌ها و حلاوت آن را در سینه مخاطبان دو چندان کند. زیرا به‌خوبی به این امر واقف است که طرح سخن در قالب حکمت یا مثل و استفاده به جا از آن، خـاطر را لذت و طبع را مسرّت می‌بخشد. و در الفاظ قلیل معانی کثیر نهفته است و این نکته‌ای است که منحصر به آثار ثعالبی نبوده، بلکه استفاده از آن (حکمـت و مثـل) بـه‌عنـوان چاشـنی سـخن و زیبایی کلام و استحکام نیروی استدلال، نزد دیگر نویسندگان و سخنوران در تمـام ادوار ادبـی رایج بوده و حتی در محاورات روزمره مردم نیز جایگاه خاص خود را داشته و دارد. ویکـی از شاخه‌های مهم و ارزنده ادبیات و سندی معتبر از آداب و فرهنگ و رسوم گذشته می‌باشـد کـه در این راستا می‌توان افکار و عقایـد، شـیوه تفکـر، اخـلاق و صـفات و روحیـات پیشـینیان را شناخت (صـاحبی،۱۳۸۱:۱۳). رویکـرد ثعـالبی نیـز در بـه‌کـارگیری حکمـت و ضـرب‌المثـل، رویکردی اجتماعی و اخلاقی است. او می‌کوشد با ایـن اسـلوب، مسـائل اجتمـاعی، اخلاقـی، فرهنگی و سیاسی جامعه و همچنین، عقاید، آداب و تجربیات پیشینیان را در لباسی آراسته به آرایه‌های لفظی و معنوی در قالب شعر یا نثری روان بیان کند که شنونده یـا خواننـده خـود را تحت تأثیر قرارداده و او را با ایـن رشـته بـه گذشـتگان پیونـد دهـد. اغلـب امثـال و سـخنان حکمت‌آمیزی که ثعالبی در آثارش ذکر نموده، در لباس استعاره یا کنایه یـا تشـبیه مـی‌باشـد و حاوی اندیشه‌های عمیق و سودمند و گاهی انتقادی و طنزآمیز از رفتار و گفتار آدمیان و اوضاع جامعه گذشته یا زمان خود نویسـنده اسـت. بـا نگرشـی اجمـالی در آثـار ثعـالبی و درنـگ در

مضامین و محتوای برخی اشعار و گفتار، ملاحظه می‌کنیم که امثال‌وحکم‌های بکار رفته در آن‌ها، از تنوع خاصی برخوردار بوده است. بنابراین، ضرورت کار ایجاب می‌کند که ما، آن‌ها را در دسته‌هایی جداگانه، موردبررسی قرار دهیم:

امثال وحکم قرآنی

قرآن کریم، که رهنمای راستین انسان در طریقت سعادت و رستگاری است، با باطنی ژرف و ظاهری زیبا و بیانی دلنشین، دل‌های همه مخاطبان را مجذوب دریای معانی و شیفته معارف توحیدی‌اش ساخته و فروغ آن پیوسته بر تارک زمان می‌درخشد و هرچه می‌گذرد مفاهیم و اسرار نهفته آن آشکارتر می‌گردد.

خداوند حکیم در این کتاب، اسلوب‌های زیبای بیانی و ساختارهای شگفت‌آور کلامی را، در تبیین مفاهیم و مضامین بکار می‌گیرد؛ تا حلاوت گفتارش در جان شیفتگان رسوخ نموده و در پرتو انوار معرفت و گوهرهای حکمت الهی‌اش هدایت یابند. یکی از این ساختارها که خداوند در تمام سور قرآن آورده، بیان مقاصد در قالب امثال حکمت‌آمیز است، که با نهایت روشنی و زیبایی به توضیح و بیان مسائل پرداخته است؛ به‌طوری‌که در این زمینه از سوی دانشمندان و ادیبان، کتاب‌های زیادی نگاشته شده است. ثعالبی نیز همچون دیگر ادباء و نویسندگان با ذکاوت و نهایت هنرمندی در بسیاری از آثار خود بنا به مقتضای حال از امثال‌وحکم قرآنی بهره می‌گیرد و حتی مضاف بر این، از امثال رایج عرب و عجم که در آن از معانی قرآن بکار رفته نیز، سود می‌جوید؛ تا میزان تأثیر کلام وحی را در گفتار و نوشتار علماء و نیز عظمت این کتاب آسمانی را بیش‌ازپیش نشان دهد. به‌عنوان نمونه، از جمله آیاتی که ثعالبی آن‌ها را در قالب ضرب‌المثل‌های قرآنی ذکر می‌کند و در برابر هریک، ضرب‌المثل و یا حکمتی از کلام رایج عرب و عجم را می‌آورد، آیه: " ولا يَحيقُ المَكرُ السَّيِّئُ الا بأهله"(الفاطر:٤٣). « حیله بد جز به صاحبش (اهلش) نمی‌رسد"، است که و ثعالبی کوشیده است معادل همان معنا[1] را، با استفاده از الفاظی دیگر، پدید آورد؛ که ما نمونه آن را در

۱ مقصود، وجود آرایه بیانی "مساوات" است، که در آیه یاد شده، به چشم می‌خورد؛ به طوری که امکان حذف یا اضافه نمودن کلمه ای در جهت بلاغت بیشتر کلام را برای شنونده و مخاطب باقی نمی‌گذارد.

ضرب‌المثل زیر ملاحظه می‌کنیم: "مَن حَفَرَ بئراً لِغیره سَقَط فی‌ها " (الثعالبی، ۱۹۶۱:۱۷). «هرکس برای دیگری چاهی حفر کند، در آن می‌افتد».

او در پاسخ بدی دیگران، این آیه قرآن را ذکر می‌کند: "ثُمَّ بَدَّلنا مکانَ السَّیئه الحَسَنه " (الاعراف:۹۵). « سپس جایگاه بدی را به خوبی تبدیل کردیم » در معادل این مضمون آورده است (عَادَ غیثٌ علی ما أفسَدَ)(الثعالبی، همان: ١٦). «باران بر آنچه فاسد کرد برگشت». در قرآن آمده: (وَ عَسی أن تکرهوا شیئاً و هو خیرٌ لکُم و عَسی أن تُحِبّوا شیئاً و هو شَرٌ لَکُم)(البقره:٢١٦).

« و چه‌بسا چیزی را دوست نمی‌دارید، درحالی‌که برای شما بهتر است و چه‌بسا چیزی را دوست می‌دارید درحالی‌که آن برای شما بدتر است»

در مقابل این معنا، بدین شعر، که در آن از استعاره مکنیه نیز بهره گرفته است، پرداخته است:

کَم مَرَّهٍ حَفَّت بِکَ المکارهُ خارَلَکَ اللهُ وأنتَ کاره

(الثعالبی، همان: ۱۷)

« بارها ناگواری‌ها تو را احاطه کرد و در هم پیچید و خداوند به تو خیر و خوبی داد، درحالی‌که تو آن را ناپسند می‌شمردی ».

ثعالبی در دیگر آثارش چون "*الأمثال والاقتباس من القرآن* "، بخشی از آیات قرآن را تحت عنوان مثل واره‌ها نیز، ذکر می‌کند و در کتاب معروفش "*التمثیل و المحاضره* "، این امثال قرآنی را ذیل عنوان *مایَجری مُجری الأمثال فی الفاظ القرآن*، قرار می‌دهد؛ که از آن نمونه، می‌توان به این آیات اشاره نمود:

-(لا یُکَلِّفُ اللهُ نفساً الاّ وسعها) (البقره:٢٨٦). « خداوند هیچ نفسی را مکلف نمی‌سازد مگر به‌اندازه توانایی‌اش »

-(کُلُّ حزبٍ بما لَدَیهِم فَرِحونَ)(الروم:۳۲). « هر حزبی (گروهی) به آنچه نزدشان است شادمان‌اند»

-(هَل جَزاءُ الاحسانِ الّا الأحسانُ)(الرحمن: ٦٠). «آیا پاداش و جزای نیکی، جز نیکی است»

-(هیهاتَ هیهاتَ لِما توعَدونَ) " المؤمنون: ٣٦)« چه دور است این وعده‌هایی که بـه شـما می‌دهند! » و دیگر آیات شریفه که در قالـب مثـل و حکمـت آمـده اسـت. (الثعـالبی، همـان: ۱۹)

امثال‌وحکم نبوی

ثعالبی، در بسیاری از آثارش، سخنان از پیامبر اکرم (ص) را نیز، زیب کلام خویش می‌سازد و آن‌ها را همچون مرواریدی ارزشمند در قالب: "جوامع الکلم القلیله الألفاظ الکثیره المعـانی"، به‌عنوان سخنانی حکیمانه و رهگشای راه سعادت و نجات بشریت، تقدیم مخاطب می‌سازد. از نمونه ضرب‌المثل‌های نبوی که بیشتر جنبه پند و اندرز دارد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- ایّاکُم و خَضراءَ الدِّمن[1] « از زن زیبارویی که در خانواده‌ای بد پرورش‌یافته، بپرهیزید»
- کُل الصَّید فی جوفِ الفَرا « اساس و همه شکار را در گور خر توان یافت "
- ماتَ فلانٌ حَتَفَ أنفِه « فلانی، به مرگ طبیعی از دنیا رفت »
- إنَّ المُنبَتَّ، لاأرضا قَطعَ ولا ظهرا أبقی «در راه مانده را، نه روی رفتن است و نه روی ماندن»
- الآنَ (قد) حَمِی الوَطیسُ «الآن تنور داغ است»(همان: ۲۲)

ما در واقع به سخنان حکمت‌آمیزی دیگری نیز، برمی خوریم که دارای ویژگـی‌هـای امثـال چون: بلاغت، ایجاز و اختصار و بهره گیری از آرایه‌های لفظی و معنوی نیز، می‌باشـند؛ کـه در این جا لازم می دانیم به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره‌ای داشته باشیم:

- النّاسُ کأسنانِ المشط[2] و إنَّما یَتَفاضلونَ بالتقوی. «مردم همچون دندانه‌های شانه‌اند و تنهـا باتقوی فضیلت و برتری می‌یابند»

---

۱ حدیث یاد شده، ضمن آن که از صنعت کنایه – مقصود از " خضراء الدمن"، زنی زیباست که در خانواده ای غیر اخلاقی پرورش یافته – بهره گرفته، وجود استعاره مرشحه مخیله – و آن، استعاره‌ای را گویند که قرینه‌ای متناسب بـا لفـظ مسـتعار منه در آن موجود باشد و مخاطب، نیازمند توضیح بیشتر گودنده نیز، باشد – در آن هویداست.

۲ نوعی از تشبیه مرسل و مجمل است؛ که هدف از آن، شرح و بیان حـال مشـبه اسـت و در آن، وجـه شـبه، بـه جهـت وضوح و یا وجود آن در معنا و مفهوم کلام، که جز از طریق تأمل نتوان بدان رسید، مذکور نمی‌باشـد؛ چنـان کـه از سـیاق کلام فوق، تساوی حقوق انسان‌ها را دریافت می‌کنیم.

– الدّالُ علی الخیرِ کفاعِلِه « هدایت کننده به خیر و خوبی همانند انجام دهنده آن است».

– علمٌ لا یَنفَعُ کَکَنزٍ لا یُنفَقُ مِنهُ[1] «علمی که سودی ندارد همچون گنجی است که از آن انفاق نمی‌شود».

– المؤمنُ مرأةُ اخیه «مؤمن آینه برادر مؤمن خویش است».

–آفَةُ العِلمِ النِّسیانُ « آفت علم ودانش فراموشی است».

– یَدُ اللهُ مَعَ الجماعَهِ «دست خداوند بر بالای جماعت است».

– ماهَلَکَ أمرؤٌ عَرَفَ قَدرَه«هر کس قدر و ارزش خود را بشناسد هلاک نگردد» (همان: ۲۳،۲۷)

– إنَّ الدُّنیا حُلوه خَضِرَهٌ نَضِرَهٌ[2]؛ وإنَّ اللهَ مُستَعمِلُکُم فی‌ها، فَیَنظُر کیفَ تَفعلون[3]

« همانا دنیا شیرین و سرسبز و خرم است وخداوند شما را درآن بکار می‌گیرد تا ببیند چه می‌کنید»

– إحفَظ اللهَ یَحفَظکَ وتَعرف إلیه فی الرَّخاء یَعرِفکَ بالشدَّهِ[4] (الثعالبی،۱۳۸٦:۷۵)

«خدای را پاس بدار؛ تا تو را پاس بدارد و در آسایش اورا یاد کن؛ تا در سختی تو را بشناسد»

امثال‌وحکم علوی

علی (ع)، یار رسول و پیشوای سخنوری و بلاغت نیز، از جمله شخصیت‌های بزرگی است که ثعالبی، گفتار او را زینت بخش آثار خویش ساخته است. او، علی بن ابی طالب (ع) را برگزیده سخنوران دانسته و بر این اعتقاد است که کلام او، پرتوی از انوار روحانی قرآن است

---

۱ اشاره‌ای است به آیه: " مثل الذین حملوا التوراه ثم لم یحملوها کمثل الحمار یحمل اسفارا "، (الجمعه: ۵۵)

۲ از آن جایی که وجه شبه (وجود امکانات طبیعی و غیر طبیعی دنیا) و ادات تشبیه در گفتار بالا محذوف‌اند، آن را تشبیه بلیغ نامند.

۳ سخن فوق، می‌تواند اشاره ای باشد به آیه: "... اوابْتَغِ فِیمَا آتَاک اللَّـهُ الدَّارَ الْآخِرَه وَلَا تَنسَ نَصِیبَک مِنَ الدُّنْیا وَأَحْسِن کمَا أَحْسَنَ اللَّـهُ إِلَیک وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِی الْأَرْضِ إِنَّ اللَّـهَ لَا یحِبُّ الْمُفْسِدِینَ " (القصص:۷۷)

٤ نگاهی است به آیه: " لا تکونوا کالذین نسُوا اللهَ فأنساهم انفسَهم؛ اولئک همُ الفاسقونَ "(الحشر: ۱۹)

و پس از سخنان پیامبر، استوارترین کـلام بشـمار مـی‌آیـد (الثعـالبی،۱۳۸٦:۹۳)؛ در اینجـا بـه نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

– قیمهُ کلِّ إمرَیءٍ ما یُحسِنُه « ارزش هر انسانی به آن چیزی است که درست انجام می‌دهد»

– المرءُ مخبوءٌ تَحتَ لِسانِه «انسان در زیر زبانش نهفته است»

– النّاسُ أعداءُ ما جَهلوا «مردم دشمن چیزی هستند که نمی‌دانند»

– مَن عَذُبَ لِسانُهُ، کَثُرَ إخوانُه+ « هرکس خوش بیان باشد، یارانش افزون گردند»

– اذا تَمَّ العَقلُ نَقصَ الکلامُ « هرگاه عقل و خرد کامل گردد، سخن اندک شود »

– الشَّرفُ بالعَقلِ والأدَب، لا بالأصلِ والنَّسبِ « شرافت (انسان) به عقل و ادب اوست نه بـه اصل و نسب»

– مَن لَم یَکُن لهَ حیاءٌ ولا سَخاءٌ فالموتُ أولـی بـه مِـن الحیـاه« هـرکس کـه او را شـرم و سخاوت نیست، مرگ برای او از زندگی سزاوارتر است»

– مَن تَرَکَ الشَّهواتِ کانَ حُرّاً وَمَن تَرَکَ الحَسَدَ، کانَ لَهُ المَحَبَّهُ من النّاس« هـر آن کـس کـه خواهش‌های نفسانی را ترک کند، آزاده است؛ و آن که حسادت را رها کند، دوسـتی و محبـت مردم را به سوی خویش می‌کشاند »

– الذّکرُ نورٌ والغَفلَهُ ظُلمَهٌ والجَهالَهُ ضلالَهٌ «یاد خدا نور اسـت و غفلـت تـاریکی و نـادانی، مایه گمراهی است »

الادبُ خَیرُ میراثٍ وحُسنُ الخلقِ خَیرُ قرینٍ « ادب بهترین میراث و خوش اخلاقـی بهتـرین همنشین است» (الثعالبی، ۱٤۰۳،۳٦:۲۷)

امثال وحکم اخلاقی و تربیتی

اخلاق و تربیت ازجمله موضوعاتی است که در آثار ثعالبی بسیار بـدان پرداختـه و عنایـت شده است. و بدون اغراق می‌توان آن‌هـا را مجموعـه‌ای ارزشـمند در بـاب فضـائل و محاسـن اخلاقی و تربیتی بر شمرد. او در این راستا به‌عنوان نویسنده‌ای توانا و ادیبـی حـاذق، کوشـیده اسـت ارزش‌هـا و فضـیلت‌هـای نیـک انسـانی را در قالـب جمـلات و عبـاراتی حکیمانـه و ضرب‌المثل‌هایی زیبا عرضه کند؛ تا بر جان مخاطبان تأثیری شگرف بر جای نهد و روان ایشـان

را طراوتی تازه بخشد. ثعالبی به جهت سیطره ادبی و جهان بینی گسترده‌اش بر علـوم و اخبـار گذشته و عصر خویش، علاوه بر این که دست به ابداع عباراتی بدیع و گفتاری لطیف، چـه در حوزه نظم و چه نثر، می زند و مفاهیم را در زیباترین قالب‌های ادبی و بلاغی می‌ریزد. سـخنان بسیاری از ادباء ونویسندگان را در این باب، زیب آثارش می‌سازد؛ تـا میراثـی جـامع و گرانبهـا برای آیندگان به یادگار گذارد. که اینک به ذکر نمونه‌هایی از ایـن شـاهکارهای ادبـی وی، کـه برگرفته از کتاب " المبهج " اوست، نگاهی می‌اندازیم:

در ذکر صدیق و صداقت و آیین مودّت می‌گوید:

– الصَّدّیقُ الصَّدوقُ کالشَّقیقِ الشَفیقِ[1] « دوست صادق، چون یاوری مهربان و دلسوز است»

– مَثَلُ الصَّدّیقینِ کالیَدینِ والعینَ تَستَعینُ بالعَینِ «مثل دو دوست ماننـد دو دسـت اسـت، و (چون) چشم، که از چشم دیگر یاری می‌جوید ».

– الصدّیقُ هو العُدَّهُ عندَ الشِّدهِ و العُصرَهُ لدی العُسرَهِ «دوست تنهـا سـازو بـرگ بـه هنگـام گرفتاری و پناهگاه به هنگام سختی است »

– لقاءُ الخَلیلِ شِفاءُ العَلیلِ«دیدار دوست، شفای بیمار است». (الثعالبی،۱٤۲۰:٤۸)

در ذکر صبر و شکیبایی می‌گوید:

– الصَّبرُ مفتاحُ النَّجاحِ[2] « صبر کلید موفقیت است»

– الصَبرُ، أحسَنُ وأنجَحُ؛ و فی میزان الأجرِ، أرصَنُ و أرجَحُ «صبر، نیکوتر و موفقیت آمیزتـر است و در ترازوی پاداش استوارتر و برتر می‌باشد» (همان:٦۹)

در ذکر تقوی و پرهیزگاری می‌گوید:

– التَّقوی هی العُدَّهُ الوافیهُ والجُنَّهُ الواقیهُ «تقوی، همان توشه کامل و سپر محافظ است»

– التَّقوی أقوی عُمدَهِ و أوفَی عُدَّهِ «تقوی قوی‌ترین ستون و کامل‌ترین ساز و بـرگ اسـت» (همان: ۷۳)

---

۱ در این سخن، سجع و جناس از نوع لاحق (الشقیق، الشفیق) و مشتق (الصدیق، الصدوق)، هر دو قابل رؤیت است.

۲ ظاهراً بی ارتباط با این کلام خداوند نیست: یا أیهَا الَّذِینَ آمَنُوا اصْبِرُوا وَصَابِرُوا وَرَابِطُوا وَاتَّقُوا اللَّـهَ لَعَلَّکـمْ تُفْلِحُـونَ" (آل عمران: ۲۰۰

در ذکر دیگر محاسن اخلاقی می‌گوید:

– ما أحسَنَ الأحسانَ، بالإنسانِ « چه نیکو ست، نیکی کردن به دیگران »

– مِن أفضلِ المَکارمِ، إجتنابُ المَحارمِ « از برترین کرامت‌های اخلاقی دوری از محارم (کارهای حرام) است»

– التَوفیقُ رَفیقٌ رَقیقٌ «توفیق (لطف خدا) رفیقی مهربان است»

–الأدبُ وسیلَهٌ الی کُلِّ فَضیلَهٍ « ادب وسیله‌ای برای دستیابی به هر فضیلتی است» (همان: ٧٤)

او از دیگر نویسندگان و ادباء مثل واره ها وسخنان حکمت‌آمیز بسیاری نقل می‌کند. به‌عنوان نمونه ابوالفضل سُکری از شعراء و ادبای مرو از جمله کسانی است که در بیان حکمت‌ها و اندرزهای اخلاقی از ضرب‌المثل‌های فارسی بهره می‌گیرد و می‌گوید:

إذا الماءُ فوقَ غَریقٍ طِما فَقابُ قناهِ و ألفِ سِواء

« آب که از سر انسان غرقه در آب گذشت، مقدار یک نیزه یا بیشتر را تفاوتی نیست »

– أدّعی الثَّعلَبُ شیئاً و طَلَبَ قِیلَ هَل مِن شاهدٍ قالَ الذِّئب

(الثعالبی،۱۹۸۳:۱۰۱)

«روباه مدعی چیزی گشت و آن را طلب نمود، به او گفته شد، شاهدت کو؟ گفت دمم»

بیت اول بیانگر این ضرب‌المثل فارسی (آب که از سر گذشت چه یک وجب چه صد وجب) است و بیت دوم به این ضرب‌المثل (به روباه گفتند شاهدت کو؟ گفت دمم) اشاره دارد.

ابوبکر محمد بن عباس خوارزمی از برجسته‌ترین شعرا و نویسندگان نثر فنی در قرن چهارم هجری است و یکی از معاشران خاص ثعالبی می باشد که در قسمتی از گفتارش از وی به‌عنوان " بحر الادب و عَلَمُ النَثر و النظم..." یاد می‌کند. و خاطر نشان می‌سازد که در کلام خوارزمی فصاحت عجیب و بلاغت مفید، در کنار ملاحت و حلاوت یکجا گرد آمده است. وی در باب چهارم کتاب یتیمه الدهر، بخش بزرگی را به خوارزمی اختصاص می‌دهد و

عبارات زیبایی را در قالب ضرب‌المثل و حکمت از او نقل می‌کند؛ که به نمونه‌هایی از آن‌ها نگاهی می‌اندازیم:

– الایامُ مِرآةٌ للرجال؛ و الأطوارُ معیار النقص و الکمالِ «روزگار آیینه مردان و معیار نقص و کمال اوست »

– المَدحُ الکاذبُ ذمٌّ والبناءُ علی غَیرِ أساسٍ هَدَمٌ «ستایش دروغین نوعی نکوهش و بنای بدون پایه و اساس ویران می‌گردد»

– الکَریمُ یَعِزُّ مِن حیثُ یَهونُ « بخشنده از همان جایی که خوار می‌شود، به عزّت و بزرگی می‌رسد»

– الغَضبُ یُنسی الحُرُماتِ وَیَدفِنُ الحَسَناتِ « خشم وظائف و تکالیف (آدمی) را به فراموشی سپرده و خوبی‌ها را می‌پوشاند»

– لا صَیدَ أعظَمُ مِن إنسانٍ ولا شَبَکَهَ أصیدُ مِن لسانٍ « هیچ شکاری بزرگ‌تر از انسان و هیچ دامی نیرومندتر از زبان نیست»

– حِفظُ الصِّحهِ أیسرُ مِن علاجِ العِلَه «حفظ سلامتی از معالجه بیماری آسان‌تر است»(همان: ۲۲٤، ۲۲۷)

ابوالفتح بستی شاعر، نویسنده و محدّث مشهور قرن چهارم، از دیگر معاشران ثعالبی است که من آن که از خصال برجسته او، چون: صفا، صداقت، عفت کلام، مناعت طبع و سعه صدر، به نیکی یاد می‌کند، آثارش را به زیور کلام او می‌آراید و خالی از لطف نیست که ما در این جا، به برخی از آن‌ها که در قالب ضرب‌المثل ارائه شده است، بپردازیم:

– أحسِن الی النّاسِ تَستَعبِد قلوبَهُم فَطالما إستَعبدَ الأنسانَ إحسانُ

– مَن إستَعانَ بغَیرِ الله فی طلبٍ فإنَّ ناصِرَهُ عَجزٌ و خِذلانُ

– مَن کانَ لِلعَقلِ سُلطانٌ علیه، غَدَا وَ ما علی نَفسِه للحِرصِ سُلطانُ

(البستی،۲۰۰٦: ۳۵۷، ۳۵۸)

– «به مردم نیکی کن تا دل‌هایشان را بنده خویش سازی دیر زمانی است که نیکی انسان را بنده خویش کرده است»

– « هرکس به غیر ازخداوند در طلب کردن چیزی کمک جوید بی‌شک یـاور او نـاتوانی و خواری خواهد بود.»

– « هرکس که خرد را راهبر خویش سازد، روزگاران را چنان سپری کند که حـرص هرگـز بر وی غالب نگردد»

در جای دیگر می‌گوید:

– إذا شِئتَ أن تَصطَادَ حُبَّ أخی لُبٍّ وتَملِکَ مِنه حوزَةَ القَلبِ والخِلبِ

فأشرِکهُ فی الخیرِ الذی قَد رُزِقتَهُ وحَصّلهُ بالأحسانِ فی شَرِکهِ القلبِ

«هرگاه قصد بدام انداختن خردمندی را نمودی و خواستی مالک دل و پرده قلب او گردی»

« او را در خیری که به تو رسیده است شریک گردان و بـا احسـان و محبـت بـه وی، او را اسیر دام دوستی خود کن»

امثال وحکم سلطانی

امثال‌وحکم سلطانی در آثار ثعالبی جایگاه ویژه ای دارد، و او در دو قسمت جداگانه به ایـن مسـأله پرداخته است و آن اینکه در برخی از ابواب کتاب‌هایش، آنچه از سلاطین و ملوک جاهلی و همچنـین أمراء اسلام نقل شده، آورده، و در قسـمت دیگـر آنچـه از بزرگـان، نویسـندگان، سـخنوران در قالـب حکمت و مثل در رابطه با سلطان، أمراء، وزراء، آداب حکومت و... ذکر شده، بیان کـرده اسـت کـه مـا در این قسمت سعی می‌کنیم، نمونه‌هایی از بهترین حکمت‌ها و مثل‌ها را دراین خصـوص ذکـر کنـیم. باب چهارم کتاب (الاعجاز و الایجاز) اختصاص به ملوک جاهلی عجـم دارد. ثعـالبی ازهریـک ازایـن پادشاهان سخنانی نغز و زیبا آورده، وبا گفتاری از اِفریدون آغاز می‌کند.

– الایامُ صَـحائِفُ أعمـالِکُم فَخَلّـدوها أحسَـنَ أعمـالِکُم: «روزهـا صـفحات کتـاب اعمـال شماست، پس آن‌ها را با بهترین کردارتان جاویدان سازید»

– بلوغُ الآمالِ فی رکوبِ الأهوالِ[1]: « رسیدن به آرزوها در پذیرش خطرهاست»

۱ محتمل است که نگاهی باشد به آیه: " لیس للانسان إلا ما سعَی " (النجم: ٤٠)

– مَن بَرَّ والدَیهِ بَرَّه وَلدُه: «هرکس پدر و مادرش را نیکی و احسان کند، فرزندش نیـز، او را احسان و فرمانبری کند»

کیکاووس: أحسَنُ الأشیاءِ وأطیبُها العافیهُ: «بهترین و پاک‌ترین چیزها، سلامتی است»

– لولا مَرارَهُ البَلاء لما وَجَدت حلاوَهُ الرَّخاءِ: «اگر تلخی بلا و مصیبت نبود، شیرینی آسایش و راحتی معلوم نمی‌گشت»

کیخسرو: أعظَمُ الخَطأِ محاربهُ مَن یَطلبُ الصُّلحِ: « بزرگ‌ترین اشتباه، جنگیدن با کسی اسـت که خواستار صلح می‌باشد»

شاپور پسر اردشیر: کَلامُ العاقِلِ کُلُّهُ أمثالٌ وکَلامُ الجاهِلِ کُلّـهُ آمـالٌ «گفتـار عاقـل همـه‌اش حکمت و سخن نادان تمامش آرزوست»

هرمز پسر انوشیروان: کافَرُ النِعمَهِ بینَ سَخطِ الخالِقِ و ذَمِّ المَخلوقِ «ناسپاس به نعمـت بـین خشم آفریدگار و نکوهش مخلوق است » (الثعالبی،۱٤۰۳:۵۹،۳۸)

معاویه بن ابی سفیان: أنقَصُ الناسِ عقلاً مَن ظَلَمَ من هودونَـه «بـی خردتـرین مـردم کسـی است که به زیردست خود ظلم روا دارد» (الثعالبی،۱۹٦۱:۳۱)

عمروبن العاص: الکَلامُ کالدّواءِ إن اقلَلتَ منه نَفَعَ وإن أکثَرتَ منه قَتَلَ «سخن همچـون دواسـت، اگر کم حرف باشی، سود بری و اگر پر حرف باشی هلاک گردی» (الثعالبی،۱٤۰۳:٦۵)

عبدالملک بن مروان: افضَلُ النّاسِ مَن عَفا عَن قدرَهِ و تواضَـعَ عَـن رَفعَـهِ[1] «بهتـرین مـردم کسی است که از روی قدرت ببخشد و از روی بزرگی، فروتنی کند»

المعتصم بالله: إذا نَصَرَ الهَوی بَطلَ الرأیُ[2] « هرگاه هوی و هوس غالب گردد، رأی و اندیشه (صحیح) باطل شود» (الثعالبی،۱٤۰۳:٦۵)

---

۱ اشاره ای است به آیه: " خُذِ العفوَ وأمُر بالعُرفِ وأعرِض عَنِ الجاهلینَ " (الأعراف: ۱۹۹)

۲ ظاهراً برداشتی است از این کلام خداوند، که می‌فرماید: " و ما یَنطِقُ عنِ الهَوَی " (النجم: ۳) و " قُل لا أتَّبِعُ أهـواءَکم قَـد ضَلَلتُ إذاً و ما أنَا مِنَ المُهتَدینَ "(الأنعام: ٥٦)؛ و هم چنین آیات متعدد دیگر که بر همین معنا دلالت دارند.

ابوالعباس سّفاح: «ما أقبَحَ بنا أن تکونَ الدّنیا لَنا و اولیاؤناخالونَ مِن آثارنا: «چه زشت است برای ما که دنیا از آن ما باشد ولی دوستانمان از اثار ما خالی و بی بهره باشند» (الثعالبی،۱٤۱۷:۲۲)

علاوه براین، ثعالبی در بسیاری از آثارش بنا به اقتضای حال سخنان زیبایی از بزرگان، علماء، شعراء و نویسندگان در رابطه با پادشاهان و سلاطین مختلف در قالب حکمت و مثل، نقل می‌کند، که ذکر نمونه‌هایی چند از آن خالی از لطف نیست. او درحدیثی از پیامبر (ص) آورده:

– السُلطانُ ظِلُّ اللهِ فی أرضِه یَأوی إلیه کُلُّ مظلومٍ «سلطان سایه خدا در زمینش است که هر مظلومی به او پناه می‌برد».

ابن معتز گوید: فَسادُ الرَّعیهِ بلا سُلطانٍ کَفِسادِ الجِسمِ بلا روحٍ (فاسد شدن مردم بدون سلطان همانند فاسد شدن جسم بدون روح است) (الثعالبی، ۱٤۱۰: ٦۱–٦۲).

ابن عبّادگوید: إذا أدناکَ سُلطانٌ فَزِدهُ مِن التَعظیمِ، واحذَرهُ و راقِب

فَما السُلطانُ إلاّ البَحرُ عَظماً وقُربُ البَحرِ مذمومُ العَواقِب

(الثعالبی،۱٤۰۱:۹۲)

«هرگاه به سلطان نزدیک شدی بر تعظیم و تکریم او بیافزای و از او بر حذر و مراقب باش»

« زیرا سلطان همچون دریای بزرگ است و نزدیک شدن به دریا عاقبت و فرجام بدی دارد.»

ثعالبی خود در این باب گوی سبقت را از دیگران ربوده، و بس دلنشین سخن بر سبیل حکمت آورده است. او، ضمن آن که از صنایع لفظی، چون: سجع، جناس و طباق، به زیبایی بهره می‌گیرد، از بزرگی جایگاه و شأنَ پادشاهان و هم چنین، حسن ادب ایشان این گونه سخن می‌گوید (الثعالبی، ۱٤۲۰: ۳۷، ٤۲):

– فی قلوب الملوک عیونٌ؛ و لهم علی القلوبِ عیونٌ[۱] "پادشاهان، با چشم دل می‌نگرند و از دل‌های رعیت به خوبی آگاه‌اند

۱ میان دو کلمه " عیون " اول (کنایه از درک و آگاهی عمیق) و دوم (کنایه از عطوفت و مهربانی)، جناس تامّ برقرار است.

– مَن عصی السلطانَ، فقَد اطاع الشیطانَ[۱] " هـر کـس از سـلطان سـرپیچی کنـد، از شـیطان پیروی کرده است "

– الملک خلیفه الله فی عباده و بلادِهِ " پادشاه، خلیفه خداوند درزمین و درمیان بندگان اوست "

– الأوطانُ حیثُ یعدِلُ السلطانُ " وطن، جایی است که سلطان در آن، به عدالت رفتار کند"

ثعالبی، در بسیاری از آثار خویش، روزگار را پیری فرزانه و خردمند و موعظـه گـری توانـا می‌شمارد که مجموعه ای انبوه از تجربه، عبـرت و حکمـت پیشـینیان را در صـندوقچه اسـرار خویش به امانت نهاده است؛ تا بنا به تدبیر و مصلحت خویش، آن‌ها را تقدیم آینـدگان سـازد. بر این اساس، وی کلام بزرگان ادب را در قالب ذمّ، شکوی، مدح و وصف بیان می‌کند؛ که ما در این بخش از گفتار، به نمونه‌هایی از آن‌ها، به‌ویژه به نقل از کتاب "المبهج" وی، می‌پردازیم:

– الدّنیا، حالَه حُلوَه و مَرّه مُرّه « روزگـار، زمـانی شـیرین و زمـانی تلـخ و نـاگوار گـردد » (الثعالبی، ۱٤۲۰: ۸۹)

– الدَّهرُ أنصَحُ المؤدِّبینَ[۲] «روزگار، بهترین پند دهنده است »

– مَن لَم یؤدّبهُ والدِاهُ ادَّبَه اللیلُ و النَّهارُ «هرکس والدینش او را تربیت و ادب نکند، روزگار او را ادب می‌کند» (الثعالبی ۱۹٦۱:۲٤٦،۲٤٤)

او از ابوالفتح بستی اشعار شیوایی را نیز، ذکر می‌کنـد. ایـن امـر، ضـمن آن کـه قرابـت و نزدیکی ثعالبی را به این حکیم اندیشمند و فرزانه نشان می‌دهد، بر توانایی و چیره دستی او در حکمت و ضرب‌المثل نیز، حکایت دارد:

الدَّهرُ یَلعَبُ بالفَـتی لَعِبَ الصَّوالجِ بالکُرَهِ

الدَّهرُ قَنّاصٌ وَ مَاالـ إنـسانُ إلـاّ قُـبَّـره

(الثعالبی،۱۳۰٤:۱٦٦)

---

۱ در کلام مذکور، از صنایع بدیعی، می‌توان طباق از نوع ایجاب (عصی، أطاع)، جناس از نوع ناقص و مطلـق (السـلطان، الشیطان) و هم چنین سجع از نوع موازی را ملاحظه نمود.

۲ سخن، بهره مند از استعاره مکنیه است؛ زیرا لفظ مستعار منه (انسـان) محـذوف، و یکـی از متعلقـات و ویژگـی‌هـای آن (النصیحه)، در آن هویداست.

«روزگار آدمی را بازیچه دست خویش می‌سازد همان‌طور که چوگان با توپ بازی می‌کند و آن را به این طرف و آن طرف می‌اندازد»

«روزگار چون شکارچی و انسان همچو چکاوکی در دستان اوست»

الدَّهرُ سَلمٌ لِكُلِّ نَذلٍ لكِنَّهُ للكَرامِ حَربُ

(البستی، ۲۰۰٦: ۵۵)

«روزگار با اشخاص دون مایه و پست، سر سازگاری و با بخشندگان و افراد بزرگوار سر ناسازگاری دارد»خوارزمی از جمله ادبایی است که سخنان برگزیده وحکمت‌آمیز او، معانی بکر و ویژه ای بر جان و فکر مخاطبان إلقاء می‌کند و ثعالبی درباب چهارم کتاب (یتیمه الدهر) أمثال بسیاری از رسائل وی نقل می‌کند که شنیدنی است. او درباره روزگار چنین می‌گوید: الأیّامُ مِرآةُ لِلرِّجالِ والأطوارُ معیارُالنقصِ فیهِم والکمالِ «روزگار آیینه مردان است و احوال آنان، میزان نقص و کمال در میان ایشان می‌باشد »

-الدُّنیا عروسٌ کثیرةُ الخطابِ و المُلکُ سِلعَةٌ کثیرةُ الطلاب

« دنیا عروسی است که به یاران فخر فروشی کرده، و به دامادها خیانت می‌کند»

-الدّهرُ یَفی بَعد غَدرٍ ویجبرُ عقب کَسرٍ و یَتوبُ بَعدَ ذَنبِ

«روزگار بعد از حیله و نیرنگ وفا کرده، وبعد از شکستن جبران نموده، و بعد از گناه توبه می‌کند»

-نِعم الواقیةُ العافیه و بئسَ الخَصمُ الزَّمانُ (چه خوب نگهدارنده ای است سلامتی و چه بد دشمنی است، روزگار) (الثعالبی،۱۹۸۳:۲۲۷،۲۲۳)

او در برخی اشعارش نیز از روزگار سخن بمیان آورده، و بر این اعتقاد است که باید در برابر حوادث و بلایای روزگار قوی و هوشیار بود و بر آن اعتماد و تکیه نبایدکرد و چنین می‌گوید:

- لاتَشکُرِ الدَّهرَ لِخیرٍ سَبَّبَه فإنَّه لم یُعتَمَدُ بِالهِبَهِ

(همان: ۲۷۵)

«از روزگار به خاطر چیزی که به تو رسانده است سپاسگزار مباش، زیرا که به احسان و بخشش او نتوان اعتماد کرد »

امثال‌وحکم در آثار ثعالبی دامنه‌ای گسترده دارد و تنها به این مواردی که ما در این مقاله بدان‌ها پرداخته‌ایم، منحصر نمی‌شود؛ بلکه در هر یک از یک آثار این بزرگمرد ادب نیشابور، درس حکمت، اخلاق، تربیت و زندگی، ضمن استفاده از صنایع لفظی و معنوی به نیکوترین وجه که ما به برخی از آن‌ها اشاره‌ای کوتاه داشته‌ایم، آمده است.

اما، به رغم گستردگی دایره امثال و حکم در درون فرهنگ‌های به ظاهر غنی، مانند چین، یونان، هند، آسیای صغیر، خراسان بزرگ، ماوراءالنهر و دیگر سرزمین‌های کهن، امروزه، نه تنها آنان از قافله داران فرهنگ برتر جهانی بشمار نمی‌آیند؛ بلکه در بسیاری موارد، عملاً در میانه‌های صف مدنیت بشری – بلکه انتهای آن – قرار گرفته‌اند؟! چرا ملل مسلمان، که پیوسته مدعی غنای فرهنگ اسلامی خویش هستند و آثار مکتوب اسلاف خود را عامل نجات و سبب رهایی از تاریکی و ظلمت می‌پندارند، خود در دریای ظلمت گم گشته‌اند و از حداقل سهم در پیشبرد فرهنگ، حقوق اجتماعی و فردی، آداب زیستن و معاشرت با دیگران، و در یک جمله: مدنیت و تکنولوژی جهان امروز، برخوردار نیستند؟! چرا امروزه در جوامع شرقی، که بیش از همه سنگ فلاح دنیوی و اخروی را از مسیر جاده خرد، اندیشه، درایت، صداقت و حکمت بر سینه می‌کوبند، مردم این چنین آشفته و سرگردان‌اند؟! و اگر چنین نبود که امروزه برخی ممالک این دیار، از روابط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نسبتاً مقبولی با جهان پیشرو برخوردارند، ما حتی اکنون، امکان بروز همین اندک پیشرفت‌های ملموس و محسوس را در زمینه‌های گوناگون نیز، در خود ملاحظه نمی‌کردیم. براستی چه عوامل و اسبابی سبب شده است تا مردمانی با داشتن سابقه ای کهن، فرهنگی غنی، تجاربی سودمند، سننی دیرینه و ادبیاتی سرشار از حکمت و ضرب‌المثل، امروزه در دامان خرافات، عقب ماندگی، جهالت، یأس و بی انگیزگی دست و پا زنند و تنها به گذشتگان خویش و آثار ایشان بنازند و ازخویشتن خویش غافل بمانند؟!

پاسخ این پرسش را باید در دو نکته جستجو کرد:

نخست – عدم پایبندی عملی خردمندان و به ظاهر فرزانگان یک ملت بدان چه می‌گویند و مدعی آن هستند؛ درحالی‌که خود، از زینت و زیور آن صفات بدورند. براستی اگر ملتی صداقت و عمل را سرلوحه حیات فردی و اجتماعی خویش قرار دهد، آیا ضرورت دارد پیوسته و مستمر از

آن در مناسبت‌های گوناگون یاد شود؟! اگر برخی خویشتن را برتر از آحاد جامعه بشمار نیاورند، آیا ممکن است به خود اجازه دهند دهانشان به اندرز همنوعان خویش، که همانند آنان از درک و شعور برخوردارند، گشوده گردد؟! اگر زعمای اقوام، راستی و خلوص را سرلوحه اعمال و کردار خویش قرار می‌دادند، آیا ضرورت صرف میلیاردها دلار جهت نگارش آثار و ایجاد مجالس، محافل و انجمن‌ها، که تنها اثر آن، در پی داشتن بزرگنمایی گویندگان آن‌ها است، احساس می‌شد؟! اگر چنین بود، چرا قرن‌هاست که در جهان سوم ما، مردمان بر نخستین پلکان اخلاق، که همان صداقت و دوری از نیرنگ و فریب باشد، دست و پا می‌زنند و به سرمنزل مقصود نرسیده‌اند؟! چگونه است که حیوانات با مشاهده اعمال و رفتار خوب یا بد انسان، عکس العمل‌هایی در خور همان حرکات از خویشتن بروز می‌دهند؛ ولی آدمی را باید با سخن و تذکرهای مکرر به سوی راستی و صلاح سوق داد! اگر چنین روشی می‌توانست در جهت بهبود معاشرت‌های اجتماعی مؤثر باشد، ملت‌های اسلامی باید تا کنون، سرمشق همه ملل جهان قرار می‌گرفتند.

و در همین راستاست که، اگر روزی با فردی آراسته به ویژگی‌های اخلاقی مورد قبول و رایج، مانند: صداقت، بردباری، صراحت و بدور از ریا و نیرنگ روبرو شویم، ناخود آگاه زبان به تمجید او می‌گشاییم؛ چراکه نقطه مقابل چنین کسانی در جامعه ما بسیارند و هرگز از جانب ما به بدی یاد نمی‌شوند. اما در جوامع متمدن امروز، از اشخاصی آراسته به صفات انسانی، نه تنها با زبان تمجید و ستایش یاد نمی‌شود؛ بلکه بدیشان هیچ گونه امتیازی که آنان را برتر از دیگران قرار دهد، تعلق نمی‌گیرد؛ چراکه از منظر مردم آن دیار، وجود چنان صفاتی، از ویژگی‌های بدیهی یک انسان در معاشرت‌های اجتماعی، بشمار می‌آید. بنا بر این، صرف ادعا نمی‌تواند خصالی را برای یک ملت اثبات کند؛ حتی اگر بسیاری از آثار مکتوب آنان، مملو از معانی انسانی و معنوی باشد.

دوم – عدم درک مفاهیم پیام‌های حکما، خردمندان و فرزانگان از سوی خوانندگان و مخاطبان. و از همین روست که قرن‌هاست آثار دینی، ادبی، اخلاقی، و فلسفی فرهیختگان یک دیار، پیوسته مورد تجلیل و تکریم قرار می‌گیرد؛ اما آن چه از آن همه قیل و قال و غوغا به شنونده و خواننده القا می‌شود، آرامشی است موقتی وگذرا، که با تصور به دست آوردن سعادت اخروی بر روح و روان وی جاری می‌شود.

نتیجه

تردیدی نیست که حکمت‌ها و ضرب‌المثل‌های رایج در میان اقوام و ملت‌ها، حاصل عادات، رفتار، اعمال و کردار، و به طور کلی، سنت‌های گذشتگان است که در طول تاریخ، از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته و امروزه در اختیار فرزندان آن ملت قرار گرفته است. از آن جایی که درستی و صحت این ضرب‌المثل‌ها در ظرف تاریخ و تجربه‌های مکرر زمان به اثبات رسیده است، متأخران قوم، به آن‌ها، که برگرفته از سنن گذشتگان ایشان است، می‌بالند و از آن‌ها به نیکی یاد می‌کنند. با توجه به آن چه در این مقاله بدان پرداخته‌ایم، می‌توان نتیجه گرفت از ویژگی‌های عمده امثال‌وحکم ایران زمین، که خراسان نیز بخش عمده‌ای از آن را شامل می‌شود، عنصر دین بوده است که با زیبایی و مهارت در درون سنن کهن ایرانی وارد گشته و با آن آمیخته گشته است؛ به‌طوری‌که خواننده را توان جداسازی و تفکیک آن دو از یکدیگر نیست. بدین سبب است که ما در ادب این دیار– فارسی و عربی – عمیق‌ترین مفاهیم را در زیباترین لباس الفاظ و تصاویر، به نظاره می‌نشینیم. این، همان رمز موفقیت و جاودانگی ادب فارسی است که از دامنه‌های مرزهای این کهن دیار فراتر رفته و آداب دیگر ملل را نیز تحت الشعاع خود قرار داده است. حضور طالبان – بلکه عاشقان – علم، ادب و فقاهت در مراکز اصلی خراسان بزرگ، به‌ویژه نیشابور، سبب شده بود تا این مراکز خردمندان و فرزانگان بزرگی را به جامعه اسلامی آن عهد هدیه کند. ثعالبی یکی از درخشان‌ترین چهره‌های این سرزمین است که آثار وی سندی گویا و معتبر از فرهنگ ایرانی – اسلامی قرن‌های آغازین اسلام تا عهد این ادیب فرزانه به شمار می‌آیند؛ و ما در همه آن‌ها زیبایی‌های لفظی و معنوی را در قالب مفاهیم دینی و فرهنگی به خوبی و مهارت ملاحظه می‌کنیم. بدون شک ابومنصور ثعالبی نیشابوری با بهره گیری از اندیشه و ادب عصر، همراه با جامعیت در فکر و کثرت درآثار، سندی معتبر از پندار، خرد و ادب عربی خراسان قدیم است که حاصل ذوق و فکر خود، پیشینیان و معاصران را با حفظ امانت داری در تابلوی زرین صفحات آثار انبوه خود برای آیندگان به ارمغان نهاده است.

کتابنامه

قرآن کریم

ابن منظور. (۱۰٤٥ق). جمال الدین ابوالفضل، لسان العرب. نشر ادب الحوزه. قم. ایران. ۱٤۰٥ق.

اندقانی هاجر. (۱۳۸۲ه). امثال وحکم نهج البلاغه. چاپ دوم. انتشارات میثم تمار. تهران

البستی، ابوالفتح. (۲۰۰٦م). دیوان أشعار. حَقَّقَه: شاکر العاشور. الطبعه الاولی. دارالَینابیع. دمشق

الثعالبی، ابومنصور. (۱۹٦۱ م). التمثیل و المحاضره. تحقیق عبدالفتاح محمد الحلو. الطبعه الثانیه. الدارالعربیه للکتاب. قاهره

ـــــــــــــ . (۱۳۸٦هـ). الأقتباس من القرآن الکریم. ترجمه حسین صابری. چاپ اول. انتشرات علمی و فرهنگی. تهران

ـــــــــــــ . (۱٤۰۳هـ). الإعجاز والإیجاز. حَقَّقَه: احمد حسن بسج. الطبعه الثانیه. دارالرائد العربی. بیروت

ـــــــــــــ . (۱٤۲۰هـ). المبهج. حَقَّقَه: ابراهیم صالح. الطَبعه الاولی. دارالبشائر. دمشق

ـــــــــــــ . (۱٤۱۷ هـ). اللطف والطائف. تحقیق الدکتور محمود عبدالله الجادر. الطبعه الاولی. عاله الکتب. بیروت

ـــــــــــــ . (۱٤۱۰هـ). الیواقیت فی بعض المواقیت. تحقیق محمد جاسم الحدیثی. الطبعهٔ الاولی. بغداد.

ـــــــــــــ . (۱٤۰۱هـ). تحسین القبیح و تقبیح الحَسَن. تحقیق شاکر العاشور. الطَبعه الاولی. وزراه الأوقاف و الشؤون الدینیه. بغداد.

ـــــــــــــ . (۱۳۰٤). المنتحل. تحقیق أحمد ابوعلی. الطبعه الاولی. مکتبه الثقافه الدینیه. قاهره

ـــــــــــــ . (۱۹۸۳م). یتیمه الدهر فی محاسن أهل العصر. شرح و تحقیق الدکتورمفید محمد قمیمه. الجزء الرابع. الطبعه الاولی. دارالکتب العلمیه. بیروت

دارایی، بهین. (۱۳٤۷ هـ). تاریخ الحکماءللقِفطی. چاپ اول. شماره ۱۱۷٤. انتشارات دانشگاه تهران

سَیّاح أحمد. (۱۳۸۲هـ). فرهنگ بزرگ جامع نوین. چاپ چهارم. جلداول. انتشارات اسلام. تهران

السیوطی، جلال الدین، عبد الرحمان بن ابی بکر. (بی تا). الإتقان فی علوم القرآن. دار الفکر

صاحبی، هادی. (۱۳۸۱هـ). مثل‌های رایج در زبان عربی. چاپ اول. انتشارات مدرسه. تهران

طوسی، نصیر الدین. (۱۳۵٦). اخلاق ناصری. تصحیح: مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. انتشارات خوارزمی. تهران. چاپ اول.

مطهری، مرتضی. (۱۳٦٦هـ). آشنایی با علوم اسلامی. چاپ دوم. انتشارات صدرا. تهران.

Character and Characterization in Gibran Khalil Gibran's *Al-'Awāsif* Short Story Collection

Aliakbar Ahmadi Chenari[1]
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran

Received 2 January 2015 ***Accepted 11 September 2015***

Extended Abstract

1- Introduction

Character is one of the most basic narrative fundaments in each story, and it plays a significant role in developing the plot and unfolding of the events. Gibran's *Al-'Awāsif* involves a series of short stories, in which the author has assigned significant importance to characters and means of developing them. In this book, Gibran has been very concerned with the element of character and the methods of characterization. The present article focuses on character in *Al-'Awāsif*, given the effective role of this element in shaping the events and developing the plot of the story.

2- Theoretical Framework

For the research to have a methodological structure, this section sets to briefly introduce the study key terms and elaborate on their practical use in the text. It can be stated that characters of a story are, in fact, an objective image of behaviors, features, and habits of those who are formed via a logical cycle in the author's mind by the modeling of external realities and the author's surroundings. The most renowned categorization of different characters is presented by Morgan Forster. In his categorization ,Forster distinguishes between "round" and "flat" characters. From his viewpoint, a flat character, in its best, is built upon a united quality or idea and could be expressed in a single sentence. However, there are further dimensions to a "round" character (Forster, 2005). A "static" character remains the same from the beginning until the end of a story (Doubtfire, 2009), yet a "dynamic" character gradually changes throughout a story and is influenced by the course of events (Najm, 1963). Two methods have been suggested for characterization:

a) Direct description of personal traits: in this method, the personal qualities, states, activities, and behaviors are presented, and the goal is to induce an image of the character (Mirsadeghi, 2009). Direct characterization involves the simultaneous

1 Corresponding Author: ahmadichenari54@yahoo.com

or separate presentation of two personality aspects of a character. One aspect is the character's appearance and the other is his/her internal qualities such as moods, emotions, feelings, and thoughts (Najm, 1963).

b) Indirect Description: in this method, authors develop their characters gradually through conversations, deeds, behaviors, actions, and thoughts (Zeituni, 2002).

3- Method

This is a descriptive-analytical research. First, the definition and significance of character in the world is explained, and then, within the body of the research, some theoretical backgrounds are provided in each section, followed by the analysis of the examples.

4- Results and Discussion

The minor characters in almost all of the stories are flat and have only one type of behavior.

In those stories of *Al-'Awāsif* with athird person point of view, there is usually not more than one round character while the other characters are flat and one-dimensional. Basically, there is no round character in the stories recounted by a third-person narrator. All minor characters in *Al-'Awāsif* are static since they do not change significantly over the course of the stories.

Some of the main characters of this collection are dynamic. They are affected and turned by the events, which set the stage for a range of spiritual, behavioral, and sociological changes in them. The static characters of the stories are more frequent than the dynamic ones. The reason should be sought in the limitations of characterization instruments, which is itself because of the "compression and concision of short stories" (Almomeni, 2009, p. 32). In developing his characters, Gibran is not just concerned with physical characteristics, but he is also engaged in describing the characters' inner aspects, and tries to show the feelings of sadness and joy, love and hatred, rancor and jealousy, etc., by using different means.

5- Conclusion

The characters and characterization in these stories are closely linked to the type of narrative or point of view. In the stories with first-person point of view, the range of characters is limited, and the stories are comprised of two characters. However, in the stories with third-person point of view, there is a greater variety of characters. Since the lack of time in short stories may prevent the proper development of characters, writers could use a combination of story description, dialogue, and action with more emphasis on dialogue.

In *Al-'Awāsif*, the focus has been more on the reality of characters.

Keywords: *Al-'Awāsif,* Gibran Khalil Gibran, Character, Characterization, Short story.

References [In Persian]

1. Abdolahian, H. (2002). *Personality and characterization in contemporary fiction*. Tehran, Iran: Aftab.
2. Atashsouda, M. A. (2005). *Tonight's story*. Tehran, Iran: Asim.
3. Dad, S. (2003). *A dictionary of literary terms*. Tehran, Iran: Morvarid.
4. Daghighian, S. D. (1992). *The origin of personality in fiction*. Tehran, Iran: Nevisandeh.
5. Doubtfire, D. (2009). *The craft of novel writing* (M. J. Firuzi, Trans.). Tehran, Iran: Agah.
6. Esslin, M. (1999). *The field of drama* (M. Shahba, Trans.). Tehran, Iran: Hermes.
7. Forster, E. M. (2005). *Aspects of the novel* (I. Younesi, Trans.). Tehran, Iran: Negah.
8. Mirsadeghi, J. (2006). *Elements of story*. Tehran, Iran: Sokhan.
9. Mirsadeghi, J. (2007). *Fiction*. Tehran, Iran: Sokhan.
10. Mirsadeghi, J. (2008). *How to write a story*. Tehran, Iran: Sokhan.
11. Noble, W. (2006). *How to write conversations* (A. Akbari, Trans.). Tehran, Iran: Soroush.
12. Wallace, M. (2003). *Theories of narrative* (M. Shahba, Trans.). Tehran, Iran: Hermes.
13. Younesi, I. (2009). *The art of story writing*. Tehran, Iran: Agah.

References (In Arabic)

1. Abdolkhalegh, N. A. (2009). *Comparing the fictional personality between Ali Bakachir and Najib*. Beirut, Lebanon: Alelm o Aliman Lenashr.
2. Abdolmohsen, M. H. (2011). *Narratological structure in stories of Sobhi Fahmavi*. Cairo, Egypt: Daro al Havar.
3. Alghazi, A. Z. (2009). *Narratological structure of novels*. Algiers, Algeria: The Center for Human Research.
4. Almomeni, A. M. (2009). *Modernism and experience in short stories in Jordan*. Amman, Jordan: Alyazuri.
5. Alvali, K. (2009). *A critical study of short stories*. Amman, Jordan: Daro al Vaeli Lelnashr.
6. Ghanimi Halal, M. (n.d.). *Romanticism*. Cairo, Egypt: Nahze Mesr.
7. Khalil Gibran, G. (2002). *A complete collection of writings*. Beirut, Lebanon: Daroljalil.
8. Khalil, I. (2009). *Research in narratology*. Beirut, Lebanon: Dar al Oyudat.
9. Najm, M. Y. (1963). *The art of story*. Beirut, Lebanon: Daralthaqafa.

10. Prince, G. (2012). *The world of narratology* (B. Saleh, Trans.). Beirut, Lebanon: Dar al Kotob al Ilmiyah.
11. Vahbeh, M. (1974). *A dictionary of narratological criticismterms*. Beirut, Lebanon: Maktabeh Lobnan.
12. Zeituni, L. (2002). *A dictionary of narratological criticism terms*. Beirut, Lebanon: Maktabeh Lebanon.

Analysis of Some Imageries in *Nahjul Balaghah*

Abbas Eghbaly[1]
Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran

Received 12 September 2014 ***Accepted 10 June 2015***

Extended Abstract

1- Introduction

"Imagery" or aesthetic referencing, i.e., symbolism or representation, is useful in conveying the intellectual treasures, as an imaginative synthetic process. The frequency of this aesthetic feature in Arabic literature and within the text of *Nahjul Balaghah*, which is one of the paragons of eloquent Arabic, gives rise to the questions of the history of imagery in Arabic literature and the role of imagery in *Nahjul Balaghah*'s exegesis. In the present study, clinging to the assumption that imagery is one of the ancient features of Arabic literature and that *Nahjul Balaghah*'s imagery hasrendered its phrases eloquent, using a descriptive-analytical methodology and presenting some examples of imagery in Arabic literature along with *Nahjul Balaghah*, useful elements in creating this type of visual aesthetics are determined and their efficacy is explained.

2- Theoretical Framework: Imagery in Arabic Literature

In Arabic literature, phenomena pertaining to dynamic or static nature of objects with which the audience is familiar, in the forms of visualization, personification, and simile, are the fundamental elements of imagery. For instance, al-Shanfari, a poet of Jahiliyyah (age of ignorance), creating an imagery, analogizes the release of an arrow from a bow and its sound to the separation of a bereaved women's child, in whose grief she is mourning and weeping, saying: "*Eza zalla anha assahm hannat ka annaha / morazzaaton sakla tarenno va tavalo*" (Whenever an arrow leaves it, it moans, as if it were a woman who is weeping and morning). In a wise piece of advice offered by a woman in Jahiliyyah period to her newly-wed daughter who is moving in with her husband, he depicts the imagery of a bird leaving its nest, saying: *"khallafte aloshshe allazi darajte ela vakren lam tarefihe*" (Sefvat, 1985, p.145). (You left behind a nest in which you were and entered one which you do not know).In the verses of holy Quran, the phrase "*Yoghallabo kaffayhe*" (al-Kahf, 42) (Rubs the palms of his hands together) portrays the internal moods of grief and repentance of a wrongdoer, aesthetically, using imagery. The Prophetic Hadith of "*Annaso savaon ka asnanel moshte"* (al-Sadduq, 1992, p. 380)

1 Corresponding Author: aeghbaly@kashanu.ac.ir

(People are quite equal as the teeth of a comb) is an imagery denoting equality of people. In the texts of *Nahjul Balaghah*, phrases such as "*Yaredonahoo vorood alaname*" (Like arriving of animals at the spring of water, they arrive), "*attaghva mataya zolol*" (virtue is like a tamed horse), "*yakhzamona mallalahe ka khezmatel ebele*" (sermon 1) (They eat the common property of the society like a camel eats) are examples of imageries that are described and analyzed in the present study.

3- Findings: Some imageries from *Nahjul Balaghah*

Amir-ul-Mu'minin (PBUH), in describing pilgrims who are entering Beytollah al-Haram, has utilized the dynamic elements of nature, invoking an image of primate's headlong approach towards a fountain and the influx of pigeons into a trough, saying: "*Yaredonahoo vorood alaname / va yalahoon elayhe vclooh alhammame*" (sermon 1) (Like arriving of animals at the spring of water, they arrive). In this aesthetic depiction, Beytollah al-Haram, is a fountain towards which the pilgrims who are thirsty of Twaf move greedily, to satiate their parched souls by the spiritual serenity derived from making Tawaf in Kaaba.

Analyzing the words used in this imagery reveals that the terms used in it have added to the clarity of the expression. Since, firstly, the phrase *yalahoon- vclooh* is derived from "*valah*"(despair) which mean perplexity caused by enchantment. Apparently, Imam Ali (PBUH) is alluding to the fact that those who circumambulate Kabaa, move towards it with enchantment and love. Secondly, the denotative meaning of the verb, "*Yaredona*"(they enter) is arriving at a fountain and the root of the word, that is "*vorood*"(enter) means arriving at a source of water; however, utilizing figurative language, here it has been used for Kaaba. Thirdly, absolute objects of "*vorood alaname*", "*voloohal hamam*" are adverbs expressing the manner of the rushing and influx, adding to the clarity of the message. Moreover, as indicated in, "Hamshi"or "Ehshaee"(implication)the words of "Vorood" and "vclooh" with their connotations are indicative of Amir-ul-Mu'minin's (PBUH)passionate viewpoint towards this religious ritual. In utilizing non-nature elements, those palpable objects are used that had a distinctive presence in the daily lives of people back then. Objects such as "*ghamis*" (shirt), "*raha*" (mill), "*dera*" (armor), "*jonnah*" (shield), and "*sharak*" (cattle),"*Laghd taghammasaha folanon va ennahoo layalamo anna mahalli menha mahalla alghotbe men alrahha*" (sermon 3)(Swear to God, someone has put on the shirt of caliphate, while he knows that my position in caliphate is like the position of the axis of a millstone).In this aesthetic depiction, the abstract act of caliphate has been analogized to a shirt and grabbing hold of it unrightfully has been portrayed as putting someone else's shirt on. Since every shirt is tailored for an owner, the message of this analogy is that not everyone is worthy of superseding and creating a caliphate after Prophet Muhammad (PBUH). Similarly the phrase "*Ennahoo layalamo anna mahalli menha mahalla alghotbe men alrahha*" (He knows that my

position in caliphate was like the axis of millstone) which is imagery, is based on three analogies: Firstly, Prophet Muhammad has analogizes his position, which is abstract, to the position of the eye of a millstone (millstone axis). Secondly, through analogizing tangible to tangible, he has analogized himself to the eye of a millstone. Thirdly, in analogizing the caliphate to a mill, he has analogized an abstract issue to a tangible one. The eloquence of similes in this imagery is that the caliphate of Prophet Muhammd (PBUH) and assuming the leadership of the Muslim Ummah, just like a millstone that has no use without its lever, will not materialize without my (Amir-ul-Mu'minin's) Imamat (leadership). The other message is that, just as in turning a millstone nothing can make up for its axis, in Caliphate, too, no one can be elected instead of him (Ali Ibn Abi Talib).

4- Conclusion

The findings of the study reveal that the history of Arabic imagery dates back to Jahiliyya and has been prevalent in the collective style of both that era and the advent of Islam. Imagery has been utilized for the purpose of clarity of message. Analyzing the imagery in *Nahjul Balaghah* revealed that Imam Ali (PBUH), too, in his utterances, has utilized the collective style of literati at the advent of Islam. His highness, corresponding to the theme of utterance, has borrowed dynamic and static natural elements and familiar objects. In many of the imageries used in *Nahjul Balaghah*, from analogies' perspective, spiritual issues have become salient.

***Keywords*:** *Nahjul Balaghah*, Imagery, Religion, Piety, Collective style.

References (In Persian)

1. Bahar, M. T. (1958). *Stylistics*. Tehran, Iran: Amirkabir.
2. Dashti, M. (2007). *Translation of Nahjul Balaghah*. Qom, Iran: Zohoor.
3. Khaghai, M. (2012). *Manifestations of rhetoric in Nahjul Balaghah*. Tehran, Iran: Nahjul Balaghah Foundation.
4. Parvin, L. (2004). *About poetry* (F. Rakei, Trans.). Tehran, Iran: Etelaat.
5. Shahidi, J. (2008). *Translation of Nahjul Balaghah*. Tehran, Iran: Elmi farhangi.

References (In Arabic)

1. Alakbari, A. (1983). *Sharhehel Amial Arab* (M. Alkhalvani, Resorted). Beirut, Lebanon: Afagholjadideh.
2. Alarabi, A. (1988). *Islamic poetry and techniques*. Beirut, Lebanon: Daral Jeil.
3. Albahraee, A. (1989). *Interpretation of Nahjul Balaghah*. Beirut, Lebanon: Ketab.
4. Albostani, F. A. (n.d.). *Almajani Alhadith*. Beirut, Lebanon: Alkatolokieh.
5. Almeidani, A. (1993). *Mahmaol Amsal* (M. Abdolhamid, Resorted). Beirut, Lebanon: Asrieh.

6. Almotazeli, E. (2006). *Interpretation of Nahjul Balaghah*. Beirut, Lebanon: Ehyael Kotobel Arabieh.
7. Al-Saduq, M. (1992). *Man la yahduruhu al-Faqih*. Qom, Iran: Jameatol Modaresin Qom.
8. Alseyed Alhamiri, S. (n.d.). *Poetry of Alseyed Alhamiri* (H. Shokr, Resorted). Beirut, Lebanon: Alhayat.
9. Altoosi, M. (1987). *Tahzibal Ahkam*. Tehran, Iran: Ilmieh.
10. Asfoor, J. (n.d.). *Alsoorat alfanieh fi tarthel alnaghdi val belaghi endal Arab*. Beirut, Lebanon: Althaghafi.
11. Hessan Ibn Sabet ,A. V. (1985). *Poetry of Hessan* (A. Mahna, Resorted). Beirut, Lebanon: Ilmieh.
12. Ibn Manzoor, M. (1984). *Arabic language*. Qom, Iran: Adabol.
13. Ibn Rabieh, L. (2011). *Poetry of Labid Ibn Rabieh* (M. Abdolhamid, Resorted). Beirut, Lebanon: Dar Sader.
14. Imra' ul-Qais. (1989). *Poetry of Imra' ul-Qais* (H. Alfakhoori, Resorted). Beirut, Lebanon: Darol Jeil.
15. Orvat Ibn Alverd. (1986). *Poetry of Orvat Ibn Alverd*. Beirut, Lebanon: Daral Beirut.
16. Qotb, S. (2002). *A specialized study of Quran*. Cairo, Egypt: Alshoroogh.
17. Safoot, A. Z. (1985). *Speeches of Arab people*(A. Ghoozi, Resorted). Beirut, Lebanon: Alhedatheh.
18. Torfateh Ibn Alabd. (1980). *Poetry of Torfateh Ibn Alabd* (A. Ghoozi, Resorted). Beirut, Lebanon: Saeb.
19. Yoones Ali, M. (2007). *Almani va zalalel mani*. Beirut, Lebanon: Darol Madarel Islami.

Narrative Analysis of the Novel, *the Beggar*, by Naguib Mahfouz

Kamal Baghjeri[1]
Assistant Professor of Arabic Language and Literature,Farabi College of University of Tehran, Tehran, Iran
Ali Bashiri
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran

Received 4 August 2014 ***Accepted 20 May 2015***

Extended Abstract

1- Introduction

The present article is a narrative reading of the novel, *The Beggar*, by Naguib Mahfouz. The main narrative elements of this novel including point of view, focalization, method of presenting dialogues and thoughts, title, description, simile, time (time of narration and commencement of the novel), and place are analyzed. *The Beggar* is one of the masterpieces of Naguib Mahfouz, the eminent Egyptian writer. Usage of modern story writing techniques, polyphony, etc., have turned this novel into a clear reflection of the third stage of Naguib Mahfouz's literary life, mostly considered as philosophical realism or a semi-psychological stage. In this novel, objectivity and realism, as the main characteristics of the first stage of Mahfouz's literary trajectory, are supplanted by subjectivity and abstractionism. Many of Arabic literary analysts and critics have divided Mahfouz's literary life into four different stages: historical stage (1939-1944), critical realism stage (1945-1957), philosophical realism stage (1961-1967), and finally the stage of return to critical realism (1972 until the end of his life). *The Beggar*, which we aim to analyze here in terms of narration and semiotics, has been penned during Naguib Mahfouz's philosophical-realism stage, a stage which also includes many of his masterpieces such as *the Thief and the Dogs*, *Miramar*, and *Children of Gebelawi*. Many features can be mentioned for this stage, the most salient of which can be the author's digression from objectivity and realism and his inclination toward subjectivity and abstractionism. Although all these important features are discernible in all the novels of philosophical realism stage, undoubtedly, its embodiment and epitome is to be found in *The Beggar*. The present study shows how this crucial feature has emerged in all the elements and narrative techniques of *The Beggar*, including title, narration, time, and place.

1 Corresponding Author: shmotoun.arabic@yahoo.com

2- Point of View

The Beggar is narrated from three different points of view; hence there is a multiplicity of narrators. Some parts of this novel are narrated from a third person point of view. The next point of view is that of first person which comprises a considerable portion of the novel. This point of view takes various forms in the novel such as first person singular which is used to explicate Omar's inner crisis and commotion, in a naked and nude way. Obviously, no one can express this crisis for the audience as well as the character himself. The second one is monologue, where in fact Omar is talking to himself. In this type of narration, he addresses himself. This type of narration reveals another aspect of Omar's psyche for the reader. The third point of view is the first person plural which expands the realm of Omar's psyche, transforming it from a singular I to a plural I. Another point of view is the second person which is in fact a fusion of the third person and monologue. In this type of narration, the author, one way or another, addresses the reader. In fact, the author asks the reader to step into the character's shoes and interact with the narration.

3- Focalization

Focalization in *The Beggar* takes two different forms, among which the author has created a relative balance: zero focalization and internal focalization. In parts of the novel, the narrator takes an overhead vision; thus zero focalization reigns over the narrative. But, not before long, this type of focalization is replaced by internal focalization. In this type of focalization that, usually, materializes in inner monologues of the main character, narrator's point of view accompanies the character. Concerning the way of presenting speeches and thoughts, it should be mentioned that direct, free presentation of thoughts along with pure narration are more frequent in *The Beggar*, the former corresponding with internal focalization and the latter with zero focalization. However, another salient narrative point discernible in *The Beggar* is its polyphonic feature, compared to Mahfouz's previous novels, specifically in the critical realism stage. In fact, *The Beggar* can be taken as a perfect example of a polyphonic novel, a notion propounded by Mikhail Bakhtin in his dialogism.

4- Title

The Beggar, regardless of being a set of words, has many connotations within itself which become clear as the reader pores over the novel. It is a description of the protagonist (Omar al-Hamzawi) or the bourgeoisie class during the 60s in Egypt, to which Omar al-Hamzawi belongs. A class divest of its past (especially in the 20s and 30s of the 20th century, which had a pivotal role in 1919 revolution and anticolonial movements) aspirations, zest, and gusto, and then, having been drowned in the superficiality of life, in seeking what it has missed.

Commencement of the Novel

Naguib Mahfouz, by presenting a digressing and technical beginning, induces the two mentioned functiones—giving information and creating incentive—in the best possible form into his work. To achieve this, he has used a narrative technique known as *mise en abyme*.

4-1- Description

It is known that usually description in a novel is presented either through objective description or expressionistic description. Taking a brief glance at *The Beggar* we can realize that the preponderance of the descriptions used in this novel is of the latter type, while in the novels pertaining to the second stage of Naguib Mahfouz's literary life (critical realism) objective description is absolutely dominant.

5- Place

Contrary to the previous novels, the majority of places in *The Beggar* are confined places such as a doctor's office, Omar al-Hamzawi's house, his workplace, a cabaret, a new apartment, a house on the outskirts of the city ,etc., which are more commensurate with the protagonist's mental and psychological crisis and lend a lot of strength to the abstract aspect of the novel.

6- Time

Concerning the element of time, what distinguishes this novel from not only the novel of the critical realism stage, but also from other novels of his philosophical realism stage (e.g., *the Thief and the Dogs*) is the entwinement of past and present in an abstract, non-objective process, materializing in Omar's monologues.

Key word: Naghib Mahfouz, Philosophic. Realism, Beggar(AL shahaz), Narrative Study.

References (In Persian)

1. Ahmadi, B. (2007). *The structure and interpretation of the text*. Tehran, Iran: Markaz Publication.
2. Ahmadi, B. (2013). *From pictorial signs to the text*. Tehran, Iran: Markaz Publication.
3. Anousheh, H. (2002). *Encyclopedia of Persian literature* (Vol. 2). Tehran, Iran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press.
4. Biniaz, F. (2008). *An introduction to story writing and narratology*. Tehran, Iran: Afraz Publication.
5. Hassani Rad, M. (2010). Focalization as a tool for narrative. *Ketab Mah*, *152*, 51-56.

6. Mahfouz, N. (2009). *The beggar* (M. Dehghani, Trans.). Tehran, Iran: Niloufar Publication.
7. Mohammad Saeed, F. Z. (1999). *Symbolism in the works of Naguib Mahfouz* (N. Rajai, Trans.). Mashhad, Iran: Ferdowsi University of Mashhad Press.
8. Toolan, M. (2007). *Narratology (A critical linguistic introduction)* (S. F. Alavi & F. Nemati, Trans.). Tehran, Iran: SAMT.

References (In Arabic)

1. Al-Ghazi, M. V. (2010). *A dictionary of narratological terms*. Beirut, Lebanon: International Alliance of Independent Publishers.2. Al-Riahi Ghosantini, N. (2008). *An introduction to the theory of narrative description*. Beirut, Lebanon: Dar-Alfarabi.
3. Al-Shatti, S. (2004). *Symbol and symbolization in the works of Naguib Mahfouz*. Cairo, Egypt: Al-Heiat Al-Mesriyeh Al-Ameh Al-Ketab.
4. Khalil, I. (2010). *The structure of a narrative text*. Algiers, Algeria: Manshūrāt al-Ikhtilāf.
5. Lahmidani, H. (1991). *The structure of a narrative text (From a literary criticism angle)*. Beirut, Lebanon: Arab Cultural and Community Center.
6. Mahfouz, N. (n.d.). *The beggar*. Cairo, Egypt: Maktaba-Al-Meser.
7. Mohammad Al-Amin Al-Talaba, M. S. (2008). *Language dimensions in the contemporary Arabic narrative works (A theoretical and comparative study of symbolization of narrative texts)*. Beirut, Lebanon: Arab Diffusion Company.
8. Shaker, A. N. (1994). *Aesthetics of place in Arabic novels*. Beirut, Lebanon: Arabic Institute for Research and Publishing.
9. Shokri, Gh. (1982). *A faithful writer (A research in the works of Naguib Mahfouz)*. Beirut, Lebanon: Dar al-Afaq al-Jadidah.
10. Tarabichi, G. (1988). *God in a symbolic trip of Naguib Mahfouz*. Beirut, Lebanon: Dār al-Ṭalīʻah lil-Ṭibāʻah wa-al-Nashr.
11. Zeituni, L. (2002). *A dictionary of novel criticism terms*. Beirut, Lebanon: Al-Maktabeh Lebanon.

Investigating the Truth of Live Burial of Girls in Arabic Jahiliyyah Prose and Poetry

Mahmood Khorsandi[1]
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran
Alireza Khorsandi
Ph.D Candidate of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran
Sayyed Mohammad Mousavi Bafrooei
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Semnan University Semnan, Iran

Received 23 Nomember 2014 ***Accepted 18 June 2015***

Extended Abstract

1- Introduction

In this article, we will consider the live burial of girls and the historical reality of this act. According to documents and evidence such as poetry and prose of pre-Islamic period (Jahiliyyah), and holy verses and sayings, it seems that the live burial of girls was a truth of that time and even of our present age. However, the missing bit of information is whether it was limited to Arabs in one time and moment in a specific tribe or it was (is still) practiced by members of other nations and races.

The evidence shows that not all Arabian tribes performed this horrid act. Many Arabs held great respect for girls and women given the existence of business women and poets in Jahiliyyah period and the emergence of many outstanding figures in that period such as Al-Khansā in literature and Khadijahin in business. Quran is not just for one period, age, and place, but it addresses all other nations with different races and religions. The live burial of girls is not essentially limited to Arabs or a specific period of time in Quran. Therefore, it has a background in other races and nations. The exaggeration of ascribing this act to only Arabs in Quran has political and promotional aspects, which could be ignored.

2- Theoretical Framework

This horrifying tradition was originated before the birth of Christ and continued to exist in different non-Arab nations and communities Ali, 1970). The ironic meaning and the dictionary meaning of live burial of girls (i.e., the lack of respect for girls and women in different parts of life and not giving them credit for determining their fate and that of other members of society) suggest that the history of Arab and non-Arab nations before and after Islam (even in the present age)

1 Corresponding Author: Khorsandi@Semnan.ac.ir

includes many cases of disrespect and humiliation of women. Some tribes used to kill widows and bury them close to their diseased husband. Some other buried them alive in their husbands' graves (Maknoon & Sanapoor, n.d.). In the civilized nations prior to Islam, women had the right of ownership but no right of disposal (Tabatabaei, n.d.). Thus, Quran uses the phrase "don't kill" to prevent all men in the past and present ages, including Arabs and non-Arabs, from performing such a despicable act.

3- Method

Given the poetry and prose of pre-Islamic period (Jahiliyyah), and holy verses and sayings on live burial of girls, it could be understood that a few poems have remained that describe or praise this immoral act, which are as follows:

The act was not common in all Arab tribes but only in few. Because if it had been popular, it would have been reflected in Arabic poetry. Furthermore if this had been the case, all Arabs would have been proud of it and they would have blamed those who did not kill their daughters.(Abd, 1989).

In those tribes where live burial was practiced, there were people who opposed it by different means. It should also be noted that if all members of a tribe had killed their daughters, after some time the number of girls would have dropped and the tribe would have simply died out. (Abdul Satar, 2010)

Motives for killing of siblings were different in various tribes. The most significant of those reflected in both poetry and prose were hatred, prejudices, perceiving of girls as having bad omen, fear of poverty etc. However, it may be stated that the most important reason for killing of siblings (whether girl or boy) was poverty that made the parents do such an evil act.(Fazlollah, 1984)

Quran has severely criticized this action, and Prophet Muhammad (peace be upon Him) has expressed his hatred for this act by his own behaviors and sayings. The position taken by Quran was general, and it addressed all human beings in all times.(Tabatabai, n.d.).

4- Conclusion

Since there are few poems on this issue, it seems that the live burial of siblings was not acceptable for any tribe. It was an individual act done on the basis of different forces and obligations. It was also criticized and admonished by other people. (Al-Ghazali. n.d).

Because of the fact that this act was more often practiced by other nations and communities rather than Arabs, it may be stated that Arabs have been heavily disparaged regarding this issue (live burial of girls) mainly because of the disputes between them and other races.

(Mamouri, 2010)

Keywords: Poetry and prose, The pre-Islamic era, The beginning of Islam, Girls' killing.

References (In Persian)

1. Bartolomeu, C. (1958). *Women in Sasanian laws* (M. H. N. A. Saheb Alzamani, Trans.). Tehran, Iran: Bija.
2. Durant, W. (1997). *The story of civilization*. Tehran, Iran: Elmi va Farhangi.
3. Fatahizadeh, F. (2004). *Women in history and Islamic thoughts*. Qom, Iran: Center of Islamic Research at IRIB.
4. Khamenei, S. M. (1948). *Women's rights*. Tehran, Iran: Tak.
5. Maknoun, S., & Sanehpour, M. (n.d.). *Investigating the history of women's status*. Tehran, Iran: Islamic Development Organization.
6. Mamouri, A., & Khosh Sokhan Mozafar, Z. (2010). A historical investigation of women's position in the pre-Islamic era and the Quran according to the beating verse. *Journal of Sciences and Thoughts of the Quran*,*6*, 73-94.
7. Mehrizi, M., & Mashhadi Alipour, M. (2010). Re-looking at the features of women in the pre-Islamic era. *Shia Women*, *23*, 7-36.

References (In Arabic)

1. Abd, M. (1989). *The culture of female poets in the pre-Islamic and Islamic eras*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah.
2. Abdul Satar.Salah.(2010). Girls in Arabic and Islamic heritages. *Monthly Journal Issued at Darul Uloom Deoband, (9-10)*,65- 80.
3. Afghani, S. (1969). *Islam and women*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Fekr.
4. Afifi, A. (1932). *Arabian women in the pre-Islamic and Islamic eras*. Cairo, Egypt: Imprimerie El Maarif.
5. Al-Ghazali, M. (n.d.). *Issues related to women among the past and present traditions*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Shorok.
6. Al-Hasri, I. (n.d.). *Zahr al-adab*.Egypt: Almatba Alrhamainye.
7. Ali, J. (1970). *A comprehensive pre-Islamic history*. Beirut, Lebanon: Daro al-Elm lel-Mallain.
8. Al-Isfahani, A. a.-F. (n.d.). *Songs*. Beirut, Lebanon: Daro Ehya al Taras al Arabi.
9. Al-Jahiz,(1986). *Al-bayan wa at-tabyin*. Beirut, Lebanon: Dar Alsaab va Almatba Alrahmainye.
10. Al-Maʿarri, A. A. (2004). *Necessary howeverredundant*. Beirut, Lebanon: Dar AlKitab Al Arabi.
11. Al-Zamakhshari, M. (1986). *Telling the truth of Quranic ambiguities*. Beirut, Lebanon: Dar AlKitab Al Arabi.
12. Fazlollah, M. N. A. (1984). *Women in the light of Islam*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Zahra.
13. Houfi, A. M. (n.d.). *Women in the pre-Islamic era poetry*. Cairo, Egypt: Nahdet Misr Publishing House.

14. Ibn Shaker, M. (1922). *The supplement of eminent scholars' books in the past*.Egypt: Al-Maṭbaʿah Al-Amīrīyah.
15. Nasar, H. (n.d.). *Arab people's poetry*. Cairo, Egypt: General Organization of Cultural Palaces.
16. Shukri Alusi, M. (n.d.). *The peak of knowledge in the recognition of Arab's conditions* (Vol. 3). Beirut, Lebanon: Dar Al Kotob Al Ilmiyah.
17. Tabarsi, F. I. H. (1993). *Majma' al-Bayan in interpretation of the Quran*. Qom, Iran: Naser Khosro.
18. Tabatabai, S. M. H. (n.d.). *Almizan in the interpretation of the Quran*. Qom, Iran: The Community of Trainers at Seminary.
19. Taheri, A., & Ghare Khani, N. (n.d.). Women from the perspectives of Bahar and Rosafi. *Literary Heritage, 2*(6), 1-20
20. Yamout, B. (1998). *Arabian female poets in the pre-Islamic and Islamic eras* (A. A. Mohammad Mayo, Restored.). Aleppo, Syria: Dar Al Kalam Arabi.

Rhetoric of "Repetition" Device in the Themes of Javaheri's Satire and the Analysis of its Secondary Meaning

Reza Rezaei[1]

Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran

Received 1 March 2015 ***Accepted 31 December 2015***

Extended Abstract

1- Introduction

Literature and society have an ancient, indissoluble bond. In social poetry, which stems from human feelings and social suffering, the poet strives for his poem to be a veritable reflection of his time. Awakening of the public mind, improving insight. and attempting at the desired evolution are Javaheri's main objectives of this poetic approach.

2- Introducing the Writer and his Orientation

Javaheri (1900-1997), a contemporary Araqi satirist, utilizes criticism under the guise of humor while analyzing and visualizing social, political feelings and thoughts in his creative mind and poetic vision, so that through transmutation of thought and deliberation, novel literary creations materialize. He has endued his poems with a fierce, throbbing, dynamic and excitement-inducing expression to obliterate feelings of lethargy and torpor plaguing his audience, the great masses of the people, and instigate their passion and enthusiasm, creating a revolution within the realms of the society. He is a poet with a deep social vision, endowed with a unique revolutionary and political insight.

3- Research Questions

The present paper is a study of "repetition", as a technique and a literary and rhetorical device in the satirical themes of Javaheri's poem and aims to find the answers to the following questions: 1) What is the role of rhetoric- based aesthetics in highlighting and notifying the meaning? 2) Has Javaheri been able to successfully utilize the rhetorical device of repetition in his quest of social objectives? 3) On which techniques Javaheri's success in usage of aesthetic imagery has been based?

1 Corresponding Author: rrezaei@lihu.usb.ac.ir

4- Background of the Study

Many independent books, theses, and articles have been written on Javaheri, an issue which can be attributed to his poetic affluence and meticulous, deep and broad views concerning political and social issues. As an example the following papers can be mentioned:

- "Mahdi Javaheri", authored by M. Hooshmand , Chista, volumes 162 and 163, November and December 1989,
- "Javaheri the Iranian poet" authored by Ahmad Mahdavi Damghani, Golestan, volume 1, issue 3, autumn of 1997,
- "The influence of Persian culture and literature on Mahdi Javaheri's poem", authored by Shamsi Vaghefzade, Journal of Comparative Literature, Jirfot Campus of Islamic Azad University, issue 5, summer of 1999.

However, the present study investigates the secondary meanings of repetition in Javaheri's political and social intentions, with a satirical approach that, to the best of author's knowledge, no other article or book in neither Arabic nor Persian has delved into.

5- Scope and Statement of the Problem

Literary value is begotten by specific rhetorical devices and their usage through specific techniques. One of the highly used literary elements in Javaheri's Satire, which is of significant importance, is the "repetition" technique. Skillful repetition is not only a rhetorical device and verbal stratagem, but also the essence for the creation of beauty in all arts. In order to address his audience's mind, Javaheri has resorted to making them contemplate and to underscoring the meanings concealed within it(repetition), inducing his inner feeling ,and by using this device, he has been able to create a mellifluous music in his words, bringing the meaning closer to the minds of his audience. This way, he has given a special influence to his poem, taking it higher than those of his contemporaries and turning it into an eternal poem. Criticism cloaked in clarification, parody and ridicule under the guise of gravit and lampoon and hatred as adulation and affection, are the common and prevalent methods which Javaheri accentuates in the themes of his verse. The scope of the present research is confined to the famous ballads of Tanvimatol jeia(Sleep out of hungries) Kam be Baghdad Alaeibo(It's very playthings in Baghdad) Atbegh Doja (Dark ;Cover fully)Ma Tashaouna Fasnaou(Whatever you want Do it). Analyzing repetition in satirical poems of Javaheri makes his acumen and enigmatic artistry clear in using this device.

6- Conclusions

a) The repetitive elements in Javaheri's poem are in line with the features of literary works and help in the creation of the meaning through making a new device.

b) Solidity, serenity of interpretation, specific sweetness and felicity of the chosen words, haves granted the meaning more dynamism and depth.
c) Repetition in his ballads is significant from two aspects: word and meaning, each one influencing the other.
d) Highlighting the theme, situation. or the word is one of the objectives of repetition in Javaheri's satirical ballads, so that the audience can realize the hidden thoughts through contemplation.
e) Creation of new concepts and combinations of repetition haves sometime been done due to the multiplicity of attributes and their diversity, carrying a new meaning with them each time.
f) He is a daring poet who is not timorous of criticizing people and the ruling class. His familiarity with the atmosphere has given him the audacity to, at times, distance himself from criticism and innuendo and at other times, to utilize satire as a tool to buttress his reformative thoughts.

Key Word: Satire, Recurrent Pattern, Review, Javaheri.

References (In Persian)

1. Alavimoghadam, M. (1998). *Theories of modern criticism: Structuralism and functionalism*. Tehran, Iran: SAMT.
2. Alipour, M. (1999). *Modern structure of linguistics*. Tehran, Iran: Ferdows.
3. Arianpour, Y. (1992). *From Saba to Nima*. Tehran, Iran: Zavar.
4. Dad, S. (2008). *Dictionary of literary terms*. Tehran, Iran: Morvarid.
5. Razmjoo, H. (1991). *Literary types and its effect on Persian literature*. Mashhad, Iran: Behnashr.
6. Shafiei Kadkani, M. R. (2006). *The music of poetry*. Tehran, Iran: Agah.
7. Zeif, S. (2009). *History and evolution of rhetoric* (M. R. Torki, Trans.). Tehran: SAMT.

References (In Arabic)

1. Baghlani, G. A. M. (1996). *The miracle of Quran*. Beirut, Lebanon: Dar Alkotob Alilmiyah.
2. Beizoon, H. T. (1993). *Mohammad Mahdi Javaheri, the great poet of Iraq*. Beirut, Lebanon:Dar Alkotob Alilmiyah.
3. Javaheri, M. M. (2008). *Divanol amal lesherieh lekameleh*. Baghdad, Iraq: Dar Alhorieh Le- Tebaeh-va-al-Nashr
4. Joha, M. K. (1999). *Arabic: poetry From Ahmad Shoghi to Mahmoud Darvish*. Beirut, Lebanon: Dar-al- Owdeh Seghafeh.

5. Malaekeh, N. (n.d.). *Issues of moden poetry*. Beirut, Lebanon:Dar-Al- Elm lel Malaein.
6. Taftazani Heravi, S. M. (1990). *Sharh almokhtasar lemaani*. Qom, Iran: Najafi Kotobi.

Satirist Criticism of Society in *Ṭayf al-Khayāl* by Ibn Daniyal Mosuli

Hadi Shabani Chafjiri
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran
Seyedeh Akram Rakhshandehniya[1]
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran

Received 24 January 2014 ***Accepted 24 December 2014***

Extended Abstract

1- Introduction

Literature is a significant part of culture in each society and could illustrate a whole gamut of events and phenomena that have been unfolded before the eyes of a nation over various historical eras. These events have been a force to guide nations through the turns and twists of history. The solid bond between literature and society is a bridge by which the dominant atmosphere of a society in different ages could be illustrated and redesigned from the critical viewpoint of devoted scholars. Therefore, literature could be considered as the cultural identity of each nation. Each line of literature reveals untold secrets of the fate of those who lived and passed away years ago. Thus, literature is not only a part of culture, but it is also the dynamic and revealing component with a number of lessons to offer and learn from.

2- Theoretical Framework

Satire has always been a powerful means to criticize social conditions in certain periods. It concerns injustice, social, and political extremism, and crookedness of a society in general. It is one of the most important literary characteristics of Mamluk period, which together with Ottoman era has been overlooked by literary researchers. Literary innovations and creativities have been ignored for the great part, and even sometimes it has been known as the period of collapse. Although, this era is not parallel to the golden ages of Islam, it witnessed the emergence of a number of literary books, which all demand the precise attention of the researchers to this time period.

3- Method

Based on a descriptive and analytical approach, this study focuses on a shadow play, *Ṭayf al-Khayāl* (*The Phantom of Shadow*), written by Ibn Daniyal Mosuli.

1 Corresponding Author: rakhshandeh1982@yahoo.com

Through getting familiar with Mosuli, this study takes a step in knowing the forgotten atmosphere of Mamluk period more precisely.

4- Results and Discussion

The satires in this book address different social and political issues. Through a perfect vision, they are capable of observing the crookedness and ugliness of the time. After introducing such problems to the audience by getting assistance from the principles of hyperbole, the satires tended to eradicate them in society.

5- Conclusion

Ṭayf al-Khayāl is a satirical book written in Mamluk period. By illustrating the bitter truths of society, the book showed the ugly truth of life and environment to its contemporaries. The goal of such an illustration was to question the thoughts and beliefs of people and society. The satires worked as a means for magnifying the crookedness and making the people smile while at the same time implicitly criticizing them. It might be assumed at first that Ibn Danyal only intended to entertain the people and make them laugh, yet more focus on the narrated stories of the book reveals that satire and caricature were the only available tools to the author to criticize the truth of his society. Satire took hold of the people's focus and made them aware of their mistakes by entertaining them. Thus, Ibn Danyal could be compared with Ubayd Zakani in Iran. Despite his bare use of political satire, Ibn Danyal made use of social satire on topics such as poverty, complaining about his time, fraud, and deception in different life affair, beliefs, and ideas within society, misuse of religious power, and corruption. All these satirical images are reflections upon the dominant social situation of his time.

Keywords: Ibn Daniyal Mosuli, Criticism, Satire, Society, *Ṭayf al-Khayāl*.

References (In Persian)

1. Mez, A. (1983). *The Islamic civilization in the fourth century Hijri or renaissance* (A. Zekavati Gharagozlou, Trans.). Tehran, Iran: Amir Kabir.
2. Sarton, G. (1978). *Introduction to the history of science* (G. H. Sadri, Trans.). Tehran, Iran: Council of Iran's Scientific Research Press.
3. Shiekh Amin, B. (2004). *Research on poetry in eras of Mamluk and Ottoman* (A. Talebzadeh Shoshtari, Trans.). Mashhad, Iran: Ferdowsi University of Mashhad Press.

References (In Arabic)

1. Abd Al-Ghader Ashghar, M. (2001). Foolishness in Arabic literature. *Journal of Arabic Heritage* (83-84), 56-89.

2. Abde Al-Haval, H. (1982). *Comedy in the literary works of Almazni*. Cairo, Egypt: The Council of Egyptian Writers Press.
3. Abdeh Ghasem, G. (1998). *The Mamluk age, the political and social history*. Cairo, Egypt: Institute of Humanistic and Social Research.
4. Abu Bakr Ibn Abdollah, I. A. (1971). *A treasure of pearls and selections, contemporary Egyptian sources*. Cairo, Egypt: German Institute of Islamic Works Press.
5. Al-Hamawi, Y. (1993). *A dictionary of writers*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Gharb Al-Islami.
6. Al-Hashemi, A. A. (2000). *Pearls of rhetoric in semantics*. Tehran, Iran: Ale.
7. Al-Suyuti, J. D. (n.d.). *Determining linguistics and its diverse types* (Vol. 1). Cairo, Egypt: Ehya Mirasel Islami.
8. Al-Zamakhshari, J. A. (1987). *Etymology of Arabic proverbs* (Vol. 1). Beirut, Lebanon: Scientific Books Publication.
9. Alkafravi Mohhamad, A. (n.d.). *The history of Arabic poetry* (Vol. 4). Cairo, Egypt: Nahdet Misr.
10. Daif, S. (1990). *The history of Arabic literature, the age of states and small states*. Cairo, Egypt: Dar Al Marref.
11. Daif, S. (1999). *On poetry and satire*. Cairo, Egypt: Dar Al Marref.
12. Davadari, A. B. (1959). *A treasure of pearls*. Cairo, Egypt. Misr.
13. Forukh, O. (1984). *History of Arabic literature*. Beirut, Lebanon: Ilm.
14. Ghanimi Halal, M. (2001). *Comparative literature*. Cairo, Egypt: Nahdet Misr.
15. Ibn Battuta, M. (1992). *A journey to strange lands.* Beirut, Lebanon: Scientific Books Publication.
16. Ibn Daniel, M. (2009). *Letters of dream range in the forms of humor*. Beirut, Lebanon: Scientific Books Publication.
17. Ibn Qayyim, M. (1981). *Proverbs in the Quran* (S. M. N. Al-Khatibm, Corrected). Cairo, Egypt: Dar Al Marefah for Printing and Publishing.
18. Khalifeh, H. (1982). *Discovering probabilities about the name of books and arts*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Fekr
19. Mandur, M. (1974). *Literature and its types*. Cairo, Egypt: Nahdet Misr.
20. Mohamed Zaghloul, S. (1972). *Literature in age of Mamluk*. Cairo, Egypt: Dar Al Marref.
21. Nesar, L. A. (1999). *Entertaining tools in the age of Mamluk kings*. Cairo, Egypt: The Council of Egyptian Writers.
22. Saeed, H. (Ed.). (1972) *The cultural encyclopedia*. (1972). Cairo, Egypt: Franklin.

23. Safadi, K. (1953). *Accepting the promises*. Damascus, Syria: Ehya Mirasel Arabi.
24. Salim Mohammad, R. (1957). *Arabic literature and its history in Mamluk, Ottoman and tradition era*s. Beirut, Lebanon: Dar AlKitab Al Arabi.
25. Seyed Ahmad Anas, V. M. (2010). *Comedy and humor in Arabic literature*. Beirut, Lebanon: Arab Diffusion Company.

A new approach toward word selection in Arabic language

Kolsum Seddighi[1]
Assistant professor of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received 18 October 2014 ***Accepted 16 July 2015***

Extended abstract

1-Introduction

Since the ancient times the *role*of terminology in all languages has been undeniable .in contemporary era the word formation is considered one of the superi or Functional *equivalence finding* processes in order to overcome the challenges of the word shortage especially in Arabic and Persian speaking countries Furthermore as most prominent method of language input, the word formation is highly noticed by the linguists.

The present review is a contribution to the studies related to the knowledge of word formation *due* to *the lack* of pertinent studies in this field. In fact, despite of many studies, the basic technical research on lexicology for the contemporary Arabic language faces a serious shortage therfore, the present article tries to review them echanisms of the word selection in Arabic language based on a descriptive method.

2- Theoretical Framework

Reviewing the related literature, the present study examines Arabic language . The research methodologyis based on semantic development which is divided into two categories:

The first category includes newly coinedterms which previously had specific implications and in this section, first their current meanings are recorded in front of them. After wards then the former meanings are determined according to the ancient texts .The second category includes the formed words with previously specific implications the meanings of which are changed in the target languages. In this review the former and new meanings are listed. After wards their new connotations are determined according to the contemporary texts. Finally the way of acquisition of affixes and acronyms in Arabic languag are analyzed.

3-Research Methodology

Appling a descriptive approach, this study analyzes the the ortical framework accurately. In addition, considering the case studies in pre. Islamic literal texts as

1 Corresponding Author: seddighi@ferdowsi.um.ac.ir

well as the cotemporary media and speech transcripts, two research questions are raised:

1- What are the most applicable methods for equivalence finding in the contemporary Arabic language ?

2-How much do Arabic language speakers utilize loanwords and a cronymization?

The answer lies in relatively accepted hypotheses as follows: 1)in Arabic language, word formation is the second accepted method due to the efforts of Arabs to avoid loanwords .2) If necessary translation of the borrowed words and acronyms along with lexical and phonetic changes is carried out by Arabic language speakers.

4-Results and Discussion

The results of the present study suggest that contemporary Arabic speakers are more inclined towards the available new applied words in classic poetic texts, and that such words are more used. The most important reason is the relationship between new application of a word its former meaning and it reveals less semantic development of the word in relation to its previous meaning. Furthermore the audience do not face any problem in comprehending the meanings of such equivalents. There fore in in comparison with other categories, this category of word formation receives more attention and is more applicable.

On the other hand, the present study shows that in comparison with other texts the applied new words in prose texts have more semantic development and their new meanings are more applied in specific academic texts.as arwsult in many cases the new meaning are ambiguous or even strange for the common people and are less accepted or applied.For this reason, loanwords, as obserued in many samples, are more frequently used than new formed words or experssions in prose text.

5-Conclusion

A review of the process of Arabic word formation in the contemporary era, Concerning shows that the process of word selection which is also termed translation by the contemporary Arab linguists, is ranked seconol and lower than word formation through derivation. It also considered as a guidline for the contemporary word formation. Reviewing the metoths of word selection in the contemporary Arabic language, several applicable patterns are identified which include

, newly and highly formed words. semantic or structure-oriented translation of loanwords and acrony mization.

Key words:*Word formation, Arabic language, Semantic development ,Borrowed term translation , Acronym making.*

References(In Arabic)

1. Arabdoctors union. (1984, 4rd.ed).*Uniquemedical dictionary*.Damascus, Syria: talasprinting office.
2. Al-Bustānī, F.A. (1998, 4rd.ed).*New selections*.Beirut, Lebanon: Dar al-figh press.
3. Al- Khatib, A.Sh. (1985). *Medical easy dictionary* .Beirut, Lebanon: Lebanonpress.
4. Al-Khatib, A. (1983). *Arabic dictionary:damascus complex magazine. Damascus, Syria: majmaa al-loghah al-arabiah al-sury press.*
5. Al-.Khayat, M.H. (dateless). Scientific terms and necessity theory, the seventh meeting of jordanian culture, Omman,majmaa al-loghah al-arabiah al-ordony press.
6. Matloob, A. (1983). *Studies of the evolution*, organization and context of terminology in arabic rhetoric and literary criticism in iraq. Baghdad, Iraq: arabic education, culture and science organization.
7. Mokhtaromar, A. (1982). *Semantics*, kuwait, publication and distribution press: Dar alorouba.
8. Al-saalebi, A.M. (n.d) *Linguistics & Arabic language mystery*.Beirut, Lebanon: Dar al-kotob al-ilmiyah press.
9. Al-Sharghawi, I. (1991).*Encyclopedia*. Beirut, Lebanon: Dar al-jil press.
10. Al-Sharkawi, I. (1991).*Arabic scientific terminology in classical and contemporary periods*.Damascus, Syria : Arabic language complex press.

Illustration of the Widespread Linguistic Phenomenon of "Qualifier Replacement for Qualified" in Pre-Islamic Arabian Odes

Ali Akbar Mollaie[1]
Assistant Professor of Arabic Language and Literature ,Valie-AsrUniversity of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran

Received 19 July 2014 ***Accepted 9 June 2015***

Extended Abstract

1- Introduction

Reading the Arabian poems attributed to pre-Islamic era, especially *Mu'allaqat*, one constantly faces a widespread linguistic phenomenon that somehow impedes the process of understanding "the signified" and the meaning of the poems. This linguistic technique is characterized by deletion of the qualified and replacement of one or more qualifiers for it. The present study is trying to elaborate on the reasons for such a linguistic phenomenon and find out whether this phenomenon is a superficial and accidental matter, or it is rooted in recognizable factors.

2- Theoretical Framework

The linguistic technique being discussed takes place with the omission of the qualified and replacement of one or more qualifiers for it. In some references on meaning and locution of knowledge, this phenomenon is discussed as "figurative language based on qualifiers" and in some others, it is being accounted as "semantic collocation in figurative style"(Safavi, 2004,p.257).The researcher hypothesizes that the occurrence of this linguistic usage in pre-Islamic Arabian poetry is not a superficial and accidental occurrence, but a linguistic approach which has its own reasons. These reasons can be recognized through the influence of environment and temperament of the nomadic desert dwellers on ancient Arabian Peninsula; therefore, the present conditions confirm the artistic verity of those poems. In this study, the sample of poems were chosen from the works of pre-Islamic poets such as: "Shanfara", "Nabegheh Zobyani", "Aa'sha", and the followers of *Mu'allaqatsaba'*, because these poems are representative of artistic authenticity and the apex of verbal creativity in that era; moreover, they are the patterns which are followed by Arabian classical poets.

3- Method

The Research method in the present study is descriptive, analytical, and historical. Disjunction and description of various manifestations of the qualifiers, attributed to

1 Corresponding Author: akbar.m87@gmail.com

the pre-Islamic era, which appear in the replacement of their qualified, and also the historical, artistic, and linguistic analysis of the effective factors on the occurrence of such a replacement are beyond the scope of this study. In fact, the procedure of this research is argumentative and aims at elaborating on the conditions and circumstances of the question.

4- Results and Discussion

The co-occurrence of qualifier and qualified is a kind of semantic collocation and accounts for the descriptive aspect of language. "Qualified deletion" and the replacement of qualifier in line with the procedure of semantic transition, is a kind of "morsal" figurative which is accounted as a good replacement for metaphorical figurative in ancient poetry; furthermore, it has displayed a sort of literary equivalence.

Replacement of qualifier for qualified in pre-Islamic poetry has reasons and manifestation. These qualifiers can be observed as the following forms: singular and real qualifiers (these qualifiers are mostly derivative such as the qualifier "awja'" for camel), metaphorical compound qualifiers (such as the qualifier "tawi al kashh" for the description of body slenderness), appellative (it is accompanied by words such as Ibn, Omm , Bani, etc. as in the qualifier "bani al qabra'" which is a metaphor for the poor). The qualifiers which appear as proper nouns that are used with their own proper qualified (such as the qualifier "jai'al" for the noun hyena), metaphorical qualifiers (such as the qualifiers "sahil" and "mobram" which are used as qualifiers for one-fold thread and manifold thread respectively, but they are used as metaphors for "weakness and strength" conditions. This study confirms the assertion that the abundance and prominence of this phenomenon, that is the replacement of qualifiers for qualified, has reasons which are significantly relevant to the life style, mental, cultural, and social conditions of the pre-Islamic Arabs. Themajority of these reasons are:1- The narrowness of cognitive field and intuitive approach toward knowledge and conception; 2- Historical and geographical monotony and deep-rooted attachment of Arabs to the monotonous conditions of the desert; 3- Lack of development in metaphorical and figurative field, and using the technique of "qualified deletion" in line with the "morsal" figurative language in order to provide literary equivalence; 4- The interest of nomadic Arabs in describing the objects and phenomena and their frequent use of qualifiers; 5- The impact of "qualified deletion" on enhancing the speech literariness; 6- Shortage of time for nomadic Arabs to ponder over the issues and their inclination toward omission and succinctness;7- Poetic necessity and the restrictions with regard to the rhythm and rhyme.

5- Conclusion

Findings of the present study indicate that this linguistic phenomenon has a strong relationship with environmental factors, geographical and cultural conditions, and

life style of the pre-Islamic poets. Restriction of the scope of knowledge and sparseness of flora and fauna in deserts, causes theemotional attachment of nomadic poets, and lack of time and experience for them to ponder over the extraterrestrial life have restricted the language, proper nouns, and the field of qualifiers, and these conditions have inspired the pre-Islamic talented poets to delete qualified and replace it with a qualifier, as a linguistic technique, and due to these conditions, there is no need for the poet to repeat the very few qualified (nouns) around him boringly. Furthermore, the descriptive orientation of the pre-Islamic poet influenced the appearance of so many qualifiers and their frequent use. In sum, it can be mentioned that, the environmental factors, emotional and mental attachments of the poet, rhetoric techniques, and restrictions with regard to the rhythm and rhyme of the Arabian poetry, had agreat influence on the appearance of such a technique, and along with other circumstances had a congruence with the addressees' conditions in that era.

Keywords: *The qualifier, The qualified, Pre-Islamic Arabian poetry, Semantic collocation, Desert geography.*

References (In Persian)

1. Fromm E. (2003).*Beyond the chains of illusion: My encounter with Marx and Freud*. (2nd ed., B. Barakat, Trans.). Tehran, Iran: Morvarid Publications.
2. Jorr, Kh. (1998).*Laroos dictionary*(S. M.Tabibian, Trans). Tehran, Iran: AmirKabir Publications.
3. Najafi, A. (1997). *The principles of linguistics and its applications in Persian language*(5thed.). Tehran, Iran: Niloofar Publications.
4. Safavi, K.(2001).*From linguisticsto literature* (1sted.). Tehran, Iran: The Research Center for Culture and Islamic Art.
5. Safavi, K. (2004).*Semantics* (2nded.). Tehran, Iran: The Research Center for Culture and Islamic Art.
6. ShafieeKadkani, M. (1996).*SowareKhial in Persian poetry*(6thed.). Tehran, Iran: Agah Publications.
7. Shamisa, S. (2002).*Locution* (9thed.). Tehran, Iran: Ferdows Publications.
8. Terence, H, M. (1998).*Metaphor* (F.Taheri, Trans.). Tehran, Iran: Markaz Publications.

References (In Arabic)

1. Abu Zeid, S. Y., &Kafafi, M. Z. (2010*). Pre-Islamic literature*(1sted.). Oman, Jordan: Al Masirah Publications.
2. Al Bostani, F.A. (1998)**.***Selected speech from Ab Shikhu'sVaria*. Qom, Iran: Zolghorba Publications.

3. AlFakhori, H. (n.d.). *The history of Arabian literature*. Beirut: Aljil Publications.
4. AlQirvani, I. R. (2002). *Fundamental principles on the beauties of poetry, its style, and its evaluation* (2nded.). Beirut, Lebanon: Alhelal Publications.
5. Alshahhal, R. (1962). *EmroAlghais*. Beirut, Lebanon: BohairiPrinting Offices.
6. AlSharghavi, E. (n.d.). *Studies and texts on the issues regarding the pre-Islamic literature.* Beirut, Lebanon: Arabian Nahzah Publications.
7. Farokh, O. (1981). *The history of Arabian literature. First part: Ancient literature* (4thed.). Beirut, Lebanon: Al Elm Le-AlmalaeenPublications.
8. Qamiha, Mofid, M. (2003). *Description of decuple muallaqat*. Beirut, Lebanon: Al Behar/ And Maktab Al Halal Publications.
9. Qotb, S. (1989).*Literary criticism, its principles and methods*(6thed.). Cairo, Egypt: Alshrogh Publications.
10. Rababea, M. (2007). *Formation of poetic discourse on the consideration of pre-Islamic poetry*(1sted.). Oman, Jordan: Jarir Publications.

A Look at Adages and Aphorism in Khorasan's Literature (The 10th and 11th Centuries)

Hamed Naghshbandi
PhD Candidate of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran
Mohammad Bagher Hosseini[1]
Professor of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran
Ali Norouzi
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran
Hosein Nazeri
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received 22 February 2014 ***Accepted 24 January 2015***

Extended Abstract

1- Introduction

Adages and aphorism, notwithstanding their differences, are considered to be the most veridical of literary tools, revealing nations' internal and external mentalities. As the garnish of words along with a means of bolstering the power of argument, they have been prevalent in all literary eras and constitute one of the major, precious branches of literate and are credible documents of bygone customs, culture, and traditions, through which forebears' thoughts and opinions together with their ways of reflection and mentalities can be laid bare. Undoubtedly, among the symbols of every country's culture, civilization and literature are its adages and aphorism or apothegms and sage sayings, exuding from the mind and thoughts of elites of science and literature or the common people of a land, spreading mouth to mouth, from one generation to the next. All the living languages of the world, specifically Persian, are replete with adages and aphorisms, each with its own specific sweetness and beauty, in its place, denoting opulent tastes, thoughts, and euphemism in rendering meaning, so much so that multifarious opuses based on nations' and people's culture have been penned. Adages and aphorism are, in fact, the very popular customs, traditions, and renditions, endued with anecdotes, religious teachings, hints, preaching, and advices, forming the basic structure of social, political, religious, and cultural life in human societies in the light of which, people and generations find their identity. Iran, with an ancient, historical

1 Corresponding Author: hossaini@um.ac.ir

background, is the land of adages and aphorisms and all over the country, scholars and literati have made enormous strides in this respect, leaving us with worthwhile compilations; among them, Khorasan holds an outstanding, unique position. It won't be unwarranted to claim that the literati of this land have outstripped many other nations in the distribution of culture and civilization and the likes of al-Thalabi along with other intellectuals of that era such as Abubakr Kharazmi, Abulfath Basti, Badiozaman-e-Hamadani, Abolfazl-e-Mikali etc. are among the outstanding, unique examples whose names glorify the cultural diadem of, not only Iran and Khorasan, but also the Arab and Islamic world. In this paper we aim to investigate the adages and aphorism used in the numerous, unparalleled oeuvres of these luminaries, among most of which, the vestiges of religion and belief in Islam is ostensible.As a word, aphorism(in its Persian sense) conveys such meanings as: justice, wisdom, knowledge, sage saying, faithful promise, and realization of truth; it is a rationale and reason inculcated by God enabling the man to distinguish between lawful and unlawful and discern what is logical and what is not; just as He has bestowed us with the vision to witness the visible.

2- Results and Discussion

In Koran, this word has been used to mean the descended book, wisdom, guidance, awareness, and understanding. But aphorism, which (in Persian) means similarity and sameness, is a short saying distilled from years of human experience in various fields, becoming universal due to its clearness and smoothness of meaning and its sublime combination, being used, unchanged, or with minor changes, by plebian and gentility in conversations. Adages and aphorism are among the essential elements of the language and literate of every nation and people, indicating and portraying their taste, initiative, moral, and ethical characteristics, thoughts and visions, together with their customs and traditions and each, having a hortative purpose, succinctly or diffusely, guides its audience towards a transcendent goal. In this respect, proverbs, enjoying a higher degree of verbal and spiritual beauty, are more established in comparison with aphorism.

3- Conclusion

In this paper, we have tried, relying on the opus of Khorasan's intellectuals, to lay eyes on some of these worthwhile and prevalent meanings, which with a social and ethical approach, using the element of religion, aim to express the ideas and experiences of the forbears under the guise of poem or prose, as Koranic, prophetic, Alawite, ethical, education and regal adages, and aphorisms and, additionally, to come to the conclusion that Great Khorasan is one of the few of ancient Persian lands which has tried to give Persian literature and culture its identity and depict that Arabic, with the entrance of Arabs into Persia, was able to find its way into ancient Persian customs, beautifully and with prowess, and in the

form of such meanings, relying on the element of religion, intertwine with it and reveal its domination. In the light of this boon, great intellectuals emerged in the scientific centers of that land and quenched the parched throats of those seeking and interested in the ancient history of that land with their limpid thoughts .Hence, it is thanks to these wise men that we can, in the literature of this Persian-Arabic land, witness the deepest concepts in words and verbal imagery, glittering as a beacon of truth and verity.

Key words: Arabic literature, Khorasan, Adage and aphorism, Ethics and education, Al-Tha'labi Nishaboori.

References (In Persian)

1. Andaghani, H. (2003). *Proverbs and mottos in Nahj al-Balagha*. Tehran, Iran: Meysam Tamar.
2. Motahari, M. (1987). *An introduction to Islamic sciences*. Tehran, Iran: Sadra.
3. Sahebi, H. (2002). *Common proverbs in Arabic*. Tehran, Iran: School Publication.
4. Sayah, A. (2000). *A comprehensive contemporary dictionary* (Vol. 1). Tehran, Iran: Islam Publication.
5. Toosi, N. A.D. (1977). *Akhlaq-i Nasiri* (M. Minoui &A. Heidari, Restored.). Tehran, Iran: Kharazmi.

References (In Arabic)

1. Al-Bosti, A. F. (2006). *Diwan* (Sh. Al-Ashur, Restored.). Damascus, Syria: Daro al-Yanabi.
2. Al-Siyuti, J. A.D., &Ibn Abi Bakr, A.R. (n.d.). *Aletghan fi olum al Quran:* Darol Fekr.
3. Al-Tha'ālibī, A. M. (1806). *Almontahal*(A. Abou Ali, Restored.). Cairo, Egypt: Maktab o Althaghafi al-Diniyeh.
4. Al-Tha'ālibī, A. M. (1961). *Proverbs and mottos* (A. Mohammad Alholv, Restored.). Cairo, Egypt: Daro al-Arabieh al-Ketab.
5. Al-Tha'ālibī, A. M. (1980). *Tahsin al-ghabih and taghbih al-hassan* (Sh. Al-Ashour, Restored.). Baghdad, Iraq: Endowment and Religious Affairs Organization.
6. Al-Tha'ālibī, A. M. (1982). *Alejaz val ijaz*(A. H. Basij, Restored.). Beirut, Lebanon: Daro raed Al-Arabi.
7. Al-Tha'ālibī, A. M. (1983).*Yatimah al-Dahar fi mahasen ahl al-asr*(M. M. Ghomimeh, Restored.). Beirut, Lebanon: Dar o al-Ketba.
8. Al-Tha'ālibī, A. M. (1989). *Alyavaghit fi baz al-mavaghit* (M. J. Al-Hadisi, Restored.). Baghdad, Iraq.
9. Al-Tha'ālibī, A. M. (1996). *Allotfo val lataef*(M. A. Jader, Restored.). Beirut, Lebanon: Ael o Al-Ketab.

10. Al-Tha'ālibī, A. M. (1999). *Almobhej*(I. Saleh, Restored.). Damascus, Syria: Dar o Bashaer.
11. Al-Tha'ālibī, A. M. (2007). *Adaptation from the Quran* (H. Saberi, Trans.). Tehran, Iran: Scientific and Cultural Publication.
12. Darai, B. (1968). *The history of scientists of Lelghefti*. Tehran, Iran: University of Tehran Press.
13. Manzur, I. (1635). *Jamal al Din Abolfazl, Arabic language*. Qom, Iran: Adab Hozeh Press.

Vol 7, No. 170/2/12, Spring & Summer 2015

Character and Characterization in Gibran Khalil Gibran's Al-'Awāsif Short Story Collection
Aliakbar Ahmadi Chenari

Analysis of Some Imageries in Nahjul Balaghah
Abbas Eghbaly

Narrative Analysis of the Novel, the Beggar, by Naguib Mahfouz
Kamal Baghjeri
Ali Bashiri

Investigating the Truth of Live Burial of Girls in Arabic Jahiliyyah Prose and Poetry
Mahmood Khorsandi
AlirezaKhorsandi
Sayyed Mohammad Mousavi Bafrooei

Rhetoric of "Repetition" Device in the Themes of Javaheri's Satire and the Analysis of its Secondary Meaning
Reza Rezaei

Satirist Criticism of Society in Ṭayf al-K̲h̲ayāl by Ibn Daniyal Mosuli
Hadi Shabani Chafjiri
Seyedeh Akram Rakhshandehniya

A new approach toward word selection in Arabic language
Kolsum Seddighi

Illustration of the Widespread Linguistic Phenomenon of "Qualifier Replacement for Qualified" in Pre-Islamic Arabian Odes
Ali Akbar Mollaie

A Look at Adages and Aphorism in Khorasan's Literature (The 10th and 11th Centuries)
Hamed Naghshbandi
Mohammad Bagher Hosseini
Ali Norouzi
Hosein Nazeri

Number 12, Vol. 7
Spring &Summer 2015

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

Managing Director:
Dr. Sayyed Hossein Fatemi

Editor-in-Chief:
Dr. Abbas Arab

Editorial Board:

Dr. Abbas Eghbali
Kashan University
Dr. Abolhasan Amin Moghaddasi
Tehran University
Dr. Sayyed Mohammad Baqer Hosseini
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Mohmood Khorsandi
Semnan University
Dr. Najmeh Rajaie
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Gholam Abbas Rezaie Haftadar
Tehran University
Dr. Mahmood Shakib Ansari
Chamran University of Ahvaz
Dr. Hossein Shamsabadi
Hakim Sabzevari University
Dr. Abbas Talebzadeh Shoshtari
Ferdowsi University of Mashhad
Dr.Hassan Abdollahi
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Abbas Arab
Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Ali Montazemi
Ferdowsi University of Mashhad

Proofreading:
Javad Mizban

Abstract Translation:
S. Shayesteh

Typesetting:
V.Khantan

Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

Circulation: 50
Price: 20000 Rials (Iran)

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq.
Mashhad-Iran

Post code:
9177948883

Tel: (+98 51) 38806723

E-mail:
http://jm.um.ac.ir/index.php/jall
E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir

In the Name of God

Table of Contents

	Pages
Character and Characterization in Gibran Khalil Gibran's Al-'Awāsif Short Story Collection **Aliakbar Ahmadi Chenari**	1- 4
Analysis of Some Imageries in Nahjul Balaghah **Abbas Eghbaly**	5- 8
Narrative Analysis of the Novel, the Beggar, by Naguib Mahfouz **Kamal Baghjeri** **Ali Bashiri**	9- 12
Investigating the Truth of Live Burial of Girls in Arabic Jahiliyyah Prose and Poetry **Mahmood Khorsandi** **AlirezaKhorsandi** **Sayyed Mohammad Mousavi Bafrooei**	13- 16
Rhetoric of "Repetition" Device in the Themes of Javaheri's Satire and the Analysis of its Secondary Meaning **Reza Rezaei**	17- 20
Satirist Criticism of Society in Ṭayf al-K̲h̲ayāl by Ibn Daniyal Mosuli **Hadi Shabani Chafjiri** **Seyedeh Akram Rakhshandehniya**	21- 24
A new approach toward word selection in Arabic language **Kolsum Seddighi**	25- 27
Illustration of the Widespread Linguistic Phenomenon of "Qualifier Replacement for Qualified" in Pre-Islamic Arabian Odes **Ali Akbar Mollaie**	29- 32
A Look at Adages and Aphorism in Khorasan's Literature (The 10th and 11th Centuries) **Hamed Naghshbandi** **Mohammad Bagher Hosseini** **Ali Norouzi** **Hosein Nazeri**	33- 36

JOURNAL OF ARABIC LANGUAGE & LITERATURE

(Journal of Letters & Humanities) - Ferdowsi University of Mashhad

Vol 7, No. 170/2/12, Spring & Summer 2015

ISSN: 2008 - 7217

- **Character and Characterization in Gibran Khalil Gibran's Al-'Awāsif Short Story Collection** — Dr. Aliakbar Ahmadi Chenari
- **Analysis of Some Imageries in Nahjul Balaghah** — Dr. Abbas Eghbaly
- **Narrative Analysis of the Novel, the Beggar, by Naguib Mahfouz** — Dr. Kamal Baghjeri- Dr. Ali Bashiri
- **Investigating the Truth of Live Burial of Girls in Arabic Jahiliyyah Prose and Poetry** — Dr. Mahmood Khorsandi-AlirezaKhorsandi, Dr. Sayyed Mohammad Mousavi Bafrooei
- **Rhetoric of "Repetition" Device in the Themes of Javaheri's Satire and the Analysis of its Secondary Meaning** — Dr. Reza Rezaei
- **Satirist Criticism of Society in Ṭayf al-Ḵẖayāl by Ibn Daniyal Mosuli** — Dr. Hadi Shabani Chafjiri, Dr. Seyedeh Akram Rakhshandehniya
- **A new approach toward word selection in Arabic language** — Dr. Kolsum Seddighi
- **Illustration of the Widespread Linguistic Phenomenon of "Qualifier Replacement for Qualified" in Pre-Islamic Arabian Odes** — Dr. Ali Akbar Mollaie
- **A Look at Adages and Aphorism in Khorasan's Literature (The 10th and 11th Centuries)** — Hamed Naghshbandi, Dr. Mohammad Bagher Hosseini, Dr. Ali Norouzi - Dr. Hosein Nazeri