مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی
شاپا الکترونیکی: ۴۰۳۵-۳۱۵۰
الدراسات النقدية المقارنة في الأدب العربي

شخصیت پردازی در رمان إنّه الدّم؛ اثر نوال السعداوی ۸۸
تورج زینی وند؛ ساناز امیری

دراسة التناص الحديثي في شعر عبد الله بن رواحة على ضوء نظرية التّعالي النّصّي لـ«جيرار جينيت»، أشعاره المنشودة في ثنايا غزوتي بدر الكبرى والآخرة نموذجاً ۱۰۳
عبدالله نوری زاد

خوانشی برکتاب «النبی» جبران خلیل جبران براساس گفتمان انتقادی فرکلاف ۱۱۸
فاطمه قائدعلی؛ علی اسودی؛ عیسی زارع درنیانی

تناسب فرم و محتوای داستان حضرت ابراهیم و قومش طبق نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی ایمانوئل کانت در سوره انبیاء ۱۳۳
احمد عارفی؛ سعید نیسی؛ سید احمد نجات

واکاوی تطبیقی «عنصرعدم قطعیت» در روایات «أساتذة الوهم» اثر علی بدر و «بوف کور» اثر صادق هدایت بر اساس کاربست نظریهٔ پسامدرنیسم ۱۵۰
ساناز توقی

تحلیل رمان نوه آمریکایی اثر انعام کجه جی با تکیه بر روانکاوی اریکسون (مطالعه موردی: شخصیت اصلی) ۱۶۶
سید شاهو ابراهیم زاده؛ حسین ابویسانی؛ شقایق حضاری

دوره: دوم- شماره دوم
تابستان سال ۱۴۰۵- پیاپی ٤
https://manta.azaruniv.ac.ir

فصلنامه:
«مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی»

صاحب امتیاز:
دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

مدیر مسئول:
دکتر پرویز احمدزاده هوچ

سردبیر:
دکتر عبدالاحد غیبی

اعضای هیات تحریریه:
دکتر پرویز احمدزاده هوچ
دکتر عبدالاحد غیبی
دکتر علی صیادانی
دکتر سیدمحمدرضا ابن الرسول
دکتر سیدمهدی مسبوق
دکتر رسول بلاوی
دکتر تورج زینی وند
دکتر عزت ملا ابراهیمی
دکتر رقیه رستم پور ملکی
دکتر ناصر علیزاده خیاط
دکتر محمدنبی کریمی
دکتر علی اسودی
دکتر رمضان رضایی
دکتر مهرداد آقائی

اعضای هیات تحریریه بین المللی:
الدکتور إبراهیم السعافین
الدکتور منال بنت عبدالعزیز بن عبدالله العیسی
الدکتور زیاد الزعبی
الدکتور عبدالرحمن بوعلی
الدکتور مراد عبدالرحمن مبروک
الدکتور فلیح مضحی أحمد السامرائی
الدکتور یوسف أبو العدوس
الدکتور زهیر محمد علی الأرناؤوطی
أ.د.هویدا عزت
الدکتورة دلال عباس
الدکتور عبد الکریم جرادات

نشانی:
استان آذربایجان شرقی - تبریز - ۳۵ کیلومتری جاده تبریز- مراغه - دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دفتر دکتر احمدزاده.

آدرس سایت نشریه:
https://manta.azaruniv.ac.ir

شماره انتشار: دوره دوم، شماره دوم

محورها:

- نقد ادبی
- مکاتب نقدی
- سبک شناسی
- ادبیات تطبیقی
- زبان شناسی
- معنا شناسی
- نشانه شناسی
- مطالعات ترجمه

ویراستار ادبی:
دکتر شهلا حیدری

ویراستار فنی:
دکتر علی صیادانی

مدیر داخلی:
دکتر جعفر امشاسفند

مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی
انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

شخصیت‌پردازی در رمان إنّه الدّم؛ اثر نوال السعداوی

تورج زینی‌وند*[۱]، ساناز امیری[۲]

۱- نویسنده مسئول*، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه ایران. رایانامه: zinivand56@gmail.com
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه ایران. رایانامه: sanaz.amirri.1999@gmail.com

DOI: 10.22049/manta.2026.31784.1024

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۶/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۶/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۳۰

کلیدواژه‌ها:
رمان معاصرعربی، شخصیت‌پردازی، نوال سعداوی، إنّه الدّم.

چکیده

رمان إنّه الدّم، اثر نوال سعداوی نویسنده و روان‌پزشک مصری است؛ وی در این رمان با بهره‌گیری از روش‌ها و ابزارهای ادبی به معرفی حوادث و جریانات واقعی انقلاب (۲۰۱۱) مصر می‌پردازد. نویسنده در بخش‌های مختلف رمان به بیان مشکلات اقتصادی، فرهنگی، سیاسی، باورهای غلط عامیانه و مشکلات بهداشت روانی و محیطی مردم مصر پرداخته است. سعداوی دراین رمان با زبانی ساده و با بهره‌گیری از شخصیت‌های متعدد اصلی و فرعی برآن است تا تصویری گویا از وضعیت سیاسی و اجتماعی مردم مصر در سال (۲۰۱۱) ارائه دهد، حوادث در میدان تحریر و در یک چادرکه نماد کشور مصر است رخ می‌دهد. نگاه نویسنده در روایت داستان، رئالیستی بوده و مبتنی بر دیده‌ها و تجربیات او است. نویسنده از شیوهٔ روایتی سوم شخص (دانای کل) و اول‌شخص در بیان روایت حوادث استفاده کرده است تا به‌صورت همه‌جانبه تمام مشکلات جنگ و افکار و عقاید و احساسات شخصیت‌ها را بیان کند شخصیت اصلی رمان إنّه‌الدّم فؤاده است که دارای شخصیتی منحصربه‌فرد است؛ او زنی تحصیل‌کرده، آگاه، مبارز و نویسنده است. با توجه به اینکه عنصر شخصیت یکی از مهمترین عناصر رمان به‌شمار می‌آید، شخصیت پردازی دقیق و جذاب در رمان إنّه الدّم را می‌توان از ویژگی‌های برجسته سبک داستان پردازی نوال سعداوی دانست، در پژوهش حاضر شخصیت‌ها به روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند، تا از این طریق به کشف زوایای پنهان داستان و هدف اصلی نویسنده دست‌یابیم، همچنین شخصیت‌پردازی در این رمان به دو شیوه مستقیم و غیرمستقیم بازنمایی شده‌است.

استناد: زینی‌وند، تورج، امیری، ساناز (۱۴۰۵). شخصیت‌پردازی در رمان إنّه الدّم؛ اثر نوال السعداوی. *مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی*، ۲ (۲)، ۱۰۲-۸۸.

۱. مقدمه

انقلاب مردمی مصر (۲۰۱۱) بر فرهنگ و ادبیّات عصر خود تأثیرات بسزایی داشت؛ این انقلاب موجب شد آثار ادبی ارزشمند بسیاری در رابطه با حوادث و مؤلّفه‌های آن پدید آید. ازجمله این آثار؛ رمان (إنّه الدّم) اثر نوال سعداوی است. نوال سعداوی در این رمان با دقت و تیزبینی بالایی مسائل روز جامعه را دنبال کرده و مشکلات جامعهٔ مصر را موردبحث قرار می‌دهد و به‌آرامی در بین لایه‌های آن حرکت می‌کند تا آن را بیان کند، نویسنده تلاش می‌کند ابعاد پنهان جامعه را با بهره‌گیری از ابزار ادبیات‌آشکار کند. بدون شک، شخصیت و شخصیت پردازی، یکی از مباحث مهم در رمان است. «من معتقدم سر و کار همه رمان‌ها... فقط با شخصیت است؛ و فقط برای طرح و ترسیم شخصیت است که قالب داستان را طرح افکنده‌اند و پرورش داده اند، و چه قالبی بهتر از داستان برای طرح و ترسیم شخصیت که برای خود قالبی است هم ناشیانه و پرگوی و غیرنمایشی هم پرمایه و سرشار و انعطاف‌پذیر و زنده و پرتحرک» (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۰۳). شخصیت‌پردازیِ درست در یک رمان، زمانی اتفاق می‌افتد که نویسنده شناخت جامع و کاملی از شخصیت‌های یک رمان داشته باشد و در این صورت است که نوشته‌های وی می‌توانند تصویری واضح و درست را به مخاطب القا کنند و شخصیت‌های داستان را به روشنی و جزء به جزء از لحاظ احساسات، فیزیک، ویژگی های ظاهری و باطنی، معرفی نماید؛ همانطور که نوال السعداوی به خلق شخصیت‌ها و ترسیم ابعاد مختلف ظاهری، خلقی، و روحی آنان می‌پردازد و سپس شروع به معرفی آنان به مخاطب می‌کند. محور بحث در این مقاله شخصیت‌ها و شیوه شخصیت‌پردازی در متن رمان إنّه الدّم است.

۲- اهمیت و ضرورت

هدف از این پژوهش، بررسی ابعاد و زوایای مختلف شخصیت‌های رمان إنّه الدّم به‌ویژه شخصیت اصلی و هم‌چنین پاسخ به پرسش‌های زیر است:

- نوال السعداوی چه شیوه‌هایی را برای شخصیت‌پرداز ی در رمان به‌کار گرفته است؟
- عنصر گفتگو چه کارکردی در پردازش شخصیت‌های رمان دارد؟

۳- پیشینهٔ پژوهش

در مورد آثار «نوال سعداوی» پژوهش‌های متعددی به زبان فارسی و عربی به نگارش درآمده است که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

در کتاب «زن، دین و اخلاق» به قلم (نوال السعداوي) و (هبة رئوف عزت) شاهد بحث‌هایی پیرامون جایگاه زن در جامعه اسلامی با توجه به آموزه‌های دینی هستیم. در این‌کتاب‌که در سه بخش تنظیم‌شده است، نویسندگان می‌کوشند با توجه به فهم خود از آیات و روایات به تفسیر جایگاه زن بپردازند. این کتاب با ترجمهٔ زاهد ویسی و باهمت شرکت چاپ و نشر بین‌الملل در سال ۱۳۷۸ به چاپ دوم رسیده است.

(فرج بن رمضان) درکتاب (المرأة بقلم المرأة): (دراسة تحليلية نقدية لتجربة نوال السعداوی؛ مع ملحق، المرأة التونسيه بعد قرن من التحديث) (۱۹۹۷) پس از معرفی (نوال سعداوی) و ارائه کلیاتی دربارهٔ او، دیدگاه‌های نوال را دربارهٔ جریان‌های حاکم بر وضعیت زنان در تونس، تبیین و بررسی می‌نماید.

پایان‌نامه‌ای تحت عنوان (سیمای زن در آثار نوال سعداوی) به قلم سیده زهرا دهقان (۱۳۹۲)، مباحث فکری (نوال سعداوی) در مورد مسئلهٔ زن و جایگاه او در جامعهٔ مصر موردمطالعه قرار می‌گیرد و به‌صورت مختصر به جنبش زنان و سوسیالیسم، با عنوان شاخص‌های آزادی زنان پرداخته‌شده است، هدف در پایان‌نامهٔ یادشده، چنان‌که از عنوانش برمی‌آید، پرداختن به جایگاه زن درمجموع آثار (نوال سعداوی) است.

ام‌البنین بارانی در پایان‌نامهٔ خود تحت عنوان (بررسی تطبیقی رمان‌های نوال سعداوی و شهرنوش پارسی پور، بر مبنای نقد فمینیستی (مطالعه موردی: مذاکرات طبیبة و سگ و زمستان بلند) (۱۳۹۵) پس از ارائه تعاریف و مبانی نظری در پایان، به بررسی نقد فمینیستی در آثار دو نویسنده بررسی می‌کند.

مقاله‌ای بانام (نوال السعداوي: دعوة جريئة لتحرير جسد المرأة العربية من سلطتي: الرجل و المجتمع) نوشتهٔ (ليلى الحر) که در مجلهٔ (قضايا عربية) در دسامبر سال (۱۹۷۹) میلادی به چاپ رسیده است و دیدگاه های این نویسنده را دربارهٔ وضعیت زنان در جوامع اسلامی در کتاب‌های (المرأة و الجنس)، (الأنثى هي الأصل) و... موردبررسی قرار می‌دهد.

مقاله‌ای با عنوان (نوال سعداوی و گونهٔ ادبی رمان نفت) به قلم ابراهیم محمدی و همکاران در مجلهٔ (پژوهش ادبیات معاصر جهان)، (۱۳۹۱) به چاپ رسیده است که نگارنده می‌کوشند با تکیه‌بر نظریه رمان، گونه‌ای از آن را تحت عنوان (رمان نفت) معرفی کنند.

با این حال، پیشینه‌ای پژوهشی که به بررسی رمان «إنّه الدّم» از منظر شخصیت‌پردازی پرداخته باشد، یافت نمی‌شود. از این رو، در این پژوهش تلاش می‌شود تا شیوه‌های شخصیت‌پردازی در این اثر، با رویکردی توصیفی-تحلیلی مورد واکاوی قرار گیرد.

۴. مبانی نظری پژوهش

۴-۱. معرفی و خلاصهٔ رمان إنّه الدّم

حوادث این رمان، مصادف با انقلاب(۲۰۱۱) مصر است. در این رمان، مسائل سیاسی و اجتماعی مردم قاهره در این برهه مطرح‌شده است. شخصیت اصلی داستان «فؤاده» است. اوکه یک زن نویسندهٔ آگاه و روشنفکر است، چندین سال از عمرش را به همراه خدمتکار خانه‌اش به نام «سعدیه» به خاطر شرکت در تظاهرات در زندان‌های سیاسی گذرانده است. فؤاده و سعدیه، دخترانشان دالیا و هنادی را در زندان به دنیا می‌آورند. وقتی دالیا هشت‌ساله می‌شود، پدرش شاکر را برای نخستین بار می‌بیند و او را از روی قاب عکس خانه‌شان می‌شناسد. شاکر، عاشق سفر است و به مسافرت‌های طولانی می‌رود. او که شخصیتی نا امید و خودباخته دارد، نیز همچون فؤاده، به خاطر شرکت در تظاهرات و به‌عنوان یک زندانی سیاسی چندین سال از عمرش را در زندان می‌گذراند. فؤاده، حقایق دولت و ملت را در روزنامه انتشار می‌دهد که این مسئله منافع دولت و دولتمردان سودجو را به خطر می‌اندازد. در نتیجه فؤاده از مجله اخراج می‌شود. در ادامه، جوانی مبارز به نام جلال أسعد زندانی‌شده و به شهادت می‌رسد و مقامات دولت و پزشکی قانونی، علت مرگ او را تصادف اعلام می‌کند، اما روزنامه‌نگاری به نام کوکب کمیلی، علت مرگ او را، مرگ در اثر شکنجه اعلام می‌کند. این روزنامه‌نگار پس از مدتی به علت تهدیداتی که علیه او انجام می‌شود، رأی و نظر خود را تغییر داده و علت مرگ را تصادف اعلام می‌کند. درنتیجه،کوکب ترفیع رتبه گرفته و از فؤاده دعوت به همکاری کرده و رئیس فؤاده می‌شود؛ و پس‌ازآن در جهت ارضای جاه‌طلبی‌اش شروع به دستور دادن به فؤاده می‌کند. سپس نویسنده، گذری به گذشتهٔ شخصیت‌ها و حوادث مربوط به آنان زده و رمان را ادامه می‌دهد؛ در ادامه شخصیت‌های فرعی دیگری در متن رمان ظهور می‌یابند که هر کدام نقش مؤثری در بطن انقلاب پدید

می‌آورند و در اثنای رمان شاهد هستیم که تمام شخصیت‌های اصلی و فرعی در چادری گرد هم می‌آیند تا هرکدام در تعیین سرنوشت کشورشان سهیم باشند.

۴-۲. بررسی انواع شخصیت در رمان

برای واکاوی ساختار روایی رمان «إنّه الدّم» و درک عمیق‌تر لایه‌های معنایی آن، نخست باید جایگاه و ماهیت عنصر «شخصیت» را به عنوان رکن اصلی داستان‌شناسی تبیین کرد. «شخصیت‌های داستانی کسانی هستند که با اعمال یا گفتار خود داستان را به وجود می‌آورند» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱٦۲). عنصر شخصیت در این رمان نقش محوری و مهمی ایفا می‌کند، چراکه به معرفی یکی از بانوان برجسته و متعهد می‌پردازد. در سیر روند داستان، شخصیت‌های دیگری که هرکدام به‌گونه‌ای در زندگی فؤاده تأثیر داشته و نویسنده را در پیشبرد داستان یاری نموده‌اند، ظهور می‌یابند. هرکدام از این شخصیت‌ها ویژگی منحصربه‌فرد خود را دارند و میزان حضورشان نیز بستگی به نقشی دارد که در داستان ایفا می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که برخی از آغاز تا پایان همراه روایت‌اند و برخی دیگر در میانه یا انتهای داستان وارد شده و پس از ایفای نقش کوتاه خود، از دایره روایت خارج می‌شوند. «در رمان، ما می‌توانیم به درون شخصیت‌ها نظر بیاندازیم و علم کامل به احوال آنان پیدا کنیم؛ درست همین امر است که شخصیت‌های داستانی را از شخصیت واقعی ذاتاً متمایز می‌سازد» (ایرانی، ۱۳٦٤: ۱۹۱). و "شخصیت‌های رمان، درست مثل شخصیت نمایش، می‌توانند نقش‌های گوناگونی را در جهان خیالی ساختهٔ دست رمان‌نویس ایفا کنند" (برونوف، ۱۳۷۸: ۱۸۷). در پرتو این مبانی نظری، در ادامه پژوهش به کالبدشکافی ابعاد وجودی و کارکرد روایی شخصیت‌های این اثر، از قهرمان اصلی تا کنش‌گران پیرامون او، پرداخته خواهد شد.

٤-۲-۱. شخصیت اصلی

شخصیت اصلی در حقیقت، «مهم‌ترین نقش را در داستان بر عهده می‌گیرند؛ این شخصیت‌ها در بیشتر حوادث و درگیری‌ها حضور مداوم دارند و طبیعتاً در معرض خطر بیشتری قرار دارند و مورد هدف قرار می‌گیرند، این شخصیت‌ها گرداننده اصلی و عامل وحدت داستان هستند» (گودرزی، ۱۳۹۲: ۱۲۵). در حقیقت منظور از شخصیت اصلی «شخصیتی است که در داستان خوب گسترش یافته، گاهی تحول می‌پذیرد، و نیز دقیق‌تر توصیف می‌شود» (سلیمانی، ۱۳٦۲: ۵۱). شخصیت اصلی در رمان «إنّه الدّم» عبارت است از:

٤-۲-۱-۱. فؤاده

فؤاده، شخصیت اصلی داستان است که حوادث داستان بر اساس شخصیت محوری او پدید می‌آید. نویسنده با دقت و به زیبایی، لحظات ناب زندگی این شخصیت مجاهد را توصیف کرده است. او مهم‌ترین شخصیت داستان است که نیمی از پیرنگ داستان در جهت معرفی شخصیت او به خواننده به کار گرفته‌شده است. اعمال و گفتار این شخصیت است که داستان را پیش می‌برد و شخصیت او در دل این کنش‌ها و اتفاقات مهمی که در زندگی او پیش می‌آید ساخته و پرداخته می‌شود. فؤاده، دارای شخصیتی منحصربه‌فرد است؛ او زنی تحصیل‌کرده، آگاه، مبارز و نویسنده است. هرچند نویسنده در این رمان ابعاد مختلفی از زندگی و شخصیت او را روایت می‌کند؛ اما آنچه در پی آن است تا به‌خوبی به نمایش گذارد، شخصیت فؤاده به‌عنوان یک مبارز انقلابی است. فؤاده دارای شخصیتی همه‌جانبه است؛ «شخصیت‌های همه‌جانبه در داستان، توجه بیشتر را به خود جلب می‌کنند. این شخصیت‌ها با جزئیات مفصل‌تر تشریح و تصویر می‌شوند. خصلت‌های فردی آن‌ها، متمایزتر از دیگر شخصیت‌های رمان است» (میر صادقی، ۱۳۷۷: ۱۱۰).

٤-۲-۱-۲. ویژگی‌های فردی

فؤاده شخصیتی اصلی و ایستا دارد و عامل وحدت در شکل‌گیری حوادث داستان است؛ ازجمله ویژگی‌های شخصیتی فؤاده، علاقهٔ او به نویسندگی، ادبیات و مطالعهٔ متون ادبی است؛ که این خصوصیت از او فردی متمایز و روشنفکر در جامعهٔ خودساخته است و تأثیر زیادی در شکل‌گیری شخصیت مبارز او دارد. فؤاده، تشنهٔ نوشتن است؛ علاقهٔ او به نوشتن فراوان بود به‌گونه‌ای‌که هنگام نوشتن گویی وارد دنیای دیگری می‌شد و از بند دنیا و مادیات رها می‌شد و در افکار و خیالاتش غرق می‌شد:

«كانت تسد أذنيها بقطعٍ من القطن أو المطاط وتغلق النافذة بإحكام. كل هذه الأصوات لم تعد تسمعها، كأنما تموت حواسها كلها وهي تكتب إلا حاسة واحدة؟! شيءٌ غريب يحدث لها وهي تكتب، يموت فيها كل شيء ليصحو شيء جديد لم تعرفه البتة، أو قديم جدًّا عرفته منذ الطفولة،...» (السعداوی، ۲۰۱۷: ٦٣).

(ترجمه): «گوش‌هایش را با تکه‌های پنبه یا لاستیک می‌پوشاند و پنجره را محکم می‌بندد. او دیگر هیچ‌کدام از این صداها را نمی‌شنود، گویی‌که درحین نوشتن تمام حواسش می‌میرد، به‌جز یک حس! هنگامی‌که در حال نوشتن است، اتفاق عجیبی برایش می‌افتد. همه‌چیز در آن می‌میرد تا چیز جدیدی در او بیدار شود که او هرگز نمی‌دانست، یاچیز بسیار قدیمی‌که از کودکی می‌دانست...»

این جنبه از شخصیت فؤاده موجب می‌شود که دوستان، اعضای خانواده و حتی همکاران او ازجمله کوکب در ذهن خود از شخصیت فؤاده، یک قهرمان یا یک اسطوره بسازند و او را متفاوت از سایر مردم بدانند:

«ماعرفش يا فؤادة، يمكن لم تقومي بعملٍ بطولي لكن شكلك و كلامك و طريقتك و شخصيتك كلها توحي للناس بالبطولة، لا أفهمك يا كوكب، يمكن كلمة البطولة غلط يا فؤادة، قصدي إنك مختلفة عن كل الناس، كأنك تضعين نفسك في جانب و العالم كله في الجانب الآخر...» (همان: ٦١).

(ترجمه): «نمی‌دانم فؤاده، ممکن است تو هیچ کار قهرمانانه‌ای انجام ندهی، اما چهرهٔ تو، سخن تو، رفتار تو و شخصیت تو همگی به مردم، یک قهرمان را الهام می‌کند، متوجه حرف‌هایت نمی‌شوم کوکب، شاید کلمه قهرمانی اشتباه باشد فؤاده، منظورم این است که تو با همه مردم فرق می‌کنی، انگار خودت را در یک‌طرف قرار می‌دهی و همهٔ عالم را در طرف دیگر...»

فؤاده برای دخترش، دالیا، مادری آگاه و دلسوز است. به‌طوری‌که دالیا که یک کودک هشت‌ساله است، در تظاهرات میدان تحریر شرکت می‌کند؛ اما فؤاده به‌عنوان یک مادر هرگز او را از این کار منع نمی‌کند چون‌که می‌داند جنگیدن برای وطن بزرگ‌ترین مدرسه و درس‌ومشق است، دالیا در مدرسه‌ی مبارزه است که می‌تواند درس انسانیت را بیاموزد:

«أخبار سعدية إيه يا داليا؟ –هي في الخيمة مع هنادي و حميدة. –ومين بيشتغل في البيت؟ –أنا باعمل شغل البيت وبعدين أنزل الميدان. –والدراسة يا داليا؟ –الدراسة سهلة يا ماما» (همان: ١٨٤).

(ترجمه): «چه خبر از سعدیه، دالیا؟ _او با هنادی و حمیده در چادر است. _چه‌کسی در خانه‌کار می‌کند؟ _من‌کارهای خانه را انجام می‌دهم و بعد به میدان می‌روم. _درس می‌خوانی دالیا؟ _مامان درس خواندن آسان است.»

در ادامه می‌بینیم هنگامی‌که سعدیه برای سقط‌جنین دخترش درمانده است، فؤاده از آنان دستگیری می‌کند. هزینه عمل جراحی «هنادی» را پرداخت می‌کند. با آنان به بیمارستان رفته و بارها به عیادت هنادی می‌رود و سعدیه و هنادی را عضوی از خانوادهٔ خود می‌خواند:

«إديها قرص كل ست ساعات من الدوا ده لمدة تلات أيام وخدي المبلغ ده سلفة تحت الحساب، اعملي لها فرخة و شوربة خضار، لازم تاكل كويس عشان تعوض الدم. –كتر خيرك يا أستاذة ربنا يطول عمرك يا رب، أرد جمايلك دي كلها ازاي؟ –يا سعدية ما تحمليش هم إحنا عيلة واحدة» (همان:١٠٧).

(ترجمه): «به مدت سه روز هر شش ساعت یک قرص از این دارو را به او بده. این مبلغ را فعلا بگیر، عجالتا، برایش سوپ مرغ و سبزیجات درست‌کن، برای خونی که ازدست‌داده باید خوب غذا بخورد. _خیربینی استاد، خداوند عمرت را طولانی‌کند، چگونه می‌توانم این‌همه لطفت را جبران‌کنم؟ _سعدیه نگران نباش مایک خانواده هستیم»

فؤاده، فردی حقیقت‌گو است. حتی اگر به قیمت اخراج ازکارش تمام‌شود. او نمی‌خواهد و نمی‌تواند دروغ بنویسد و مردم مظلوم و ستمدیدهٔ‌کشورش را فریب دهد، او همانند سایر همکارانش و دولت و پزشکی قانونی بی‌وجدان و ترسو نیست، او حقیقت را می‌گوید حتی اگر به ضررش تمام‌شود، چراکه او زنی شجاع است:

«أنا بصراحةٍ لا أحب الصحافة، لا أشعر فيها بأي متعة، الصحافة ليس فيها إبداعٌ أو تجديد، معظمها نفاق وكذب. -النفاق طبيعي في الصحافة يا فؤادة، اسمه ذكاء سياسي والإبداع والتجديد ممكن تطبيقهما في الصحافة، مش عارف إنتي عاوزة إيه؟ -عاوزة أعبر عن نفسي، عاوزة أكتب اللي في دماغي» (همان:٤١).

(ترجمه): «راستش من از روزنامه‌نگاری خوشم نمی‌آید، هیچ لذتی را در آن احساس نمی‌کنم، هیچ خلاقیت و نوآوری در روزنامه‌نگاری وجود ندارد، بیشتر آن ریا و دروغ است. _ریاکاری در روزنامه‌نگاری طبیعی است، به‌آن می‌گویند هوش‌سیاسی، خلاقیت و نوآوری در روزنامه نگاری قابل‌استفاده است، من نمی‌دانم شما چه می‌خواهید؟ _من می‌خواهم خودم را بیان‌کنم، می‌خواهم آنچه در ذهنم هست را بنویسم.»

در رمان إنّه الدّم، فؤاده شخصیتی مبارز است. او هرروز به میدان تحریرکه مرکز تجمع مبارزان و انقلابیون است، می‌رود و در تظاهرات شرکت می‌کند و پا به‌پای هم‌وطنانش شعار مرگ بر رژیم را سر می‌دهد:

«طبعا مشيت في أغلب التظاهرات أنا وفؤادة، مشينا في وسط الملايين وكان عندنا أهداف الثورة نفسها، حرية عدالة كرامة، لكن...» (همان:۱۸۷-۱۸٦).

(ترجمه): «البته من و فؤاده در اکثر تظاهرات‌ها قدم زدیم، ما در میان میلیون‌ها نفر قدم زدیم و همان اهداف انقلاب را داشتیم: آزادی، عدالت و عزت، اما...»

٤-۲-۱-۳. شخصیت یاری گر

ازجمله شخصیت‌هایی‌که نویسنده در کنار شخصیت اصلی به تصویر کشیده و برای ترسیم چهرهٔ قهرمان خود از آن یاری‌گرفته است، شخصیت شاکر است.

٤-۲-۱-۳-۱. شاکر

شاکر همسر فؤاده و پدر دالیا است، اوکه دارای تحصیلات عالی است، قصد دارد استاد دانشگاه حقوق یا وزیر دادگستری و یا یک قاضی برجسته شود، اما او اکنون یک سردبیر ناشناس در صفحهٔ سیاست داخلی است. شاکر، شخصیتی ناامید و ناکام دارد که فؤاده گمان می‌کند به خاطر حضورش در زندان این‌گونه سرد و بی‌روح شده است، اما شاکر دراثنای رمان، خاطرات تلخ کودکی خود را به یاد می‌آورد:

«احتقر أباه حين اكتشف أنه يكذب على أمه ويخونها في الخفاء، أصبح يكره الكذب والخيانة ويمارسهما في الوقت ذاته، كان يشعر بتأنيب الضمير فيجلد نفسه أو غيره ممن يقعون تحت سلطته...» (همان: ١٠٤).

(ترجمه): «وقتی متوجه شد که پدرش به مادرش دروغ می‌گوید و مخفیانه به او خیانت می‌کند، او را تحقیر کرد، و از دروغ و خیانت متنفر گردید در حالی که خودش آنها را انجام می‌داد. او احساس عذاب وجدان می‌کرد و خود یا دیگرانی راکه تحت اختیار او قرار می‌گرفتند شلاق می‌زد...»

شاکر به شخصیت فؤاده حسادت می‌ورزد؛ و از اینکه همسرش نسبت به او از محبوبیت و مقبولیت بیشتری برخوردار بوده، ناراضی است و در حقیقت خودش را در مقابل او حقیر و ناچیز می‌پندارد:

«الحقيقة إن فؤادة كانت هي راجل البيت، هي الكاتبة المعروفة و أنا الكاتب المغمور، كل الدعوات و المؤتمرات تيجي باسمها و الناس يطلبوها في التلفون و أنا ما فيش حد يطلبني...» (همان: ۱۸۸).

(ترجمه): «حقیقت این است‌که فؤاده مرد خانه بود، او نویسنده سرشناس و من نویسنده ناشناخته بودم، همه دعوت‌نامه‌ها و همایش‌ها به نام او بود و مردم اورا تلفنی می‌خواستند، اما هیچ‌کس مرا نمی‌خواست...»

در ادامه، هنادی بعد از تجاوز شاکر به او، باردار می‌شود و به خاطر اجبار مادرش، قصد سقط‌جنین دارد. فؤاده این مسئله را با شاکر مطرح می‌کند و نگرانی‌اش در مورد هنادی و مادرش سعدیه را با شاکر در میان می‌گذارد اما شاکر باوجوداینکه خود مسبب اصلی این مشکل و جنایت است با بی‌وجدانی تمام به این مسئله اهمیتی نمی‌دهد:

«أنا خايفة على حياة هنادي، أمها سعدية مسكينة وغلبانة. -أنا خايف على البلد كلها. -أنا خايفة عليك وعلى نفسي وبنتي داليا والطفل اللي جاي في السكة. -كل الناس تعبانة مش إحنا بس. -مش كفاية اللي حصل لنا» (همان: ۹۰).

(ترجمه): «من نگران سلامتی هنادی هستم، مادرش سعدیه، فقیر و درمانده است. _من برای کل کشور می‌ترسم. _من برای تو، خودم، دخترم دالیا و کودکی که به راه‌آهن می‌آید، می‌ترسم. _همهٔ مردم خسته‌اند و فقط ما نیستیم. _اتفاقی که برای ما افتاد کافی نیست»

شاکر که در مقابل فؤاده خود را کم، کوچک و ناچیز می‌بیند از هر فرصتی برای برتر و بالاتر جلوه دادن خودش استفاده می‌کند تا در نظر بقیه نسبت به زنش بالاتر باشد و به‌گفتهٔ خودش می‌خواهد او مرد خانه به نظر بیاید و نه فؤاده، درروزنامه‌ها خودش را عامل اصلی طلاق و جدایی از فؤاده معرفی می‌کنند و می‌خواهد همه بدانند اوست که فؤاده را طلاق داده نه بالعکس:

«ليه قررت فؤادة الانفصال عنك يا شاكر؟ -مين قال إن هي اللي قررت الانفصال؟ قرار الطلاق في إيد الرجل، كان قراري أنا، أنا بعت لها ورقة الطلاق والصحف نشرت الخبر يا دكتور» (همان: ۱۸۷).

(ترجمه): «برای چه، فؤاده، تصمیم‌گرفت از تو جدا شود، شاکر؟ _چه کسی گفت که او بود که تصمیم به جدایی گرفت؟ تصمیم طلاق در دست مرد است، تصمیم من بود، من اوراق طلاق را برای او فرستادم و روزنامه‌ها خبر را منتشر کردند، دکتر. _چه کسی خبر را به روزنامه‌ها فرستاد، شاکر؟»

٤-٢-١-٤. شخصیت‌های فرعی

نویسنده در این رمان افزون بر پرداختن و ترسیم شخصیت اصلی رمان به تصویر و طرح شخصیت‌های فرعی نیز می‌پردازد. برخی از این شخصیت‌ها درصحنه‌ای از داستان وارد می‌شوند و پس از ایفای نقش خود از صحنه خارج می‌شوند.

٤-٢-١-٤-١. سعدیه

سعدیه دوست و خدمتکار خانهٔ فؤاده است‌که مدتی را در زندان با یکدیگر گذراندند و دخترانشان هنادی و دالیا را در زندان به دنیاآوردند، نویسنده برای معرفی شخصیت سعدیه ویژگی‌های او را از زبان دالیا بیان می‌کند:

«حملتني أمي فوق صدرها لدى خروجها من السجن، خرجت معنا امرأة كانوا يسمونها سعدية القتّالة، طويلة القامة سمراء البشرة تكاد تشبه أمي، في السجن ولدت ابنتها، أناديها هنادي وتناديني داليا، كنت ألعب معها على الأسفلت، أمي وأمها تتحدَّثان كأنهما صديقتان، أمي تُناديها سعدية وهي تنادي أمي الأستاذة» (همان: ۲۲).

(ترجمه): «مادرم هنگام خروج از زندان مرا روی سینه‌اش حمل کرد، زنی که به او سعدیه قاتل، می‌گفتند با ما بیرون آمد، قدبلند، سیاه‌پوست، تقریباً شبیه به مادرم، دخترش را در زندان به دنیا آورد. من به او می‌گویم هنادی، او به من می‌گوید دالیا، من با او روی آسفالت بازی می‌کردم، مادرم و مادرش جوری حرف می‌زنندکه انگار باهم دوست هستند، مادرم او را سعدیه خطاب می‌کند؛ و او مادرم را استاد، می‌نامد»

سعدیه نمونهٔ زنی رنج‌کشیده است که پسر و همسر خود را ازدست‌داده و تنها دارایی‌اش دخترش هنادی است که توسط شاکر زندگی‌اش تباه می‌شود. هنادی به خاطر ترس از آبرویش چیزی به مادرش نمی‌گوید تا اینکه سرانجام اعتراف می‌کند. سعدیه نیز به دنبال انتقام از شاکر است و می‌خواهد او را بکشد اما از تنها شدن دخترش می‌ترسد و دست از این کار برمی‌دارد:

«تذكرت سعدية ما حدث في حياتها، زوجها الحشاش في الغرزة، ابنها المريض يموت بين ذراعَيْها، ابنتها تنزف في عملية الإجهاض، الطابور الطويل أمام الحنفية في الزقاق، مفاصل ظهرها تئنُّ فوق الأسفلت، تسري الكراهية من حلقها إلى عمودها الفقري، تمشي في عروقها مع الدم مثل رءوس الدبابيس...» (همان: ١٦٢).

(ترجمه): «سعدیه اتفاقات زندگی‌اش را به یاد آورد: شوهر معتاد او، در بستر بود، پسر بیمارش در آغوشش می‌میرد، دخترش هنگام سقط خونریزی می‌کند، صف طویل جلوی شیر آب در کوچه، مفصل‌های کمرش‌که روی آسفالت ناله می‌کنند، نفرت از گلویش تا ستون فقراتش‌گسترش یافت و باخونش مثل سنجاق در رگ‌هایش جاری شد...»

٤-٢-١-٤-٢. هنادی

هنادی دختر سعدیه است، او نیز همچون مادرش نمونه‌ای از انسان‌های ستمدیده در دنیای واقعی است، او که زندگی‌اش را روی آسفالت‌های خونی زندان آغاز می‌کند و بعد ازآزادیِ مادرش در اتاقی در قبرستان زندگی می‌کنند و برای کار به خانهٔ فؤاده و شاکر می‌روند. او درحالی‌که تنها شانزده سال سن دارد مورد تجاوز شاکر قرار می‌گیرد؛ و به‌اجبار مادرش مجبور به سقط‌جنین می‌شود؛ و بعد از سقط دچار خونریزی شدید شده و در میدان تحریر که مرکز مبارزات انقلابیون است سکونت می‌گزینند.

«نهضت هنادي، فتاة طويلة القامة ممشوقة في عينيها بريق التحدي والثقة بالنفس، أنا أصبحت إنسانة قوية باعتمد على نفسي لتحقيق أحلامي، أنا نضجت من خلال الألم والدم، الثورة نضجت من خلال دم شبابها وشاباتها...» (همان: ۱۹۷).

(ترجمه): «هنادی برخاست، دختری بلندقد و لاغراندام که در چشمانش برق سرکشی و اعتمادبه‌نفس دارد، من با تکیه‌بر خودم برای رسیدن به رؤیاهایم به فردی قوی تبدیل‌شده‌ام، من با درد و خون بالغ شدم، انقلاب با خون مردان و زنان جوان خود به بلوغ رسید.»

هنادی با جلال أسعد ازدواج می‌کند، اما فردای روز عروسی او شهید می‌شود. هنادی به همراه زنان انقلابی‌دیگر به دنبال یافتن اجساد عزیزانشان برای خون‌خواهی به پزشکی قانونی می‌روند. سعدیه از دنیا می‌رود، اما دختری انقلابی می‌پروراند و برجای می‌گذارد:

«أقام لهما الميدان حفلة زفاف عزف فيها الشباب والشابات موسيقى الثورة وأغانيها، أنشد الشعراء والشاعرات قصائد عن الحرية والعدالة والكرامة» (همان:۱۹۳).

(ترجمه): «میدان تحریر، برای آن‌ها جشن عروسی برگزار کرد که در آن مردان وزنان جوان موسیقی و سرودهای انقلاب را نواختند، شاعران مرد و زن، اشعاری در مورد آزادی، عدالت و کرامت سرودند»

٤-٢-١-٤-٣. دالیا

دالیا، دختر فؤاده و شاکر است‌که به همراه هنادی در زندان به دنیا آمده است. دالیا حضور پدرش شاکر را در کنار خودش احساس نکرده و از او محبتی دریافت نکرده. او دفترچه یادداشتی داردکه در آن خاطرات و احساسات خود را نسبت به نزدیکان و اتفاقات جامعه می‌نویسد:

«أشطب بأصابع مرتجفة كلمة أنثى، سمعتها لأول مرةٍ من فم جدي، لفظها بطرف لسانه كأنما يبصق. كرهت جدي وكرهت أبي والله وجميع المعلمين في المدرسة، كرهت جدتي أيضًا وأم رئوف وجميع النساء إلا أمي..» (همان: ۱۲۳-۱۲۰).

(ترجمه) «با انگشتان لرزان کلمه زن را خط زدم، اولین بار از دهان پدربزرگم شنیدم، با نوک زبانش طوری تلفظ می‌کرد که انگار تُف می‌کرد. من از پدرم و پدربزرگم و خدا و همهٔ معلمان مدرسه، متنفر بودم، من همچنین از مادربزرگم، أم رئوف و همه زنان به‌جز مادرم متنفر بودم»

ازسخنان پدربزرگش می‌فهمدکه ارزشی برای زنان قائل نیست و همین مسئله موجب‌کراهت او از پدر و پدربزرگش شده و در مقابل علاقه‌اش به مادرش بیش از پیش می‌شود. درگذر روزها ذهن او درگیر پرسش‌هایی می‌شودکه اقتضای دوران نوجوانی است:

«يدور في خيالي من أسئلة: -هل تفعل أمي مع أبي شيئًا سريًّا في الليل؟ -هل يخفي أبي عن أمي شيئًا خارج البيت؟ -هل أبي هو أبي؟ -هل الله هو الله؟ -هل أباح لجدي خيانة جدتي؟ -هل يحرقني في النار لأنه خلقني أنثى؟» (همان: ۱۲۳).

(ترجمه): «سؤالاتی در ذهنم می‌چرخد: _مادر و پدرم در شب‌کاری مخفی انجام می‌دهند؟ _آیا پدرم بیرون از خانه چیزی را از مادرم پنهان می‌کند؟ _آیا پدرم، پدر من است؟ _آیا خدا، خدا است؟ _آیا خیانت پدربزرگم به مادربزرگم جایز است؟ _آیا او مرا در آتش جهنم خواهد سوزاند، زیرا مرا به‌عنوان یک زن آفریده است؟»

٤-٢-١-٤-٤. جلال أسعد

جلال أسعد یکی از شخصیت‌های انقلابی در رمان «إنّه الدّم» است وی که مسئول صفحات مجازی در اینترنت است، جوانان را در جریان انقلاب هدایت و رهبری می‌کند:

«كان جلال أسعد شخصية معروفة بني الثوار، كان هو الأدمن، مسئول الصفحة الإلكترونية التي توجه الشباب وتنظمهم، يكشف فيها المسكوت عنه، ذو أسلوب بسيط مركز مباشر بالصورة والخريطة والفيلم، يتصل بالآخرين ويتفاعل معهم بسرعة ومهارة، يتحدث الجميع عن شجاعته واستعداده للتضحية من أجل الثورة...» (همان: ۱۹۳).

(ترجمه): «جلال أسعد، از چهره‌های شناخته‌شده در بین انقلابیون بود، او مالک و مسئول صفحه الکترونیکی بود که جوانان را هدایت و سازمان‌دهی می‌کرد و آنچه از آن پنهان است را آشکار می‌کرد، سبکی ساده دارد و به‌طور مستقیم بر روی تصاویر، نقشه‌ها و فیلم‌ها تمرکز می‌کند، با دیگران ارتباط برقرار می‌کند و سریع و ماهرانه با آن‌ها تعامل دارد، همه از شجاعت و آمادگی او برای فداکاری برای انقلاب می‌گویند.»

٤-٢-١-٤-٥. بدریه بحراوی

بدریه بحراوی، زن نویسنده‌ای است‌که به دنبال یافتن حقیقت و بیان آن است. درنتیجه سیاست‌مداران مانع از نوشتن و نشر آثار او می‌شوند، اما او به‌صورت پنهانی به‌کار خود ادامه می‌دهد، او می‌خواهد مردم را از حوادث و خون‌هایی‌که درکشورشان به‌ناحق ریخته می‌شود آگاه کند، در حقیقت بدریه یکی دیگر از شخصیت‌های انقلابی رمان است که با همکاری فؤاده و سایر انقلابیون با شرکت در تظاهرات سعی در آگاهی و هدایت مردم کشورش دارد:

«صوت بدرية البحراوي يسري في الآذان والعيون المشرئبة: نحن نحقق أهداف الثورة بأنفسنا، ننتزعها بأيدينا، الحرية والعدالة والكرامة تؤخذ ولا تعطى» (همان: ۱۹۱).

(ترجمه): «صدای بدریه بحراوی در گوش و چشم طنین‌انداز است: ما خودمان به اهداف انقلاب می‌رسیم، با دست خودمان آن‌ها را می‌گیریم، آزادی، عدالت و عزت گرفته می‌شود و داده نمی‌شود»

٤-٢-١-٤-٦. کوکب

کوکب، دوست و همکار فؤاده در مجله است. او با اینکه می‌داند جلال اسعد در اثر شکنجه شهید شده است، اما در اثر فشار مقامات بالا و به خاطر از دست ندادن شغلش، این حقیقت را کتمان کرده و عوام‌فریبی می‌کند:

«واجه مدير النيابة الطبيب الشرعي بأقوال الشهود ومنهم الكاتبة الصحفية المعروفة كوكب الكميلي، قالت إن المجني عليه تُوفِّي نتيجة تعذيبه من قِبَل ثُلَّة من ضباط البوليس داخل معسكر الأمن المركزي بالجبل الأحمر، لكن هذه الكاتبة الصحفية غيّرت أقوالها لاحقًا...» (همان: ١٧).

(ترجمه): «رئیس دادستانی، پزشک قانونی را با اظهارات شاهدان ازجمله روزنامه‌نگار معروف کوکب کمیلی، مواجه کرد. او (کوکب کمیلی)، گفت: قربانی براثر شکنجه توسط گروهی از افسریان پلیس در داخل کمپ امنیتی مرکزی در جبل الأحمر جان باخت، اما این روزنامه‌نگار بعداً اظهارات خود را تغییر داد...»

شهوت قدرت و جاه‌طلبی آن‌قدر در وجود کوکب رخنه کرده که در برابر میل به مبارزه و انقلاب او را وادار به سکوت می‌کند. این روند تا جایی ادامه می‌یابد که کوکب دچار عذاب وجدان شده و این مسئله آن‌قدر او را عذاب می‌دهد تا اینکه نزد روان‌پزشک می‌رود و داروی ضدافسردگی مصرف می‌کند. او درنهایت اخبار درست را در مورد مرگ جلال اسعد در روزنامه چاپ کرده و از منصبش استعفا می‌دهد و به نزد مردم بازمی‌گردد.

«-عشان غيرت أقوالك يا كوكب؟ -أيوه. -كلنا بنغلط، المهم عدم الاستمرار في الخطأ» (همان: ٢٠١-٢٠٠).

(ترجمه): «_چرا حرف‌هایت را تغییر دادی، کوکب؟ _بله. _همهٔ ما اشتباه می‌کنیم، مهم این است که به‌اشتباه ادامه ندهیم»

٤-٢-١-٤-٧. حمیده

حمیده ناشر مجله‌ای است‌که فؤاده در آن‌کار می‌کند. او پس از خواندن‌کتاب فؤاده تصمیم می‌گیرد با فؤاده در مورد زندگی‌اش صحبت‌کند و از اینکه فؤاده درخواست او را می پذیرد و پای سخنانش می‌نشیند بسیار متعجب می‌شود:

«كنت حامل في شهرين، رحت عيادة دكتورة،حكيت لها كل حاجة، عملت لي العملية في ساعة ونص ساعة، رفضت تاخد مني أي فلوس، خرجت من عيادتها أجري في الشارع عاوزة أطير من الفرح، حسيت أن الدنيا حلوة وفيها إنسانة حلوة لها قلبٌ كبير، فرحت بيها زي ما فرحت بيكي هنا في المؤسسة. إنتي بتكتبي يا حميدة؟ ضحكت حميدة» (همان: ٦٦).

(ترجمه): «من دوماهه باردار بودم، به مطب دکتر رفتم و همه‌چیز را به او گفتم، او در عرض یک ساعت و نیم من را عمل کرد، اما حاضر نشد از من پول بگیرد، از کلینیک او خارج شدم و در خیابان دویدم، می‌خواستم از خوشحالی پروازکنم، احساس‌کردم دنیا زیباست و یک انسان خوب، با قلبی بزرگ درآن وجود دارد، من با او خوشحال بودم، به همان اندازه‌که اینجا با شما در موسسه خوشحال هستم. تو می‌نویسی حمیده؟ حمیده خندید»

٤-٢-١-٤-٨. جورج نیلسون

جورج نیلسون استاد دانشگاه نیویورک و مالک صفحه اینترنتی «احتلوا وال استریت» است. فؤاده در نیویورک با او ملاقات می‌کند. پس از مدتی جورج نیلسون به فؤاده ابزار علاقه می‌کند. او یکی از تظاهرات کنندگان جنبش وال‌استریت درآمریکاست. جورج نیلسون از

فؤاده می‌خواهدکه او را به «خيمة الأم» واقع در میدان تحریر ببرد، اما پس از مدتی خبر شهادت او درتظاهرات وال‌استریت در روزنامه‌ها پخش می‌شود و موضوع به‌گوش فؤاده می‌رسد:

«بينما كانت فؤادة تمر بعينيها على صفحة أخبار العالم، قرأت هذا الخبر: سقط ثلاثة قتلى و أربعة عشر جريحًا من بين المتظاهرين في حركة «احتلوا وول ستريت»، في أثناء هجوم بوليس نيويورك عليهم أمس، أحد القتلى أستاذ بجامعة نيويورك اسمه جورج نلسون، حمله المتظاهرون بسرعةٍ إلى المستشفى، لكنه فارق الحياة بسبب الدم الغزير الذي نزف منه واشتعلت التظاهرات بعد وفاته يقودها الطلاب والطالبات في جامعات نيويورك» (همان: ١٩٦).

(ترجمه): «هنگامی‌که فؤاده، با چشمانش صفحهٔ اخبار جهان را دنبال می‌کرد، این خبر را خواند: در جریان حمله روزگذشتهٔ پلیس نیویورک به مردم، در میان تظاهرکنندگان در جنبش «وال‌استریت را اشغال کنید» سه کشته و چهارده زخمی، بر جای‌گذاشت، یکی ازکشته‌شدگان استاد دانشگاه نیویورک به نام جورج نیلسون بود، تظاهرکنندگان به‌سرعت او را به بیمارستان رساندند، اما به دلیل‌خون فراوانی‌که از دست داد، جان باخت، پس از مرگ او، تظاهراتی به رهبری دانشجویان دختر و پسر در دانشگاه‌های نیویورک آغاز شد»

٤-٢-١-٤-٩. سوسو و حاج منصور

هنگامی‌که فؤاده می‌خواهد از زندانیان هم‌بند شاکر سخن بگوید از شخصیت‌هایی به نام سوسو و حاج منصور نام می‌برد؛ حاج منصور دارای عقاید خرافی و جاهلی در مورد گردش زمین به دور خورشید و بالعکس است. این مسئله نشان‌دهندهٔ اعتقادات خرافی مردم محلی مصر است:

«أن الله خلق للثور قرنين؛ لأنه يحمل الأرض فوق قرن وإن تعب من ثقلها حرك رأسه ونقلها إلى قرنه الثاني. ويضحك الكوافير سوسو: مش معقول يا حاج منصور. -لا، معقول يا سوسو، امال الزلازل والبراكين والبرق والرعد بييجوا منين؟...» (همان: ٨).

(ترجمه): «خداوند گاو نر را با دوشاخ آفریده است؛ زیرا زمین را بر روی شاخ حمل می‌کند و اگر از سنگینی آن خسته شد، سرش را حرکت می‌دهد و آن را به شاخ دوم منتقل می‌کند. و سوسو آرایشگر می‌خندد: معقول نیست، حاج منصور. _نه منطقی است، سوسو، پس امکان زلزله و آتش‌فشان و رعدوبرق و رعد از کجا می‌آید؟ ...»

٤-٢-٢ . روش‌های شخصیت‌پردازی در رمان

٤-٢-٢-١. شخصیت‌پردازی مستقیم

در مطالعات داستان‌شناسی، شیوه‌های شخصیت‌پردازی بر اساس میزان دخالت راوی در معرفی شخصیت‌ها، عموماً به دو دسته مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شوند. «درروش شخصیت‌پردازی مستقیم، خواننده از روی خوانده‌ها و شنیده‌ها به شناخت اشخاص داستان می‌رسد و راوی با کلی‌گویی و تعمیم دادن و تیپ‌سازی، فرد موردنظر خود را معرفی می‌کند. راوی درروش مستقیم دانای کلی است که از همه‌چیز خبر دارد و افکار و منش شخصیت‌ها را بیان می‌کند. این شیوه که معمولاً در داستان‌نویسی امروز دیگر جایگاهی ندارد در قرن هجدهم و نوزدهم بسیار متداول بود» (اخوت، ١٣٧١: ١٤١). به‌طورکلی می‌توان گفت: تبیین ابعاد مختلف شخصیت فؤاده و سایر شخصیت‌های داستان، اغلب با شیوهٔ مستقیم و از زبان راوی دانای کل که خود نویسنده است صورت می‌گیرد. سعداوی، از این شیوه برای به تصویر کشیدن ویژگی‌های فردی، اجتماعی، خانوادگی، بیان افکار، اندیشه‌ها و اعتقادات شخصیت‌ها استفاده می‌کند. برای نمونه نویسنده با اشراف به اطلاعاتی که نسبت به قهرمان خود دارد، حتی از احساسات درونی او نیز آگاه است و احساس شخصیت را نسبت به همسرش شاکر توصیف می‌کند:

«منذ زواجها به تنتابه لحظات غضب لم تكن تعرف مصدرها، كانت تقول لنفسها ربما السجن يتراكم فيه الغضب المكبوت؟» (سعداوی، ۲۰۱۷: ۱۰۵).

(ترجمه): «از زمان ازدواجش با او، لحظاتی از عصبانیت داشته است که منشأ آن را نمی‌دانست، او با خود می‌گفت: ممکن است، زندان خشم فروخورده را در او جمع کند؟»

هم‌چنین با به تصویرکشیدن حالت‌های درونی فؤاده، از ندای ضمیر درونش در رابطه با احساس غریبی‌که نسبت به جورج نیلسون دارد، خبر می‌دهد:

«لها قرون استشعار منذ الطفولة، ورثتها عن جدةٍ بعيدة من جداتها القديمات، أقدم من الجدة معات، قبل آمون وأخناتون، لم يكتشف العلم مصدرها، أو الجينات التي تكونها ويمكن توارثها عبر آلاف الأجيال، هناك فئات من البشر تلقاهم فؤادة مرةً واحدة في العمر ولا تنساهم وهناك فئاتٌ أخرى، تلقاهم ألف مرة ولا يبقى لهم في ذاكرتها أثر. جورج نلسون، بقي في خيالها بدون أن تعرف السبب...» (همان:۱٦۷).

(ترجمه): «او از کودکی آگاهی‌هایی، دارد، آن را از جدّ خیلی دورش به ارث برده است. قدیم‌تر از جده‌اش معات، قبل از آمون و آخناتون، علم یا زن‌هایی که آن‌ها را می‌سازند، منبع آن را کشف نکرده است، می‌توان آن را از طریق هزاران نسل به ارث برد، گروه‌هایی از مردم وجود دارند که فؤاده، یک‌بار در طول زندگی آن‌ها را ملاقات می‌کند. و آن‌ها را فراموش نمی‌کند وگروه‌های دیگری هستند که هزاران بار با آن‌ها ملاقات می‌کنند، اما اثری از آن‌ها در یادش، باقی نمی‌ماند. بدون آنکه دلیل آن را بداند جورج نیلسون در تصوراتش باقی ماند...»

چنانکه در این رمان ملاحظه می‌شود نیمی از تصویرپردازی‌های نویسنده در خصوص شخصیت‌ها به شیوه مستقیم و با دخالت خود نویسنده صورت می‌گیرد؛ این بدان سبب است‌که حوادث اغلب در قالب روایت پیش می‌رود و حوادث وکنش‌ها کمتر درآن استفاده‌شده است. زاویهٔ دیدی که نویسنده برای روایت انتخاب کرده نیز تأثیر مستقیمی در نحوهٔ شخصیت‌پردازی وی دارد.

٤-۲-۲-۱-۱. شخصیت‌پردازی غیرمستقیم

سعداوی در شیوهٔ شخصیت‌پردازی غیرمستقیم به کنش‌ها، عملکرد شخصیت‌ها، ظاهر شخصیت‌ها و گفتگوها توجه دارد.

٤-۲-۲-۱-۲. کنش

مشاهدهٔ عملکرد سعدیه هنگامی‌که از شدت خشم مشتش را به زمین می‌کوبد، قابل‌تأمل است. این موضوع بیان‌کنندهٔ دادخواهی و ظلم‌ستیزی است و نویسنده به شیوهٔ غیر مستقیم خشم وغم و اندوه یکی از شخصیت ها را به تصویر می‌کشد:

«تخبط سعدية بيدها السمراء المشققة فوق الأسفلت، تخبط الأرض الصلبة بيدٍ أصلب من الأرض، تستمد القوة من صلابة الأسمنت تحتها في الخيمة، من أصوات الملايين التي تهتف: يسقط الفساد والظلم» (همان: ۱٦۳).

(ترجمه): «سعدیه دست سیاه و ترک‌خورده‌اش را روی آسفالت می‌کوبد، زمین سخت با دستی سخت‌تر از زمین‌بر خورد می‌کند، از استحکام سیمان زیر خود در خیمه و از صداهای میلیون‌ها نفر که شعار می‌دهند: مرگ بر فساد و بی‌عدالتی، قدرت می‌گیرد»

٤-۲-۲-۱-۳. ظاهر

نویسنده بر اساس توصیفی که از شاکر و خانواده‌اش پیش چشم مخاطب می‌نهد به او کمک می‌کند تا به بُعد دیگری از شخصیت او دست یابد. برای مثال برای بیان حسادت، خودخواهی و علاقه به خودبزرگ‌بینی در شاکر از زمانی سخن به میان می‌آورد که شاکر با اینکه بدریه بحراوی را می‌شناسد و از آثار او در نوشته‌هایش الهام‌گرفته اما همهٔ این‌ها را انکار می‌کند و نویسنده از این طریق تصویر روشن و دقیقی از شاکر در ذهن مخاطب خود می‌سازد:

«سأله المحاور بمن تأثرت في أفكارك التحررية عن المرأة؟ مط شاكر عنقه إلى أعلى وشردت نظراته في الأفق البعيد مثل الفلاسفة الكبار وردد بعض الأسماء إلا اسم بدرية البحراوي» (همان: ۱۸۵-۱۸٤).

(ترجمه): «مصاحبه‌کننده از او پرسید: چه کسی بر عقاید لیبرال شما در مورد زنان تأثیرگذاشته است؟ شاکر گردنش را به سمت بالا دراز کرد و نگاهش مانند فلاسفه بزرگ به افق دور افتاده بود و نام‌هایی را تکرار کرد جز نام بدریه بحراوی»

٤-۲-۲-۱-٤. گفت‌وگو

نوال السعداوی تلاش کرده است تا در خلال گفت‌وگوها نیز به‌صورت غیرمستقیم اطلاعاتی را در مورد شخصیت‌ها به مخاطب ارائه دهد تا از این طریق هم پردازش شخصیت‌ها را واقعی‌تر جلوه دهد و هم حس همذات‌پنداری مخاطب را برانگیزد. برای مثال در گفت‌وگوی زیرکه بین فؤاده و سعدیه جاری کرده است؛ یکی از ویژگی‌های فؤاده که کمک به تنگ‌دستان و زیردستان است را نشان می‌دهد:

«-تروح منك ازاي يا سعدية؟

-العملية نجحت و الحمد لله و كلها يومين و تقوم بالسلامة،

-كتر خيرك يا أستاذة ربنا يطول عمرك يا رب، أرد جمايلك دي كلها ازاي؟

-يا سعدية ما تحمليش هم إحنا عيلة واحدة» (همان: ۱۰۷).

(ترجمه): «-حالت چطور است، سعدیه؟ - عمل به لطف خدا موفقیت‌آمیز بود و فقط دو روز طول کشید و به خیر گذشت. _خیربینی استاد، خداوند عمرت را طولانی کند، چگونه می‌توانم این‌همه لطفت را جبران کنم؟ _سعدیه نگران نباش ما یک خانواده هستیم»

۵. نتیجه‌گیری

رمان «إنّه الدّم»، یک اثر سیاسی و اجتماعی است. در این رمان به بیان حوادث و وقایعی که در خلال انقلاب (۲۰۱۱) مصر رخ‌داده، پرداخته‌شده است. نوال سعداوی یک نویسندهٔ فمینیسم است و در همهٔ آثارش از زن و حقوق زنان دفاع می‌کند، او حتی در این اثر نیز نگاه فمینیستی خود را اظهار کرده است. نویسنده با نگاهی زنانه، از مشکلات و محدودیت‌های زنان جامعه امروزی مصر سخن به میان می‌آورد؛ زنانی که در اثر جنگ تنها شده‌اند و احتیاج به سرپناه و حامی دارند. به همین خاطر بیشتر شخصیت‌های مرد در این اثر، در سایه هستند و حضور زنان پر رنگ‌تر است؛ زمانی که نماد ایثار و صبوری هستندو در کنار نقش اصلی زنانه و لطیف خود مانند مادر بودن، پابه‌پای مردان در جنگ و سختی‌های آن حضورداشته و نقش‌های اجتماعی شجاعانه و حماسی را بر عهده دارند؛ بنابراین راوی داستان، خود نویسنده است‌که از دور همهٔ وقایع را در طول مکان‌ها و موقعیت‌های مختلف بیان و حالات افراد را بازگو می‌کند، پس روایت داستان برون رویدادی است.

به‌طور کلی، از بررسی عناصر داستان مذکور، نتایج زیر به‌دست‌آمده است:

– شخصیت‌های داستان که غالباً از اهالی قاهره انتخاب‌شده‌اند، نماینده اقشار گوناگون جامعه با روحیات و افکار و عقاید گوناگون هستند. نوال سعداوی، شخصیت‌های داستانی خود را چه ازنظر روحی و ذهنی و چه ازلحاظ رفتار و ظاهر، از طریق گفت‌وگوهای درونی و بیرونی و توصیفات مستقیم و غیرمستقیم به خواننده معرفی می‌کند. بیشتر شخصیت‌های داستان حاضر شخصیت‌هایی ایستا هستند و تعداد زیاد و تنوع افراد در سنین مختلف و موقعیت‌ها و جایگاه‌های خاص، باعث جذابیت داستان شده است. هرکدام از شخصیت‌ها به‌عنوان نمادی از گروه‌های اجتماعی مختلف جامعهٔ انقلابی آن زمان، می‌باشند؛

– نویسنده، درمورد خوبی یا بدی رفتارها و شخصیت‌ها، نظر نمی‌دهد و یک راوی بی طرف است و کاملاً بی‌طرفی اختیار کرده‌است و قضاوت در مورد شخصیت‌ها را به مخاطب می‌سپارد؛

نوال السعداوی در رمان إنّه الدّم از شیوه‌های شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم استفاده کرده‌است، وی همچنین از دیالوگ و مونولوگ بهره گرفته‌است اما در گفتگوی بین شخصیت‌ها دیالوگ را بر مونولوگ ترجیح داده‌است.

منابع

اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، ***دستور زبان داستان***، چاپ اول، اصفهان: فردا.

أسداله زاده‌گودرزی، بیتا؛ ابراهیم تبار، ابراهیم، (۱۳۹۲)، «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان ملکوت»، ***مطالعات نقد ادبی***، شماره ۳۱، صص ۷-۱۱.

ایرانی، ناصر، (۱۳٦٤)، ***داستان: تعاریف ابزارها و عناصر***، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

برونوف، رولان، (۱۳۷۸)، ***جهان رمان***، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، چاپ اول، تهران: مرکز.

روزبه، محمدرضا، (۱۳۸۱)، ***ادبیات معاصر ایران(نثر)***، چاپ اول، تهران: روزگار.

سعداوی، نوال، (۲۰۲۱)، ***إنّه الدّم***، مصر:مؤسسه هنداوي.

سعداوی، نوال؛ رئوف عزت، هبة، (۱۳۸۲)، ***زن دین و اخلاق، در ایران با نام «نیمه دیگر؛ نابرابری حقوقی زن در بوته نقد»***، ترجمه: مهری سرحدی، چاپ اول، تهران: ناقد.

سلیمانی، محسن، (۱۳٦۲)، ***تأملی در باب داستان***، چاپ اول، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۳)، ***انواع ادبی***، چاپ دوم، تهران: فردوس.

میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت (ذوالقدر)، (۱۳۷۷)، ***واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی***، چاپ اول، تهران: مهناز.

میریام، آلوت، (۱۳۸۰)، ***رمان به روایت رمان‌نویسان***، ترجمه علی محمد حق شناس، چاپ دوم، تهران: مرکز نشر.

References

Okhovvat, A. (1992). **The grammar Of Story**. First edition. Isfahan: Farda. [In Persian]

Irani, N (1985). Story: Definitions of tools and elements. First edition. Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents. [In Persian]

Brunov, R. (1999). **The world of the novel Translated by N. Khalkhali**. First edition. Tehran: Center. [In Persian]

Rozbeh, M. (2001). **Contemporary Iranian Literature** (prose). First edition. Tehran: Roozegar. [In Persian]

Saadawi, N. Rauf Ezzat, H. (2002). **A woman of religion and ethics. In Iran with the name "the other half"; Women's legal inequality in the crucible of criticism"**. Translation by Mehri Sarhadi. First edition. Tehran: critic. [In Persian]

Saadawi, N (2021). **Enna al-Dam**. Egypt. Hindawi Institute. [In Persian]

Soleimani, M. (1983). **A reflection on the story**. First edition. Tehran: Islamic Propaganda Organization's art field. [In Persian]

Shamisa, S. (1994). **Literary types**. Second edition. Tehran: Ferdous. [In Persian]

Mirsadeghi, J. Mirsadeghi, M (Zolqader). (1998). **Dictionary of the art of fiction writing. Detailed dictionary of fiction terms**. First edition. Tehran: Mahnaz. [In Persian]

Miriam, A. (2000). **Novelists on the Novel**. Translated by Ali Mohammad Haqhshenas. Second edition. Tehran: Publishing Center. [In Persian]

Asadollah Zadeh Gudarzi, B. Ebrahim Tabar, E. (2012). **Character and characterization in Malkot's novel**. Literary Criticism Studies. No, 31. Pp, 7-11. [In Persian]

Characterization in the novel Inna Al-Dam by Nawal Al-Saadawi

Touraj Zinivand[*1], Sanaz Amiri[2]

1. Corresponding author, Department of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah Iran. E-mail: zinivand56@gmail.com
2. Master's student, Department of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: sanaz.amirri.1999@gmail.com

DOI: 10.22049/manta.2026.31784.1024

Article Info

Article type: Research Article

Article history:

Received: 24 August 2026

Received in revised form: 05 September 2026

Accepted: 18 October 2026

Published online:22 October 2026

Keywords:
Arabic novel, narrative style, characterization, Nawal Saadawi, Inna al-Dam.

ABSTRACT

The novel Inna Al-Dam, by Nawal Saadawi (born October 27, 1931 in Kafr Tahla and died March 21, 2021 in Cairo), is an Egyptian writer and psychiatrist; in this novel, she introduces the real events and developments of the Egyptian revolution (2011) using literary methods and tools. In different parts of the novel, the author has expressed the economic, cultural, political problems, popular misconceptions, and mental health and environmental problems of the Egyptian people .In this novel, Saadawi uses simple language and numerous main and secondary characters to present a vivid picture of the political and social situation of the Egyptian people in 2011. The events take place in Tahrir Square and in a tent, which is a symbol of the country of Egypt.The main character of the novel Inna al-Dam is Fouada, who has a unique personality; she is an educated, knowledgeable, militant woman, and writer.Given that the character element is one of the most important elements of the novel, the accurate and attractive characterization in the novel Inna al-Dam can be considered one of the prominent features of Nawal Saadawi's storytelling style. In the present study, the characters have been examined and analyzed using a descriptive-analytical method, in order to discover the hidden angles of the story and the author's main goal. Also, characterization in this novel is represented in two ways: direct and indirect.

Cite this article: Zinivand, T., Amiri. S. (2026). Characterization in the novel Inna Al-Dam by Nawal Al-Saadawi. *Comparative Critical Studies in Arabic Literature*, 2 (2), 88-102.

مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی
انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

بررسی بینامتنیت حدیثی در شعر عبدالله بن رواحه در پرتوی نظریه ترامتنیت ژرار ژنت- تحلیل اشعار غزوه بدر اول و دوم به عنوان نمونه

عبدالله نوری‌زاد*

نویسنده مسئول*، استاد مدعو گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده علوم انسانی دانشگاه گنبد کاووس، گنبد کاووس، ایران. رایانامه: noorizadabdollah@gmail.com

DOI: 10.22049/manta.2026.31854.1021

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۵/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۵/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۳۰

کلیدواژه‌ها:
بینامتنیت حدیثی، ژرار ژنت، عبدالله بن رواحه، اشعار مربوط به غزوه بدر اول و دوم.

چکیده

تأثیر قرآن کریم و احادیث پیامبر (ص) در اشعار شاعرانی که در راستای خدمت به بشریت از طریق ادبیات گام برداشته‌اند آشکار است، و از جمله آنها عبدالله بن رواحه می‌باشد. بررسی اشعار ابن رواحه به وضوح این تغییر و تأثیر را در استفاده از الفاظ، اصطلاحات و مفاهیم والای اسلامی برگرفته از قرآن کریم و سنت پاک پیامبر (ص) آشکار می‌سازد. در این پژوهش کوشیده‌ایم تا تأثیر حدیث شریف را با تمام الفاظ، اصطلاحات و مفاهیم آن در اشعار عبدالله بن رواحه در قالب نظریه ترامتنیت ژرار ژنت بر اساس بینامتنیت حدیثی و با تمرکز بر انواع آن از جمله بینامتنیت صریح و غیر صریح و ضمنی، در محدوده زمانی و تاریخی غزوه بدر اول و دوم به روش تحلیلی توصیفی بررسی نماییم. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که شاعر از مفاهیم احادیث شریف در اشعار سروده شده این دوره خود از چارچوب بینامتنیت ضمنی کاملا بهره می‌برد، ولی از ساختار جملات پیامبر عینا پیروی نمی‌کند، و حتی با استفاده از کم‌ترین تغییر در ساختار جملات آن، در اشعار این دوره خود بهره نمی‌برد، و به نظر می‌رسد این امر به منظور حفظ قداست کلام رسول خدا باشد. و نیز شاعر در اشعار این دوره به ندرت از الفاظ احادیث استفاده می‌کند که به نظر نگارنده از باب بینامتنیت صریح نمی‌باشد بلکه بر اقتضای زبان مشترک متن حاضر و غائب یعنی شعر و حدیث شریف است، در نتیجه تنها بینامتنیت ضمنی پدیده غالب در اشعار این دوره است. همچنین شاعر شأن بیان احادیث را از نظر زمانی و مکانی رعایت کرده سپس در استفاده از مفاهیم احادیث دیگر می‌کوشد.

استناد: عبدالله نوری‌زاد، (۱۴۰۵). بررسی بینامتنیت حدیثی در شعر عبدالله بن رواحه در پرتوی نظریه ترامتنیت ژرار ژنت- تحلیل اشعار غزوه بدر اول و دوم به عنوان نمونه. *مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی*، ۲ (۲)، ۱۱۷-۱۰۳.

۱. مقدمه

إنَّ الأحداث الكبرى أو الأشخاص المؤثرين الذين يحملون أفكار نبيلة يؤثرون في الأدب قديماً وحديثاً. فرسول الله (ص) بما يبيِّن ما نزل إليه من الوحيين الكريمين وضع بصمة ذات أثر عميق في شعر صدر الإسلام بأقواله الشريفة وأعماله المباركة ومنهجه القويم. يقول عمر فروخ عن هذا الأثر المبارك عموماً: إنَّ فنون الشعر وأساليبه في صدر الإسلام بقي جاهياً ولكن تغيَّرت بعض أغراضه إلى أغرض إسلامية، فضعف المدح المتعارف في الأوساط الجاهلية وخرج عن الغلو المقيت وصار معتدلاً على موازين الحق، وقلَّ الفحش في الهجو والبذاءة فيه، ولبس الغزل والنسيب حلة الكرامة والحشمة (فروخ، ۱۹۸٤:۲/ ۲٤٥). وكذلك كثرت الحكمة والدعوة إلى مكارم الأخلاق والتمسك بآداب الإسلام تأثُّراً من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة. بما أنَّ الإسلام دين ربَّاني يحتاج إلى رجال لمناصرته بسلاحي السيف والقلم للفصل بين الحق و الباطل. فشاعرنا عبد الله بن رواحة هو القائد المناضل عن الإسلام بسيفه، والأديب الأريب المدافع عنه بلسانه وشعره. نحن في هذا البحث في صدد إظهار أرقى مظاهر تأثير الحديث الشريف واقتباساته من مضامينه العالية في شعره المنشود في غزوتي بدر الكبرى والآخرة. فالشاعر يدعو إلى ما دعا إليه النبي (ص) في سنَّته، ويحذِّر عما نهى عنه (ص)، وهذه الاقتباسات والتلميحات من مضامين الأحاديث الشريفة، أو استخدام بعض المصطلحات المتعلقة بالإسلام عقيدةً وسلكوكاً هو المسمَّى في الأوساط الأدبية النقدية المعاصرة بالتناص. فقمنا بالبحث عن مفاهيم السنة النبوية الشريفة من خلال أبيات الشاعر مصراعاً بمصراع، ورأينا من المناسب اختيار أشعاره الجهادية فقط دون سائر أشعاره في موضوعات أخرى، في إطار زمنية وتاريخية محددة لتكون دائرة البحث أكثر تحديداً، لكن مع تركيز أعمق دراسةً وتطبيقاً وتحليلاً على ضوء نظرية جيرار جينيت[1] في التناص. وتعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي المستعمل تقريباً في كافة الدراسات الأدبية من خلال المراجعة إلى الدراسات والبحوث التي تعرضت لموضوع البحث.

ثم عاش ابن رواحة زمن وحي القرآن الكريم وتبيينه على لسان رسول الله (ص) في أحاديثه الشريفة، فنركِّز على تطبيق الأحاديث الشريفة حسب الوقائع التي قال فيها النبي الكريم حديثه، بمعنى؛ من المهم تطبيق أشعاره المنشودة عن غزوة بدر بالأحاديث المتعلقة بهذه الغزوة الفاصلة، وإن لم تكن الإشارة الأدبية في شعره إلى حادثة مَّا، فمن الواجب مراعات الزمن تقديماً وتأخيراً في بيان السنة النبوية الشريفة، حيث إنَّنا لم نستطع إرجاع مفهوم شعر يتعلق بالعصر المكي إلى العهد المدني. ثم الشاعر قد اُستشهد في معركة مؤتة سنة ثمانية للهجرة وعاش النبي (ص) بعده سنتين تقريباً والقرآن ينزل ويبيِّنه (ص) في سُنَّته، فمن الواجب عدم إرجاع مضامين أشعاره إلى الأحاديث الشريفة التي قالها رسول الله بعد معركة مؤتة لأنَّه لم يشهد ابن رواحة بيانها حتى يستفيد منها في أشعاره.

ثم ينشد الشعراء المعاصرون أشعارهم علماً بظاهرة التناص الأدبية بأنواعها المختلفة، أما شاعرنا فقد أنشد أشعاره مستلهماً من مضامين الأحاديث الشريفة ولم يقصد الاهتمام بهذه التقنية الفنية. والسبب في انتخاب أشعاره الجهادية في الإطار الزمني المحدد وهو غزوتي بدر الكبرى والآخرة أنَّ قسماً كبيراً من ديوانه الصغير في مضامين الجهاد، لكونه من أبطل المجاهدين وأبرز القادة في المعارك إذا حمي الوطيس. ثم أشعاره في مضمون الجهاد المنشودة في ساحات المعارك يقتضي اختيار أرقى معاني الجهاد والمرابطة المستنبطة من الأحاديث النبوية الشريفة لشحذ الهمم، ولذا رأيت من المناسب إبراز هذه العلائق الوثيقة والارتباط العميق بين النص الحاضر والغائب مع دقيق التركيز على الأحاديث الصحيحة عند جهابذة علماء الجرح والتعديل في علم الحديث، والإعراض التام عن الأحاديث الضعيفة أو الموضوعة بأنواعها المختلفة لأكونَ عن استناد ما لم يقله (ص) بعيداً جدَّ بُعدٍ.

---

[1]. Gérard Genette

۱-۱. أسئلة البحث

والأسئلة التي تطرح نفسها في هذا البحث هي:

– أيُّ نوع من أقسام التناص يظهر في أشعار ابن رواحة المنشودة في ثنايا غزوتي بدر الكبرى والآخرة في استلهامه عن الأحاديث النبوية الشريفة؟

– أيُّ نوع من التناص هو الغالب في الاستعمال صريحاً أو غير صريح أو ضمنيًّاً؟

– ما هي أهداف الشاعر في استخدام التناص بالأحاديث النبوية الشريفة في أشعاره المنشودة في ثنايا غزوتي بدر الكبرى والآخرة؟

– هل مضامين أشعار ابن رواحة المنشودة في ثنايا غزوتي بدر الكبرى والآخرة على وفق سنة رسول الله (ص) أو على خلافها أو انكارها؟

۱-۲. خلفية البحث

اهتم الباحثون بشعر عبد الله بن رواحة دراسةً ونقداً من جوانبه المتعددة، ولكن ما قاموا بدراسة أشعاره في إطار التناص الحديثي بالضبط إلا في النادر، فمثلاً سميه أكبريفر في رسالتها بعنوان؛ الالتزام الديني في العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الأموي (١٤٣٣ق)، انتهت بدراسة الالتزام الديني عند بعض شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي. وفي سياق بحثها لفتت نظرها إلى أشعار ابن رواحة بنظرة خاطفة، وأشارت إلى أبيات يسيرة من شعره في موضوع الجهاد من دون تحليل أدبي وفي ضوء التناص الحديثي لا من قريب ولا من بعيد. وكذلك مسعود باوان بوري في مقالته بعنوان؛ مظاهر التناص الديني في شعر عبد الله بن رواحة (١٤٤١ق)، قام بدراسة التناص القرآني والتأريخي في أشعار ابن رواحة الإسلامية. فالبحث لا يحتوي جميع أشعار الشاعر، بل يبدو أنَّه انتخب بعض الأبيات والمقطوعات من شعره، بينما التناص في بحثنا هو التناص الحديثي لا القرآني.

ففي كل من هذه الدراسات لم يقم باحثوها بدراسة أشعار ابن رواحة في الإطار الزمني التأريخي المحدد في بحثنا على ضوء التناص الحديثي عموماً وفي إطار نظرية التعالي النصي لجيرار جينيت خصوصاً جملةً بجملة ومصراعاً بمصراع مع مراعاة شأن بيان الأحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بأحداث غزوتي بدر الكبرى والآخرة ومدى تأثيرها في أشعاره الجهادية. وما وجدنا فيما بذلنا من المجهود ولو بحثاً واحداً يركِّز بعمق إلى جميع المفاهيم التي جاء بها ابن رواحة في أشعاره مشيراً إلى مضامين الأحاديث النبوية الشريفة في إطار التناص لا سيما الجينيتي منه.

۱-۳. الإطار النظري للبحث

من أعلى مظاهر تأثير الإسلام في الأدب استخدام الشعراء مضامين السنة النبوية الشريفة في أشعارهم، ففي المصطلحات النقدية المعاصرة تسمى هذا التأثير من نص غائب ظهر أثره شكليًّاً أو مضموناً في نص حاضر بالتناص. قال محمد عزَّام: «التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناصُّ خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، غاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران». (عزَّام، ٢٠٠١م: ٢٩). من كبار علماء اللسانيات الذي قام بإكمال نظرية التناص بعد جوليا كريستيفا هو الناقد البنيوي الفرنسي جيرار جينيت حيث يعتقد أنَّ كلَّ نصٍّ هو ذاكرة لنص آخر (بروئل والآخرون، ١٣٧٨ش: ٣٧٤)، ويسمي نظريته هذه بالتعالي النصِّيِّ، ومن أنواعه التناص وهو بمعنى علاقة النصوص بعضها ببعض صريحاً أو خفيًّاً (Genette, 1997: 2). وعرَّف جينيت التناص بقوله: «إنِّي أرى التناص من دون شك أسلوباً محدوداً بتواجد مشترك بين نصَّين أو جمع من النصوص. يعني؛ وجود حقيقي وحضور ملموس لنص في

نص آخر» (المصدر نفسه: ۲). فالتناص عند جينيت هو علاقة نصَّين على أساس التواجد المشترك؛ حيث إذا لمسنا بعضاً من نصٍّ في نص آخر، فنطلق بحقيقة التناص بينهما (نامور مطلق، ۱۳۸٦ش: ۸۷). يقسم جيرار جينيت التناص إلى ثلاثة أقسام؛ صريح، وغير صريح، وضمني. والصريح عنده هو مقول القول في إطار اللفظ من نص غائب في نص حاضر بإحالة أو من دون إحالة وهو ممارسة تقليدية... أما التناص غير الصريح فأظهر معالمه هو السرقة الأدبية التي هي اقتراض من دون بيان، وكذلك هو في إطار اللفظ (Genette, 1997: 2). أما التناص الضمني فأهمه التلميح والإشارة، فنحتاج إلى الذكاء الحاد والتركيز العميق للوصول إلى علاقة نصَّي الحاضر والغائب معنىً، وارتباطهما مفهوماً (المصدر نفسه: ۸). فالصريح مبيِّنٌ لحضور جليٍّ لنصٍّ غائب في نصٍّ حاضر. أما غير الصريح فبمعنى حضورٍ خفيٍّ لنصٍّ غائب في نصٍّ حاضر. أما التناص الضمني فمؤلف النص الحاضر لا يقصد إخفاء أثر النص الغائب في نصِّه الحاضر، بل يشير إلى بعض الملاح فيه، حيث نصل إلى المراجع بعد الدقة والتركيز (نامور مطلق، ۱۳۸٦ش: ۱۳٦).

ببيان آخر التناص الصريح هو الحضور الجلي لنصٍّ غائب في نصٍّ حاضر. ففي هذا التناص لا يريد المؤلف إخفاء ما استفاد من النص الغائب، ولذا نشاهد بوضوح أثر النص السابق في النص اللاحق... أما التناص غير الصريح فحضور النص الغائب في النص الحاضر خفيٌّ جداً حتى يحاول المؤلف سترَ الإحالة فيه بكل اجتهاد، وهذا الإخفاء لا ينبثق من الضروريات الأدبية والزاماتها؛ بل له أسباب وراء الأدب، فالسرقات الأدبية الفنية من أبرز أنواع هذا التناص، وهي بمعنى الاستفادة من نص آخر بدون إذن صاحبه أو الإحالة إليه... أما التناص الضمني فالمؤلف فيه لا يحاول إخفاء التناص بين نصِّه الحاضر والنص الغائب، ولذا يستخدم بعض الرموز للوصول إلى هذه العلاقة وذاك الارتباط بين النصين، فيمكن للقارئ الوصول إلى النص السابق ولكن من دون صراحة ووضوح بيِّنٍ، ويكتفي المؤلف بإشارات ضمنية إلى النص الغائب مراعاةً لأسباب أدبية. ولذا أنَّ التناص الضمني لا يصرِّح بمرجعه كالصريح، ولا يسعى إخفاءه بكل اجتهاد كغير الصريح (المصدر نفسه: ۸۸ – ۸۹). ثم لما أمعنا النظر في معنى التناص عند النقاد المعاصرين نجد أشكاله المختلفة في الأدب القديم بمسمَّيات أخرى كالاقتباس أو المعارضة أو التلميح أو التضمين أو السرقات الأدبية أو توارد الخواطر.

۱-۴. نظرة عابرة إلى حياة الشاعر

عبدالله بن رواحة من شعراء المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية والإسلام، وأنشدوا الأشعار في الفترتين وكانوا معروفين بالشعر في العصرين، ومن أصحاب رسول الله (ص) الذي دافع عن الإسلام بقلمه وسيفه، وبشعره ولسانه. فهو عبد الله بن ثعلبة الأنصاري الخزرجي، ولد في يثرب في بيت العزة والسيادة، وأسلم قديماً وشهد العقبة (ابن كثير، ۱٤۲۸ق: ۳/ ۳۲٤). وكان ممن يعرف الكتابة في الجاهلية فصار كاتباً لرسول الله (ص) بعد إسلامه (قصاب، ۱٤۰۲ق: ۲۳). كان مدافعاً عن الإسلام بقلبه وقالبه، وشارك جميع المعارك والقضايا كبدر وأحد والخندق والحديبية وخيبر وعمرة القضاء (ابن كثير، ۱٤۲۸ق: ۳/ ۳۲٤)، إلا إذا كان أميراً لرسول الله في المدينة المنورة، كما كان أميراً له (ع) ستة عشر يوماً في بدر الآخرة (قصاب، ۱٤۰۲ق: ۳۱). دافع في قضية الإفك عن عرض المصطفى (ص) وأنشد أبياتاً حارة في الدفاع عن زوجته (ص) (ابن كثير، ۱٤۲۸ق: ۳/ ۲۳۹). وكان لسانه سيفاً مسلولاً على المشركين كما قال رسول الله (ص) لما أنشد شعراً بين يديه ونهاه رجل: «خلِّ عنه... فلهي أسرعُ فيهم من نضح النُّبل» (الترمذي، ۱٤۱۷ق: ٦۳٦).

كان زاهداً تقياً حيث لم يخرج من بيته إلا بعد أداء ركعتين نافلةً ثم يخرج، وكذلك يفعل لمَّا يدخل بيته (أحمد، د.ت: ۲۵/ ۱۱). يقول أبو الدرداء عن زهده: «لَقَدْ رَأَيْتُنَا مَعَ رَسُولِ اللَّهِ (ص) فِي بَعْضِ أَسْفَارِهِ فِي الْيَوْمِ الْحَارِّ الشَّدِيدِ الْحَرِّ وَإِنَّ الرَّجُلَ لَيَضَعُ يَدَهُ عَلَى رَأْسِهِ مِنْ شِدَّةِ الْحَرِّ وَمَا فِي الْقَوْمِ أَحَدٌ صَائِمٌ إِلَّا رَسُولُ اللَّهِ (ص) وَعَبْدُ اللَّهِ بْنُ رَوَاحَةَ» (ابن ماجة، ۱٤۱۹ق: ۱/ ۵۳۲). كان حريصاً على طاعة رسول الله (ص)، فقصد يوماً مسجد النبي (ص) فسمع يقول الحبيب (ص) وهو يخطب على المنبر: «إجلسوا»، فجلس عبد الله في مكانه على الأرض ولم يصلْ المسجد بَعدُ، فلما اطلع المصطفى (ص) على عمله بعد الخطبة دعا له بقوله: «زادك الله

حرصاً على طواعية الله تعالى وطواعية رسوله». (البيهقي، ١٤٠٨ق: ٦/ ٢٥٧). كان ابن رواحة سيِّداً في الجاهلية وسيداً في الإسلام كما قال الحبيب (ص): «فَخِيَارُكُمْ فِي الْجَاهِلِيَّةِ خِيَارُكُمْ فِي الْإِسْلَامِ إِذَا فَقِهُوا» (البخاري، ١٤٢٧ق: ٢/ ٣٤٥). فعاش سيداً ومات سيداً شهيداً في معركة مؤتة في أرض الشام حيث وقعت الحرب مع جيش الروم، فأخبر رسول الله (ص) عن استشهاد أمراء الإسلام في المعركة وهو جالس في المدينة وحياً من عند الله تعالى وقال: «أَخَذَ الرَّايَةَ زَيْدٌ فَأُصِيبَ، ثُمَّ أَخَذَهَا جَعْفَرٌ فَأُصِيبَ، ثُمَّ أَخَذَهَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ رَوَاحَةَ فَأُصِيبَ، -قال راوي الحديث وهو أنس بن مالك: وإنَّ عيني رسول الله (ص) لتذرفان- ثُمَّ أَخَذَهَا خَالِدُ بْنُ الْوَلِيدِ مِنْ غَيْرِ إِمْرَةٍ فَفُتِحَ لَهُ» (المصدر نفسه: ١/ ٢٩٥)؛ وفي لفظ: «مَا يَسُرُّهُمْ أَنَّهُمْ عِنْدَنَا -وَعَيْنَاهُ تَذْرِفَانِ-» (المصدر نفسه: ٢/ ٢٠٤).

٢. القسم التحليلي

٢-١. أشعار ابن رواحة المنشودة في غزوة بدر الكبرى

أنشد ابن رواحة عن وقائع غزوة بدر الكبرى وأحوال المشركين فيها، وهي أول المعارك الفاصلة بين الحق والباطل في الإسلام. فالمسلمون في هذه المعركة أسروا جمعاً غير قليل من المشركين منهم أبي العاص بن الربيع زوج زينب ابنة رسول الله (ص)، فافتدتْه زينب من أبيها، فأطلق المسلمون سراحه على أن يردَّ أبو العاص زينب على أبيها من مكة فقبل الشرط، فلما وصل إلى مكة أرسل زينبَ في هودج إلى المدينة المنورة، وابن رواحة أنشد عن هذه القضية وما يتعلق بحوادث غزوة بدر الكبرى قائلاً:

أَتانِي الذي لا يَقْدِرُ النَّاسُ قَدْرَه لزينبَ فيهم مِنْ عُقُوقٍ ومَأثَمِ
وإخْراجُها لمْ يُخْزَ فيها محمدٌ على مأقِطٍ وبيننا عِطرُ مَنْشَمِ

(قصاب، ١۴٠٢ق: ١٣٠)

٢-٢. التناص الصريح

هذا النوع من التناص كما وضَّحه جيرار جينيت (يكون النص السابق حاضراً بشكل واضح في النص الحالي بعلامات اقتباس أو مراجع) (Genette, 1997: 2). لذلك في النص الحالي لا توجد إخفاء النص السابق (بو علي، ٢٠١٤م: ١٠٦). فكما هو معلوم أنَّ الشاعر لم يستفد من الإحالة المستقيمة أو جمل الأحاديث النبوية بأكملها كما هي، ولذا لم نر التناص الصريح في البيتين.

٢-٣. التناص غير الصريح

في هذا النوع من التناص وهو من أكثره استعمالاً، يأتي المؤلف في نصه الحاضر مفهوماً من نصٍّ غائب من دون بيان لحدود الاقتباس أو إشارة إلى اسم مؤلف النص السابق لغرض الإخفاء تماماً (نامور مطلق، ١٣٩٠ش: ٤٦). والشاعر وإن أتى ببعض المفاهيم من النص الغائب وهو الأحاديث النبوية الشريفة ولكن لم يقصد إخفاء استعماله منها، ولذا لم نجد التناص غير الصريح في البيتين.

٢-٤. التناص الضمني

على أساس نظرية جينيت يحدث التناص الضمني إذا وجدت رموز وعلامات مشتركة بين نصَّي الحاضر والغائب؛ حيث يلقي النص الحاضر الضوء إلى النص الغائب (نامور مطلق، ١٣٩٠ش: ٤٦). بعبارة أخرى يستخدم المؤلف إشارات في النص بشكل محسوس يمكن من خلالها تحديد التناص ومعرفة مرجعيته (بو علي، ٢٠١٤م: ١٠٩). فنلمح هذا النوع من التناص في البيتين بوضوح وكثرة

حيث الشاعر في قوله: «أَتانِي الذي لا يَقْدِرُ النَّاسُ قَدْرَه»، يشير إلى عظيم ما لقي رسول الله (ص) من أذى قريش في مكة قولاً وفعلاً، فعلى سبيل المثال لا الحصر كان (ص) يصلي عند الكعبة المشرَّفة فأمر صناديدُ المشركين أشقى القوم بوضع سلا جزورٍ نُحرت قبل قليل بين كتفيه (ص)، ففعل الشقيُّ المسكينُ، وضحكوا وجعل بعضهم يميل إلى بعض، ثم ابنته فاطمة (س) طرحتْ الأذى عنه، ورسول الله يدعو على المشركين بقوله: «اللَّهُمَّ عَلَيْكَ بِقُرَيْشٍ، ثَلَاثَ مَرَّاتٍ. فَلَمَّا سَمِعُوا صَوْتَهُ ذَهَبَ عَنْهُمْ الضِّحْكُ وَخَافُوا دَعْوَتَهُ، ثُمَّ قَالَ: اللَّهُمَّ عَلَيْكَ بِأَبِي جَهْلِ بْنِ هِشَامٍ، وَعُتْبَةَ بْنِ رَبِيعَةَ، وَشَيْبَةَ بْنِ رَبِيعَةَ، وَالْوَلِيدِ بْنِ عُقْبَةَ، وَأُمَيَّةَ بْنِ خَلَفٍ، وَعُقْبَةَ بْنِ أَبِي مُعَيْطٍ. - قال راوي الحديث: - فَوَالَّذِي بَعَثَ مُحَمَّدًا (ص) بِالْحَقِّ لَقَدْ رَأَيْتُ الَّذِينَ سَمَّى صَرْعَى يَوْمَ بَدْرٍ، ثُمَّ سُحِبُوا إِلَى الْقَلِيبِ قَلِيبِ بَدْرٍ» (مسلم، ١٤٢٨ق: ٦/ ٢٣١٤). وقول ابن رواحة أيضاً مستلهم من قول ابن عباس: «لَمَّا أُخْرِجَ النَّبِيُّ (ص) مِنْ مَكَّةَ قَالَ أَبُو بَكْرٍ: أَخْرَجُوا نَبِيَّهُمْ، إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ لَيَهْلِكنَّ فَنَزَلَتْ: (أُذِنَ لِلَّذِينَ يُقَاتَلُونَ بِأَنَّهُمْ ظُلِمُوا وَإِنَّ اللَّهَ عَلَى نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ) (الحج: ٣٩)، فَعَرَفْتُ أَنَّهُ سَيَكُونُ قِتَالٌ، قَالَ ابْنُ عَبَّاسٍ: فَهِيَ أَوَّلُ آيَةٍ نَزَلَتْ فِي الْقِتَالِ» (النسائي، ١٤٢٨ق: ٦٠٨). ثم قول الشاعر: «وإخْراجُها لمْ يُخْزَ فيها محمدٌ»، يشير إلى قوة المسلمين في معركة بدر وغلبتهم على المشركين فيه مستلهماً من قوله (ص) حيث أخبر أصحابه بالغلبة على المشركين قبل المعركة حتى أخبرهم بمقتل صناديدهم كما صحَّ بذلك الخبر عن أنس: «قَالَ رَسُولُ اللَّهِ (ص) هَذَا مَصْرَعُ فُلَانٍ. قَالَ - أي: أنس- وَيَضَعُ يَدَهُ عَلَى الْأَرْضِ هَاهُنَا وهَاهُنَا. قَالَ: فَمَا مَاطَ أَحَدُهُمْ عَنْ مَوْضِعِ يَدِ رَسُولِ اللَّهِ (ص)». (مسلم، ١٤٢٨ق: ٦/ ٢٢٩٣). وماط بمعنى: تباعد.

ثم يشير البيتان بكاملهما إلى قصة عجيبة رواها أهل السنن بقولهم: «لَمَّا بَعَثَ أَهْلُ مَكَّةَ فِي فِدَاءِ أَسْرَاهُمْ بَعَثَتْ زَيْنَبُ فِي فِدَاءِ أَبِي الْعَاصِ بِمَالٍ وَبَعَثَتْ فِيهِ بِقِلَادَةٍ لَهَا كَانَتْ عِنْدَ خَدِيجَةَ أَدْخَلَتْهَا بِهَا عَلَى أَبِي الْعَاصِ، قَالَتْ -أي: راوية الحديث وهي عائشة- فَلَمَّا رَآهَا رَسُولُ اللَّهِ (ص) رَقَّ لَهَا رِقَّةً شَدِيدَةً وَقَالَ: إِنْ رَأَيْتُمْ أَنْ تُطْلِقُوا لَهَا أَسِيرَهَا وَتَرُدُّوا عَلَيْهَا الَّذِي لَهَا، فَقَالُوا: نَعَمْ، وَكَانَ رَسُولُ اللَّهِ (ص) أَخَذَ عَلَيْهِ أَوْ وَعَدَهُ أَنْ يُخَلِّيَ سَبِيلَ زَيْنَبَ إِلَيْهِ، وَبَعَثَ رَسُولُ اللَّهِ (ص) زَيْدَ بْنَ حَارِثَةَ وَرَجُلًا مِنْ الْأَنْصَارِ فَقَالَ: كُونَا بِبَطْنِ يَأْجَجَ حَتَّى تَمُرَّ بِكُمَا زَيْنَبُ فَتَصْحَبَاهَا حَتَّى تَأْتِيَا بِهَا» (أبو داود، ١٤٢٥ق: ٥٠٥).

٢-٥. الروابط بين نصَّي الحاضر والغائب

على ضوء التناص الضمني بين نصَّي الحاضر والغائب يتبلور الوفاق في عناصر مشتركة بينهما في مفاهيم أو شخصيات وغيره. فيقول ابن رواحة عمَّا جرى من هجرة النبي (ص)، وإيذاء المشركين إياه وسائر المسلمين: أتاني رسول الله (ص) من مكة مهاجراً إلى المدينة حيث ما عرف أهل مكة قدره ومنزلته، وارتكبوا في حق ابنته زينب فيها أنواعاً من نكران منهم زوجها أبو العاص. فشاء قدر الله تعالى أن يُخرج رسول الله ابنتَه منها دون لحاق عار به وخزي، بل أخرجها ظافراً بقوة السلاح. فمن منطلق المفهوم في هذا الإطار نرى أنَّ المفاهيم في النص الحاضر هي نفس المضامين في النص الغائب أو استمرار لها في بيان صور إيذاء المشركين المسلمين مستنبطاً المفهوم من حديث رسول الله (ص) الذي رواه مسلم في صحيحه (مسلم، ١٤٢٨ق: ٦/ ٢٣١٤). ثم بيان نصرة الله تعالى لنبيِّه ومصطفاه التي جاء ذكرها في رواية مسلم في صحيحه (المصدر نفسه: ٦/ ٢٢٩٣). ثم من جميل ما أبدع الشاعر أنَّه أبقى مفهوم النص الغائب كجوهر أصلي في شعره، ثم أتى بمفهوم جديد من عنده وهو أنَّ المشركين بإخراجهم رسول الهدى (ص) من مكة صاروا هم الراحلون في الحقيقة، والخاسرون خسراناً مبيناً، وأوجد وفاقاً جميلاً بين المفهوم المستنبط من الأحاديث الشريفة وما أتى به من عنده على أجمل حُلَّة.

٣- ندامة أبي سفيان لإثارته الحرب ضدَّ المسلمين

يشير ابن رواحة إلى سبب بداية معركة بدر الكبرى وهو أنَّ أبا سفيان أرسل ضمضم، وهو ابن عمرو الغفاري إلى قريش ليخبرهم أنَّ محمَّداً قد عرض لعيره التي كانت في مسير العودة من الشام إلى مكة، وبسببه تجهزتْ قريش ووقعتْ الحرب بينهم وبين المسلمين، فيشير الشاعر إلى حال أبي سفيان الذي دعا الناس بالقتال قبل غزوة بدر الكبرى، وقال:

وأمسى أبو سفيانَ من حِلْفِ ضَمْضَمٍ ... ومِنْ حَرْبِنا في رغمِ أنْفٍ ومَنْدَمِ
فَرَّنا ابنه عمراً و مولى يمينه ... بِذي حَلَقٍ جِلْدِ الصَلاصلِ مُحكمِ
فأقسمتُ لا تنْفكُّ منَّا كتائبٌ ... سراةُ خَميسٍ في لُهامٍ مُسَوَّمِ
نَزُوعُ قُرَيْشَ الْكُفْرِ حَتَّى نَعُلَّهَا ... بِخَاطِمَةٍ فَوْقَ الْأُنوفِ بِمِيْسَمِ

(قصاب، ١٤٠٢ق: ١٣٠).

٣-١. التناص الصريح

لم نجد في هذه الأبيات ما يدل على التناص الصريح من مقول قول لنص غائب بإحالة مستقيمة أو باقتباس منه.

٣-٢. التناص غير الصريح

وكذلك لم نجد في هذا المقطع ما يدل على التناص غير الصريح من سرقات أدبية تَمَّ إخفاؤه في النص الحاضر من عمد.

٣-٣. التناص الضمني

يشير الشاعر في البيت الأول إلى ما ندب رسولُ الله المسلمين إلى إذلال أبي سفيان وقريش عامة بالغلبة على عيرهم لما قال (ع): «هذه عير قريش فيها أموالهم فاخرجوا إليها لعلَّ الله يُنفِلُكُمُوها». (ابن كثير، ١٤٢٨ق، ج٣: ٣). وكذلك يشير إلى عظم ما لاقاه المشركون في المعركة حتى ندم أبو سفيان لإثارته الحرب ضد المسلمين، قال كعب بن مالك: «إِنَّمَا خَرَجَ رَسُولُ اللَّهِ (ص) يُرِيدُ عِيرَ قُرَيْشٍ حَتَّى جَمَعَ اللَّهُ بَيْنَهُمْ وَبَيْنَ عَدُوِّهِمْ عَلَى غَيْرِ مِيعَادٍ» (البخاري، ١٤٢٧ق: ٣/٤). وقال ابن عباس: «قَالَ النَّبِيُّ (ص) يَوْمَ بَدْرٍ: اللَّهُمَّ إِنِّي أَنْشُدُكَ عَهْدَكَ وَوَعْدَكَ، اللَّهُمَّ إِنْ شِئْتَ لَمْ تُعْبَدْ، فَأَخَذَ أَبُو بَكْرٍ بِيَدِهِ فَقَالَ: حَسْبُكَ، فَخَرَجَ وَهُوَ يَقُولُ: (سَيُهْزَمُ الْجَمْعُ وَيُوَلُّونَ الدُّبُرَ (٤٥)) (القمر: ٤٥)» (البخاري، ١٤٢٧ق، ج٣: ٥). ثم غزوة بدر من المعارك التي شاركت فيها الملائكة ليقسم الجبابرة، ومعركةٌ شاركتْ فيها الملائكة لنصرة المسلمين لم يكن مآله إلا الندامة للمشركين: (ومِنْ حرْبِنا في رغمِ أنْفٍ ومَنْدَمِ)، والحديث الذي يدل على مشاركة الملائكة في المعركة ما رواه البخاري في صحيحه: «جَاءَ جِبْرِيلُ إِلَى النَّبِيِّ (ص) فَقَالَ: مَا تَعُدُّونَ أَهْلَ بَدْرٍ فِيكُمْ؟ قَالَ: مِنْ أَفْضَلِ الْمُسْلِمِينَ، أَوْ كَلِمَةً نَحْوَهَا. قَالَ: وَكَذَلِكَ مَنْ شَهِدَ بَدْرًا مِنْ الْمَلَائِكَةِ». (المصدر نفسه: ٣/ ١٣)، وكما قال (ص) يوم بدر: «هَذَا جِبْرِيلُ آخِذٌ بِرَأْسِ فَرَسِهِ عَلَيْهِ أَدَاةُ الْحَرْبِ» (المصدر نفسه: ٣/ ١٤).

أما رسول الله (ص) مع أصحابه فحالهم مغمور بالروحانية والطمأنية كما دعا (ص) لأصحابه في هذا الموقف الحرج قائلاً: «اللَّهُمَّ أَنْجِزْ لِي مَا وَعَدْتَنِي، اللَّهُمَّ آتِ مَا وَعَدْتَنِي، اللَّهُمَّ إِنْ تُهْلِكْ هَذِهِ الْعِصَابَةُ مِنْ أَهْلِ الْإِسْلَامِ لَا تُعْبَد فِي الْأَرْضِ» (مسلم، ١٤٢٨ق: ٦/ ٢٢٦١). ثم أخبر الحبيب (ص) عن قبول دعائه بقوله: «أبشر يا أبا بكر، هذا جبريل معتجر بعمامة صفراء، آخذ بعنان فرسه بين السماء والأرض، فلما نزل إلى الأرض تغيب عني ساعة، ثم طلع على ثناياه النقع يقول: أتاك نصر الله إذ دعوته» (ابن كثير، ١٤٢٨ق: ٣/ ٢٨). ثم قَالَ رَسُولُ اللَّهِ (ص): «قُومُوا إِلَى جَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ، قَالَ -أي: راوي الحديث- يَقُولُ: عُمَيْرُ بْنُ الْحُمَامِ الْأَنْصَارِيُّ، يَا رَسُولَ اللَّهِ جَنَّةٌ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ؟ قَالَ: نَعَمْ، قَالَ: بَخٍ بَخٍ، فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ (ص): مَا يَحْمِلُكَ عَلَى قَوْلِكَ؛ بَخٍ بَخٍ، قَالَ: لَا وَاللَّهِ يَا رَسُولَ اللَّهِ إِلَّا رَجَاءَةَ أَنْ أَكُونَ مِنْ أَهْلِهَا، قَالَ: فَإِنَّكَ مِنْ أَهْلِهَا. فَأَخْرَجَ تَمَرَاتٍ مِنْ قَرَنِهِ فَجَعَلَ يَأْكُلُ مِنْهُنَّ ثُمَّ قَالَ: لَئِنْ أَنَا حَيِيتُ حَتَّى

آكُلَ تَمَرَاتِي هَذِهِ إِنَّهَا لَحَيَاةٌ طَوِيلَةٌ، قَالَ - راوي الحديث - فَرَمَى بِمَا كَانَ مَعَهُ مِنْ التَّمْرِ ثُمَّ قَاتَلَهُمْ حَتَّى قُتِلَ» (مسلم، ١٤٢٨ق: ٧/ ٢٤٣٠).

ثم يشير الشاعر إلى إذلالهم المشركين بالقيد وإلباسهم لباس الخزي بالأسر بقوله: «قَرَنَّا ابنَه عمراً ومولى يَمينه»، وهذا يشير إلى قضية أسر المسلمين سبعين رجلاً من جيش الكفر، فاستشار رسول الله أصحابه عن كيفية معاملته بهم بقوله: «مَا تَقُولُونَ فِي هَؤُلَاءِ الْأَسْرَى؟»، وفي لفظ: «إِنَّ اللَّهَ عَزَّ وَجَلَّ قَدْ أَمْكَنَكُمْ مِنْهُمْ»، فبعض أصحابه أشاروا إليه بضرب أعناقهم، وبعضهم أشاروا بالفداء، فممن غلظ عليهم في الراي ابن رواحة حيث قال: «يَا رَسُولَ اللَّهِ انْظُرْ وَادِيًا كَثِيرَ الْحَطَبِ فَأَدْخِلْهُمْ فِيهِ ثُمَّ أَضْرِمْ عَلَيْهِمْ نَارًا» (ابن‌كثير، ١٤٢٨ق: ٣/ ٤٤-٤٥). ثم يتذكر الشاعر عهده مع خالقه في إذلال من حارب الله ورسوله؛ «فأقسمتُ لا تَنْفَكُّ منَّا كتائِبٌ»، وهذا هو الملهم من قوله تعالى: (لَيْسَ لَكَ مِنَ الْأَمْرِ شَيْءٌ أَوْ يَتُوبَ عَلَيْهِمْ أَوْ يُعَذِّبَهُمْ فَإِنَّهُمْ ظَالِمُونَ (١٢٨)) (آل‌عمران: ١٢٨). فدارتْ بالمشركين الدوائر في غزوة بدر فوقعوا تحت قهر المصطفى (ص) يعاملهم كيف يشاء تعذيباً لهم أو فداءً ومنَّة. والشاعر في قوله: «نَزُوعُ قُرَيْشَ الْكُفْرِ حَتَّى نَعُلَّهَا»، يشير إلى عظيم ما سيلقى المشركون من المهانة على أيدي المسلمين مستلهماً من دعاء النبي عليهم بقوله: «شاهتْ الوجوه.» (ابن‌كثير، ١٤٢٨ق: ٣/ ٣١)، فكيف يكون حال قوم دعا عليهم نبي معصوم؟! فوقع الحق كما عهد الشاعر نفسه.

٣-٤. الروابط بين نصَّي الحاضر والغائب

من منظور التناص الضمني يستفيد الشاعر من مفاهيم الحديث الشريف العالية في هذا المقطع حيث يشير فيه بأنَّ أبا سفيان صار في ندامة شديدة لإرساله ضمضم وهو ابن عمرو الغفاري إلى قريش ليخبرهم أنَّ رسول الله عرض لعيره، وبسببه تجهز قريش ووقع الحرب بينهم وبين المسلمين. فقيَّدنا أقارب أبي سفيان وحاشيته في القيود المحكمة أسراءَ. ثم عاهدتُ الله تعالى قبل المعركة أن أجعل رؤوس الكفر وجيوش الشرك في قيود الأسر والخزي، وأن نسلِّط على قريش الكفرِ بقوة، فنسوقهم كما تُساق الآبال المقيدة بالحبال، والمختوم بها بعلائم مُذيقين إياهم طعمَ الذِّلة والمَهانة. فنرى أنَّ الشاعر يستفيد من مضامين الأحاديث الشريفة، فنصُّه الحاضر استمرار للنص الغائب مفهوماً. يشير ابن وراحة في بداية هذا المقطع إلى عظيم ما لاقاه المشركون في المعركة من خذلان لمواجهتم الملائكة المأمورة المشاركة في الغزوة لقطع دابر المشركين وإهلاك أعداء الله تعالى مستنبطاً هذا المفهوم العالي من قوله (ص) فيما رواه البخاري (البخاري، ١٤٢٧ق: ٣/ ٤-٥)؛ ومن كان هذه حاله لم يحصد إلا الندامة. ثم يطلب بيانُ حال المشركين من الخذلال ظهورَ حال أهل الإيمان والسكينة بقاعدة مفهوم المخالفة، ولذا يشير الشاعر إلى حصول الطمأنينة على الرسول الكريم ولسائر المسلمين مستنبطاً من قوله (ص) فيما رواه مسلم (مسلم، ١٤٢٨ق: ٧/ ٢٤٣٠). ثم بعد ذلك يطيل القول في بيان مسِّ الخزي للمشركين في غزوة بدر الكبرى بوقوعهم في ذُلِّ الأسر في أيدي المؤمنين مستنبطاً هذا المفهوم المتعالى من قوله (ص) فيما ذكر ابن كثير (ابن كثير، ١٤٢٨ق: ٣/ ٤٤-٤٥). فمفاهيم نصرة المسلمين وخذلال المشركين في النص الحاضر استمرار لما جاء في النص الغائب.

فبعد قبول الشاعر مفاهيم النص الغائب في نصِّه الحاضر بنظام فكري رائع مستنبطاً من مضامين الأحاديث الشريفة يشير أوَّلاً إلى ندامة أبي سفيان لاتخاذه قراراً قهريَّاً ضد المسلمين فصار سبباً لهلاك كثير من صناديد قريش ورؤوس الكفر بمكَّة، أو وقوعهم في ذلِّ الأسر، هذا هو في ظاهر الأمر. وأما في الباطن فيشير إلى معاهدتهم الله تعالى بإخلاص تام إلى مواجهة العدو بالقتل والأسر والإذلال. فنجد وفاقاً تاماً بين المفاهيم التي استنبطها الشاعر من السنة النبوية الشريفة وبين ما سردها من عنده.

٣-٥. الشاعر يهدد قوى الشرك في ثنايا أشعاره المنشودة في غزوة بدر الكبرى

يسوق الشاعر أبياته التهديدية سوقاً لكافة قوى الشرك قائلاً:

نُنَزِّلُهُمْ أَكْنَافَ نَجْدٍ وَنَخْلَةٍ وَإِنْ يُتْهِمُوا بِالْخَيْلِ وَالرَّجْلِ نُتْهِمِ
يَدَ الدَّهْرِ حَتَّى لَا يُعَوَّجَ سِرْبُنَا وَنُلْحِقُهُمْ آثَارَ عَادٍ وَجُرْهُمِ
وَيَنْدَمُ قَوْمٌ لَمْ يُطِيعُوا مُحَمَّدًا عَلَى أَمْرِهِمْ وَأَيَّ حِينَ تَنَدُّمِ

ثم يخاطب الشاعر أبا سفيان بوحده قائلاً:

فَأَبْلِغْ أَبَا سُفْيَانَ إِمَّا لَقِيتَهُ لَئِنْ أَنْتَ لَمْ تُخْلِصْ سُجُودًا وَتَسْلَمِ
فَأَبْشِرْ بِخِزْيٍ فِي الْحَيَاةِ مُعَجَّلٍ وَسِرْبَالِ قَارٍ خَالِدًا فِي جَهَنَّمِ

(قصاب، ١٤٠٢ق: ١٣٠-١٣١).

٣-٥-١. التناص الصريح

في هذا المقطع من الأبيات لم نر التناص الصريح الذي يكون بارزاً في النص الحاضر بإحالة أو بدونها كما جاء بعينه في النص الغائب من دون إرادة الشاعر إخفاءه.

٣-٥-٢. التناص غير الصريح

وكذلك في هذه الأبيات لم نشاهد مفهوماً يدل على التناص غير الصريح كالسرقات الأدبية حيث يريد الشاعر إخفاءه من عمد ما استفاده من نص غائب.

٣-٥-٣. التناص الضمني

من أبرز مشاهد التناص الضمني هي الإشارة إلى المصطلحات والأحداث والأماكن والأسماء المحددة، وهذا كثير في هذه الأبيات؛ فمن سنة الله تعالى في الكون أنَّه يذوق الكفرة أو المعرضين عن منهجه بصنوف من عذاب من عنده، أو بأمر منه على أيدي عباده، فالشاعر يهدد المشركين بإنزالهم أشد العذاب في المعارك الفاصلة؛ «نُنَزِّلُهُمْ أَكْنَافَ نَجْدٍ وَنَخْلَةٍ»، مستنبطاً من قوله (ص) أوَّل ما أمره الله والمؤمنين برفع السيوف على أعناق الكفر وأكتاف الشرك بقوله (ص): «هذه مكة قد ألقتْ إليكم أفلاذ كبدها» (ابن كثير، ١٤٢٨ق: ٣/ ١٢). قالها (ص) لما سمع بأسماء صناديد قريش الخارجين إلى بدر.

ثم أعداء الله تعالى عاقبتهم واحدة؛ «وَنُلْحِقُهُمْ آثَارَ عَادٍ وَجُرْهُمِ»، يعني؛ عاقبة مشركي مكة إن لم يغيِّروا منهجم بسلوك المؤمنين هي مآل عاد وجرهم دماراً وشناراً. والمصراع يشير إلى معاملة النبي (ص) مشركي مكة بأن جعل آبار بدر خلفه كي لا تصل أيدي المشركين إليها كما أشار إلى ذلك الحباب بن منذر وقبله منه (ص) وقال له: «لقد أشرتَ بالرأي» (ابن كثير، ١٤٢٨ق: ٣/ ١٤). وأما بعد المعركة فلحقوا حقاً منازل عاد وجرهم حيث لما رأى النبي (ص) مقتل أبي جهل قال: «الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَخْزَاكَ يَا عَدُوَّ اللَّهِ، هَذَا كَانَ فِرْعَوْنَ هَذِهِ الْأُمَّةِ» (المصدر نفسه: ٣/ ٣٦). وفي رواية: «اللَّهُ أَكْبَرُ، الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي صَدَقَ وَعْدَهُ وَنَصَرَ عَبْدَهُ وَهَزَمَ الْأَحْزَابَ وَحْدَهُ... هَذَا فِرْعَوْنُ هَذِهِ الْأُمَّةِ» (المصدر نفسه: ٣/ ٣٧). ثم الندم كل الندامة في الدنيا والآخرة لمن لم يطع محمداً فيما أتى من الحق؛ «وَيَنْدَمُ قَوْمٌ لَمْ يُطِيعُوا مُحَمَّدًا»، ولا فائدة لندامة بعد فوات الأوان، وكيف لم يندم قوم دعا عليهم الرسول (ص) بقوله لما رأى جموع قريش جاؤوا يريدون قتاله يوم بدر: «اللهم هذه قريش قد أقبلت بخيلائها وفخرها تُحادُّك وتُكذِّبُ رسولك، اللهم فأَحِنْهُمُ الغداة». (المصدر نفسه: ٣/ ١٤). ثم جعل رسولُ الله (ص) ابنَ رواحة بعد المعركة من البشيرَيْنِ الذين أرسلهما إلى المدينة ليخبرهم قبل قدومه (ص) بغلبته على المشركين، فجعل ابن رواحة ينادي بأعلى صوته على راحلته: «يا معشر الأنصار: أبشروا بسلامة رسول

الله (ص) وقتل المشركين وأسْرهم، قُتل ابنا ربيعة، وابنا الحجاج، وأبو جهل، وقتل زمعة بن الأسود، وأمية بن خلف، وأسر سهيل بن عمرو». (المصدر نفسه: ۳/ ۵۰). الشاعر في قوله: «فَأَبْلِغْ أَبَا سُفْيَانَ إِمَّا لَقِيتَه»، يشير إلى أنَّ الدين سيبلغ ما بلغ الليل والنهار رغم أنف أعدائه كما قال الحبيب (ص): «لَيَبْلُغَنَّ هَذَا الْأَمْرُ مَا بَلَغَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ، وَلَا يَتْرُكُ اللَّهُ بَيْتَ مَدَرٍ وَلَا وَبَرٍ إِلَّا أَدْخَلَهُ اللَّهُ هَذَا الدِّينَ بِعِزِّ عَزِيزٍ أَوْ بِذُلِّ ذَلِيلٍ عِزًّا يُعِزُّ اللَّهُ بِهِ الْإِسْلَامَ، وَذُلًّا يُذِلُّ اللَّهُ بِهِ الْكُفْرَ»، ثم قال راوي الحديث وهو تميم الداري: «قَدْ عَرَفْتُ ذَلِكَ فِي أَهْلِ بَيْتِي، لَقَدْ أَصَابَ مَنْ أَسْلَمَ مِنْهُمْ الْخَيْرُ وَالشَّرَفُ وَالْعِزُّ، وَلَقَدْ أَصَابَ مَنْ كَانَ مِنْهُمْ كَافِرًا الذُّلُّ وَالصَّغَارُ وَالْجِزْيَةُ». (أحمد، د.ت: ۳٤/ ۳۰۸). ثم الشاعر في قوله: «لَئِنْ أَنْتَ لَمْ تُخْلِصْ سُجُودًا وَتَسْلَمِ»، يخاطب أبا سفيان بأنَّه إن لم يخلص الإيمان لله تعالى ولم يوحده في عبادته فله عاقبة من عصى الله ورسوله مستلهماً من قوله (ص): «كُلُّ أُمَّتِي يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ إِلَّا مَنْ أَبَى، قَالُوا: يَا رَسُولَ اللَّهِ وَمَنْ يَأْبَى؟ قَالَ: مَنْ أَطَاعَنِي دَخَلَ الْجَنَّةَ، وَمَنْ عَصَانِي فَقَدْ أَبَى» (البخاري، ۱٤۲۷ق: ٤/ ۳۸۵). ثم يشير إلى العذاب العاجل لمن خرج عن طاعة الرسول بقوله: «فَأَبْشِرْ بِخِزْيٍ فِي الْحَيَاةِ مُعَجَّلٍ»، مستنبطاً من قوله (ص): «وَجُعِلَ الذُّلُّ وَالصَّغَارُ عَلَى مَنْ خَالَفَ أَمْرِي» (أحمد، د.ت: ۱۱/ ٤٤٦). وهذا الذل والصغار يشمل الخارج عن طاعة الرسول (ص) في الدنيا والآخرة.

۳-۵-٤. الروابط بين نصَّي الحاضر والغائب

من منطلق المفهوم في إطار التناص الضمني نرى أنَّ الشاعر يستفيد من مضامين النص الغائب. فابن رواحة يقول في الأبيات: نُنْزل مشركي مكة في أطراف نجد وأكناف منطقةٍ تُسمَّى بنخلة، وإنْ يَمَّموا تهامة بخيولهم أو بأرجلهم تَبِعْناهم ونسلِّط عليهم يدَ الدهر المسلِّطة، ثم نلحقهم بآثار قوم عاد وجرهم معذَّبين مقهورين. ثم نعلم يقيناً أنَّ القوم سيندمون على ما فرَّطوا في جنب الله وعدم طاعتهم لرسول الهدى (ص) ولكن قد فات الأوان وليست ساعةَ مندم. فالشاعر يخبرنا عن مفاهيم دالة على نزول العذاب على المشركين إنْ لم يكفُّوا أيديهم عن العداء ضد المسلمين مستلهماً مفهوم التهديد عمَّا أورده ابن كثير من قوله (ص) (ابن كثير، ۱٤۲۸ق: ۳/ ۱۲)، وإلا فسيلحقهم ما أصاب قوم عاد وجرهم وهذا مستنبط من قوله (ص) فيما أورده ابن كثير (المصدر نفسه: ۳/ ۳۷)، ثم يحصلهم الندامة بعد معاينة العذاب حيث جاء هذا المفهوم فيما ذكره ابن كثير (المصدر نفسه: ۳/ ١٤).

أما تهديد الشاعر أبا سفيان خاصةً في قوله: حينما لقيتَ أبا سفيان أبلغ مني هذه الرسالة القاطعة بأنَّه سيلقى حتماً خزي الدنيا وعذاب الآخرة إن لم يؤمنْ بالله تعالى ولم يدخلْ في السِّلم كافةً. فالكلام مستلهم من عموم ما ألمَّ بالمجرمين من العذاب إنْ لم يطيعوا الرسول وهذا مستنبط مما رواه البخاري عنه (ص) (البخاري، ۱٤۲۷ق: ٤/ ۳۸۵) . وهذه المضامين هي نفس المفاهيم التي جاءت في الأحاديث الشريفة فيكون النص الحاضر استمرار للنص الغائب.

ثم يأتي الشاعر بمضمون جديد في سياق تهديده المشركين إضافة عما جاء في الأحاديث الشريفة، حيث ينزل لهم العقاب وإن يفروا إلى أماكن بعيدة من مُقامهم كتهامة ونخلة. فبين هذه المضامين التي نقرؤها في نصَّي الحاضر والغائب وفاق تام ولا يوجد بينهما غرابة. ثم ما أتى به الشاعر من مفهوم جديد خاص بأبي سفيان يكون مفهوماً بديعاً خلقه في خياله حيث لم نستطع الحكم بمخالفته للأحاديث الشريفة.

۳-٦. شعر ابن رواحة في غزوة بدر الآخرة

تعاهد رسول الله (ص) المشركين بعد غزوة أحد أن يأتوا إلى موضع معركة بدر الكبرى في شعبان سنة أربع للهجرة، ولكن أخلف أبو سفيان الوعد، فأنشد الشاعر عن هذه القضية:

وَعَدْنَا أَبَا سُفْيَانَ بَدْرًا فَلَمْ نَجِدْ لِمِيعَادِهِ صِدْقًا وَمَا كَانَ وَافِيَا

فأُقْسِـــمُ لو وافْيَتنا فَلَقَيْتَنا لَأُبتَ ذَميماً وافْتَقَدْتَ الموالَيا
تَركْنا به أوصـــالَ عُتْبَةَ وابنَه وعَمْراً أبا جَهلٍ تركْناه ثاوِيَا

(قصاب، ١٤٠٢ق: ١٣٨)

ثم الشاعر يغيِّر سياق شعره عن مفاهيم الحرب إلى تعيير المشركين بعصيانهم رسول الله (ص) والفخر بطاعتهم لله و رسوله و قال:

عَصَـيْتُمْ رَسُـولَ الـلَّهِ أُفٍّ لِدِينِكُمْ وَأَمْرِكُمْ السَّـيِّئِ الذِي كَانَ غَاوِيَا
فَإِنِّي وَإِنْ عَنَّفْتُمُونِي لَقَائِلٌ فِدَىً لِرَسُـولِ الـلّهِ أَهْلِي وَمَالِيَا
أَطَعْنَاهُ لَمْ نَعْدِلْهُ فِينَا بِغَيْرِهِ شِـهَابًا لَنَا فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ هَادِيَا

(قصاب، ١٤٠٢ق: ٩٠)

٣-٦-١. التناص الصريح والتناص غير الصريح

في هذه الأبيات كسابقتها لم نعثر على التناص الصريح من مقول قول جلي في النص الحاضر مع إحالة الشاعر إلى النص الغائب أو بدونها. وكذلك لم نشاهد التناص غير الصريح من سرقات أدبية أو اقتباس جلي مع إرادته إخفاء الارتباط بين نصَّي الحاضر والغائب.

٣-٦-٢. التناص الضمني

هذا النوع من التناص موفور في سياق الأبيات؛ الشاعر في قوله: «وَعَدْنَا أَبَا سُفْيَانَ بَدْرًا فَلَمْ نَجِدْ»، يرى أنَّ المؤمن وفيٌّ بوعده، صادقٌ في قيله كما قال (ص): «إنَّ حُسنَ العهدِ من الإيمان» (السيوطي، ١٤٢٦ق: ١/ ٥١٣). وأما الكافر المنافق فعلى خلاف ذلك كما قال (ص): «أَرْبَعٌ مَنْ كُنَّ فِيهِ فَهُوَ مُنَافِقٌ خَالِصٌ وَمَنْ كَانَتْ فِيهِ خَلَّةٌ مِنْهُنَّ كَانَ فِيهِ خَلَّةٌ مِنْ نِفَاقٍ حَتَّى يَدَعَهَا؛ إِذَا حَدَّثَ كَذَبَ، وَإِذَا وَعَدَ أَخْلَفَ، وَإِذَا عَاهَدَ غَدَرَ، وَإِذَا خَاصَمَ فَجَرَ». (أبو داود، ١٤٢٥ق: ٨٧٧). والمجتمع الذي فشا فيه خلف الوعد يظهر أثره السيء في الدنيا قبل الآخرة كما قال (ص): «مَا نَقَضَ قَوْمٌ الْعَهْدَ قَطُّ إِلَّا كَانَ الْقَتْلُ بَيْنَهُمْ» (السيوطي، ١٤٢٦ق، ج١: ٦٥٩)، وفي رواية: «خمسٌ بخمسٍ؛ ما نقض قوم العهد إلا سُلِّط عليهم عدوُّهم» (المصدر نفسه: ١/ ١٦٨). ثم الشاعر في قوله: «فأُقْسِمُ لو وافْيْتَنا فَلَقَيْتَنا»، يشير إلى شجاعتهم في الحرب، وبطولتهم في ميادين المعركة مقتدين برسولهم الشجاع حيث قال عنه عليٌّ (ع): «كُنَّا إِذَا احْمَرَّ الْبَأْسُ وَلَقِيَ الْقَوْمُ الْقَوْمَ اتَّقَيْنَا بِرَسُولِ اللَّهِ (ص) فَمَا يَكُونُ مِنَّا أَحَدٌ أَدْنَى مِنْ الْقَوْمِ مِنْهُ» (أحمد، د.ت: ٣/ ٢٨٢).

ثم يذكر الشاعر ما لاقى المشركون حتفهم كعتبة وابنه وأبي جهل في غزوة بدر الكبرى نكالاً من الله تعالى في الدنيا بقوله: «تَرَكْنا به أوصالَ عُتْبَةَ وابنَه»، مشيراً إلى حديث قليب، قال أنس بن مالك: «كَانَ يُرِينَا -أي: رسولُ الله- مَصَارِعَ أَهْلِ بَدْرٍ بِالْأَمْسِ يَقُولُ: هَذَا مَصْرَعُ فُلَانٍ غَدًا إِنْ شَاءَ اللَّهُ، ... قَالَ: -أي: أنس- فَجُعِلُوا فِي بِئْرٍ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ، فَانْطَلَقَ رَسُولُ اللَّهِ (ص) حَتَّى انْتَهَى إِلَيْهِمْ فَقَالَ: يَا فُلَانُ بْنَ فُلَانٍ، وَيَا فُلَانُ بْنَ فُلَانٍ هَلْ وَجَدْتُمْ مَا وَعَدَكُمْ اللَّهُ وَرَسُولُهُ حَقًّا؟ فَإِنِّي قَدْ وَجَدْتُ مَا وَعَدَنِي اللَّهُ حَقًّا» (مسلم، ١٤٢٨ق: ٩/ ٣٣٢٦)، وما أعدَّ الله لهم من العذاب في الآخرة أشد وأنكى.

ثم يرى الشاعر الفوز في طاعة المصطفى (ص) والخسران في عصيانه؛ «عَصَيْتُمْ رَسُولَ اللَّهِ أُفٍّ لِدِينِكُمْ ...»، مستنبطا من قوله (ص): «مَنْ أَطَاعَنِي فَقَدْ أَطَاعَ اللَّهَ، وَمَنْ عَصَانِي فَقَدْ عَصَى اللَّهَ» (البخاري، ١٤٢٧ق: ٢/ ٢٤٠). والذي يكون أمره (غَاوِيَاً)، مآله حتماً إلى النار كما قال (ص): «كل أمتي يدخلون الجنة إلا من أبى، من أطاعني دخل الجنة، ومن عصاني فقد أبى» (السيوطي، ١٤٢٦ق: ١٨/ ٢٨٩). ثم رسول الهدى (ص) نور يخرج الناس من الظلمات إلى النور بإذن ربِّه، قال الشاعر: «شِهَابًا لَنَا فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ هَادِيَا»، وهذه إشارة إلى قوله (ص): «إِنَّ أَصْدَقَ الْحَدِيثِ كِتَابُ اللَّهِ، وَأَحْسَنَ الْهَدْيِ هَدْيُ مُحَمَّدٍ، وَشَرُّ الْأُمُورِ مُحْدَثَاتُهَا، وَكُلُّ مُحْدَثَةٍ بِدْعَةٌ، وَكُلُّ بِدْعَةٍ ضَلَالَةٌ، وَكُلُّ ضَلَالَةٍ فِي النَّارِ». (النسائي، ١٤٢٨ق: ٣٣٨).

۳-٦-۳. الروابط بين نصَّي الحاضر والغائب

ابن رواحة مع استفادته من مضمون النص الغائب في نصِّه الحاضر مع إبقاء جوهره الأصلي يأتي بمفهوم فيه تهديد للمشركين بالعذاب، فأوجد أكمل وفاق بين النصين قائلاً: واعدنا أبا سفيان بعد معركة أحد بالملاقاة في موضع معركة بدر الكبرى ولكن لم نجد له وفاءً بعهده. فيا أبا سفيان؛ أقسم بالله تعالى بأن ترجع مذموماً مفقوداً أنصارك إنْ لاقيناك في معركة مَّا، كما رجع مشركو مكة بهزيمة نكراء في معركة بدر الكبرى بقتل صناديدهم كعتبة بن ربيعة وابنه، وفرعون الأمة أبي جهل حيث لاقوا حتفهم في ثرى بدر ووجدوا ما وعدهم ربُّهم حقَّاً. فالمفاهيم بين نصَّي الحاضر والغائب مشتركة تماماً كتعيير المشركين بخلفهم الوعد ويتبعه من وعيد على لسان النبي (ص) فيما رواه أبو داود (أبو داود، ١٤٢٥ق: ٨٧٧). ومن تهديد المشركين وما سأل القوم من قبلهم نزول العقاب عليهم، واستجابتهم سبحانه في معركة بدر الكبرى المذكور خبره في فيما رواه مسلم (مسلم، ١٤٢٨ق: ٩/ ٣٣٢٦). ثم يسرد ابن رواحة شعره مستلهماً من المفاهيم العالية للأحاديث الشريفة قائلاً: أيها المشركون؛ قد عصيتم من أرسل لكم ربُّكم رسولَ الهدى (ص)، فويل لدينكم وشنار لمنهجكم، عملُكم قبيحٌ، ومسيركم وعرٌ. أنا أقول بملء فمي وبكل فخر وشرف وإن عاتبتموني: فداني الله وأهلي لرسول الله (ص). قد أطعناه ولم نلو وجوهنا لغيره طاعةً لله وقربةً إليه، لأنَّه (ص) كالنور في دياجير الظلام، وهادينا إلى أقوم طريق وأهدى سبيل.

فيعتقد الشاعر بأنَّ الفوز في طاعة الله ورسوله، والخسران في الإعراض عن الهداية التي أتى بها رسول الهدى (ص) الذي يخرج الناس من الظلمات إلى النور بإذن ربِّه سبحانه المذكور خبره فيما رواه السيوطي عن رسول الله (ص) (السيوطي، ١٤٢٦ق: ١٨/ ٢٨٩). فمن إبداعه المفهومي في هذا الإطار إظهاره محبة الرسول (ص) بفدائه نفسه وأهله لإثارة غضب المشركين وإبرازه حمايته منه (ص)، فألبس الشاعر مفهومي الجديد والمستنبط من النص الغائب في أبهى حُلَّة الوفاق.

۴. النتائج

بعدما أمعنَّا النظر في أشعار ابن رواحة المنشودة في ثنايا غزوتي بدر الكبرى والآخرة وأخضعناها للدراسة في إطار التناص على أساس نظرية جيرار جينيت بأنواعه الثلاثة وصلنا إلى النتائج التالية:

يستفيد الشاعر في أشعاره هذه من معاني أحاديث الجهاد والمرابطة وما أعد الله تعالى من خير الجزاء للمجاهدين أجمل استفادة في قالب التناص الضمني تماماً وهو أجود أنواع التناص لبعده عن التغيير في الشكل الظاهري لجمل الأحاديث الشريفة حذفاً أو إضافةً أو تقديماً أو تأخيراً. فلم يَسْعَ الشاعر إلى استعمال جملات الأحاديث بعينها أو بتغييرها يسيراً حفاظاً على قدسية السنة النبوية الشريفة. وأما فيما يتعلق بالتناص الصريح المشير إليها بمفردات النص الغائب، فلا نرى أنَّ المفردات المستعملة المشابهة في الشعر بألفاظ الأحاديث الشريفة هي المشيرة إلى التناص الصريح، بل روح اللغة المشتركة بين نصَّي الغائب والحاضر تستدعي ذلك الاستخدام، والحكم بهذه الاستفادة من باب التناص يبدو إسرافاً في استعمال هذه الظاهرة النقدية. ولذا لم نجد التناص الصريح أو غير الصريح في هذه الأبيات.

ثم لما أنشد الشاعر عن أيِّ غزوة يركز أوَّلاً على المفاهيم الواردة عن هذه الغزوة في الأحاديث الشريفة، ثم يشير إلى المفاهيم الأخرى قالها النبي التي لم تكن من شأن بيان الحادثة. والشاعر لم يخالفْ في معتقده وأفكاره الأحاديث الشريفة لكونه مؤمناً بها حق الإيمان، فلا يجوز للمسلم مخالفة النبي (ص) في عقيدته وسلوكه وعمله. أما من جهة وجهة نظراته وآرائه الخاصة فنرى في أشعاره ما يدل على فلسفة عميقة في حياته وعقليَّة واسعة وسلامة في المعتقد.

المصادر

الكتب

القرآن الكريم.

ابن كثير، عماد الدين. (١٤٢٨ق). ***البداية والنهاية***. بيروت: دار الفكر.

ابن ماجة القزويني، محمد بن يزيد. (١٤١٩ق). ***سنن ابن ماجة***. بيروت: دار المعرفة.

أبو داود السجستاني، سليمان بن الأشعث. (١٤٢٥ق). ***سنن أبي داود***. بيروت: دار الفكر.

أحمد بن حنبل. (د.ت). ***المسند***. بيروت: مؤسسة الرسالة.

أكبري فر، سمية. (١٤٣٣ق). ***الالتزام الديني في العصر الاسلامي حتى نهاية العصر الأموي***، رسالة الماجستير. قيس آل قيس. أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، طهران.

البخاري، محمد بن إسماعيل. (١٤٢٧ق). ***صحيح البخاري***. بيروت: دار الفكر.

بروئل پیرو و همکاران.(۱۳۷۸ش). ***تاریخ ادبیات فرانسه***. ترجمه: نسیرین خطاط و مهوش قدیمی. تهران: سمت.

البيهقي، أحمد بن الحسين. (١٤٠٨ق). ***دلائل النبوة***. بيروت: دار الكتب العلمية.

الترمذي، محمد بن عيسى. (١٤١٧ق). ***سنن الترمذي***. رياض: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.

جينيت، جيرار. (١٩٩٦م). ***مدخل لجامع النص***. ترجمة: أيوب عبد الرحمن. طبع ٢، بغداد: توبقال.

السيوطي، جلال الدين. (١٤٢٦ق). ***الجامع الكبير***. القاهرة: دار السعادة للطباعة.

عزَّام، محمد. (٢٠٠١م). ***النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي***. دمشق: اتحاد الكتاب.

فروخ، عمر. (١٩٨٤م). ***تاريخ الأدب العربي***. بيروت: دار العلم للملايين.

قصاب، وليد. (١٤٠٢ق). ***ديوان عبدالله بن رواحة ودراسة في سيرته وشعره***. بيروت: دار العلوم.

مسلم النيسابوري، أبو الحسين. (١٤٢٨ق)، ***صحيح مسلم***. بيروت: دار الفكر.

نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۰ش). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کارکردها***. تهران: سخن.

النسائي، أحمد بن شعيب. (١٤٢٨ق)، ***سنن النسائي***. بيروت: دار المعرفة.

المقالات

باوان بوري، مسعود. (١٤٤١ق). «مظاهر التناص الديني في شعر عبدالله بن رواحة». ***الكلية الإسلامية الجامعة***. مجلد١. العدد ٤٨. صص ٣٣٢-٣٢١.

بوعلي، عبد الرحمن، (٢٠٢٤م). «التناص والتناصية في النظرية الأدبية المعاصرة من النشأة إلى التأصيل». جامعة الكوفة: ***مجلة الكوفة***، السنة ٣، العدد ١، صص ٩٥ - ١١٢.

نامور مطلق، بهمن، (١٣٨٦). «ترامتنیت؛ مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». ***پژوهش‌نامه علوم انسانی دانشکده ادبیات و علوم انسانی***، دانشگاه شهید بهشتی، شماره ٥٦، صص ٨٣ - ٩٨.

Genette, Gerard. (1997). Palimpsests, Literature in second degree. Chana Newman and Claude doubing sky (Trans). **University of Nebraska Press**, Lincoln NE and London.

References

Books

The Holy Quran.

Ibn Kathir, Imad al-Din Abu al-Fida, (1428 AH), **the beginning and the end**, First Edition, Beirut: Dar al-Fikr. (In Arabic)

Ibn Majah, Muhammad ibn Yazid, (1419 AH), **The Book of Hadiths of the Messenger by Ibn Majah**, Beirut: Dar al-Ma'rifah. (In Arabic)

Abu Dawood, Sulayman ibn Al-Ash'ath. (1425 AH). **The Book of Hadiths of the Messenger by Abu Dawood**, Beirut: Dar Al-Fikr. (In Arabic)

Ahmad ibn Hanbal, (undated), **Book of Hadiths of the Messenger by Ahmed**, Beirut: Al-Risala Foundation. (In Arabic)

Akbari Far, Samia, (1433 AH), **Religious Commitment in the Islamic Era until the End of the Umayyad Era**, (Master's Thesis), Academy of Humanities and Cultural Studies, Tehran. (In Arabic)

Al-Bukhari, Muhammad ibn Ismail, (1427 AH), **The Book of Hadiths of the Messenger by Al-Bukhari**, Beirut: Dar al-Fikr. (In Arabic)

Bruel Piero et al., (1378), **History of French Literature,** translated by Nasirin Khattat and Mahvash Ghadimi, Tehran: Samt. (In Persian)

Al-Bayhaqi, Ahmad ibn al-Husayn, (1408 AH), **Evidence of Prophethood, Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah**. (In Arabic)

Al-Tirmidhi, Muhammad ibn Isa, (1417 AH), **The Book of Hadiths of the Messenger by Al-Tirmidhi, Riyadh: Maktabat al-Ma'arif**. (In Arabic)

Genette, Gérard, (1996), **Introduction to the Collector of Texts, translated by Ayoub Abdel Rahman**, 2nd edition. Baghdad: Toubkal. (In Arabic)

Al-Suyuti, Jalal al-Din. (1426 AH). **The Book of Hadiths of the Messenger by Al-Suyuti**. Cairo: Dar Al-Saada for Printing. (In Arabic)

Azzam, M, (2001), **the Absent Text: Manifestations of Intertextuality in Arabic Poetry**, Damascus: Ettehad Alketab. (In Arabic)

Froukh, Omar, (1984), **History of Arabic Literature**, Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayeen. (In Arabic)

Qassab, Walid, (1402 AH), **The Divan of Abdullah bin Rawaha and a Study of His Biography and Poetry**, Beirut: Dar Al-Ulum. (In Arabic)

Muslim al-Naysaburi, Abu al-Husayn. (1428 AH), **the Book of Hadiths of the Messenger of Allah by Muslim**. Beirut: Dar al-Fikr. (In Arabic)

Namvar Motlagh, Bahman, (2011), **an Introduction to Intertextuality: Theories and Functions**. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Al-Nasa'i, Ahmad ibn Shu'ayb. (1428 AH), **the Book of Hadiths of the Messenger by Al-Nisa'i**. Beirut: Dar Al-Ma'rifah. (In Arabic)

Articles

Bavan Pouri, Masoud, (1441 AH), "Aspects of Religious Intertextuality in the Poetry of Abdullah bin Rawaha", **Islamic University College**, Volume 1, Issue 48, Pp. 321-332. (In Arabic)

Bouali, Abdul Rahman, (2024**),** "Intertextuality and Intertextuality in Contemporary Literary Theory: From Origins to Foundations". **University of Kufa: Kufa Journal**, Year 3, Issue 1, Pp. 95-112. (In Arabic)

Namvar Motlagh, Bahman, (2007), "Transtextuality"; Study of the Relationships of a Text with Other Texts. **Humanities Research Journal**, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, No. 56, Pp. 83-98. (In Persian)

A study of Hadithic intertextuality in the poetry of Abdullah bin Rawaha based on the theory of textual transcendence by Gérard Genet- His poems recited during the first and second battles of Badr serve as an example

Abdollah Nourizad*

Corresponding author, Visiting Professor in the Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Ganbad Kavous University, Ganbad Kavous, Iran. E-mail: noorizadabdollah@gmail.com

DOI: 10.22049/manta.2026.31854.1021

Article Info

Article type: Research Article

Article history:

Received: 13 August 2026

Received in revised form: 21 August 2026

Accepted: 18 October 2026

Published online: 22 October 2026

Keywords:
Hadith intertextuality, Gérard Genette, Abdullah ibn Rawaha, poems of the first and second Battles of Badr.

ABSTRACT

The influence of the Holy Quran and the noble Prophetic traditions is evident in the poetry of all those who sought to serve humanity through literature, including Abdullah ibn Rawaha. A study of his poetry reveals the remarkable impact of this influence in the vocabulary he employs, with its specific connotations and meanings, and in the profound concepts derived from them. In this research, we studied the impact of the noble Prophetic Hadith, with its vocabulary, structures, and concepts, on the poetry of Ibn Rawaha in the first and second Battles of Badr, within the framework of Hadith intertextuality based on Gerard Genette's theory, using a descriptive analytical approach. After an analytical study of his poems within the specific historical timeframe from the perspective of intertextuality of its various types, as seen by Genette, whether explicit, implicit, or hidden, we concluded that the poet benefits from the lofty concepts of the noble prophetic hadiths in the best possible way, line by line, within the framework of implicit intertextuality, and he did not benefit from the sentences or structures of the noble hadiths in their exact form or by changing them even slightly, in order to preserve the sanctity of the noble prophetic Sunnah. Implicit intertextuality is the only type used in his poems.

Cite this article: Nourizad, A. (2026). A study of Hadithic intertextuality in the poetry of Abdullah bin Rawaha based on the theory of textual transcendence by Gérard Genet- His poems recited during the first and second battles of Badr serve as an example. *Comparative Critical Studies in Arabic Literature*, 2 (2), 103-117.

مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی
انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

خوانشی بر کتاب النبی جبران خلیل جبران بر اساس گفتمان انتقادی فرکلاف

فاطمه قائدعلی[۱]، علی اسودی*[۲]، عیسی زارع‌درنیانی[۳]

۳- دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: ftmghdali@gmail.com
۴- نویسنده مسئول*، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: asvadi@khu.ac.ir
۵- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: isazaredorniani@khu.ac.ir

DOI: 10.22049/manta.2026.31836.1019

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۵/۱۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۶/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۳۰

کلیدواژه‌ها:
تحلیل گفتمان انتقادی، نورمن فرکلاف، جبران خلیل جبران، النبی، ادبیات معاصر عربی.

چکیده

تحلیل گفتمان، امروزه به گرایشی بین‌رشته‌ای در علوم اجتماعی تبدیل شده است و حاصل مطالعه‌ی زبان به‌عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی با رویکرد جامعه‌شناختی است. این رویکرد دلالت بر آن دارد که متن، امری اجتماعی است که در خلال روابط اجتماعی و نه مستقل از آن تکوین می‌یابد؛ از این رو، شیوه‌ای نوین برای پژوهش در متن‌های ارتباطی به شمار می‌رود. تحلیل گفتمان انتقادی برخلاف رویکردهای سنتی، صرفاً به تجزیه و تحلیل متن بر اساس رویکرد صرفی و نحوی نمی‌پردازد، بلکه فراتر از آن، به عوامل بیرونی متن یعنی بافت و موقعیت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی توجه می‌کند. یکی از مشهورترین نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان انتقادی، نورمن فرکلاف است که تحلیل انتقادی خود را در سه سطح «توصیف»، «تفسیر» و «تبیین» مطرح می‌کند. کتاب النبی اثر جبران خلیل جبران، یکی از متون کلاسیک ادبیات عرفانی و فلسفی قرن بیستم است که در قالب گفتارهای شاعرانه به پرسش‌های بنیادین زندگی انسان می‌پردازد و بر اساس نظریه‌ی گفتمان انتقادی قابل تحلیل است. این مقاله با تکیه بر الگوی تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف، به بررسی لایه‌های زبانی، گفتمانی و اجتماعی این اثر می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که خلیل جبران در این کتاب با به‌کارگیری واژگان نمادین، ساختار زبانی تأثیرگذار و مضامین عرفانی و انسانی، گفتمانی مبتنی بر عشق، آزادی، بخشش، عدالت و تعالی معنوی را بازنمایی می‌کند. همچنین بررسی متن در سه سطح فرکلاف نشان می‌دهد که نویسنده با استفاده از زبان، به نقد برخی محدودیت‌های اجتماعی و مادی‌گرایی پرداخته و ارزش‌های انسانی و معنوی را برجسته ساخته است. در سطح اجتماعی نیز کتاب، در برابر گفتمان‌های رسمی و اقتدارگرایانه، نوعی معنویت فردمحور و رهایی‌بخش را پیشنهاد می‌دهد.

استناد: قائدعلی، فاطمه، اسودی؛ علی، زارع‌درنیانی؛ عیسی (۱۴۰۵). خوانشی بر کتاب النبی جبران خلیل جبران بر اساس گفتمان انتقادی فرکلاف. *مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی*، ۲ (۲)، ۱۳۲-۱۱۸.

۱. مقدمه

ادبیات (نثر و شعر) همواره یکی از مهم‌ترین ابزارهای بازنمایی اندیشه‌ها، ارزش‌ها و نگرش‌های اجتماعی و همچنین انتقاد از وضع نابسامان موجود در زمان شاعر یا نویسنده بوده است. آثار ادبی علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی، حامل موضوع‌ها و پیام‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک هستند. از این رو، بررسی متون ادبی از منظر تحلیل گفتمان می‌تواند لایه‌های پنهان معنا و ارتباط میان زبان و ادبیات با جامعه را آشکار سازد. کتاب النبی اثر جبران خلیل جبران، اثری برجسته در ادبیات معاصر عربی است که به دلیل برجسته‌سازی مضامین عمیق انسانی، عرفانی و فلسفی در قالب یک داستان اندرزگونه، جایگاه ویژه‌ای در میان خوانندگان و پژوهشگران یافته است. این اثر با طرح موضوعاتی چون عشق، کار، شادی و اندوه، قانون، دادوستد، ازدواج و مرگ، تصویری از جهان‌بینی نویسنده و نگرش او به انسان و جامعه ارائه می‌دهد. گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف بر این باور است که هر متن بازتابی از شرایط اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک جامعه‌ای است که متن در آن نوشته شده است. نورمن فرکلاف گفتمان و تحلیل گفتمان را این‌گونه تعریف می‌کند: «من گفتمان را مجموعه‌ی به‌هم‌بافته‌ای از سه عنصرِ عمل (کنش) اجتماعی، عمل گفتمانی (تولید، توزیع و مصرف متن) و خودِ متن می‌دانم و تحلیل یک گفتمان خاص، تحلیل هر یک از این سه بُعد و روابط میان آن‌ها را طلب می‌کند. فرضیه ی ما این است که پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند، و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد.» (فرکلاف، ۱۳۹۷: ۹۷-۹۸). فرکلاف در این تعریف، میان دو علم زبان و جامعه‌شناسی ارتباط برقرار می‌کند و گفتمان را در تعامل با عمل اجتماعی، عمل گفتمانی و خود متن در نظر می‌گیرد؛ به این معنا که کنش اجتماعی و ایدئولوژی‌های پذیرفته‌شده از سوی جامعه، باعث تولید گفتمان و چگونگی توزیع و مصرف آن می‌شوند و ارتباط مستقیمی با متن تولیدشده دارند.

این پژوهش با بهره‌گیری از تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف، درصدد است تا چگونگی بازنمایی مفاهیم انسانی، اجتماعی، تعالی‌جویانه و ایدئولوژیک را در کتاب النبی بررسی کرده و نقش زبان را در انتقال چگونگی تفکر و جهان‌بینی جبران خلیل جبران تبیین کند؛ و همچنین این کتاب را در سه سطح فرکلاف (توصیف، تفسیر و تبیین) مورد تحلیل قرار دهد.

۲- سوالات پژوهش

- تجلی مولفه‌های گفتمان انتقادی فرکلاف در کتاب نبی جبران خلیل جبران چگونه است؟
- گفتمان غالب در کتاب نبی جبران خلیل جبران چیست؟

۳- پیشینهٔ پژوهش

۱. قاسم ابراهیمی و همکاران (۱۳۹۸). «تحلیل گفتمان انتقادی رمان چهارگانه الخسوف بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف». نویسندگان نشان داده‌اند که این رمان با گفتمانی ضداستعماری به بیان مسائلی چون زندگی مردم قبایل طوارق، اوضاع نابسامان سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه لیبی در زمان استعمارگران اروپایی، تقابل سنت و مدرنیته و... می‌پردازد.

۲. ناصر زارع و همکاران (۱۳۹۸). «تحلیل گفتمان رمان الحرب فی مصر اثر یوسف العقید بر اساس نظریه تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف». نویسندگان این رمان را بر اساس سه سطح گفتمان انتقادی فرکلاف (توصیف، تفسیر، تبیین) بررسی کرده‌اند.

۳. زهره بهروزی و ناصر زارع (۱۳۹۹). «بررسی مناسبات قدرت و ایدئولوژی در رمان بیروت ۷۵ بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی». نتایج این مقاله نشان می‌دهد که برخی از ویژگی‌های زبانی مانند واژگان، قیدهای حالت، زمان و تشبیه نقش مؤثری در برجسته‌سازی نابرابری توزیع قدرت و تثبیت تقابل طرفین گفتمان دارد.

۴. کتایون فلاحی و سبحان شافعیان (۱۴۰۰). «تحلیل گفتمان غالب بر رمان اللاز اثر طاهر وطار بر اساس نظریه تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف». نویسندگان این رمان را بر اساس سه سطح گفتمان انتقادی فرکلاف (توصیف، تفسیر، تبیین) بررسی کرده‌اند.

۵. شمسی واقف‌زاده و آزاده قوامی (۱۴۰۰). «کاربست رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف در تحلیل رمان عرس الزین اثر طیب صالح». نویسندگان این رمان را بر اساس سه سطح گفتمان انتقادی فرکلاف (توصیف، تفسیر، تبیین) بررسی کرده‌اند.

۶. بهمن هادیلو و ابراهیم ناطق تجرق (۱۴۰۱). «تحلیل گفتمان انتقادی در رمان موسم الهجرة الی الشمال بر اساس الگوی فرکلاف». ایدئولوژی نویسنده در این رمان مقابله با استعمار است که به صورت رابطه شخصیت داستان با زنان غربی جلوه‌نمایی شده است.

۷. محمد مهدی کریمی و شهریار نیازی (۱۴۰۲). «تحلیل گفتمان انتقادی رمان الطریق الطویل نجیب کیانی بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف». نجیب کیانی در رمان مذکور با بهره‌گیری از کارکرد واژگان و روابط معنایی بین آن‌ها، افعال مثبت و خبری، و کاربرد جملات استعاری دیدگاه خود را نشان داده است.

۸. عزت ملا ابراهیمی و زهرا فرخی (۱۴۰۲). «تحلیل گفتمان انتقادی قصیده النسر سروده عمر ابوریشه بر اساس الگوی نورمن فرکلاف». پژوهشگران با بررسی شعر در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین نشان داده‌اند که شاعر از نماد «نسر» برای بیان مفاهیمی چون آزادی، قدرت و مقاومت استفاده کرده است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که متن شعر علاوه بر جنبه ادبی، دارای لایه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک نیز هست و شاعر از طریق زبان و نمادپردازی، به نقد شرایط اجتماعی و سلطه می‌پردازد.

۹. علی باقر طاهری‌نیا و همکاران (۱۴۰۲). «تحلیل گفتمان انتقادی رمان رأس الشیطان نجیب کیانی بر پایه رویکرد نورمن فرکلاف». نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نجیب کیانی در این داستان با استفاده از کارکرد واژگان و روابط معنایی بین آن‌ها، افعال خبری و مثبت، و کاربرد جملات استعاری دیدگاه خود را ابراز کرده است.

۱۰. علی‌اکبر نورسیده و ریحانه امامی (۱۴۰۳). «کارکرد سطح توصیف الگوی نورمن فرکلاف در تحلیل گفتمان انتقادی رمان برید اللیل (نثرپژوهی عربی)». این مقاله با هدف تبیین و تحلیل سطح توصیف گفتمان انتقادی در رمان برید اللیل نگاشته شده است که حاکی از آن است که واژگان هم‌معنا، متضاد، هم‌نشین، تکرار، رسمی و محاوره‌ای و همچنین استفاده از استعاره، بستر مناسبی برای توصیف شرایط مهاجران عرب در کشورهای اروپایی فراهم می‌آورد.

۴. مبانی نظری پژوهش

۴-۱. فرکلاف و تحلیل گفتمان انتقادی

نورمن فرکلاف، زبان‌شناس انگلیسی و از بنیان‌گذاران تحلیل گفتمان انتقادی است. مهم‌ترین اثر او کتاب «تحلیل گفتمان انتقادی» است که در آن مدل سه‌بعدی تحلیل متن را مطرح می‌کند. فرکلاف معتقد است که هر متن دارای سه بُعد اصلی است: متن، کردار گفتمانی و کردار اجتماعی. این سه بُعد در مدل تحلیلی او به سه مرحله‌ی «توصیف»، «تفسیر» و «تبیین» تبدیل می‌شوند.

٤-١-١. تحلیل گفتمان انتقادی

تحلیل گفتمان که در زبان فارسی به «سخن‌کاوی»، «تحلیل کلام» و «تحلیل گفتار» نیز ترجمه شده است، یک گرایش مطالعاتی بین‌رشته‌ای است که از اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ تا اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، در پی تغییرات گسترده‌ی علمی-معرفتی در رشته‌هایی چون انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی خُرد، روان‌شناسی ادراکی و اجتماعی، شعر، معانی و بیان، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانیِ علاقه‌مند به مطالعات نظام‌مندِ ساختار، کارکرد و فرایند تولید گفتار و نوشتار، ظهور کرده است. این گرایش، به دلیل بین‌رشته‌ای بودن، خیلی زود به‌عنوان یکی از روش‌های کیفی در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، علوم اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی مورد استقبال واقع شد (نورمن فرکلاف، ترجمه‌ی فاطمه شایسته و دیگران، ۱۳۷۹: ۷).

تحلیل گفتمان انتقادی، برخلاف زبان‌شناسی سنتی که بیشتر بر ساختارهای دستوری و نحوی تمرکز داشت، زبان را در بستر اجتماعی و تاریخی مطالعه می‌کند. در این دیدگاه، هر متن بازتاب شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی جامعه‌ای است که در آن تولید شده است. بنابراین، متن تنها مجموعه‌ای از واژه‌ها و جملات نیست، بلکه حامل ایدئولوژی و روابط قدرت است. از مهم‌ترین نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان انتقادی می‌توان به نورمن فرکلاف، تئون وندایک و روث وداک اشاره کرد. در میان آنان، نورمن فرکلاف به دلیل ارائهی الگوی سه‌بعدی تحلیل گفتمان، جایگاه ویژه‌ای دارد و نظریه‌ی او یکی از پرکاربردترین روش‌ها در تحلیل متون ادبی، رسانه‌ای، سیاسی و اجتماعی محسوب می‌شود.

مفهوم گفتمان: واژه‌ی «گفتمان» در علوم انسانی معانی متعددی دارد، اما به‌طور کلی به نظامی از معنا اشاره می‌کند که از طریق زبان شکل می‌گیرد. گفتمان تنها گفتار یا نوشتار نیست، بلکه مجموعه‌ای از اندیشه‌ها، ارزش‌ها و باورهایی است که از طریق زبان در جامعه بازتولید می‌شوند.

از دیدگاه فرکلاف، گفتمان نوعی «کنش اجتماعی» است؛ یعنی زبان نه‌تنها تحت تأثیر جامعه قرار دارد، بلکه خود نیز در ساختن جامعه و روابط اجتماعی نقش دارد. برای مثال، رسانه‌ها، سیاستمداران و نویسندگان از طریق زبان می‌توانند نگرش مردم را تغییر دهند یا ایدئولوژی خاصی را ترویج کنند.

تحلیل گفتمان انتقادی: تحلیل گفتمان انتقادی شاخه‌ای از مطالعات گفتمان است که هدف آن آشکار کردن رابطه‌ی میان زبان و قدرت است. این رویکرد بر این باور است که قدرت معمولاً به‌صورت پنهان در زبان عمل می‌کند و افراد جامعه بدون آگاهی، تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند.

فرکلاف معتقد است که زبان می‌تواند:

روابط قدرت را بازتولید کند؛

نابرابری‌های اجتماعی را تثبیت کند؛

یا در برابر سلطه و ایدئولوژی مقاومت کند.

به همین دلیل، تحلیل گفتمان انتقادی فقط توصیف زبان نیست، بلکه نوعی نقد اجتماعی نیز به شمار می‌رود.

سطوح سه‌گانه‌ی «توصیف»، «تفسیر» و «تبیین» فرکلاف

الف) سطح توصیف

مجموعه ویژگی‌های صوری‌ای که در یک متن خاص یافت می‌شوند، می‌توانند به‌عنوان انتخاب‌های خاصی از میان گزینه‌های (برای مثال گزینه‌های مربوط به واژگان و دستور) موجود در انواع گفتمان‌هایی تلقی شوند که متن از آن‌ها استفاده می‌کند. به‌منظور تفسیر ویژگی‌هایی که به‌صورت بالفعل در یک متن وجود دارند، معمولاً مدنظر قرار دادن دیگر انتخاب‌های ممکن نیز ضروری است؛ یعنی انتخاب از میان نظام‌های گزینه‌ایِ انواع گفتمان‌هایی که ویژگی‌های موجود از آن‌ها اخذ شده‌اند. در نتیجه، در تحلیل متون، کانون

توجه دائماً بین آنچه در متن وجود دارد و نوع گفتمان یا انواع گفتمان‌هایی که متن از آن‌ها استفاده می‌کند، در نوسان است (یحیایی ایله‌ای و احمد، ۱۳۹۵: ۶۲). در سطح توصیف، موارد زیر بررسی می‌شود:

الف) واژگان: انتخاب واژه‌ها در هر متن می‌تواند نشان‌دهنده‌ی دیدگاه فکری نویسنده باشد. فرکلاف معتقد است که واژگان حامل ایدئولوژی هستند.

ب) ساختار نحوی: ساختار جمله‌ها نیز در انتقال معنا نقش مهمی دارد. جمله‌های امری، پرسشی و خطابی می‌توانند مخاطب را تحت تأثیر قرار دهند.

ج) استعاره و نماد: استعاره‌ها در تحلیل گفتمان اهمیت زیادی دارند؛ زیرا بسیاری از مفاهیم ایدئولوژیک به‌صورت غیرمستقیم بیان می‌شوند.

د) انسجام متن: بررسی پیوند میان جمله‌ها و ارتباط مفهومی آن‌ها.

هـ) ساختار متن: بررسی شیوه‌ی تنظیم متن، ترتیب موضوعات و نحوه‌ی ارائه‌ی مفاهیم.

ب) سطح تفسیر

مرحله‌ی تفسیر، تصحیح‌کننده‌ی این باور نادرست است که فاعلان در گفتمان مستقل هستند. این مرحله در حقیقت آنچه را که برای مشارکین امری تلویحی بوده، به روشنی بیان می‌کند: وابستگی کنش گفتمانی به پیش‌فرض‌های تبیین‌نشده‌ی ماخوذ از عقل سلیم و مندرج در دانش زمینه‌ای و نوع گفتمان. به‌هرحال باید توجه داشت که مرحله‌ی تفسیر به‌خودی خود بیانگر روابط قدرت و سلطه و ایدئولوژی‌های نهفته در پیش‌فرض‌های یادشده، که کنش‌های گفتمانی معمول را به صحنه‌ی مبارزه‌ی اجتماعی تبدیل می‌کند، نخواهد بود. به‌منظور تحقق چنین هدفی، مرحله‌ی تبیین ضروری خواهد بود (یحیایی ایله‌ای، احمد، ۱۳۹۵، ص ۶۳). مؤلفه‌های سطح تفسیر:

الف) فرایند تولید متن: بررسی شرایط و اهداف نویسنده هنگام خلق اثر.

ب) فرایند دریافت متن: بررسی تأثیر متن بر مخاطب و شیوه‌ی درک آن.

ج) بینامتنیت: بررسی ارتباط متن با متون دیگر.

د) پیش‌فرض‌ها: بررسی باورهایی که نویسنده بدون توضیح مستقیم بیان می‌کند.

هـ) مخاطب‌محوری: بررسی شیوه‌ی خطاب به مخاطب.

ج) سطح تبیین

می‌توان از مرحله‌ی تفسیر به تبیین با توجه به این نکته گذر کرد که با بهره‌گرفتن از جنبه‌های گوناگون دانش زمینه‌ای به‌عنوان شیوه‌های تفسیری در تولید و تفسیر متون، دانش یادشده بازتولید خواهد شد. این بازتولید برای مشارکین گفتمان پیامدی جانبی، ناخواسته و ناخودآگاه است؛ این امر در واقع به نوعی در مورد تولید و تفسیر نیز صدق می‌کند. تبیین به شالوده‌ی اجتماعی و تغییرات دانش زمینه‌ای و البته بازتولید آن در جریان کنش گفتمانی می‌پردازد. هدف از مرحله‌ی تبیین، توصیف گفتمان به‌عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است؛ تبیین، گفتمان را به‌عنوان کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان

را تعیین می‌بخشند؛ همچنین تبیین نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چه تأثیرات بازتولیدی می‌توانند بر آن ساختارها بگذارند؛ تأثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شوند (یحیایی ایله‌ای و احمد، ۱۳۹۵: ۶۳). مؤلفه‌های سطح تبیین:

الف) ایدئولوژی: بررسی باورها و ارزش‌های حاکم بر متن. ایدئولوژی مانند عینکی است که گوینده از طریق آن به جهان نگاه می‌کند، اما خودش از وجود آن عینک بی‌خبر است.

ب) قدرت: بررسی رابطه‌ی زبان و قدرت. قدرت، توانایی شکل‌دهی به معنا و تحمیل تعریف خاصی از واقعیت است. کسانی که قدرت دارند، معمولاً تعیین می‌کنند چه چیزهایی گفته شود، چه چیزهایی ناگفته بماند، چه کسی حق سخن گفتن دارد و چه کسی باید خاموش باشد.

پ) زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی: بررسی ارتباط متن با شرایط جامعه.

ت) بازتولید گفتمان: بررسی اینکه متن چه نوع نگرشی را تقویت می‌کند.

ث) سلطه و مقاومت: بررسی مقابله‌ی متن با ساختارهای محدودکننده.

٤-١-٢. جبران خلیل جبران

جبران خلیل جبران، شاعر، نویسنده، فیلسوف و نقاش لبنانی، در ۶ ژانویه‌ی ۱۸۸۳ در دهکده‌ی بِشَری در شمال لبنان در خانواده‌ای مسیحی مارونی به دنیا آمد و در ۱۰ آوریل ۱۹۳۰ در شهر نیویورک از دنیا رفت. او یک نویسنده‌ی لبنانی-آمریکایی است. جبران خلیل جبران در کودکی در فقر مطلق زندگی کرد و به همین دلیل از تحصیل بی‌بهره ماند. او پس از مهاجرت مادرش به آمریکا توانست به مدرسه برود؛ سپس در جوانی تصمیم گرفت به لبنان بازگردد تا زبان عربی را یاد بگیرد. در جنگ جهانی اول، جبران خلیل جبران در جبهه‌ی آزادی‌خواهان فعال بود و در نشریه‌های عربی مهاجران عرب در آمریکا، مقالات، شعر و داستان منتشر می‌کرد. مهم‌ترین کتاب او، یعنی پیامبر، در سال ۱۹۲۳ منتشر شد. لحن شعرهای جبران اغلب رسمی اما صمیمی است. او در شعرهایش از کلمات معنوی و عرفانی استفاده می‌کند. آثار جبران خلیل جبران به دو دسته تقسیم می‌شوند: آثاری که به زبان عربی نوشته شده‌اند و آثار انگلیسی زبان (برزگر و مسیحا: ۱۳۹۶).

٤-١-٣. کتاب النبی جبران خلیل جبران

این کتاب از آثاری است که به زبان انگلیسی نوشته شده و بعداً در سال ۱۳۹۲ توسط آنتونیوس بشیر به عربی ترجمه شده است (The Prophet). این کتاب شاهکار ادبی و هنری جبران است که در قرن بیستم، پس از انجیل، پرفروش‌ترین کتاب در آمریکا بود. تا سال ۱۹۹۸ تنها در آمریکای شمالی نه میلیون نسخه از آن به فروش رفته بود. این کتاب دست‌کم به پنجاه زبان ترجمه شده و شاهدی بر نبوغ جبران است (شریفی و محمد، ۱۳۹۳: ۵۵). در این کتاب، شخصیت المصطفی به‌عنوان فرزانه‌ای حکیم و مردی با بینش ژرف، به ارزش‌های اخلاقی، رازهای حیات و حکمت بی‌زمان درباره‌ی تجارب بشری مانند کودکان، ازدواج، مرگ و... می‌پردازد.

برخی از مفسران معتقدند المصطفی خودِ جبران است و ۱۲ سال اقامت او در اُرفالیس، نماد ۱۲ سال زندگی جبران در نیویورک است. این کتاب با نگاهی انسانی، پلی است میان عرفان شرق و فلسفه‌ی غرب و همچنان پس از یک قرن، مرجعی الهام‌بخش برای جویندگان معنا در زندگی است.

۴-۲. تحلیل گفتمان کتاب النبی

در کتاب النبی اثر جبران خلیل جبران، زبان فقط وسیله‌ی بیان احساسات نیست، بلکه ابزاری برای انتقال اندیشه‌های انسانی، عرفانی و اجتماعی است. جبران از طریق سخنان شخصیت «مصطفی»، گفتمانی مبتنی بر عشق، آزادی، لذت و رهایی از سلطه را شکل می دهد. بنابراین رمان النبی را می‌توان نوعی گفتمان اجتماعی و ایدئولوژیک دانست. همچنین در این رمان، جبران تلاش می‌کند با زبانی ادبی و نمادین، مردم را به آزادی فکری، خودشناسی و انسان‌دوستی دعوت کند. او در بخش‌هایی از کتاب، محدودیت‌های اجتماعی، ترس‌های مردم و وابستگی‌های فکری را نقد می‌کند. به همین دلیل این اثر دارای بُعد انتقادی و اجتماعی است.

سطح توصیف

توصیف مرحله‌ای است که با ویژگی‌های صوری متن مانند واژگان، دستور و ساخت‌های متنی سروکار دارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۰-۱۷۱). این سطح، به دور از هرگونه تفسیر یا قضاوت، صرفاً به بررسی نظام‌مند عناصر زبانی درون متن اختصاص دارد. به‌عبارت دقیق‌تر، تحلیل‌گر در این مرحله مانند کسی است که اجزای یک سازوکار را پیش از هر اظهار نظری، تک‌تک و با دقت برمی‌شمارد؛ بدون آن‌که هنوز درباره‌ی کارکرد یا هدف آن داوری کند.

نمونه‌ی ۱:

«إِنّ بَيتَكَ هُوَ جَسَدُكَ الأَكْبَرُ، يَنْمُو فِي حَرَارَةِ الشّمْسِ وَيَنَامُ فِي سَكِينَةِ اللّيْلِ، وَكَثِيراً مَا تُرَافِقُ نَوْمَهُ الأَحْلامُ، أَفَلا يَحْلُمُ بَيْتُكَ؟»

خانه شما تنِ فراخ‌ترِ شماست، که در آفتاب می‌بالد و در آرامش شب به خواب می‌رود و بی‌رویانیست. آیا خانه‌ی شما خواب نمی بیند؟ (شریفی و محمد، ۱۳۹۳: ۹۳).

تحلیل واژگان: «يَنمو و يَنام» به‌معنای «خوابیدن» برای جانداران است، اما در اینجا برای خانه که بی‌جان است به‌کار رفته است. «أحلام» به‌معنای رویا و خواب دیدن برای انسان است، اما در اینجا برای خانه به‌کار گرفته شده است.

استعاره: مهم‌ترین ویژگی این جمله کاربرد استعاره است. «بيتك هو جسدك الأكبر»؛ در اینجا خانه به بدنِ بزرگ تشبیه شده است.

جان‌بخشی: «يَحلُم بَيتُک»؛ در اینجا خواب دیدنِ خانه نوعی جان‌بخشی است، چرا که خواب دیدن مختص انسان است.

پرسش بلاغی: «أَفَلا يَحلُم بَيتُک»؛ این پرسش برای کسب پاسخ نیست، بلکه برای واداشتن مخاطب به تأمل است.

نمونه‌ی ۲:

«أَنْتُمُ الأَقْواسُ، وَأَوْلادُكُمْ سِهَامٌ حَيّةٌ قَدْ رَمَتْ بِهَا الْحَياةُ عَنْ أَقْواسِكُمْ»

شما کمان‌هایی هستید که کودکانتان چون تیرهایی پُر نَفَس از آن‌ها پرتاب می‌شوند. (همان: ۸۰-۸۱).

واژگان: «الأقواس» و «سهام» هر دو از واژگان حوزه‌ی معنایی تیراندازی و شکار هستند. به‌کاربردن صفت «حيّة» برای سهام، تأکید بر زنده و پویا بودن فرزندان دارد.

استعاره: «أنتُم الأقواس»؛ در این عبارت والدین به کمان تشبیه شده‌اند. «أولادكم سهام حيّة»؛ فرزندان به تیر تشبیه شده‌اند. «رَمَت بها الحياة»؛ زندگی همانند تیراندازی است که تیرها را پرتاب می‌کند.

انسجام متن: استفاده از شبکه‌ی معنایی «أقواس، سهام، رَمی» موجب انسجام متن شده است.

نمونه‌ی ۳:

«إِنّ فَرَحَكُمْ هُوَ تَرَحُكُمْ سَاخِراً، وَالْبِئْرُ الْواحِدَةُ الّتِي تَسْتَقُونَ بِهَا ماءَ ضَحِكِكُمْ قَدْ طَالَمَا مُلِئَتْ بِسَخِينِ دُمُوعِكُمْ، وَهَلْ فِي الإِمْكانِ أَنْ يَكُونَ الْحَالُ عَلَى غَيْرِ هَذَا الْمِنْوالِ؟»

شادی اندوهِ روگشاده‌ی شماست و همان چاه که خنده‌ی شما از آن برمی‌آید، بسا که با اشک‌های شما پر می‌شد. و جز این چگونه می‌تواند بود؟ (همان: ۹۱).

واژگان: صفت «سَخین» در ترکیب «بسَخین دموعکم» بار عاطفی متن را افزایش داده و شدت رنج را برجسته می‌کند.

ساختار نحوی: پرسش پایان جمله «وَهَلْ فِي الإِمْكانِ أَنْ يَكُونَ الْحَالُ عَلَى غَيْرِ هَذَا الْمِنْوالِ؟» استفهام انکاری است و برای تأکید کلام است و نیازی به پاسخ ندارد. نویسنده با نوشتن عبارت «قد طالما» به‌معنای «بارها و چه بسیار»، می‌خواهد بر فراوانی تجربه‌ی اندوه و اشک تأکید کند؛ بنابراین بر کثرت رخداد دلالت دارد.

ویژگی‌های بلاغی: عبارت «إِنّ فَرَحَكُمْ هُوَ تَرَحُكُمْ سَاخِراً» دارای پارادوکس (متناقض‌نما) است که دو چیز متضاد را با هم جمع بسته است. «والبئر الواحدة» استعاره از این دارد که منشأ شادی و غم، یا احساسات آدمی یکسان است.

انسجام متن: تکرار ضمیر «کم» در «فرحکم، ترحکم، ضحککم، دموعکم» نوعی انسجام در متن به وجود آورده است. همچنین استفاده از شبکه‌ی معنایی کلماتی با معانی مرتبط مانند «البئر، ماء، دموع» موجب انسجام متن شده است.

در اصل، سطح توصیف فرکلاف بیشتر مربوط به ساختار بلاغی است و خلیل جبران نیز در متن کتاب النبی از آن بهره گرفته است، به‌ویژه از آرایه‌های استعاره و تشبیه.

سطح تفسیر

اگر سطح توصیف مثلِ کالبدشکافیِ یک متن بود، سطح تفسیر، تماشایِ «اجرایِ زنده»ی آن است. در این مرحله، تحلیل‌گر از پشتِ میکروسکوپِ واژگان بیرون می‌آید و به متن به‌مثابه‌ی کنشِ ارتباطیِ زنده نگاه می‌کند. سؤالِ محوری این است: «گوینده با این شیوه ی بیان، چه رابطه‌ای با مخاطب برقرار می‌کند و چه موقعیتی برای خود و دیگری می‌سازد؟». دو بُعدِ اصلی در سطح تفسیر:

فرکلاف تفسیر را به دو حوزه پیوند می‌زند:

نخست، تفسیر بافتی که به شرایطِ بی‌واسطه‌ی تولید و دریافتِ متن بازمی‌گردد؛ یعنی تحلیل‌گر باید بداند گفت‌وگو در چه موقعیتِ اجتماعیِ مشخصی رخ داده است؟ گوینده کیست و مخاطب کیست؟ چه رابطه‌ی قدرت یا هم‌رتبه‌ای بین آن‌ها برقرار است؟ برای نمونه، جمله‌ی «نظرتان چیست؟» در دهانِ یک استاد به دانشجو، معنایی کاملاً متفاوت دارد با زمانی که یک همکار به همکارِ دیگر می‌گوید.

دوم، تفسیر بینامتنی که به ردیابیِ گفتمان‌هایِ پیشین در متنِ حاضر می‌پردازد؛ یعنی متنِ موردِ بررسی، چه گفتمان‌های دیگری را به‌درونِ خود فرامی‌خواند؟ به چه چیزهایی ارجاع می‌دهد یا چه چیزهایی را حذف می‌کند؟ در واقع، هیچ متنی در خلأ تولید نمی شود؛ هر متن، گفت‌وگویی است با متونِ پیش از خود.

تفسیرها، ترکیبی از محتویات خودِ متن و ذهنیّت مفسر است. منظور از ذهنیّت مفسر، دانش زمینه‌ای است که مفسر در تفسیر متن به کار می‌بندد. از نظر مفسر، ویژگی ظاهری متن در حقیقت به‌منزله‌ی سرنخ‌هایی هستند که عناصر دانش زمینه‌ای ذهن مفسر را می‌سازند و محصول ارتباط دیالکتیکِ این سرنخ‌ها و دانش زمینه‌ای مفسر خواهد بود (همان: ۲۱۵).

نمونه‌ی ۱:

«اللّذّةُ أَنْشُودَةٌ سِحْرِيّةٌ، وَلكِنّهَا لَيْسَتْ حُرّيّةً بِذاتِها. اللّذّةُ زَهْرَةُ رَغَباتِكُمْ، وَلكِنّهَا لَيْسَتْ ثَمَرَةً لَها. اللّذّةُ عُمْقٌ يَنْشُدُ عُلُواً، وَلكِنْ لا هِيَ بِالْعُمْقِ وَلا هِيَ بِالْعُلْوِ. اللّذّةُ جَناحٌ قَدْ أَفْلَتَ مِنْ قَفَصِهِ، وَلكِنّها لَيْسَتْ فَضاءً حُرًّا طَلِيقاً. أَجَلْ، إِنّ اللّذّةَ بِالْحَقِيقَةِ أَنْشُودَةُ الْحُرّيّةِ. وَإِنّهُ لا يُطْرِبُنِي أَنْ تَتَرَنّمُوا بِها فِي أَعْماقِ قُلُوبِكُمْ، وَلكِنّنِي لا آذَنُ لَكُمْ أَنْ تَسْتَسْلِمُوا بِقُلُوبِكُمْ لِلْفَناءِ».

لذت، آوازی برّهایی است، اما رهایی نیست. گل دادن آرزوهای شماست، اما میوه‌ی آن نیست. ژرفایی است که به سوی بلندا فریاد می‌کشد، اما ژرف نیست و بلند نیست. قفس‌نشینی است که بال در می‌آورد، اما فضای آزاد نیست. آری به‌راستی لذت آوازی برای رهایی است. و ای کاش که آن را از سویدای دل می‌خواندید؛ اما در این خواندن دل از دست نمی‌دادید. (همان: ۱۲۹).

اللذة أنشودة سحرية، ولكنها ليست حرية بذاتها: در این عبارت مخاطب می‌فهمد که لذت در ظاهر رهایی‌بخش است، اما رهایی یا آزادی واقعی نیست.

اللذة زهرة رغباتكم، ولكنها ليست ثمرة لها: استفاده از کلمات «گل» و «میوه» باعث می‌شود که مخاطب این را درک کند که میان آغاز خواسته و نتیجه‌ی آن تفاوت وجود دارد؛ یعنی فرد چیزی را می‌خواهد، ولی بعد که به آن می‌رسد متوجه می‌شود که آن هدف اصلی‌اش نبوده است.

اللذة عمق ينشد علواً، ولكن لا هي بالعمق ولا هي بالعلو: لذت از نظر متن امری ناپایدار است و دائماً در حال تغییر و دگرگونی است و مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که لذت ثابت نیست.

اللذة جناح قد أفلت من قفصه، ولكنها ليست فضاءً حراً طليقاً: استفاده از کلمات «قفس» و «بال» نشان می‌دهد که فرد آرزوی رهایی و آزادی دارد، اما فضا برایش باز نیست.

در عبارت «إن اللذة بالحقيقة أنشودة الحرية» جبران بیان می‌کند که لذت در حقیقت سرود آزادی است؛ یعنی زمانی فرد به لذت واقعی می‌رسد که آزاد باشد و در بند اسیر نباشد.

در بخش آخر «وإنه لا يطربني أن تترنموا بها في أعماق قلوبكم، ولكنني لا آذن لكم أن تستسلموا بقلوبكم للفناء» خلیل جبران شروع به پند و اندرز می‌کند و از متنی توصیفی به سمت متنی دستوری می‌رود و مخاطب در اینجا متوجه می‌شود که نویسنده قصد هدایت او را دارد.

در نتیجه، مخاطب پس از خواندن این متن که ابتدا با یک‌سری مثال آغاز می‌شود و سپس به اندرز نهایی می‌رسد، متوجه گفتمان حاکم بر متن می‌شود و گفتمان آن مبتنی بر این است که اصل لذت، آزادی است.

نمونه‌ی ۲:

«ما مِنْ رَجُلٍ يَسْتَطِيعُ أَنْ يُعْلِنَ لَكُمْ شَيْئاً غَيْرَ ما هُوَ مُسْتَقِرٌّ فِي فَجْرِ مَعْرِفَتِكُمْ وَأَنْتُمْ غافِلُونَ عَنْهُ. أَمّا الْمُعَلِّمُ الَّذِي يَسِيرُ فِي ظِلِّ الْهَيْكَلِ مُحاطاً بِأَتْباعِهِ وَمُرِيدِهِ، فَهُوَ لا يُعْطِي شَيْئاً مِنْ حِكْمَتِهِ، بَلْ إِنّما يُعْطِي مِنْ إِيمانِهِ وَعَطْفِهِ وَمَحَبّتِهِ؛ لأَنَّهُ إِذا كانَ بِالْحَقِيقَةِ حَكِيماً فَإِنَّهُ لا يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَدْخُلُوا بَيْتَ حِكْمَتِهِ، بَلْ يَقُودُكُمْ بِالْحَرِيِّ إِلَى عَتَبَةِ فِكْرِكُمْ وَحِكْمَتِكُمْ».

کسی نمی‌تواند چیزی را بر شما آشکار کند، جز آنچه که از پیش در سپیده‌دم دانایی‌تان، نیم‌خواب آرمیده است. آموزگاری که در سایه‌ی معبد در میان شاگردان خود گام می‌زند، نه از خرد خویش که از ایمان و دوستداری‌اش می‌دهد. اگر او به‌راستی فرزانه باشد، از شما نمی‌خواهد که به خانه‌ی خرد او درآیید، بلکه شما را به آستان ذهن‌تان می‌رساند. (همان: ۱۱۶).

«ما من رجل يستطيع أن يعلن لكم شيئاً غير ما هو مستقر في فجر معرفتكم»: در این متن جبران خلیل جبران معتقد است که دانش امری درونی است و در وجود آدمی نهفته است و مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که دانش چیزی خارج از وجود خود فرد نیست و نقش معلم فقط آشکار کردن دانش موجود در درون فرد است.

«فهو لا يعطي شيئاً من حكمته، بل انما يعطي من ايمانه وعطفه ومحبته»: در اینجا جبران مخاطب را به این مفهوم می‌رساند که معلم دانش را به شاگردانش منتقل نمی‌کند، بلکه او فقط وظیفه دارد که در شاگردانش ایجاد انگیزه و میل و رغبت به کسب دانش را ایجاد می‌کند.

«لأنه إذا كان بالحقيقة حكيماً فإنه لا يأمركم أن تدخلوا بيت حكمته»: جبران مخاطب را از شیوه‌های پیشین کسب دانش که مبتنی بر تقلید بود برحذر می‌دارد.

«بل يقودكم بالأحري إلى عتبة فكركم وحكمتكم»: به عقیده‌ی جبران، معلم فقط نقش هدایت شاگردانش را بر عهده دارد، نه اعمال قدرت بر آن‌ها برای تقلید از او.

در این متن، خلیل جبران گفتمانی مبتنی بر آموزش رهایی‌بخش را بازنمایی می‌کند که در آن هیچ قدرتی در رأس وجود ندارد و فرد خودش دانش موجود در وجودش را با راهنمایی و هدایت معلم کشف می‌کند.

نمونه‌ی ۳:

«إِنّ ثِيابَكُمْ تَحْجُبُ الْكَثِيرَ مِنْ جَمالِكُمْ، وَلكِنّها لا تَسْتُرُ غَيْرَ الْجَمِيلِ. وَمَعَ أَنّكُمْ تَنْشُدُونَ بِثِيابِكُمْ حُرْيّةَ التّسَتُّرِ وَالانْفِرادِ، فَإِنّها تُقَيّدُكُمْ وَتَسْتَعْبِدُكُمْ. وَيا لَيْتَ فِي وَسْعِكُمْ أَنْ تَسْتَقْبِلُوا الشّمْسَ وَالرّيحَ بِبَشَرَتِكُمْ عَوَضاً عَنْ ثِيابِ مَصانِعِكُمْ؛ لأَنّ أَنْفاسَ الْحَياةِ فِي أَشِعّةِ الشّمْسِ، وَيَدَ الْحَياةِ تَسْرِي مَعَ مَجارِي الرّياحِ».

جامه‌های شما بیش از زیبایی شما را نهان می‌کنند، اما نازیبا را نمی‌پوشانند. و با آن‌که در جامه‌های خود آزادی حریمی می‌جویید، شاید در آن‌ها مهاری و زنجیری را بیابید. کاش می‌توانستید عریان‌تر و کم‌جامه‌تر به دیدار خورشید و باد شتابید. زیر نفس حیات در آفتاب است و دست حیات در باد. (همان: ۹۶).

از آن‌جا که سطح تفسیر به بررسی تعامل متن میان خواننده و نویسنده می‌پردازد، در این نمونه نیز جبران خلیل جبران به مواردی اشاره کرده است:

«ثیاب» به‌معنای لباس، در اینجا در مفهوم اصلی خودش به‌کار نرفته است، بلکه به‌عنوان نمادی از ساختارهای ظاهری و هویت‌های اکتسابی انسان به‌کار رفته است؛ مانند جایگاه اجتماعی، ثروت، قدرت و... که خواننده با خواندن متن متوجه مقصود اصلی نویسنده می‌شود.

«تحجب الكثير من جمالكم»: در اینجا مقصود نویسنده از «جمال»، زیبایی ظاهری نیست؛ بلکه منظور ویژگی‌های درونی افراد است که پوشش‌های اجتماعی آن را می‌پوشانند. بنابراین ارزش واقعی انسان در باطن اوست نه در ظاهرش.

«ولكنها لا تستر غير الجميل»: در اینجا خلیل جبران معتقد است که اگرچه زیبایی‌های درونی انسان پوشیده است، اما بدی‌های درونی انسان در خلال رفتارهایش آشکار می‌شود و پوشیده نیست.

«تنشدون بثيابكم حرية التستر والانفراد»: نویسنده به یک باور اجتماعی نادرست اشاره می‌کند و آن این است که انسان گمان می کند با تکیه بر ظواهر به آزادی می‌رسد، در صورتی که جبران عبارت «فإنها تقيدكم وتستعبدكم» را بلافاصله می‌آورد تا نشان دهد تکیه بر ظواهر نه‌تنها آزادی نمی‌آورد، بلکه انسان را اسیر ارزش‌های بی‌اعتبار دنیوی می‌کند.

«ويا ليت في وسعكم أن تستقبلوا الشمس والريح بشرتكم عوضاً عن ثياب مصانعكم»: در اینجا نویسنده از دو نماد استفاده می کند. «خورشید» نماد روشنی و حقیقت و «باد» نماد حرکت و آزادی است و در مقابل این دو، «ثیاب مصانعکم» نماد زندگی صنعتی و مصنوعی است. و جبران دعا می‌کند که ای کاش آدمیان از این مظاهر اشتباه دست بردارند و به حقیقت برسند.

«لأن أنفاس الحياة في أشعة الشمس، ويد الحياة تسري مع مجاري الرياح»: و علت این دعا و دعوت را در این جمله این‌گونه بیان می‌کند که سرچشمه‌ی حیات و آزادی حقیقی در طبیعت و نظام آفرینش است نه در مظاهر و تعلقات دنیوی.

در سطح توصیف، خلیل جبران در کتابش، عقاید، فرهنگ و شرایط اجتماعی زمان خودش را شرح می‌دهد.

سطح تبیین

تبیین، مرحله‌ای است که به بیان ارتباط میان تعامل و بافت اجتماعی می‌پردازد؛ اینکه چگونه فرایندهای تولید و تفسیر تحت تأثیر اجتماع قرار دارند. در این سطح، به توضیح چرایی تولید متنی از میان امکانات مجاز موجود در آن زبان، برای تولید متن در ارتباط با عوامل جامعه‌شناختی، تاریخی، گفتمان، ایدئولوژی و قدرت و قراردادها و دانش فرهنگی اجتماعی می‌پردازد (محسنی و محمدجواد، ۱۳۹۱: ۷۹). در سطح تبیین، تحلیل‌گر از مقامِ یک «خواننده‌ی دقیق» به مقامِ یک «جامعه‌شناسِ منتقد» ارتقا می‌یابد. متن دیگر صرفاً یک پدیدهٔ زبانی یا کنشی ارتباطی نیست؛ بلکه به نمونه‌ای عینی از مناسباتِ قدرت، ایدئولوژی و سلطه در یک بسترِ تاریخی-اجتماعیِ خاص تبدیل می‌شود. پرسش کلیدی این است که این متن، از کدامین بافتارِ اجتماعی سرچشمه گرفته و به کدامین منافعِ گروهی خدمت می‌کند؟

دو محورِ اساسی در سطح تبیین:

فرکلاف برای این سطح، دو جهت‌گیریِ تحلیلی قائل است:

نخست، تبیینِ موقعیتی که به مناسباتِ نهادی و سازمانیِ شکل‌دهنده‌ی گفتمان بازمی‌گردد. مثلاً متنِ یک بخشنامه‌ی اداری، بازتاب‌دهنده‌ی سلسله‌مراتبِ قدرت در سازمان است و خود نیز آن سلسله‌مراتب را بازتولید می‌کند. در این نگاه، هر متنی در یک «نهادِ اجتماعی» تولید می‌شود و نهاد، چارچوبِ امکانات و محدودیت‌هایِ بیانیِ گوینده را تعیین می‌کند.

دوم، تبیینِ ساختاری که به مناسباتِ کلان‌ترِ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی پیوند می‌خورد. اینجا متن را در نسبت با ایدئولوژیِ مسلط، گفتمان‌هایِ هژمونیک و توزیعِ نابرابرِ منابعِ نمادین در جامعه می‌سنجیم. برای نمونه، یک متنِ خبری، صرفاً گزارشِ یک رویداد نیست؛ بلکه بازتابی از منافعِ گروه‌هایِ قدرتمندِ صاحبِ رسانه و همچنین ابزاری برای شکل‌دهی به باورهایِ عمومی است.

مهم‌ترین کارکردِ سطح تبیین، افشایِ لایه‌هایِ پنهانِ ایدئولوژیک در گفتمان است. ایدئولوژی در اینجا به‌معنایِ مجموعه‌ای از باورها و ارزش‌هایی است که طبیعی جلوه داده می‌شوند، در حالی‌که در واقع به نفعِ یک گروهِ خاص و به ضررِ گروهی دیگر عمل می کنند. کارِ تحلیل‌گر در این سطح، مانندِ کارِ یک باستان‌شناس است که لایه‌هایِ روی‌نشسته‌ی معنا را کنار می‌زند تا به «ماتریسِ قدرت» نهفته در پسِ هر جمله و عبارت دست یابد.

نمونه‌ی ۱:

«إِنَّكُمْ لا تَسْتَطِيعُونَ أَنْ تَتَرَنَّمُوا بِالأَناشِيدِ حَتّى تَشْرَبُوا مِنْ نَهْرِ الصَّمْتِ. وَلا تَسْتَطِيعُونَ أَنْ تُباشِرُوا الصُّعُودَ إِلَى الْجِبالِ حَتّى تَبْلُغُوا قِمَمَها. وَلَنْ تَقْدِرُوا أَنْ تَرْقُصُوا حَتّى تَتَسَلَّمَ الأَرْضُ جَمِيعَ أَعْضائِكُمْ».

تنها زمانی به‌راستی سر به آواز می‌گذارید، که از رود سکوت بنوشید. و زمانی آغاز به صعود می‌کنید، که به چکاد برآیید. و زمانی راست به پای بازی می‌شوید، که تن به ادعای خاک وانهید. (همان: ۱۳۹).

در این متن، جبران مرگ را با یک جهان‌بینی عرفانی و معنوی توضیح می‌دهد. در واقع او بر این باور است که مرگ پایان زندگی نیست، بلکه آغاز رشد است. در واقع این دیدگاه او برخلاف سایر گفتمان‌های رایج اجتماعی است.

«حتی تشربوا من نهر الصمت»: جبران با بیان این عبارت این مفهوم را می‌رساند که او پیرو عقاید دینی و معنوی است که مرگ را پایان زندگی نمی‌دانند، بلکه آن را آغاز یک زندگی بهتر می‌دانند؛ به همین دلیل است که در اینجا می‌گوید شرط آواز خواندن این است که اول سکوت کنند.

«ولن تقدروا أن ترقصوا حتی تتسلم الأرض جمیع أعضائکم»: جبران در این بخش معتقد به ایدئولوژی دوگانه‌ی جسم و روح است؛ یعنی جسم آدمی همان‌گونه که ابتدا خاک بوده، مجدداً به خاک بازمی‌گردد و روح اساس انسان است که فناپذیر نیست و بعد از مرگ جسم نیز به حیات خود ادامه می‌دهد.

این متن بازتاب ایدئولوژی عرفانی جبران خلیل جبران در مورد مرگ است.

نمونه‌ی ۲:

«وَهَذَا الْكَثِيرُ مِنْ آلامِكُمْ هُوَ الْجُرْعَةُ الشَّدِيدَةُ الْمَرارَةِ الَّتِي بِواسِطَتِها يَشْفِي الطَّبِيبُ الْحَكِيمُ الساهِرُ فِي أَعْماقِكُمْ أَسْقامَ نُفُوسِكُمُ الْمَرِيضَةِ؛ لِذالِكَ آمِنُوا بِطَبِيبِ نُفُوسِكُمْ وَثِقُوا بِما يَصِفُهُ لَكُمْ مِنَ الدَّواءِ الشّافِي، وَتَناوَلُوا جُرْعَتَهُ الْمُرَّةَ بِسَكِينَةٍ وَطَمْأَنِينَةٍ».

بسیاری از رنج شما خودخواسته است. معجونی ناگوار است که با آن حکیم درون شما، خود بیمارتان را شفا می‌دهد. پس به حکیم اعتماد کنید و معجون او را خاموش و آسوده‌خیال بنوشید (همان: ۱۱۲-۱۱۳).

در این متن، جبران خداوند را به پزشک و رنج را به معجون و دارو تشبیه کرده است و معتقد است که رنج آدمی برخواسته از خود اوست و این ایدئولوژی را القا می‌کند که اعتقاد به خداوند موجب از بین رفتن رنج‌ها می‌شود. از منظر اجتماعی نیز این نگرش در مقابل سایر نگرش‌های رایج قرار دارد؛ چرا که در سایر نگرش‌ها رنج را عذاب‌آور می‌دانند، اما در این گفتمان رنج پدیده‌ای منفی نیست و مخاطب را به شکیبایی و اعتماد به حکمت خدا دعوت می‌کند. در سطح تبیین، تحلیل کتاب النبی نشان می‌دهد که گفتمان جبران نشان‌دهنده‌ی جهان‌بینی انسان‌گرایانه و معنوی اوست.

۶. نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از تحلیل گفتمان انتقادی کتاب النبی بر اساس الگوی سه‌بعدی (توصیف، تفسیر، تبیین) فرکلاف نشان داد که این اثر فراتر از یک متن ادبی و اخلاقی است و واجد سازوکارهای گفتمانی پیچیده‌ای است که در جهت بازنمایی و بازتولید مجموعه‌ای از ارزش‌های انسانی، اجتماعی و فرهنگی عمل می‌کنند.

بررسی سطح توصیف نشان داد که خلیل جبران با بهره‌گیری از واژگان ارزش‌مدار، ساختارهای زبانی اقناعی، جملات حکمت‌آمیز و شیوه‌های بلاغی گوناگون، به تولید گفتمانی مبتنی بر عشق، آزادی، عدالت، همدلی و تعالی انسان می‌پردازد.

در سطح تفسیر، تحلیل فرایند تولید و دریافت متن نشان داد که معنا در النبی صرفاً در سطح متن شکل نمی‌گیرد، بلکه در تعامل میان متن، نویسنده و مخاطب پدید می‌آید. جبران با استفاده از زبانی نمادین و جهان‌شمول، بستری فراهم می‌کند که مخاطبان با پیشینه‌های فرهنگی و اجتماعی متفاوت بتوانند با متن ارتباط برقرار کنند و مفاهیم آن را در افق فکری خود بازخوانی نمایند.

در سطح تبیین نیز مشخص شد که گفتمان مسلط بر اثر، در واکنش به برخی ساختارهای فکری، اجتماعی و فرهنگی محدودکننده شکل گرفته است. نویسنده با تأکید بر کرامت انسانی، آزادی اندیشه و ضرورت خودشناسی، به‌طور غیرمستقیم به نقد روابط مبتنی بر سلطه و تعصب می‌پردازد و گفتمانی بدیل را پیشنهاد می‌کند که بر هم‌زیستی، آگاهی و مسئولیت‌پذیری انسانی استوار است.

در مجموع، یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که النبی از منظر تحلیل گفتمان انتقادی، متنی ایدئولوژیک به‌معنای مثبت آن است؛ بدین معنا که درصدد بازسازی نگرش مخاطب نسبت به انسان، جامعه و جهان پیرامون است. در واقع گفتمان غالب بر آن، گفتمان انسان‌گرایی معنوی است و از این‌رو، زبان در این اثر تنها نقش انتقال‌دهنده‌ی پیام را ایفا نمی‌کند، بلکه به ابزاری برای شکل‌دهی به آگاهی، نقد وضعیت موجود و ترسیم چشم‌اندازی مطلوب از حیات انسانی تبدیل می‌شود. این امر جایگاه کتاب النبی را به‌عنوان متنی تأثیرگذار در حوزه‌ی ادبیات اندیشه‌محور و گفتمان‌ساز بیش از پیش آشکار می‌سازد.

منابع

کتاب‌ها

ابراهیمی، قاسم، و همکاران. (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان انتقادی رمان چهارگانه‌ی الخسوف بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف. ***نقد ادب معاصر عربی***.

تیلور، استفانی. (۱۳۵۲). ***تحلیل گفتمان چیست؟*** (ترجمه‌ی عرفان رجبی). تهران: نشر نویس پارسی.

جبران، خلیل. (۱۳۹۳). ***پیامبر*** (ترجمه‌ی محمد شریفی نعمت‌آباد). تهران: نشر آموت.

جبران، خلیل. (۱۳۹۳). ***پیامبر*** (ترجمه‌ی محمدرضا چنگیز). تهران: انتشارات اشراقیه.

جبران، خلیل. (۱۳۹۶). ***عاشقانه، عارفانه، جاودانه*** (ترجمه‌ی مسیحا برزگر). تهران: انتشارات کتاب خورشید.

جبران، خلیل. (۱۹۲۶). ***النبی***. (ترجمة أنطونیوس بشیر). مصر: مکتبة العرب.

طاهری‌نیا، علی‌باقر، و همکاران. (۱۴۰۲). ***تحلیل گفتمان انتقادی رمان رأس الشیطان نجیب کیلانی بر پایه‌ی رویکرد نورمن فرکلاف***.

فلاحی، کتایون، و شافعیان، سبحان. (۱۴۰۰). ***تحلیل گفتمان غالب بر رمان اللاز اثر طاهر وطار بر اساس نظریه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف***. تهران: انتشارات دانشگاه شاهد.

کریمی، محمدمهدی، و نیازی، شهریار. (۱۴۰۲). ***تحلیل گفتمان انتقادی رمان الطریق الطویل نجیب کیلانی بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف***. ناشر: لسان مبین.

محسنی، محمدجواد. (۱۳۹۱). ***جستاری در نظریه و روش تحلیل گفتمان فرکلاف***.

ملا ابراهیمی، عزت، و فرخی، زهرا. (۱۴۰۲). ***تحلیل گفتمان انتقادی قصیده‌ی النسر سروده‌ی عمر ابوریشه بر اساس الگوی نورمن فرکلاف***. تهران: انتشارات دانشگاه فرهنگیان.

نورسیده، علی‌اکبر، و امامی چهارطاق، ریحانه. (۱۴۰۴). کارکرد سطح توصیف الگوی نورمن فرکلاف در تحلیل گفتمان انتقادی رمان برید اللیل. ***نثرپژوهی عربی***. قم: انتشارات دانشگاه قم.

واداک، روث، و میر، مایکل. (۱۳۹۸). ***روش‌های تحلیل انتقادی گفتمان*** (ترجمه‌ی رحیم ایلقمی سراسکانرود). تهران: انتشارات دانشگاه عالی دفاع ملی.

واقف‌زاده، شمسی، و قوامی، آزاده. (۱۴۰۰). ***کاربست رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف در تحلیل رمان عرس الزین اثر طیب صالح***. یزد: انتشارات دانشگاه یزد.

هادیلو، بهمن، و ناطق تجرق، ابراهیم. (۱۴۰۱). ***تحلیل گفتمان انتقادی در رمان موسم الهجرة الی الشمال بر اساس الگوی فرکلاف***. یزد: انتشارات دانشگاه یزد.

یحیایی ایله‌ای، احمد. (۱۳۹۵). تحلیل گفتمان چیست؟. ***نخستین نشریه‌ی بین‌المللی روابط عمومی، علمی، آموزشی***.

References

Ebrahimi, Q., et al. (2019). Critical discourse analysis of the al-Khusūf tetralogy based on Norman Fairclough's approach. **Naqd al-Adab al-Muʿāṣir al-ʿArabī**, [In Persian].

Fairclough, N. (2000). **Critical discourse analysis** (F. Shayesteh Piran et al., Trans.). Tehran: Center for Media Studies and Research. [In Persian].

Fairclough, N. (2019). **Critical discourse analysis** (R. Ghasemi, Trans.). Tehran: Andisheh Ehsan Publications. [In Persian].

Gibran, K. (1926). **Al-Nabī** (A. Bashir, Trans.). Egypt: Maktabat al-ʿArab.

Gibran, K. (2014). **The Prophet** (M. R. Changiz, Trans.). Tehran: Eshrāqīya Publications. [In Persian].

Gibran, K. (2014). **The Prophet** (M. Sharifi Nematabad, Trans.). Tehran: Amut Publications. [In Persian].

Gibran, K. (2017). **Romantic, mystical, eternal** (M. Barzegar, Trans.). Tehran: Khorshid Publications. [In Persian].

Hādīlū, B., & Nāṭeq Tajreq, I. (2022). **Critical discourse analysis in the novel Mawsim al-Hijra ilā al-Shamāl based on Fairclough's model**. Yazd: Yazd University Press. [In Persian].

Karimi, M. M., & Niāzī, S. (2023). **Critical discourse analysis of the novel al-Ṭarīq al-Ṭawīl by Najīb Kīlānī based on Norman Fairclough's approach**. Lesān-e Mobīn, [In Persian].

Mohseni, M. J. (2012). **An essay on Fairclough's discourse analysis theory and method**. [In Persian].

Mollā Ebrāhīmī, ʿE, & Farrokhī, Z. (2023). **Critical discourse analysis of the poem al-Nasr by ʿUmar Abū Rīsha based on Norman Fairclough's model**. Tehran: Farhangian University Press. [In Persian].

Noorsideh, ʿA. A, & Emāmī Chahārṭāq, R. (2025). The function of the descriptive level in Norman Fairclough's model in critical discourse analysis of the novel Barīd al-Layl. **Arabic Prose Studies**, Qom: Qom University Press. [In Persian].

Ṭāherīnīā, ʿA. B, et al. (2023). **Critical discourse analysis of the novel Ra's al-Shayṭān by Najīb Kīlānī based on Norman Fairclough's approach**. [In Persian].

Ṭaylor, S. (1973). **What is discourse analysis?** (ʿE. Rajabī, Trans.). Tehran: Nevisandeh Pārsī. [In Persian].

Vāqefzādeh, S, & Ghavāmī, A. (2021). **Application of Fairclough's critical discourse approach in analyzing the novel ʿUrs al-Zayn by Ṭayyib Ṣāliḥ**. Yazd: Yazd University Press. [In Persian].

Wodak, R., & Meyer, M. (2019). **Methods of critical discourse analysis** (R. Ilghamī Saraskanrūd, Trans.). Tehran: National Defense University Press. [In Persian].

Comparative Critical Studies in Arabic Literature

Azarbaijan Shahid Madani University

A Reading of Kahlil Gibran's "The Prophet" Based on Fairclough's Critical Discourse Analysis

Fatemeh Ghaedali[1], Ali Asvadi[2*], Isa Zaredorniani[3],

3. Master's student, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: m. asadii@khu. ac. Ir

4. Corresponding author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: asvadi@khu. ac. ir

5. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: isazaredorniani@khu. ac. ir

DOI: 10.22049/manta.2026.31836.1019

Article Info

Article type: Research Article

Article history:

Received: 09 August 2026

Received in revised form: 9 September 2026

Accepted: 18 October 2026

Published online: 22 October 2026

Keywords:
Fairclough, Critical Discourse Analysis, Kahlil Gibran, The Prophet

ABSTRACT

Discourse analysis, which has today become an interdisciplinary trend in the social sciences, is the product of studying language as a social phenomenon through a sociological approach to language. It implies that text is a social matter that is formed through social relations, not independently of them. This is a modern method for researching communicative texts. Unlike traditional approaches, this approach does not deal with text analysis based solely on morphological and syntactic methods; rather, it goes beyond that to examine external factors of the text, namely context and cultural, social, and political situations. One of the most famous theories of critical discourse analysis is that of Norman Fairclough. Fairclough approaches his critical analysis at three levels: description, interpretation, and explanation. Kahlil Gibran's The Prophet is one of the classic texts of mystical and philosophical literature of the twentieth century, which, in the form of poetic discourses, addresses fundamental questions of human life and is analyzable based on critical discourse theory. This article, drawing on Norman Fairclough's model of critical discourse analysis, examines the linguistic, discursive, and social layers of this work. The findings show that in this book, Kahlil Gibran, through the use of symbolic vocabulary, influential linguistic structure, and mystical and humanistic themes, represents a discourse based on love, freedom, forgiveness, justice, and spiritual transcendence. Furthermore, examining the text at Fairclough's three levels reveals that the author uses language to critique certain social limitations and materialism, while highlighting human and spiritual values. At the social level, the book, in opposition to official and authoritarian discourses, proposes a kind of individual-centered and liberating spirituality.

Cite this article: Ghaedali, F., Asvadi. A., Zaredorniani, I. (2026). A Reading of Kahlil Gibran's "The Prophet" Based on Fairclough's Critical Discourse Analysis. *Comparative Critical Studies in Arabic Literature*, 2 (2), 118-132.

مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی
انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تناسب فرم و محتوای داستان حضرت ابراهیم و قومش طبق نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی ایمانوئل کانت در سوره انبیاء

احمد عارفی*[۱]، سعید نیسی[۲]، سیداحمد نجات[۳]

۶- نویسنده مسئول*، دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: ahmad.arefi@yahoo.com
۷- دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران؛ دبیر آموزش و پرورش. رایانامه: saeedshushi@yahoo.com
۸- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان، لرستان، ایران؛ دبیر آموزش و پرورش. رایانامه: ahmadnejat40@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۵/۰۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۶/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۳۰

کلیدواژه‌ها:
ایمانوئل کانت؛ نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی؛ حضرت ابراهیم؛ قانون عام و تکلیف اخلاقی؛ سوره انبیاء.

چکیده

کانت، امر زیبا را، امری عینی و ذهنی و چالش‌برانگیز می‌داند که با برانگیختن احساسات و عقل مخاطب و به تفکر واداشتن او، از خلال تناسب و هماهنگی فرم و معنا، باعث لذت و هیجان گردد و مستقل از هدف و منفعت باشد. او کاری را اخلاقی می‌داند که انجامش، آزادانه، طبق تکلیف و وظیفه، و به‌دور از فایده و انگیزه، به عنوان قانونی جهان‌شمول باشد که همه طبق آن، عمل کنند. این مقاله با روش توصیفی تحلیلی و نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی کانت، درصدد بررسی تناسب فرم و معنای داستان حضرت ابراهیم و قومش در سوره انبیاء و همسویی نظریه کانت با متن قرآنی است. ابراهیم(ع)، با سبک‌های پرسشِ تعجبی، توبیخی یا انکاری؛ تأکید و شرط، با زبانی نرم و دلسوزانه متناسب با مضامین اخلاقی بنابر هدایت قومش، طبق حس تکلیف و وظیفه و بدون منفعت، قومش را با گفتمان برابر بدون اجبار، دعوت به یکتاپرستی می‌کند. اما قومش متناسب با مضامین غیر اخلاقیِ تهدیدی، با سبک‌های دستور، تأکید و پرسشِ تهدیدی، با ابراهیم جدال کردند و دستور دادند او را بسوزانند. از آنجا که کسی تمایل به تهدید و سوزاندنش توسط دیگران، ندارد و اگر تهدید و سوزاندن، قانونی جهان‌شمول باشد، دنیا و حقیقت، بی‌معنا و نابود می‌شوند، در برابر کار اخلاقی ابراهیم برای هدایت قومش، واکنش تهدیدی قومش، غیراخلاقی است. نظریه کانت تا مقدار زیادی، همسو با متن قرآنی است، با این تفاوت که متن قرآنی برخلاف کانت، دروغ مصلحتی جهت تعریض را جایز می‌داند و احساسات کنترل‌شده با انگیزه مثبت را مستقل از اخلاق نمی‌داند.

استناد: عارفی، احمد؛ نیسی، سعید؛ نجات، سیداحمد (۱۴۰۵). تناسب فرم و محتوای داستان حضرت ابراهیم و قومش طبق نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی ایمانوئل کانت در سوره انبیاء. *مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی*، ۲ (۲)، ۱۴۹-۱۳۳.

۱. مقدمه

ایمانوئل کانت[1] (۱۷۲٤م-۱۸۰٤م) به عقیده بسیاری از فیلسوفان، بزرگترین و تأثیرگذارترین فیلسوف معاصر است که با آثار خود انقلاب بزرگی ایجاد نمود، هر چند که برتراند راسل در این مورد تردید دارد، اما باز او را جزء تأثیرگذارترین فیلسوفان می‌داند. کانت دارای آثار «نقد عقل محض» به عنوان تأثیرگذارترین اثر در فلسفه معاصر، «نقد عقل عملی»، «بنیاد ما بعد الطبیعه اخلاق»، «نقد قوه حکم» و غیره است. او تحت تأثیر نظریه‌های تجربه‌گرایی جان لاک[2] (۱۶۳۲م-۱۷۰۴م)، لایب‌نیتس[3] (۱۶۴۶م-۱۷۱۶م)، جرج بارکلی[4] (۱٦۸۵م-۱۷۵۳م) و خردگرایی رنه دکارت[5] (۱۵۹۶م-۱۶۵۰م) قرار گرفت و تجربه‌گرایی و خردگرایی آن‌ها را با هم ترکیب نمود تا شناخت بهتری از چیزها حاصل گردد. اهمیت آثار او به گونه‌ای است که بدون مطالعه آن‌ها فهم اندیشه‌های هگل[6] (۱۷۷۰م-۱۸۳۱م) و فیخته[7] (۱۷۶۲م-۱۸۱۴م)، غیر ممکن یا دشوار است؛ چون هگل و فیخته نظریات خود را طبق اندیشه‌های کانت ارائه نموده و به نوعی دنباله رو نظریات کانت هستند. کانت علاوه بر نظریه‌های فلسفی درباره معرفت، دارای نظریه‌های سیاسی است که اساس و شالوده سازمان ملل متحده کنونی و قوانین اساسی بسیاری از کشورها را همراه با اندیشه‌های هگل شکل می‌دهند. او در کتاب «نقد عقل محض» معتقد است که عقل نمی‌تواند فراتر از حواس و تجربه ما برود، پس شناخت ما در محدوده تجربه ماست. در نتیجه عقل توانایی اثبات وجود خدا، قضیه‌های علت و معلول و قضیه‌های مستقل از تجربه را ندارد. او وجود خدا و علت و معلول را در کتاب «نقد عقل عملی» و «بنیاد ما بعد الطبیعه اخلاق» به وسیله اخلاق ثابت می‌کند؛ چون طبق عقیده او باید کسی باشد که قوانین اخلاقی مطلقی ابداع کند تا مردم طبق آن قوانین عمل کنند تا فساد و هرج و مرج ایجاد نگردد و در صورت تخلف از قوانین در دنیایی دیگر آنان را مجازات کند. طبق عقیده او عملی اخلاقی است که آزادانه، بدون اجبار و طبق تکلیف و وجدان فردی و مستقل از هرگونه نفع و انگیزه باشد. او در «نقد قوه حکم» اندیشه‌های زیبایی‌شناسانه خود را مطرح می‌کند که هر امر زیبایی، مستقل از هرگونه هدف و منفعت است و باعث ایجاد لذت و تأثیر و هیجان می‌گردد. او با طرح استقلال در زیبایی‌شناسی و اخلاقیات و اهمیت فرم، تأثیر بزرگی در پیدایش مکتب رمانتیسم و رویکرد فرمالیسم داشت.

قرآن کریم آخرین معجزه آسمانی است که دارای اصول، احکام و داستان‌های مختلفی، با هدف پند و عبرت‌گرفتن از سرگذشت پیشینیان است. یکی از این داستان‌ها، داستان حضرت ابراهیم است که در سوره‌های مریم، أنعام، شعراء و أنبیاء ذکر شده است که اقدام به نصیحت پدرش و قومش می‌کند تا از بت‌پرستی دست بردارند و آنان را به پرستش خدای یگانه فرا می‌خواند. او با طرح پرسش‌هایی برای به تفکر واداشتن قومش می‌خواهد آنان را قانع کند که این بت‌ها چیزی نمی‌شنوند و نمی‌بینند و هیچ نفع و ضرری به کسی نمی‌توانند برسانند، بنابراین ارزش خدایی را ندارند و سزاوار پرستش نیستند، اما قومش با لجاجت و سخت‌سری او را تهدید به مرگ کرده و اقدام به سوزاندن او می‌کنند تا خداوند او را از سوزاندن در آتش نجات می‌دهد. معلوم می‌گردد که قرآن کریم نیز دارای مضامین اخلاقی و غیر اخلاقی از خلال بیان ادبی و زیبایی‌شناسانه است که داستان حضرت ابراهیم را شایسته بررسی طبق نظریه کانت می‌نماید تا میزان همسویی و مطابقت این داستان با نظریه کانت تبیین گردد. شایسته توجه است که بررسی داستان ابراهیم و قومش طبق نظریه کانت به عنوان یک معیار، به این معنا نیست که نظریه کانت معیاری بالاتر و بزرگ‌تر از قرآن است که صحت مطالب

---

1. Immanuel Kant.
2. John Locke.
3. Gottfried Wilhelm Leibniz.
4. George Berkeley.
5. René Descartes.
6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel.
7. Johann Gottlieb Fichte.

قرآن را با آن سنجید، بلکه این بررسی طبق نظریه کانت، شاهدی بر این مدعا باشد که مضامین اخلاقی قرآن با نظریات علمی و فلسفی سازگار است و کتاب جاوید پیامبرمان(ص)، تا جایی نوآور است که به عنوان کتاب شریعت(نه علمی و فلسفی)، مسائلی را مطرح نموده است که چند قرن بعد از آن، کانت، بسیاری از همان مطالب را به شکلی منسجم و با زبانی پیچیده و با مطالب اشتباه، به عنوان یک نظریه بیان نموده است تا ناقدان، لقب بزرگ‌ترین فیلسوف معاصر را به او اختصاص دهند، در حالی‌که قرآن، خالی از اشتباهاتی است که کانت در نظریه خود، مرتکب شده است، تا جائی‌که ناقدان، در مواردی مانند دروغ مصلحتی که کانت آن را رد می‌کند، بر کانت خرده گرفته و دروغ مصلحتی را جایز می‌دانند، به‌گونه‌ای که عقاید ناقدان در نقد کانت، موافق متن قرآنی و شاهدی بر درستی و برتری قرآن بر نظریه کانت است.

۱-۱. اهمیت، ضرورت و روش تحقیق

اهمیت و ضرورت تحقیق در این است که مخاطب از طریق نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی کانت، به درک عمیقی از رفتار و گفتار اخلاقی حضرت ابراهیم و سخت‌سری قومش می‌رسد و همچنین این را درک می‌کند که حضرت ابراهیم چگونه با استدلال‌ها و پرسش‌های زیبایی‌شناسانه و رفتار اخلاقی‌اش، قومش را به یگانه‌پرستی دعوت می‌کند، اما قومش با بد اخلاقی اقدام به نابودی او می‌کنند. این مقاله با روش توصیفی تحلیلی و نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی کانت درصدد بررسی داستان حضرت ابراهیم با پدر و قومش در سوره انبیاء است تا به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱- حضرت ابراهیم(ع) چگونه و با استفاده از چه سبک‌هایی، قوم خود را طبق نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی کانت، دعوت به ترک بت‌پرستی و یگانه‌پرستی می‌کند؟

۲- حضرت ابراهیم(ع) چه تأثیر زیبایی‌شناسانه‌ای بر قوم بت‌پرستش جهت اقناع‌سازی آنان به ترک بت‌پرستی و یگانه‌پرستی دارد؟

۳- تفاوت‌ها و تشابه‌های نظریه اخلاقی کانت با مضامین اخلاقی قرآن چیست و چه اندازه نظریه اخلاقی کانت همسو با مضامین اخلاقی قرآن است؟

۲. پیشینه پژوهش

در رابطه با نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی کانت و داستان حضرت ابراهیم، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته که به طور خلاصه عبارتند از:

۱. مقاله «خوانش گفتمان ساختارشکنانه حضرت ابراهیم (ع) در قرآن کریم» (۱٤۰٤ش) از عزت ملا ابراهیمی و محمدصالح کرمی در مجله سراج منیر که نویسندگان داستان حضرت ابراهیم را از نظر گفتمانی طبق تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف بررسی نموده و نتیجه گرفته‌اند که گفتمان ساختارشکنانه حضرت ابراهیم (ع) در آیات قرآنی، در راستای القای پیام تربیتی سازنده‌ای برای انسان‌ها بوده است.

۲. مقاله «بررسی سرگذشت حضرت ابراهیم (ع) بر اساس رویکرد نظم غیرخطی قرآن کریم» (۱٤۰٤ش) از عبدالله غلامی و دیگران در مجله پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد که نویسندگان سرگذشت حضرت ابراهیم را طبق رویکرد نظم غیر خطی قرآن کریم با روش توصیفی تحلیلی بررسی نموده و نتیجه گرفته‌اند که هر یک از موارد تکرار در سرگذشت ابراهیم(ع)، در بافت زبانی ویژه خود جای دارد و بدین وسیله در برابر نظم خطی مقاومت می‌کند. تکرارها در این بافت‌ها در سبک خاص قرآن، هم ابزار

غلبه بر نظم خطی و زماندار بودن را فراهم می‌کند و هم بخش های مختلف قرآن را در ارتباطی غیر خطی با یکدیگر قرار می‌دهد و مفهومی قوی‌تر از انسجام را به نمایش می‌گذارد.

۳. مقاله «بازخوانی داستان حضرت ابراهیم (ع) در قرآن کریم بر پایهٔ نقش‌مایه‌ها» (۱٤۰۳ش) از بتول علامت‌ساز و همکاران در مجله قرآن، فرهنگ و تمدن که نویسنده داستان حضرت ابراهیم را با روش توصیفی تحلیلی و طبق نقش‌مایه‌ها بررسی نموده و نتیجه گرفته است که در داستان او نقش‌مایه‌هایی همچون تثبیت نگرش عقلانی تمدن‌ساز در پرتو نقش‌مایهٔ محاجّه، تثبیت کوشش و مجاهدت در بسط امر تمدنی با نقش‌مایهٔ ابتلا و دغدغهٔ تداوم تمدنی در نسل‌های آینده با نقش‌مایهٔ دعا برای فرزندان در داستان ابراهیم (ع) وجود دارد.

٤. مقاله «تحلیل نظریه خودآیینی کانت بر مبنای مضامین ولایت‌پذیری در قرآن و صحیفه سجادیه» (۱٤۰۳ش) از سیده زهرا حسینی رزمگاه و دیگران در مجله حکمت اسلامی که با روش توصیفی تحلیلی نظریه خودآیینی و اخلاقی کانت را بر مبنای ولایت پذیری در قرآن و نهج البلاغه بررسی نموده و نتیجه گرفته‌اند که هر دو دیدگاه، انگیزه‌های درونی مغایر با عقل و تقابل با سیطره عوامل بیرونی غیر خدا را رد می‌کنند.

۵. مقاله «تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی مولانا با الهام از نظریهٔ کانت در باب امر والا» (۱۳۹۹ش) از فرزاد بالو در مجله متن‌پژوهی ادبی که نتیجه گرفته است که طبق امر والای کانت مولانا مظاهر طبیعت را به عنوان شکوه و عظمت هستی ذکر نموده است.

٦. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد «جایگاه نیّت اخلاقی درعملکرد افراد از منظر قرآن در مقایسه با دیدگاه ایمانوئل کانت » (۱۳۹۰ش) از کریم حسینی با راهنمایی محمد حسین مهدوی نژاد که نویسنده با روش توصیفی تحلیلی نتیجه گرفته است که مبنای نیّت قرآنی، ایمان به خدا و روز جزاست که مولّد عمل اخلاقی است. امّا مبنای نیت در نزد کانت، احترام به قانون عقل است که عمل اخلاقی را ایجاد می کند.

۷. مقاله «جلوه‌های هنری داستان حضرت ابراهیم (ع) در قرآن» (۱۳۸۸ش) از نعیمه پراندوجی و ناهید نصیحت در مجله پژوهش های قرآنی که عناصر داستانی در داستان حضرت ابراهیم بررسی نموده و نتیجه گرفته‌اند که این داستان دارای آغاز، موضوع، پیکره و پایانی که از روابط علّی و معلولی میان حوادث با هدف بیان ایمان راسخ ابراهیم، تسلیم او در برابر اوامر الهی، دعوت به یکتاپرستی و یقین در ایمان، به دست می‌آید.

به‌رغم پژوهش‌های انجام شده درباره نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی کانت و داستان حضرت ابراهیم در قرآن کریم، پژوهشی داستان حضرت ابراهیم را طبق نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی کانت را در قرآن بررسی ننموده است. این پژوهش اولین پژوهشی است که داستان حضرت را با روش توصیفی - تحلیلی و نظریه زیبایی‌شناسی ادبی و اخلاقی کانت در سوره انبیا بررسی می‌کند.

۲-۱. نظریه زیبایی‌شناسی ادبی ایمانوئل کانت

ارسطو و افلاطون زیبایی را در تناسب، هماهنگی، نظم، اندازه معین و حد متوسط دانسته‌اند. کانت هر چند از جهتی با این نظریه‌های زیبایی‌شناسان قبل از خود موافق است، اما معتقد است که هماهنگی، تناسب و نظم از ویژگی‌های زیبایی هستند، نه خود زیبایی؛ چون زیبایی امری نسبی و ذوقی است. او بزرگترین اندیشمند زیبایی‌شناس است که معتقد است زیبایی یک احساس ذوقی است که بدون نیاز به مفهوم یا هدف خاصی تجربه می‌شود؛ یعنی زیبایی در احساسِ لذتِ بی‌هدف نهفته است. به اعتقاد کانت زیبایی عبارت

از چیز مطبوعی است که در مخاطب لذت ایجاد کند. او قائل به استقلال زیبایی از هر گونه هدف و منفعت است (کانت، ۱۳۹۲ش: ٤٥؛ گات و بریس، ۱۳۹۵ش، ٤٢-٤٤). پس «زیبایی غائیتی است که خودش فرجام خود باشد و موجب لذت باشد، و آن همان نظم و هماهنگی‌ای است که به کاری نمی آید جز جلب توجه به نظم خود. زیبایی شکل هدفمندی غاییت در یک ابژه است، تا آنجا که بدون بیان هدف با غاییتی در آن ابژه وجود داشته باشد. زیبایی مستقل از مفاهیم است و وسیله‌ی لذت بردن را فراهم می‌آورد» (احمدی، ۱۳۷٤ش: ٨٦). او در زیبایی یک چیز، اتحاد، هماهنگی و تطابقی بین حس و عقل، ذوق، تخیل، ذهن و عین ایجاد می‌کند و زیبایی را حاصل هماهنگی و وحدت کلمات و اندیشه‌ها می‌داند؛ چون کلمات، صورت، آوا و آهنگ نه تنها توانایی برانگیزندگی تأثرات و هیجان را دارند، بلکه کلمات با بُعد اندیشه بیشتر از شهود حسی، در مقایسه با سایر مصالح، مانند خطوط و رنگ‌ها، سروکار دارند. پس کانت در زیبایی‌شناسی توجه خاصی به فرم و صورت دارد و در آثار هنری زیبا، صورت را هماهنگ با مضامین می‌داند که این صورت باید تأثیرگذار و موجد لذت یا درد باشد و مخاطب را به تأمل و تفکر وا دارد (کانت، ۱۳۹۲ش: ٤٢)، تا جائی‌که نظریه‌های کانت، تأثیر بسیار مهمی در شکل‌گیری مکتب رمانتیسم و رویکرد فرمالیسم داشتند و این هماهنگی صورت با معنا در اثر هنری، نه‌تنها مولّد لذت است، بلکه با غایت‌مندی عقلی و ارزش اخلاقی پیوند دارد. او در زیبایی چهار مورد کمیت، کیفیت، نسبت و جهت را مطرح می‌کند که در این چهار مورد، به بی‌علقگی و داوری بدون جانبداری و تعصب نسبت به امر زیبا، استقلال اثر هنری، بی‌غایتیِ زیبایی، حس لذت و رضایت و بی‌غرضی زیبایی را مدنظر دارد (کانت، ۱۳۹۲ش: ۱۸۸؛ کاپلستون، ۱۳۸۲ش: ٦/ ۳۹۱-۳۹۳).

در نتیجه زیبایی عقل را به هماهنگی ایده‌ها با صورت‌ها و نمودها فرا می‌خواند که غایت‌مندی دنیا و قانون اخلاقی را فراهم می‌کند. پس زیبایی هنری واسطه یا نمادی از اخلاق و در خدمت بیان ارزشهای اخلاقی است که ذهن را در مسیر تأمل و آمادگی اخلاقی قرار می‌دهد، بدون اینکه الزاماً منجر به عمل اخلاقی شود. او بین زیبایی و والایی تفاوت قائل است و زیبایی را مرتبط با ظرافت، تناسب و ایجاد لذت، و والایی را مرتبط با شکوه، عظمت و ایجاد ترس می‌داند. پس امر زیبا امری خوشایند، دلربا و نشاط-بخش است. و امر والا امری عظیم، با شکوه، عمیق و پر معناست (تامسون، ۱٤۰۰ش: ۹٤۱). مثلا شب زیبا و روز والاست، ماه زیبا و خورشید والاست. زمین زیبا و دریا والاست، زن زیبا و مرد والاست. همچنین مرد با اعتماد به نفس، تیزهوش، پرجذبه و نخبه والاست، هر چند که کانت امر والا را هم جزء مقوله‌های زیبایی‌شناسانه می‌داند (راسل، ۱۳۹۵ش: ۸۸۸). همچنین طبق نظر کانت زیبایی هم امری عینی و هم امری ذهنی است، یعنی زیبایی هم در چیزها و امور وجود دارد و هم توسط ذهن درک می‌شود.

از دید روانشناسی، زیبایی می‌تواند تأثیر مثبت بر احساسات و رفتار انسان داشته باشد و نقش مهمی در ایجاد ارتباطات اجتماعی، ارتباط و انسجام بین مردم ایفا کند و منجر به خوش‌اخلاقی، همدمی، هم‌بستگی، ارتباط با اجتماع، تحمل مشکلات زندگی، کاهش اختلالات روحی و روانی می‌گردد. انسان از خلال زیبایی می‌فهمد که تلخی‌ها و مشکلات زندگی جزئی از زندگی هستند و همین بالا و پایین‌ها یا مشکلات و خوشی‌ها در کنار هم سبب نشاط آدمی گشته و زندگی را معنا می‌بخشند، همانطور که دم و بازدم، خواب و بیداری، انبساط و انقباض و توالی از جمله توالی فصول، از عناصر زندگی و باعث آرامش فرد و منجر به زیبایی می‌شوند. در این رابطه و در ارتباط با زندگی، اثل پفر، زیبایی را نشاط آرام یا آرامش با نشاط تعریف می‌کند، همانطور که آلن، زیبایی را سکون زنده و متحرک تعریف می‌کند؛ چون سکونِ محض و جامد بدون نشاط، همان مُردگی است و نشاط آشفته و بی‌هنجار، سبب رنجش و آشفتگی بیننده می‌گردد و منافی زیبایی است (غریب، ۱۳۷۸: ۲۸ و ۳٦-۳۷).

در نقد نظریه کانت می‌توان گفت که هر چند کانت زیبایی را پلی میان طبیعت و آزادی می‌داند، تأکید او بر بی‌علقگی زیبایی‌شناسی، تنوع فرهنگی در تجربهٔ زیبایی را احتمالا نادیده می‌گیرد. این محدودیت، می‌تواند تحلیل کانت را از واقعیت‌های

اجتماعی، دور کند (ماحوزی، ۱۳۸۸ش: ۱۲۵). از طرفی هنر و زیبایی در خدمت زندگی اجتماعی و شرایط آن و بازتاب‌دهنده جامعه و مشکلات آن هستند، همانطور که فیلسوفان بعد از کانت مانند نیچه[1] (۱۸٤٤م-۱۹۰۰م)، بنیامین[2] (۱۸۹۲م-۱۹٤۰م)، آدورنو[3] (۱۹۰۳م-۱۹٦۹م)و غیره در نقد کانت ذکر می‌کنند که هنر و زیبایی از یک‌جهت سلاح و ابزار پیشبرد جامعه و زدودن استبداد (هنر برای جامعه) است، پس بی‌غرض، بی‌غایت و مستقل نیست. هر چند طرف دیگرش مستقل است و ارزشش در ذات خودش(هنر برای هنر) است (کاپلستون، ۱۳۸۲ش: ٦/ ٤٥٠).

۲-۲. نظریه اخلاقی ایمانوئل کانت

کانت در نظریه اخلاقی خود استقلال، اختیار، آزادی و امر مطلق و جهان‌شمول را مطرح نموده و می‌گوید: «چنان عمل کن که دستور اراده‌ات همیشه بتواند در عین حال به عنوان اصل در قانون‌گذاری کلی پذیرفته شود» (کانت، ۱۳۹۵ش: ۵۳). این عمل طبق نظر او باید مستقل از غلیان احساسات و انگیزه باشد و فقط طبق حکم وظیفه و تکلیف فردی باشد بدون اجبار از سمت دیگری(همان: ۵۷). او می‌گوید: «آنچه وظیفه را تشکیل می‌دهد عبارت است از ضرورت عمل کردن از روی احترام محض به قانون عملی که هر انگیزه دیگری باید به آن تسلیم شود؛ زیرا شرط لازم، اراده و خواستی است که در نفس خود، خوب باشد و ارزش چنین خواستی از هر چیز دیگر بالاتر است» (کانت، ۱۳۹٤ش: ۵۱). او این قانون را طوری طرح کرد که عمل خود و دیگران طبق آن باشد یا به عبارت دیگر مقصود این است با دیگران همانطور رفتار کن که می‌خواهی با تو رفتار شود و از رفتارها و کارهایی که کراهیت داری با تو انجام شود، خودت نیز از انجام آن‌ها با دیگران خودداری کن و آن‌گونه عمل نکن. او تا جایی پیش می‌رود که حتی دروغ مصلحتی را عملی غیر اخلاقی می‌داند که خود نقدی بر اوست؛ چون چه بسا راست گفتن به کسی که قصد تجاوز به سرزمین ما را دارد و از ما اطلاعات امنیتی را می‌خواهد، اگر راست بگوییم باعث نابودی سرزمینمان شود و ما خیانت کار حساب شویم که خیانت، خود عملی غیر اخلاقی است. از خود کانت بپرسیم اگر کسی که می‌داند قصد تجاوز به خواهر و ناموسش را دارد و در عین حال از او می‌پرسد خواهرش کجاست؟ کانت باید راست بگوید تا به خواهرش تجاوز شود؟ این کارش مسلما بدتر از دروغ گفتنش است که جای خواهرش را لو بدهد تا به او تجاوز شود.

کانت نظریه «خودآئینی» را مطرح کرد که با غایت‌انگاری انسان، او را محور قرار داده و معتقد به استقلال و آزادی فی‌نفسه عقل و اراده نسبت به هر نظام علت و معلولی است (کانت، ۱۳۹۵ش: ۵۸-۵۹؛ کانت، ۱۳۹٤ش: ۱۰۰-۱۰۱). او معتقد است که انسان موجودی خود مختار و خود محور و خودِ هدف است که دارای ارزش است. او می‌گوید: «انسان و به طور کلی هر ذات خردمند به منزله غایتی مستقل و به خودی خود وجود دارد و نه صرفا به عنوان وسیله‌ای که این یا آن اراده، خودسرانه به کارش برد؛ بلکه در همه کارهایش چه به خودش مربوط شود و چه به ذات‌های خردمند دیگر، همیشه باید در آنِ واحد در مقام غایت و هدف دانسته شود. همه متعلقات تمایل فقط ارزشی مشروط دارند؛ زیرا اگر تمایل‌ها و نیازهایی که بر آنها متکی هستند، وجود نداشتند، متعلق آن‌ها دارای هیچ ارزشی نمی‌بود. ولی تمایل‌ها چون خود سرچشمه نیازند، نه تنها هیچ ارزش مطلقی ندارند تا به سبب آنها دلخواه ما باشند، بلکه برعکس آرزوی عام هر انسان خردمند است که یکسره از آنها رها باشد» (کانت، ۱۳۹۴ش: ۹۲). پس انسان نزد کانت ابزاری نیست که دیگران برای پیشبرد اهداف و منافعشان از او سوء استفاده کنند. او معتقد است عقل نیز هدفش در خود است و نباید فقط آن‌را صرفا

[1]. Friedrich Nietzsche.
[2]. Walter Benjamin.
[3]. Theodor W. Adorno.

ابزاری در جهت تحقق منافع و نیازهای خود در نظر گرفت؛ چون در این صورت عقل موجب برتری انسان بر دیگر موجودات نیست، بلکه در کنار پیشبرد منافع با استفاده از عقل، عقل را به عنوان شناخت خیر از شر بداند که برترین هدف عقل است (کانت، ۱۳۹۵ش: ۱۰۳-۱۰٤). به عقیده او «یک دستور فقط در صورتی اخلاقا مشروع است که بر علاقه صرف به اطاعت از قانون مبتنی باشد» (کانت، ۱۳۹۵ش: ۱۳۳-۱۳٤). این نکته کانت به عقیده بسیاری از اندیشمندان وجود قانون در کشورها را مفروض می‌دارد تا از فساد و ضایع شدن حقوق مردم جلوگیری شود. کانت می‌گوید: «قانون اخلاقی مستلزم عدالت یعنی سعادت متناسب با فضیلت است. فقط خداوند می‌تواند این مطلوب را تضمین کند و قدر مسلم این است که آن‌را در این دنیا تضمین نکرده است. بنابراین خدا و زندگی بعدی وجود دارند. اختیار نیز باید وجود داشته باشد؛ زیرا در غیر این‌صورت فضیلت وجود نمی‌داشت» (راسل، ۱۳۹۵ش: ۸۹۲).

راسل می‌گوید: «اگر نظریه اخلاقی و امر مطلق کانت به جد گرفته شود هنگامی که منافع دو تن با هم تعارض پیدا کنند صدور حکم نیز غیر ممکن می‌شود. مشکلات این امر به خصوص در فلسفه سیاسی آشکار می‌شود؛ زیرا که این فلسفه محتاج به اصلی است از قبیل رجحان اکثریت که مطابق آن بتواند در وقت لزوم عده‌ای را فدای عده دیگر کند. اگر باید دولت براساس اخلاق حکومت کند، دولت باید هدف واحدی داشته باشد که با عدالت سازش دارد که همان خیر و صلاح جامعه است. اما اگر منظور کانت از امر مطلق و خود محوری و غایت فرد این باشد که فرد غایت مطلق نیست، بلکه همه افراد باید در تعیین اعمالی که عده کثیری را متأثر می‌سازد، به طور مساوی حساب آیند. با این تفسیر نظریه کانت در معرض ایراد بالا نیست (راسل، ۱۳۹۵ش: ۸۹٤-۸۹۵).

علاوه بر نقد راسل و نقدی امر مطلق و تعمیم افراطی مثلا درباره دروغ مصلحتی، نظریه کانت در اشاره به انگیزه و نتیجه عمل دارای تناقض است که در نهایت او فقط انگیزه را بدون نتیجه، شرط اخلاقی می‌داند. یا اینکه نظریه کانت تکالیف متضاد و نحوه برخورد با آن را نادیده می‌گیرد. مثل قول به کسی که رازش را فاش نکند، اما کسی دیگر خواستار فاش کردن آن راز می‌شود چه باید کرد؟ اگر وفای به عهد کنیم حقیقت را نخواهیم گفت و دروغ می‌گوییم. اگر راست بگوییم در کتمان راز خلف وعده کرده‌ایم که هر دو غیر اخلاقی هستند که کانت می‌گوید هر دو را باید در عین واحد انجام داد که محال است(پاپکین و استرول، ۱۳۹۱ش: ۹۹-۱۰۰). نقد دیگر کانت این است که آزادی انسان را مطلق می‌داند، در حالی‌که ژنهای ما، تربیت خانوادگی، محیط و شرایط مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و اعمال دیگران، بر آزادی و اعمال ما تأثیر می‌گذارند، پس آزادی ما محدود است و مستقل نیستیم، بلکه اعمال ما تا جایی تابع موارد اشاره شده است. همچنین عمل اخلاقی را جدا از تمایل و احساسات می‌داند، در حالی‌که چه بسا احساسات مهار شده، مکمل عقل باشند و باعث ایجاد عمل اخلاقی و ایجاد همدلی و همکاری طبق برابری و اخلاق شوند. همچنین تمایل نیز هیچ مانعی در انجام کار اخلاقی ایجاد نمی‌کند، بلکه محرک عمل اخلاقی از طرفی تمایل و انگیزه معقول است، به شرطی که همچنین تمایل و انگیزه‌ای منفعت‌طلبانه و از روی نیت مقابله به مثل نباشد، و گرنه کار نیک با نیت مقابله به مثل از سمت فرد دیگر در جواب نیکی ما، عملی غیر اخلاقی است.

۳. تحلیل داستان حضرت ابراهیم طبق نظریه اخلاقی و زیبایی‌شناسانه کانت در سوره انبیاء

همانطور که کانت نیز درباره زیبایی اثر هنری ادعا می‌کند، زیبایی قرآن کریم نیز در هماهنگی و وحدت واژگان و معانی آن‌ها است که با خواندن متون زیبایی، احساسات ما را تحریک کرده و در وجود ما، لذت ایجاد می‌کند و احساسات ما را هماهنگ و متناسب با مضامین نهفته در آن متن می‌کند.

۳-۱. سبک پرسشی، شرطی و تأکیدی در گفتمان حضرت ابراهیم

حضرت ابراهیم برای هدایت قومش جهت ترک بت‌پرستی و پرستش خدای یگانه وارد گفتمان اخلاقی با قومش می‌شود که با نظریه اخلاقی کانت سازگار است. ابتدا در گفتمان قومش را جهت به تأمل و تفکر درآوردن آنان برای فراهم نمودن این زمینه که این بت‌های ناشنوا و گنگ سزاوار پرستش نیستند، آنان را وارد گفتمان پرسشی و چالشی می‌کند که این بت‌هایی که جهت پرستش همیشه ملازم آنان هستید چه هستند و چه ماهیتی دارند؟: **إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنْتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ {٥٢}**، تا به این اشاره کند که آنان عاقل نیستند و صرفا اشیا و ابزاری ساخته و پرداخته دستان خود شما هستند که آنان را تراشیده‌اید. پس خدای خود ساخته خودتان، لایق عبادت و خدایی نیست. به همین دلیل به جای استفاده از ابزار پرسشی «من» که برای عاقل به کار می‌رود (ابن هشام، ۲۰۰۰م، ج۴: ۱۹۵)، از ادات «ما» استفاده کرد که برای غیر عاقل و اشیاء استفاده می‌شود (همان: ۱۷) تا اشاره به ناتوانی آنان در انجام کاری کند که هیچ سود و ضرری برایشان ندارد. این هماهنگی و وحدت بین کلمات و معانی همراه با پرسش تعجبی، جهت تحت تأثیر قرار دادن قومش و به تفکر در آوردن آنان، بر زیبایی متن قرآنی افزوده است. به عقیده ابن عاشور این پرسش درباره ماهیت تمثال‌های تراشیده شده و مورد پرستش به شکل بت، با دستان آدمیان که استفاده از لفظ تمثال هماهنگ با این معناست، از باب تجاهل عارف است که تناسبی بین این تمثال‌ها و عبودیت آنان نیست و این تجاهل عارف به عنوان زمینه‌ای استفاده شده که مقدمه را برای خطاکاری قومش و جهالتشان فراهم کند (ابن عاشور، ۱۹۸۱م، ۱۷/ ۹۴). و ادات پرسش «ما» به جای «من» نیز به خاطر این است که این تمثال‌ها، اشیایی هستند که استقلال ذاتی ندارند و از رتبه الوهیت تنزل کرده‌اند (همان: ۹۴). از آنجا که گفتمان پرسشی آزادی بیشتری به مخاطب در گفتمان می‌دهد و حس برابری با متکلم را به او القا می‌کند، حضرت ابراهیم به جای استفاده از دستور به ترک بت‌ها که هم منافی عمل اخلاقی است و هم حس لجاجت آنان را برمی‌انگیزد و آنان را وارد جدال با خود می‌کند، این فضای آزاد گفتگوی برابر توأم با به تفکر واداشتن آنان را به آنان داد تا زمینه را برای پذیرش عقیده او طبق اختیار و آزادی و استقلال خود و قومش فراهم کند که همین هماهنگی و تطابق واژگان با معانی بر زیبایی متن افزوده است. او بنابر وظیفه و حس تکلیف جهت هدایت آنان و با دادن آزادی به آنان در ورود به گفتمان بدون تحمیل کردن اجبار به آنان عمل اخلاقی خود را انجام می‌دهد.

حضرت ابراهیم همچنین طبق حس تکلیف و وظیفه خود جهت هدایت آنان، گمراهی آنان و اجدادشان با هم را یادآوری می‌کند تا متوجه کار خودشان باشند تا به اختیار و آزادی خود و با فکر مستقل خود از پرستش بت‌ها دست بردارند: **قَالَ لَقَدْ كُنتُمْ أَنتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ {٥٤}**. به همین دلیل با تأکید حاصل از ادات تأکید «لقد» و تأکید لفظی «أنتم»، با تأکید گمراهی آشکار آنان را بیان می‌کند که راحت می‌توانند به راه راست هدایت یابند در مقایسه با گمراهی مخفی و غیر آشکار.

طبق نظریه کانت درباره خودمحوری انسان و ارزش ذاتی او، حضرت ابراهیم می‌خواهد قومش را از اسارت و بردگی بت‌ها خارج کند و آنان را به ارزش ذاتی و محوری خودشان بازگرداند تا قومش خود را برده بت‌های دست‌ساخته خودشان نکنند. پس حضرت ابراهیم می‌خواهد آنان را از این اسارت و بردگی آزاد کند و از این گمراهی خارج‌شان کند تا ارزش ذاتی خود را به عنوان یک انسان مستقل، آزاده و عاقل بازیابند تا برتر از خود را پرستش کنند نه حقیرتر از خود.

حضرت ابراهیم نیز به جای پاسخ به سؤال‌شان که در نهایت با استفاده از «أم» منقطعه بود، به جای گفتمان مستقیم که خدایان آنان را رد کند و مستقیم بگوید بت‌های آنان سزاوار خدایی و پرستش ندارند، از گفتمان غیر مستقیم استفاده می‌کند تا آنان جبهه نگیرند و وارد جدال آمیخته با لجبازی نشوند، به همین دلیل حضرت ابراهیم طبق حس تکلیف و وظیفه، به آنان تذکر می‌دهد که پروردگارشان همان پروردگار آسمان‌ها و زمین است که آسمان‌ها و زمین را آفریده است، نه این بت‌ها: **قَالَ بَل رَّبُّكُمْ رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ الَّذِي فَطَرَهُنَّ وَأَنَا عَلَى ذَلِكُم مِّنَ الشَّاهِدِينَ {٥٦}**. او با استفاده از «ربّکم» به جای لفظ «ربّي» جدایی آنان را از بت‌ها به عنوان

خدایان‌شان ابراز می‌کند و با استفاده از جمله اسمیه دلالت بر ثبوت، پروردگار آسمان‌ها و زمین را به صورت همیشگی پروردگار قومش می‌داند. او با استفاده از آفرینش آسمان‌ها و زمین به آنان یادآوری می‌کند که پروردگار قومش باید کسی باشد که خود چیزهای دیگری را نیز ابداع کرده و آفریده است تا به این نکته اشاره کند چون بت‌های قومش ساخته دست خودشان هستند، پس نمی‌توانند آفریننده و پروردگار خودشان باشند (ابن عاشور، ۱۹۷۱م، ۱۷/ ۹۶). سبب استفاده از فعل «فطر» به جای «خلق» این است که در «فطر» آفرینش ابتدایی هست که قبل از آن کسی نظیرش را نتوانسته بیافریند تا به اینکه اشاره کند که بت‌های ساخته دست خودشان نه تنها ابداع‌گر در آفرینش نیستند، بلکه آفرینشگر تقلیدی هم نیستند پس لایق خدایی و عبادت نیستند (همان: ۹۶). سپس برای تأکید بر این گفته خود حضرت ابراهیم خود را در جمع کسانی می‌داند که او با آنان مشاهده‌گر این مورد هستند تا به آنان این را گوشزد کند که خودشان نیز این را مشاهده می‌کنند و می‌دانند، اما از روی سخت‌سری از حق روی‌گردان هستند. به سبب اشاره به همین نکته از «أنا ... من الشاهدین» به جای «أنا... شاهدٌ» استفاده شد تا این هماهنگی فرمی با معنایی بر زیبایی متن بیفزاید. همچنین به قول فخر رازی «أنا ... من الشاهدین» بخاطر مبالغه در تأکید درستی قول ابراهیم دارد(فخر رازی، ۱۹۸۱م: ۲۲/ ۱۸۲).

سپس در نهایت قسم به الله یاد می‌کند که برای بت‌هایشان بعد از روی‌گردانی قومش، چاره‌اندیشی کند: **وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ {۵۷}**. حضرت ابراهیم با استفاده از ضمیر «کم» در لفظ «أصنامکم» به جای «أصنامی» یا «أصنامنا» تعلق بت‌ها را به خودش قطع می‌کند و تعلق بت‌ها را به قومش اثبات می‌کند و در نتیجه عقیده و ایدئولوژی خود را از عقیده آنان جدا می‌داند که با هم متضاد هستند. همچنین او زمان چاره‌جویی را با تأکید بعد از روگردانی قومش از بت‌هایشان ذکر می‌کند، به همین دلیل لفظ «مدبرین» به شکل جمع به عنوان نقش حال با اشاره به روی‌گردانی قومش(نه یکی)، معنای فعل«تولّوا» را تأکید می‌کند. همچنین استفاده از لام تأکید بعد از قسم اشاره به تأکید حضرت ابراهیم بر چاره‌جویی برای بت‌ها می‌کند که بنابر حس تکلیف و وظیفه اخلاقی خود عمل می‌کند. همین هماهنگی فرمی با اندیشه حضرت ابراهیم به متن قرآنی زیبایی بخشیده است. طبق عقیده زمخشری حرف «تاء» قسم در تفاوت با حرف «باء» قسم این است که حرف «تاء» قسم در جایی به کار می‌رود که کلام در موضع تعجب باشد. در اینجا نیز تعجب از حماقت قوم مشرک ابراهیم(ع) است و همچنین تعجب از آسانی کید و چاره به دست ابراهیم آن هم در مقابل دیکتاتوری که چاره‌جویی در برابرش امر سختی است (زمخشری، ۱۹۸۱م: ٤/ ۱۵۱).

سپس حضرت ابراهیم چاره‌جویی می‌کند که باید بت‌ها را بشکند و فقط بزرگترین آنها را نشکند تا با به تفکر واداشتن قومش، حماقت و گمراهیشان را به آنان ثابت کند تا با این امر قانع باشند، همان‌طور که در ادامه می‌بینیم که قانع نیز می‌شوند و به ظلم خود اقرار می‌کنند. قرآن کریم با استفاده از حرف «فاء» اشاره به این دارد که قبلش جمله حذف شده‌ای هست که همان چاره‌جویی حضرت ابراهیم و شکستن بت‌ها به جز بت بزرگتر است، اما با توجه به سیاق و ساختار کلام آن جمله متناسب با مقصود و مقتضای ظاهر حذف شده است. حضرت ابراهیم طبق حس تکلیف و وظیفه جهت هدایت دادن قومش به عنوان پیامبر و رهبر آنان از جانب خدا، همه بتها را شکسته و تکه تکه کرد به جز بزرگترین بت‌ها تا شاید قومش به سمت ایدئولوژی او یعنی پرستش خدای یگانه روی آورند. او در نتیجه این چاره‌جویی باز هم از ایمان قومش به خاطر سخت‌سری و گمراهیشان اطمینانی ندارد، به همین دلیل از لفظ «لعلّ» استفاده شده است که دلالت بر شک دارد (ابن هشام، ۲۰۰۰م: ۳/ ٥٢٤) که متناسب و هماهنگ با اندیشه حضرت ابراهیم است. طبق قول زمخشری استفاده از لفظ جذاذ نیز این است که این تمثالی که به صورت یک پادشاه آنرا درآورده‌اند، چشمانش از طلا بوده است که هماهنگی لفظ با معنا را می‌رساند(زمخشری، ۱۹۸۱م: ٤/ ۱۵۱). **فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كَبِيرًا لَّهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ {۵۸}**.

حضرت ابراهیم همچنین بعد از شکستن بت‌هایشان و سالم نگهداشتن بت بزرگتر، در جواب پرسش قومش که آیا تو (حضرت ابراهیم) این کار را با خدایان ما کرده‌ای؟ آنان را وارد چالش می‌کند و مسأله را چالش برانگیز می‌کند تا آنان را به تفکر واداشته تا متوجه اشتباه‌شان شوند. پس با طعنه گفت که من این کار را نکرده‌ام، بلکه بزرگ‌ترین بتها، این کار را کرده است: **قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ {٦٣}**. پس از قومش می‌خواهد از بت‌های شکسته شده سؤال کنند چه کسی آن‌ها را شکسته است. در ادامه می‌افزاید اگر سخن می‌گویند تا اشاره به این کند که آنها سخن نمی‌گویند.

حرف بل در اول جمله اشاره به جمله حذف شده‌ای دارد که آن همان قول ابراهیم است که با طعنه و با هدف هدایت آنان می‌گوید من این کار را با بتها نکرده‌ام، اما به خاطر وجود «بل» و اختصار جمله طبق ساختار و سیاق کلام جمله حذف شده است تا اشاره به مهم‌ترین مطلب کند و حرف «بل» بعد از پرسش چیز پرسیده شده را باطل می‌کند (ابن عاشور، ۱۹۷۱م: ۱۷/ ۱۰۲). استفاده از ضمیر «هم» که به بت‌ها برمیگردد، اشاره به طعنه حضرت ابراهیم به قوم مشرکش دارد که آن قوم، بت‌ها را عاقل تصور می‌کردند، به همین دلیل از ضمیر «هم» استفاده شده تا به عاقل بودن بت‌ها به زعم قوم مشرکش اشاره کند. به همین دلیل باز با طعنه می‌گوید از بتهای عاقل و شنوا و سخندان خود بپرسید تا پاسخ دهند. در نهایت نیز از حرف «إن» شرط استفاده می‌کند تا اشاره به این کند که این بت‌ها سخن نمی‌گویند و در نتیجه لایق خدایی و عبادت نیستند؛ چون «این حرف در جایی به کار می‌رود که در رخ دادن کاری شک باشد یا رخ دادن آن اندک باشد» (بسیونی، ۲۰۱۵م: ص۱۹۷).

طبق نظریه کانت انسان هرگز و تحت هیچ شرایطی نباید دروغ بگوید، به همین دلیل این سخن طعنه‌آمیز و دروغ مصلحتی حضرت ابراهیم جهت به تفکر واداشتن قومش به اینکه این بت‌ها، وقتی شنوا و سخنگو نیستند چگونه خدا و لایق پرستش هستند؟ سازگار با نظریه کانت نیست و در اینجا مشکل از نظریه کانت است، نه دروغ مصلحتی حضرت ابراهیم.

کانت می‌گوید «به آیین‌هایی رفتار کن که در عین حال بتوانند خویشتن را موضوع خود به عنوان قوانین عام طبیعت قرار دهند» (کانت، ۱۳۹٤ش: ۱۰۸). پس وقتی نمی‌خواهی کسی به تو دروغ بگوید تو هم نباید با بقیه دروغ بگویی یا طبق حکم مطلق اگر همه دروغ بگویند دیگر حقیقت و راستی وجود نخواهد داشت و دنیا بی‌معنا و دچار هرج و مرج خواهد شد و حقیقت و دروغ معنی‌شان را از دست می‌دادند و به این ترتیب دروغ‌ها ناممکن می‌شدند و اعتماد کلا نابود می‌شد و هیچ کس به حرف کسی دیگر باور نخواهد داشت. دراین‌صورت اصل اولیه از درون متلاشی می‌شد و فرو می‌ریخت» (تامسون، ۱٤۰۰ش: ۲٦؛ هالینگ دیل، ۱۳۹۳ش: ۱۹۷).

کانت می‌گوید: «اگر چه خود خواهان دروغ هستم، لیکن به هیچ روی نمیخواهم که دروغ گفتن قانونی عام باشد؛ زیرا به حکم چنین قانونی دیگر کسی وعده ای به کسی نخواهد داد؛ چون در آن حال بیهوده است که برای کسانی که ادعای وفای به عهد را از کسی باور نمیدارند، یا اگر از روی شتاب‌زدگی باور کنند معامله به مثل خواهند کرد، مدعی نیتی درباره کارهای آینده ام باشم؛ پس آیین رفتار من به محض اینکه به صورت قانونی عام درآید، خود را ناگزیر از میان خواهد برد» (کانت، ۱۳۹٤ش: ۵۰). کانت حتی دروغ مصلحتی را رد می‌کند و می‌گوید حتی دروغی که مانع قتل کسی شود، نباید انجام شود که این خود نقدی بزرگ بر اوست؛ چون ممکن است در اوضاع و احوالی قرار بگیریم که اخلاقا حس کنیم ملزم به دروغگویی هستیم، مثلا اگر دیوانه‌ای که با ششلولی مسلح است، در جستجوی یک خویشاوند خود برای کشتن او باشد، ما این را بسیار غیر اخلاقی می‌دانیم که صرفا به دلیل اینکه شخص باید راست بگوید، دیوانه را از جای خویشاوند آگاه سازیم. راستگویی و وفای به عهد و بازپرداخت دیون از واجبات و الزاماتی است که شخص باید به جا آورد، به شرط آنکه موجباتی برای لغو آنها نباشد و هیچ عامل ملغی سازنده‌ای نباشد یا به شرط آنکه تمام اوضاع و احوال دیگر مساوی باشد (پاپکین واسترول، ۱۳۹۱ش: ۱۰۰). پس این اصل کانت همه جا کارساز نیست و بسیاری از جاها مانند

وفای به عهد در فاش نکردن رازی و طلب فاش کردن آن راز توسط کسی دیگر اصل جهان‌شمولی را تا حد زیادی منتفی می‌کند یا از نظر منطقی تلاشی غیر ممکن است و عمل به آن نیز ناممکن است (بلوم، ۱۳۷۳: ۲/ ۷۱۸-۷۱۹). متن قرآنی نیز در اینجا همسوو سازگار با این عقیده کانت نیست که کانت، دروغ مصلحتی را رد می‌کند، همانطور که متن قرآنی انگیزه و احساس مثبت مهار شده را بر خلاف کانت، وابسته به عمل اخلاقی می‌داند، همانطور که ابراهیم با انگیزه مثبت و حس دلسوزی، قومش را دعوت به ترک بت-پرستی می‌کند.

در اینجا نیز دروغ مصلحتی حضرت ابراهیم با هدف به تفکر واداشتن قومش و هدایت‌شان بسیار به جاست. البته طبرسی و زمخشری معتقدند که چون این کلام حضرت ابراهیم جزء تعریض است و از باب تمسخر قومش است که تا این حد احمق هستند که بت‌های ساخته دست خود را پرستش می‌کنند، دروغ شمرده نمی‌شود و در این صورت بنابر تعریض و تمسخر، کلامی که راست نباشد یا آنرا دروغ مصلحتی بدانیم مجاز است (طبرسی، ۲۰۰٦م: ۷/ ۷۱؛ زمخشری، ۱۹۸۱م: ٤/ ۱۵۲-۱۵۳). ابن عاشور هم می‌گوید این کلام حضرت ابراهیم هر چند خلاف واقع است، اما دروغ نیست؛ چون بسته به آخر کلام یا نتیجه و شرط آن است، گویا جمله شرطیه است به این معنی که آن بت بزرگتر این کار را کرده است، اما اگر بتها سخن می‌گویند پس از آن بپرسید. پس هرگاه خبری در پی خبر راستی بیاید، دروغ شمرده نمی‌شود، بلکه از باب تعریض و تمسخر است (ابن عاشور، ۱۹۷۱م: ۱۷/ ۱۰۲). فخر رازی هم دروغ مصلحتی را با هدف تعریض و رساندن مطلبی به کسی جهت آگاهی او و زدودن شک و جهالتش جایز می‌داند؛ چون مراد معنای حقیقی آن کلام نیست تا دروغ محض شمرده شود، بلکه مصلحتی و مجازی است (فخر رازی، ۱۹۸۱م: ۲۲/ ۱۸۵-۱۸٦).

همچنین حضرت ابراهیم که سرافکندگی و اقرار قومش به عدم سخنگویی بت‌ها را مشاهده کرد، باز آنان را وارد گفتمان پرسشی‌اش نمود و از آنان در معنای پرسش تعجبی و انکاری، پرسید که آیا به جای خداوند چیزهایی را می‌پرستید که سود و ضرری به شما نمی‌دهند؟: **قَالَ أَفَتَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنفَعُكُمْ شَيْئًا وَلَا يَضُرُّكُمْ {٦٦}**، تا آنان باز به خود بیایند و مجدد اقرار کنند که این بت‌ها پس خدا نیستند و سزاوار عبادت نیز نیستند. در اینجا نیز حضرت ابراهیم طبق حس تکلیف و وظیفه از آنان نمی‌خواهد با زور خدای یگانه را بپرستند، بلکه با به تفکر واداشتن آنان و هدایت آنها، از آنان می‌خواهد آزادانه و با اختیار خود و طبق حس تکلیف و وظیفه خودشان، خدای یگانه را پرستس کنند. دلیل استفاده از «ما»ی موصول به «من» موصول این است که ابراهیم اشاره کند که این چیزهایی که شما پرستش می‌کنید عاقل نیستد، بلکه صرفا چیزها و چوب‌های تراشیده‌ای هستند که خودتان به شکل بت درآورده‌اید.

سپس آه و حسرت خود را به خاطر نادانی و گمراهی قومش و آنچه به جای الله عبادت می‌کنند، اظهار کرد. در نهایت مجددا قومش را سرزنش می‌کند و از آنان بعد از این‌همه آگاهی دادن به آنان، در معنای توبیخ و سرزنش، می‌پرسد آیا با این وجود هنوز نمی‌اندیشید؟: **أُفٍّ لَّكُمْ وَلِمَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ {٦٧}**. این هماهنگی فرمی با اندیشه مد نظر حضرت ابراهیم خیلی زیباست. «أف» اسم فعلی است که دلالت بر مبالغه در اندوه دارد و نسبت به فعل عادی اسم فعل معنای مبالغه‌آمیز دارد و نکره آمدن «أف» دلالت بر تعظیم یعنی رنج قوی دارد و استفهام در «أفلا تعقلون» استفهام و پرسش انکاری است (ابن عاشور، ۱۹۷۱م: ۱۷/ ۱۰۵).

۳-۲. سبک پرسشی، تأکیدی و دستوری قوم ابراهیم(ع)

قوم ابراهیم(ع) در نتیجه آزادی در جواب پرسش ابراهیم که پرسید این تمثالهای ملازم شما چه هستند؟، پاسخ می‌دهند که سبب این عمل‌شان پیروی از اجدادشان می‌باشد که این بت‌ها را پرستش می‌کردند: **قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءنَا لَهَا عَابِدِينَ {٥٣}**.

طبق گفته سید قطب این جواب سستی عقل و روان و بی‌عقلی آنان را نشان می‌دهد که از روی تقلید کورکورانه بدون آگاهی دست به هر کاری می‌زنند که این ویژگی افراد کافر است که دارای عقیده متزلزل هستند که همین، آزادی آنان را ربوده و آنان را در قید و بند تقلید اسیر کرده است و به سبب عدم آگاهی در این اسارت باقی می‌مانند(سید قطب، ۱۹۷۲م: ۴/ ۲۳۸۵). پس آنان طبق اختیار آزاد و استقلال خود که اساس عمل اخلاقی نزد کانت است، دست به این کار نزده‌اند، بلکه از روی تقلید که منافی عمل اخلاقی است، این بت‌ها را پرستش می‌کنند.

قوم حضرت ابراهیم همچنین در پاسخ به او که آنان و اجدادشان را گمراه خواند، وارد گفتمان پرسشی می‌شوند که آیا تو (حضرت ابراهیم) حقیقت را برایشان آورده‌ای؟ آنگاه با استفاده از ابزار «أم» منقطعه، سخنان حضرت ابراهیم را به عنوان حقیقت انکار می‌کنند و او را از جمله کسانی می‌دانند که همیشه به دنبال فریب هستند: **قَالُوا أَجِئْتَنَا بِالْحَقِّ أَمْ أَنتَ مِنَ اللَّاعِبِينَ {۵۵}**. به همین دلیل از جمله اسمیه با خبر مفرد استفاده شده است که «دلالت بر ثبوت و دوام دارد» (جرجانی، ۲۰۰٤م: ۱۷٤) تا دوام و پیوستگی فریبندگی او را اثبات نمایند و به این نکته نیز اشاره کنند که علاوه بر حضرت ابراهیم قبلا کسانی دیگر نیز بوده‌اند که دنبال فریب دادن و مسخره کردن بوده‌اند تا ایدئولوژی او را به چالش بکشند و آن را غیر مشروع جلوه دهند و ایدئولوژی خود یعنی بت‌پرستی را اثبات و به آن مشروعیت دهند، به همین دلیل به‌خاطر اشاره به کثرت فریب‌دهندگان و مسخره‌گران از «من اللاعبین» به جای «أم أنت لاعب» استفاده شده است. این هماهنگی و وحدت و تطابق فرم و واژگان با معانی، متن قرآنی را زیبا نموده است. طبق گفته سید قطب این سؤال ناشی از تزلزل عقیده و ایمان قوم ابراهیم است که خودشان نیز نسبت به اعمال و عقاید خود سرگردانند(سید قطب، ۱۹۷۲م: ٤/ ۲۳۸۵). و دلیل اضراب(به معنای روی‌گردانی است که با هدف باطل نمودن مطلب قبل از ادات «بل» و اثبات مطلب بعد از آن، ذکر می‌شود) به حرف «أم»، اشاره به انکار آوردن حق توسط ابراهیم است. آنگاه بعد از قطع این کلام با «أم»، حضرت ابراهیم را از فریب‌دهندگان و مسخره‌کنندگان می‌دانند.

همچنین قوم حضرت ابراهیم پس از بازگشت از جشن‌شان به عبادتگاه بت‌ها و مشاهده شکستن بت‌ها، به هم گفتند که چه کسی این کار را با خدایان ما کرده است؟: **قَالُوا مَن فَعَلَ هَذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ {۵۹}**. چون او هرکسی باشد قطعا در جمع ظالمان قرار دارد. این اشاره به این دارد که هیچ کس خود را ظالم نمی‌داند حتی اگر ظالم باشد. همچنین استفاده از «آلهتنا» بخاطر اشاره به اشتراک تمام قوم با هم و وحدت آنان که این خدایان تعلق به همه آنان دارد نه تعلق به یک نفر. همچنین آنان اشاره به زیادی ظالمان دارند و بر این عقیده‌اند که علاوه بر کسی که این کار را با خدایان ما کرده است، ظالمان دیگری نیز وجود دارند، به همین دلیل از «إنه لمن الظالمین» به جای «إنه ظالمٌ» استفاده شد که این هماهنگی فرمی با معانی و ایده‌ها باعث زیبایی متن قرآنی شده است.

در پاسخ گفتند شنیده‌ایم جوانی حقیر به اسم ابراهیم این کار را کرده است: **قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ {٦٠}**. در این عبارت لفظ «فتی» به شکل نکره دلالت بر حقارت دارد؛ چون به زعم آنان تنها شخص حقیر این کار را با خدایان‌شان می‌کند. همچنین فعل «یقال» به شکل مجهول به کار رفته تا بر عدم شهرت حضرت ابراهیم، حقارت او، کوچکی نفسش و پستی مقامش در دیده آنان اشاره کند(سید قطب، ۱۹۷۲م: ٤/ ۲۳۸٦؛ ابن عاشور، ۱۹۷۱م: ۱۷/ ۹۹)؛ وگرنه همه آنان حضرت ابراهیم را می‌شناختند. همچنین فقظ اشاره به شنیدن شده است نه اینکه از چه کسی شنیده اند؟ چون مهم خود شنیدن است، نه آن کسی که از او شنیده‌اند که این فرم هماهنگ با مضمون مورد نظرشان است.

گفتند که حضرت ابراهیم را در برابر دیدگان مردم بیاورید تا شاید آنان شهادت دهند که ابراهیم این کار را کرده است: **قَالُوا فَأْتُوا بِهِ عَلَى أَعْيُنِ النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَشْهَدُونَ {٦١}**. «علی أعین الناس» اشاره به نهایت خشم آنان دارد که این خشم و غضبشان سازگار و

هماهنگ با فعل امر و دستوری «فأتوا» است تا در نتیجه این خشم و شهادت مردم، حضرت ابراهیم را مجازات کنند. همچنین طبق گفته سید قطب دلالت بر این دارد تا ابراهیم را رسوا کنند(سید قطب، ۱۹۷۲م: ٤/ ٢٣٨٦). پس فعل امر «فأتوا» به نوعی اشاره به استبداد و سخت‌سری و جهالت آنان دارد که هرکسی این کار را کرده و لو به نفع خود آنان و هدایت آنان و نجات از گمراهی، باید مجازات شود. حرف «علی» نیز در این جا طبق قول زمخشری دیکتاتوری قوم ابراهیم و نمرود را می‌رساند، یعنی «علی أعین الناس» اشاره به تسلط آنان بر ابراهیم دارد که نمرود به محض شنیدن شکستن بت‌ها دستور به احضار ابراهیم داد (زمخشری، ۱۹۸۱م: ٤/ ١٥١).

وقتی حضرت ابراهیم را آوردند از او بازجویی کردند که آیا حضرت ابراهیم این کار را با خدایانشان کرده است؟: **قَالُوا أَأَنتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ {٦٢}**. استفاده از حرف ندا «یا» توجه به ابراهیم جهت بازجویی و استبداد و خشم آنان را برجسته می‌کند. همچنین ذکر «أنت» قبل از فعل «فعلت» بخاطر این است که تأکید بر روی شخص انجام دهنده این کار است نه انجام کار؛ چون اثبات شکستن بت‌ها واضح است و بحث بر سر شخص شکننده بت‌ها است، نه خود فعل شکستن بت‌ها (سامرایی، ۲۰۰۰م: ٤/ ٢٢٢-٢٢٣). پس فرم هماهنگ با معنا و مقصود است. همچنین لفظ «آلهتنا» به شکل جمع اشاره به زیادی بت‌های آنان دارد تا شرک آنان برجسته گردد و اسناد ضمیر «نا» به «آلهة» در «آلهتنا» تعلق بت‌ها به قوم مشرک حضرت ابراهیم را اثبات می‌کند.

همانطورکه در گفتمان ابراهیم دیدیم طبق دروغ مصلحتی حضرت ابراهیم و طعنه به قومش، آنان به خود بازگشتند و با تأکیدِ حاصل از «إنّ» و تأکید لفظی «أنتم» به خود گفتند که شما بدون شک ظالم هستید: **فَرَجَعُوا إِلَى أَنفُسِهِمْ فَقَالُوا إِنَّكُمْ أَنتُمُ الظَّالِمُونَ {٦٤}**. همچنان‌که می‌بینیم دلیل استفاده از «فاء» سبب در فعل «فرجعوا» این است که بخاطر سخن حضرت ابراهیم و طعنه و دروغ مصلحتی‌اش، قومش به خود آمدند و جا خوردند. این سخن‌شان نیز متناسب و هماهنگ با حسرت و به خود آمدن‌شان است که جا خوردند تا آخر با تأکید به همدیگر ظالم گفتند.

سپس قوم ابراهیم سرافکنده شدند و با تأکید حاصل از «لقد» بر سر فعل «علمت» به حضرت ابراهیم گفتند که توی ابراهیم قطعا دانسته‌ای که این خدایان ما سخن نمی‌گویند: **ثُمَّ نُكِسُوا عَلَى رُؤُوسِهِمْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا هَؤُلَاءِ يَنطِقُونَ {٦٥}**. این اقرارشان همان هدف حضرت ابراهیم است تا آنان را به این نتیجه برساند که خدایان‌شان شنوا و سخنگو نیستند. در نتیجه لیاقت خدایی و پرستش ندارند. ذکر شدن «هؤلاء» قبل از فعل «ینطقون» و بعد از حرف نفی «ما» اشاره به این دارد که این بتها سخن نمی‌گویند، اما غیر بت‌ها از جمله انسان‌ها سخن می‌گویند. همچنین استفاده از فعل مجهول «نکسوا» به جای فعل معلوم آن به این سبب است که حضرت ابراهیم به زور آنان را سرافکنده نکرد، بلکه با سیاستی که به کار برد، آنان خود بخود و بدون دخالت عامل خارجی سرافکنده شدند.

در نهایت قوم حضرت ابراهیم که خود و ایدئولوژی خود را شکست خورده دیدند، به مقابله با ابراهیم برخواستند و به همدیگر با استبداد بر علیه ابراهیم دستور دادند که او را بسوزانید و خدایانتان را یاری کنید اگر کاری می‌کنید. **قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ {٦٨}**.

وجود لفظ «آلهتکم» اشاره به تعلق خدایان به تمام آنان دارد و آنان از این نظر با هم متحد و مشترک هستند، به همین دلیل می خواهند با هم همدست شوند تا ابراهیم را بسوزانند و دیکتاتوریشان را از خلال فعل امر نشان دهند. در نهایت از حرف «إن» شرط استفاده شده است که دلالت بر شک دارد تا یکدیگر را تشویق به سوزندان ابراهیم و یاری خدایان‌شان کنند؛ چون «این حرف در جایی به کار می‌رود که در رخ دادن کاری شک باشد یا رخ دادن آن اندک باشد» (بسیونی، ۲۰۱۵م: ص۱۹۷). اما خداوند ابراهیم را نجات می‌دهد و به آتش دستور می‌دهد که بر ابراهیم سرد و سلامت باشد: **قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ {٦٩}**.

طبق نظریه کانت این کار قوم ابراهیم مبنی بر سوزنداندن او در نتیجه شکست خودشان و ایدئولوژی‌شان در مقابل ابراهیم و ایدئولوژیش، کاری غیر اخلاقی است؛ چون اگر همه در مناظره با کسی که قصد آگاهی و هدایتشان را دارد، در صورت کم آوردن، دست به نابودی طرف مقابل بزنند، پس دنیا پر از هرج و بی‌معنا خواهد شد و در آن صورت حقیقتی باقی نخواهد ماند و خود مناظره بی‌معنا خواهد شد. یا آنگونه که کانت می‌گوید به گونه‌ای عمل کن که کارت قانونی جهان‌شمول باشد و دوست داری با تو نیز آنگونه عمل کنند. پس اگر همین کار سوزندان ابراهیم را، ابراهیم انجام بدهد و قومش را بسوزاند، مسلما قومش دوست نخواهند داشت ابراهیم آنان را بسوزاند، در نتیجه آنان نیز نباید این‌گونه عمل کنند و ابراهیم را بسوزانند. پس نظریه کانت نیز، کارِ غیر اخلاقیِ قوم حضرت ابراهیم و کارِ اخلاقیِ ابراهیم(ع) را ثابت می‌کند.

۴. نتیجه گیری

طبق نظریه اخلاقی کانت که می‌گوید کاری اخلاقی است که ۱- قانونی عام و جهان‌شمول باشد و قابل تطبیق بر اعمال همه باشد و ۲- طبق این باشد که می‌گوید آنطور عمل کن که دوست داری با تو عمل شود، و ۳- طبق حس تکلیف و وظیفه و مستقل از میل، منفعت و انگیزه باشد، کارهای حضرت ابراهیم از آنجا که پیامبری از جانب خدا برای هدایت و راهنمایی قومش است و مکلف به این کار است، و او نیز طبق حس تکلیف و وظیفه و بدون منفعت با استفاده از سبک‌های پرسش تعجبی یا توبیخی یا انکاری و تأکیدی و شرطی هماهنگ با معنا جهت به تفکر واداشتن قومش، سرزنش آنان، انکار سزاواری خدایان‌شان به عنوان معبود، برانگیختن شک در ذهن قومش درباره خدایانشان و تأکید بر گمراهی آشکار قومش که بت‌های ساخته دست خود را می‌پرستند، قومش را از طریق گفتمان برابر بدون اجبار، دعوت به ترک بت‌پرستی و پرستش خدای یگانه می‌کند، کاری کاملا اخلاقی است. اما واکنش قومش در برابر دعوت ابراهیم(ع) بعد از این‌که دیدند در مناظره با حضرت ابراهیم شکست خوردند و خود اقرار به ناشنوایی و عدم سخن گفتن بت‌های خود به عنوان خدایان خود کردند، با استفاده از سبک‌های تأکید و دستور هماهنگ با مقصود جهت نشان دادن استبداد و سخت‌سری‌شان، باز با ابراهیم به جدال و مقابله برخواستند و دستور دادند او را بسوزانند، کاملا غیر اخلاقی است؛ چون اگر این کار با خودشان انجام شود، دوست ندارند کسی خودشان را بسوزاند. و اگر این کارشان قانونی عام و جهان‌شمول باشد تا جائی‌که همه دنبال سوزاندن یکدیگر باشند، دنیا و حقیقت بی‌معنا خواهد شد و همه چیز از هم فرو می‌پاشد. پس زیبایی متن قرآنی در داستان حضرت ابراهیم و قومش در سوره انبیاء، در همین هماهنگی فرمی با محتوای اخلاقی یا غیر اخلاقی است.

حضرت ابراهیم، بر قومش از خلال طرح پرسش‌ها و مضامین چالش برانگیز جهت تحت تأثیر قرار دادن قومش و به تفکر واداشتن آن‌ها جهت درک شایسته خدایی و پرستش نبودن بت‌های‌شان، بر آنان تأثیر نهاد، تا جائی که به خود آمدند و به درستی سخن‌های ابراهیم و شایسته خدایی نبودن بت‌های‌شان، قانع شدند، اما در نهایت از روی لجبازی، دستور به سوزاندن ابراهیم نمودند.

نظریه کانت در بسیاری از موارد همسو و سازگار با متن قرآنی است، با این تفاوت که متن قرآنی، دروغ مصلحتی با هدف تعریض و به تفکر واداشتن مخاطب را بر خلاف عقیده کانت، جایز می‌داند. همچنین متن قرآنی بر خلاف عقیده کانت، انگیزه مثبت، احساس و تمایل معقول را مستقل از کار اخلاقی نمی‌داند، بلکه آن‌ها را مقدمه و مکمل کار اخلاقی و وابسته به آن می‌داند، همانطور که دیدیم حضرت ابراهیم با انگیزه و هدف هدایت قومش و با احساس دلسوزی نسبت به آنان، آنان را دعوت به پرستش خدای یگانه و ترک بت‌پرستی می‌کند.

منابع

ابن‌عاشور، محمد. (١٩٨٤م)، ***تفسير التحرير والتنوير***، تونس: دار التونسيّة، ج١٧.

ابن هشام. (٢٠٠٠م)، ***مغني اللبيب عن كتب الأعاريب***، تحقيق و شرح عبداللطيف محمد الخطيب، الكويت: التراث العربي، ج٣.

ـــــــــ . (٢٠٠٠م)، ***مغني اللبيب عن كتب الأعاريب***، تحقيق و شرح عبداللطيف محمد الخطيب، الكويت: التراث العربي، ج٤.

احمدی، بابک. (١٣٧٤). ***حقیقت و زیبایی***. تهران: مرکز.

بسيوني، عبدالفتاح فيود. (٢٠١٥م). ***علم المعاني*** (دراسة بلاغيّة ونقديّة لمسائل المعاني). القاهرة: مؤسسة المختار.

بلوم، ویلیام تی. (١٣٧٣ش)، ***نظریه‌های نظام سیاسی***، ترجمه احمد تدین، تهران: آران، ج٢.

پاپکین، ریچارد و آوروم استرول. (١٣٩١ش)، ***کلیات فلسفه***، ترجمه سید جلال مجتبوی، تهران: حکمت.

تامسون، جانی. (١٤٠٠ش)، ***ایده‌های بزرگ فلسفی***، ترجمه شهاب‌الدین عباسی، تهران: سنگ.

جرجانی، عبدالقاهر. (٢٠٠٤م)، ***دلائل الإعجاز***، تعليق محمود محمد شاكر، قاهره: مكتبة الخانجي.

راسل، برتراند. (١٣٩٥)، ***تاریخ فلسفه غرب***، ترجمه نجف دریابندری، تهران: کتاب پرواز.

زمخشری، محمود. (١٩٩٨م)، ***تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل***، تحقيق و تعليق و بررسی عادل احمد عبدالموجود و علی محمد معوّض، ریاض: مکتبة العبیکان، ج٤.

سامرایی، فاضل صالح. (٢٠٠٠م)، ***معانی النحو***، عمان: دار الفكر، ج٤.

سید قطب. (١٩٧٢م)، ***في ظلال القرآن***، بیروت: دارالشروق، ج٤.

طبرسی، فضل بن حسن. (١٣٧٢ش)، ***مجمع البیان فی تفسیر القرآن***، با مقدمه محمد جواد بلاغی، تهران: ناصر خسرو، ج٧.

غریّب، رز. (١٣٧٨). ***نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد عربی***. ترجمه نجمه رجایی. دانشگاه فردوسی مشهد.

فخر رازی، محمد. (١٩٨١م)، ***تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب***، بیروت: دارالفکر، ج٢٢.

کاپلستون، فردریک. (١٣٨٢ش)، ***تاریخ فلسفه از ولف تا کانت***، ترجمه اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ج٦.

کانت، ایمانوئل. (١٣٩٥ش)، ***نقد عقل عملی***، ترجمه انشاء الله رحمتی، تهران: سوفیان.

ـــــــــــ . (١٣٩٤ش)، ***بنیاد ما بعد الطبیعه اخلاق***، ترجمه حمید عنایت و علی قیصری، تهران: خوارزمی.

ـــــــــــ . (١٣٩٢)، ***نقد قوهٔ حکم***، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

گات، بریس، ودومینیك مك آیور لوییس. (١٣٩٥)، ***دانشنامه زیبایی‌شناسی*** (ترجمه گروهی از مترجمین)، شرکت چاپ و نشر شاد رنگ.

ماحوزی، رضا. (١٣٨٨ش)، نقد قوة حکم و گذر از طبیعت به آزادی در فلسفهٔ کانت، ***شناخت***، ٢(١).

هالینگ دیل، ر.چ. (١٣٩٣ش)، ***تاریخ فلسفه غرب***، ترجمه عبدالحسین آذرنگ، تهران: ققنوس.

Comparative Critical Studies in Arabic Literature

Azarbaijan Shahid Madani University

The Proportion of Form and Meaning of the Story of Prophet Abraham and His People According to Immanuel Kant's Theory of Literary and Moral Aesthetics in Surah Al-Anbiya

Ahmad Arefi[1*], **Saeed Neisi**[2], **Seyyed Ahmad Nejat**[3]

6. Corresponding author, PhD in Arabic Language and Literature, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran. E-mail: ahmad.arefi@yahoo.com

7. PhD student, Arabic language and literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: saeedshushi@yahoo.com

8. Master, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran. E-mail: ahmadnejat40@gmail.com

Article Info

Article type: Research Article

Article history:

Received: 31 July 2026

Received in revised form: 31 August 2026

Accepted: 18 October 2026

Published online: 22 October 2026

Keywords:
Immanuel Kant; Theory of literary and moral aesthetics; Prophet Abraham; Universal law and moral duty; Surah of the Prophets.

ABSTRACT

Kant considers the beautiful to be an objective, subjective, and challenging thing that, by arousing the emotions and intellect of the audience and making them think, through the proportion and harmony of form and meaning, causes pleasure and excitement, and is independent of purpose and benefit. He considers a work to be moral if it is done freely, according to duty and duty, and away from benefit and motivation, as a universal law that everyone should act according to. This article, using the descriptive-analytical method and Kant's theory of literary and moral aesthetics, seeks to examine the proportion of form and meaning of the story of Prophet Abraham and His People in Surah Al-Anbiya and the alignment of Kant's theory with the Quranic text. Abraham (AS), with the styles of exclamatory, reprimanding, or denial questions; Emphasis and condition, with a soft and compassionate language appropriate to the moral themes, according to the guidance of his people, according to the sense of duty and duty and without benefit, he invites his people to monotheism with equal discourse without coercion. But his people, in accordance with the immoral themes of threat, with the styles of command, emphasis and threatening question, argued with Abraham and ordered him to be burned. Since no one has the desire to be threatened and burned by others, and if threats and burning are a universal law, the world and truth will be meaningless and destroyed, the threatening reaction of his people is immoral against the moral work of Abraham to guide his people. Kant's theory is largely in line with the Quranic text, with the difference that, unlike Kant, the Quranic text allows expedient lies for the sake of expansion and does not consider emotions controlled by positive motivation to be independent of morality.

Cite this article: Arefi. A.; Neisi, S.; Nejat, S.A. (2026). The Proportion of Form and Meaning of the Story of Prophet Abraham and His People According to Immanuel Kant's Theory of Literary and Moral Aesthetics in Surah Al-Anbiya. *Comparative Critical Studies in Arabic Literature*, 2 (2), 133-149.

Comparative Critical Studies in Arabic Literature

Azarbaijan Shahid Madani University

مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی
انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

واکاوی تطبیقی «عنصرعدم قطعیت» در روایات «أساتذة الوهم» اثر علی بدر و «بوف کور» اثر صادق هدایت بر اساس کاربست نظریهٔ پسامدرنیسم

ساناز طوقی*

نویسنده مسئول*، مربی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. رایانامه: toghi.sanaz@yahoo.com

DOI: 10.22049/manta.2026.31910.1025

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۶/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۶/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۳۰

کلیدواژه‌ها:
پسامدرنیسم، فقدان قطعیت، نسبی‌گرایی، بوف کور، أساتذة الوهم

چکیده

آنچه در ادبیات پسامدرن جلوهٔ بسیاری پیدا می‌کند، توجه به جایگاه خواننده است که در ادب مدرنیسم عنصری منفعل به شمار می‌آمد و هیچ دخالتی در برداشت و تفاسیر نداشت؛ اما بازی‌های زبانیِ روایت در پسامدرن داستانی زمینهٔ مشارکت آرمانی مخاطب را به گونهٔ چشم‌گیری فراهم می‌آورد. عنصر عدم قطعیت، یکی از مهم‌ترین و بنیادی-ترین انگاره‌های مکتب پست‌مدرن داستانی است که بر نسبی‌انگاری و شک اندیشی بر تمام واقعیت‌ها ونیز موهوم پنداشتن حقایق جهان هستی بنا نهاده شده و یکی از فنی‌ترین ابزار جهت همگام کردن خواننده در خوانش متن است. صادق هدایت، نویسندهٔ توانمند ایران زمین و علی بدر، رمان‌نویس برجستهٔ کشور عراق هستند که هر دو در آثارشان به دخالت‌دهی شاخصهٔ عدم قطعیت پرداخته و هر کدام از رهگذر کاربست این مؤلفه، نمودهای مختلف نسبیت و شک‌گرایی پسامدرن را در روایات خود برجسته ساخته‌اند. اهمیت مسأله و نیز وجود ظرفیت‌های لازم در روایات مورد مطالعه از بعد خوانش پسامدرنیستی، پژوهش حاضر -که در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی شکل گرفته- در پی هم‌سنجی و تحلیل دو روایت است تا بتواند اشتراکات موجود در روایات اساتذة الوهم و بوف کور را از بعد برجسته‌سازی شاخصهٔ فقدان قطعیت مورد ارزیابی قرار دهد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که هر دو نویسنده با کاربست گزاره‌های دستوری منفی، استفادهٔ بیش از حد از واژگانی با دلالت معنایی وهم و نسبیت، استعمال صنعت پارادوکس و نیز کاربرد بی رویهٔ کلمات پرسشی در بافت روایت، توانسته‌اند بر باور خود مبنی بر بی‌اعتمادی نسبت به تمام حقایق و واقعیت‌های محیط پیرامون صحه گذارند و به وضوح نشان دهند که در عصر پسامدرن هیچ قطعیتی وجود ندارد و هر آنچه موجود است غیرحتمی می‌باشد.

استناد: توقی، ساناز. (۱۴۰۵). واکاوی تطبیقی «عنصرعدم قطعیت» در روایات «أساتذة الوهم» اثر علی بدر و «بوف کور» اثر صادق هدایت بر اساس کاربست نظریهٔ پسامدرنیس. *مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی*، ۲ (۲)، ۱۶۵-۱۵۰.

۱. مقدمه

می‌توان با یک تقسیم‌بندی ساده، کم و بیش چهار دورهٔ سنتی، میانه، مدرن و پست‌مدرن را در تاریخ ادبی نشان داد که در هر یک از این رویکردها «نوعی نظام معرفت‌شناسانه موجود است. طبیعی است که بر هر کدام از آنها بنیان‌های علمی و نظری خاصی حاکم است که با دوره‌های دیگر تفاوت دارد. برای نمونه نوع نگاه حقیقت در دورهٔ پسامدرن آن چیزی نیست که در دوره‌های قدیم بتوان سراغ گرفت. تفکر پست‌مدرن زمانی قوت گرفت که مدرنیسم رفته‌رفته شک و شبهاتی را در ذهن صاحبان فکر برانگیخت» (روشنی، ۱۳۸۵:۲۹۴). در اواخر قرن بیستم و در پی روشن شدن این حقیقت که مدرنیسم در کلیت آموزه‌ها و اصول خود برای جوامع غربی هیچ دستاوردی به همراه نداشت در این صورت رویکرد تازه‌ای با اندیشه‌های نوین و خلاقانه در برابر آن خود را نمایان ساخت. درواقع می‌توان چنین گفت که پست‌مدرن درنتیجهٔ به بن‌بست‌رسیدن مدرنیسم و به واسطهٔ درهم شکستن تمامی آن چیزی است که در عصر مدرنیسم اعتبار یافت؛ اما پست‌مدرنیسم مدعی گستردگی دامنهٔ مفاهیم و اندیشه‌های خود است. «کاربرد پسامدرنیسم صرفاً معنای تاریخی ندارد و مقصد نمایش پیداییِ جریان پس از مدرنیسم نیست بلکه دقیق شدن و یا کامل شدن مدرنیسم است. کاربرد پیشوند (پسا) نشان می‌دهد که جریان نخست به پایان خود نرسیده است. این مکتب روش تازه‌ای در آفرینش هنری، سخنی نقادانه و تجربهٔ عملی نیست و راه تازه‌ای را در گستره‌های هنری، فلسفی نمی‌گشاید؛ شکلی از بازخوانی متن است و بازتاب‌دهندهٔ تمایزها و واقعیت‌های اجتماعی و فردی خارج از متن» (احمدی، ۱۳۷۲:۴۷۶). در اصل پست‌مدرن‌ها، وجود مرکزیتی واحد و هرگونه قطعیت که بر پایهٔ خرد بنها شده باشد محکوم نمود و این اتفاق نتیجهٔ چیزی بود که لیوتار آن را بی‌اعتنایی پسامدرن به روایت‌های کلان نامید. «به زعم او، پسامدرنیسم ادعاهای عصر روشنگری درمورد ایجاد برابری میان آحاد جامعه و نیل به پیشرفت از راه علم و فناوری را نوعی فراروایت می‌نامد که به آن معتقد نیست و نظر بر این دارد که پسامدرن به مثابهٔ یک واقعیت فرهنگی و تاریخیِ مبتنی بر نابودی کلان‌روایت‌ها، بحران در ایدئولوژی و یا ابهام در آن است» (کهون، ۱۳۸۷:۴۹۳). صاحبان و پیروان این مکتب بر این باورند که هیچ اسلوب خاصی وجود ندارد و تمام وحدت‌های منسجم و سامان‌یافته و حقایق موجود را به چالش می‌کشاند. آنچه که عصر پست‌مدرن را در نگاه مخاطب خود برجسته می‌سازد تمرکز بر مسائل معمایی و ابهام‌آمیز است؛ چراکه در نگاه آنان سبک‌هایی مورد پذیرش است که داری تناقض‌های چندلایه‌اند. گفتنی است ورود عناصر ادبی پسامدرنیسم در ادبیات عصر نوین نیز ریشه در مدرنیسم دارد. به عبارت دیگر «پست‌مدرنیسم در حوزهٔ ادبیات، نظامی چندوجهی است که به مباحث بحث‌برانگیز بسیاری در میان منتقدان انجامیده است» (مالپاس، ۱۳۹۴:۱۵). ادبیاتی که در ساحت رمان به عنوان برجسته‌ترین اشکال ادبی، منعکس‌کنندهٔ انگاره‌های مکتب پست‌مدرنیسم باشد؛ بیانگر یک‌درون‌گرایی خاص با رویکردی خودآگاهانه به کار نویسندگی است و تشریح وقایع و حوادث به گونه‌ای انجام می‌پذیرد که گویی با واقعیت دنیای بیرونی داستان گره خورده است؛ حال آنکه این ارتباط و پیوند، مستقیم انجام نمی‌پذیرد.

به عبارت روشن‌تر، مرز میان حقیقت و خیال در پیکرهٔ روایات پسامدرنیسم شکسته شده و چنان درهم تنیده می‌شوند که کشف و تمییز دنیای واقعی و دنیای خیالی رمان به سهولت امکان‌پذیر نمی‌باشد. گفتنی است از آنجایی که روایات مورد بحث در زمرهٔ رمان‌هایی با رویکرد شاخصه‌های پسامدرن است و ظرفیت‌های گسترده‌ای جهت مطالعه و تحلیل عناصر پسامدرن در سازوارهٔ هر دو روایت به چشم‌می‌خورد؛ لذا از این منظر پژوهش حاضر در صدد است تا با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی تطبیقی روایات «بوف کور» و «أساتذة الوهم» بپردازد و بر اساس کاربست ایدئولوژی مکتب پسامدرن، حلقهٔ پیوند آنها را از بعد تفسیر و واکاوی عنصر فقدان قطعیت مورد ارزیابی قرار دهد و بر آن است که این مهم را با هدف عبور از توصیف صرف و نیز ارائهٔ تحلیلی کاربردی از

سازوکارهای تولید معنا از طریق بکارگیری شیوهٔ عدم قطعیت انجام دهد و گام موثری در تسهیل خوانش رمانهای پسامدرن در عرصهٔ نقد ادبی و تبیین مبانی مکتب مورد نظر بردارد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

بر اساس آنچه که ذکر گردید پژوهش حاضر در صدد پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

۱. رمان‌نویسان مورد بحث، کدام یک از نمودهای عدم قطعیت را درون روایات خویش بکار گرفته‌اند؟

۲. فرآیند کاربست مؤلفهٔ عدم قطعیت در روایات مورد بحث کدام است؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

۱. با توجه به این نکته که صفت ممیزهٔ هر دو نویسنده در سبک نوشتاری پسامدرن، تکیه بر سیالیت و نادیده‌انگاری قطعیت در تمام ابعاد هستی می‌باشد؛ لذا عدم قطعیت زبان، تناقض در بن‌مایهٔ روایت از جمله اساسی‌ترین جلوه‌های عدم قطعیت در روایات مورد نظر می‌باشد.

۲. انعکاس نماهای متعدد عنصر عدم قطعیت در سازوارهٔ روایات، نشان از بی‌اعتباری بایدها و قطعیت‌های عصر مدرن است تا با کاربست ابهام‌آلود و متکثر یک اثر روایی، عدم وضوح در پیرنگ داستان و شکاکیت و فروپاشی هرگونه قطعیتی، خواننده را در ورطهٔ سردرگمی گرفتار نموده و او را جهت ادراک دنیای رمان به فضای داستان بکشاند.

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران عرصهٔ نقد ادبی، مکتب پسامدرنیسم و شاخصه‌های ادبی آن را در رمان‌های معاصر عربی و فارسی مورد اهتمام فراوان قرار داده و ایدئولوژی و اصول مرتبط با این نظریه را جهت بررسی و تحلیل رمان‌های خود بکار گرفته‌اند که در زیر به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

۱. مریم شفیع‌نیا و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «پایان قطعیت‌ها؛ بوطیقای عدم قطعیت در رمان پست‌مدرن «پستی» انتشار یافته در فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی؛ بر آن بوده‌اند تا اصل عدم قطعیت را در ساخت‌مایهٔ رمان خود به اثبات رسانند و فرآیند وجود این عنصر را در خصوص مباحث بنیادینی نظیر مرکزگریزی، گسیختگی، ابهام‌گویی و اتصال کوتاه تحلیل نمایند.

۲. نعمت‌اله ایران‌زاده و نفیسه لیاقی (۱۳۹۶) در جستاری با عنوان «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن» منتشر شده در پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت در صدد بوده‌اند تا علاوه بر بررسی بازتاب اندیشهٔ پسامدرن در ادبیات داستانی جدید، از رهگذر واکاوی شاخصه‌های عنصر عدم قطعیت همچون تناقض، تعدد راوی، فرجام‌های چندگانه و ساختار تو درتو به تفسیر روایت مورد نظر بپردازند و شیوه‌های متعدد ایجاد عدم قطعیت در فراداستان را معرفی نمایند.

۳. عزت ملاابراهیمی و صغری رحیمی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان« تحلیل مؤلفه‌های پسامدرنیسم در آثار داستانی جبراابراهیم جبرا (با تکیه بر رمان‌های البحث عن ولید مسعود و یومیات سراب عفّان)» انتشار یافته در نشریهٔ زبان و ادبیات عربی، سعی داشته‌اند تا به بیان و نقد ویژگی‌های شاخص مکتب پسامدرن در آثار جبرا ابراهیم بپردازند آنگاه مهم‌ترین دستاوردهای نظریهٔ پسامدرن در روایات مذکور از جمله چندصدایی و چندروایتی بودن، رئالیسم جادویی و بینامتنیت را تحلیل و بررسی نمایند.

۴. مرجان حسن‌پور و همکاران(۱۴۰۳) در جستاری با موضوع «تحلیل بینامتنی عدم قطعیت در سبک زبانی و روایی بوف کور صادق هدایت و ملکوت بهرام صادقی» منتشر شده در نشریهٔ علمی سبک‌شناسی، در تلاش بوده‌اند تا سطوح مختلف عدم قطعیت را

در شاخصه‌هایی همچون بکارگیری سبک زبان، نحوهٔ شخصیت‌پردازی، زاویهٔدید، مکان و زمان مورد مطالعه و تحلیل قرار داده و به روش بینامتنی، نمونه‌های آماری بسیاری از روایات مذکور را تفسیر نمایند.

۵. فریبا سبکروح و کتایون فلاحی(۱۴۰۳)در پژوهشی با عنوان« بررسی جلوه‌های عنصر زمان در رمان(اساتذة الوهم)»انتشار یافته در نشریهٔ مطالعات نقد ادبی،در صدد بوده‌اند تا واکاوی عنصر زمان و چگونگی تاثیر آن بر ایجاد مقوله‌هایی چون نظم، تداوم و توالی را انجام نموده و از طریق کاربست شگرد گذشته‌نگری به مرور خاطرات شخصیت‌های داستان در مدار غیرخطی روایت بپردازند.

با توجه به پژوهش‌های ذکر شده، هیچ جستاری با موضوع بررسی تطبیقی عنصر عدم قطعیت در روایت استاتذة الوهم و بوف کور نگاشته نشده و مسألهٔ تحلیل و بررسی جلوه‌های فقدان قطعیت را در روایات مذکور در دستور کار خود قرار نداده‌اند؛ لذا این امر نشان از نو بودن جستار حاضر دارد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. پیوند شاخصهٔ عدم قطعیت با ادبیات پسامدرنیسم

همان‌گونه که پیشتر نیز ذکر گردید مکتب پسامدرنیسم با به چالش کشیدن تمام آموزه‌ها و بایدهای قطعی و عدم انسجام در چگونگی استعمال شگردهای روایی ارتباط مستقیمی داشته و این عنصر در فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه جلوهٔ بسیار بارز و روشنی دارد به همین دلیل است که این روایات را مرز میان واقعیت و فراواقعیت قرار می‌دهند. نظریه‌پردازان این مکتب بر این اساس امکان درک واقعیت را انکار می‌کنند و به همین دلیل می‌توان گفت که «ساحت پسامدرنیته، ساحت نسبی‌انگاری، شکاکیت و عدم قطعیت است و حضور اوهام در متن ادبیات و هنر پست‌مدرن بیش از پیش ظاهر می‌گردد و این اوهام و نسبیت در شاکلهٔ ادبیات می‌تواند به درجات مختلف درون رمان پسامدرن به منصهٔ ظهور برسد» (زرشناس، ۲۳۷:۱۳۸۹). باتوجه به این اوصاف رسمیت‌بخشی به فقدان قطعیت و بی-معنایی در کنار معنادار بودن یکی از خصیصه‌های اصلی ادبیات پسامدرن است و می‌توان چنین استنباط نمود که مؤلفهٔ عدم قطعیت جزء لاینفک این مکتب به شمار می‌رود که حقیقت و بن‌مایهٔ یک روایت را تشکیل می‌دهد و می‌توان گفت که خواننده حین خوانش متن با ابهام فزاینده‌ای جهت دریافت محتوا و رشتهٔ خطوط ارتباطی حلقه‌های متعدد یک روایت روبه‌رو می‌گردد؛ چراکه این شاخصه، حالتی از ابهام و نامفهومی را در فضای داستان تسری می‌دهد و مخاطب را از درک مقصود و هستهٔ اصلی داستان باز می‌دارد. این شاخصه چنان در تاروپود متون پسامدرنیستی رخنه کرده که به هیچ عنوان نمی‌توان ابهام موجود در پیرنگ متن رمان را از کلیت آن زدود و سپس به تحلیل و تفسیر آن پرداخت. در حقیقت عدم قطعیت از موضوعات مهم و شاخصه‌های کاربردی ادبیات پسامدرن است. دیوید لاج معتقد است که «عدم قطعیت ویژگی اغلب رمان‌های پسامدرنیسم محسوب می‌شود؛ عدم قطعیتی که تمام متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمود می‌یابد تا سطح سبک» (۱۵۶:۱۳۸۶). باید گفت که مؤلفه فقدان قطعیت نه تنها در متن اثر روایی پسامدرنستی بلکه در تمام قالب معنایی و محتوایی یک متن به چشم می‌خورد. شاید نادیده‌انگاری تمامی اصول شناخته شدهٔ عرف روایت نویسی در عصر مدرنیسم در ادبیات پسامدرن جنبه‌ای تعمدی داشته باشد تا از این طریق بتواند بی‌اعتنایی به ساختار و اصول پذیرفته شدهٔ عصر مدرن را آشکار نماید. ایهاب حسن نیز ادبیات پست‌مدرن را در گرو عدم قطعیت می‌داند و معتقد است که «همه‌چیز نسبی است، حقیقت بستگی به زمان و مکان و زمینه دارد و لذا متغیر است؛ مخصوصاً معنا که در متن روایت قطعیت ندارد؛ زیرا متن به چیزی در بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد بلکه ارجاع آن به خود است و لذا پست‌مدرن‌ها هیچ اعتقادی به قطعیتی مشخص در جهان خود ندارند» (شمیسا،۳۲۶:۱۳۸۳). باید افزود که سویه‌های عنصر عدم قطعیت در سازوارهٔ یک متن روایی به

شکل‌ها و گونه‌های متعدد جلوه می‌کند. به دیگر سخن، ممکن است این بی‌معنایی قطعیت در وجود شخصیت‌های داستان یا نابسامانی زمان بیان و انتقال رویدادهای روایت باشد و یا اینکه برجسته‌سازی جایگاه نویسندگی شخص مولف را بروز دهد و گاهی اوقات نیز سویه‌های دیگر عدم قطعیت در نحوهٔ پایان‌بندی اثر خود را نمایان سازد.

۲-۲. معرفی صادق هدایت و خلاصهٔ رمان «بوف کور»

صادق هدایت، نویسنده و مترجم برجسته و از پیشگامان داستان‌نویسی نوین ایران است که در سال ۱۲۸۱ در تهران متولد شد. تحصیلات ابتدایی خود را در مدرسهٔ علمیهٔ تهران و سپس دوره متوسطه را در دارالفنون آغاز نمود و سپس در مدرسهٔ سن‌لویی که مدرسهٔ فرانسوی‌ها بود به تحصیل علم پرداخت و این امر زمینه‌ساز آشنایی او با ادبیات جهانی شد.حجم آثار و مقالات مکتوب او، گواه تأثیر ژرف او بر جریان روشنفکری ایران است که بر سبک نوشتاری بسیاری از نویسندگان بعد خود تاثیر روشن و مستقیمی گذاشت. ابهام‌گویی و عدم پذیرش قطعیتِ بایدهای جامعه که از جمله مهم‌ترین عناصر مکتب پسامدرن است یکی از کلیدی‌ترین شاخصه‌های بارز رمان بوف کور می‌باشد که از درخشان‌ترین اثر هدایت به شمار می‌رود. گفتنی است که رمان‌های «سه قطره خون» و «سگ ولگرد» از دیگر روایت‌های مهم و تاثیرگذار صادق هدایت محسوب می‌شود.

راوی رمان، شخصیتی بی‌نام و یک نقاش منزوی است. در نقاشی‌هایش دختری سیاه‌پوش حضور دارد که گل نیلوفری به دست-گرفته و برآن است تا آن را به پیرمرد تکیده‌ای که در سایهٔ درختی نشسته تقدیم کند. راوی شیفتهٔ او می‌شود اما پس از مدتی همان دختر زیباروی نقاشی‌اش را به صورت مرموزی در خانه‌اش می‌بیند که بی‌جان افتاده و او تصمیم می‌گیرد هم چشمان او را به تصویر بکشد و هم جسم او را قطعه‌قطعه کرده و درون چمدانی می‌گذارد و به کمک شخص گورکنی در قبرستان دفن می‌کند؛ اما با گلدانی مواجه می‌شود که دقیقاً مشابه همان چشمان دختری است که او را درون خاک مدفون نمود. بخش دوم روایت، راوی در حال گفت‌وگو با سایهٔ خود است که به شکل جغد ظاهر شده و هرآنچه راوی می‌نویسد را با ولع بسیار می‌بلعد.

۲-۳. معرفی علی بدر و خلاصهٔ رمان«أساتذة الوهم»

علی بدر از مهم‌ترین رمان‌نویسان جهان عرب می‌باشد که در سال ۱۹۶۴در بغداد متولد شد. ابتدا در دانشگاه المستنصریه به تحصیل ادب فرانسه پرداخت؛ اما زندگی خود را به کشور بلژیک انتقال داد و مطالعهٔ اختصاصی فلسفه را در دانشگاه بروکسل بلژیک کامل نمود. بدر در سال ۱۹۸۵و۱۹۹۱ در جبههٔ نظامی؛ جنگ اول و دوم خلیج فارس خدمت کرد که نیمی از آن را در جنگ ایران و عراق گذراند. تحصیل در رشتهٔ ادب فرانسه سبب شده تا بدر با آراء و نظریه‌های روایت‌شناسی فرانسوی نیز آشنایی کامل داشته باشد و بتواند این آراء را در نگارش روایت‌های خویش به کار بندد. رمان أساتذة الوهم در سال ۲۰۱۱ به چاپ رسید که یکی از زیباترین روایت‌های او به شمار می‌رود و ابهام‌گویی و شکاکیت به قطعیت تمامی امور در کلیت روایت او سایه افکنده است. «باباسارتر»، «مصابیح اورشلیم» و «حارس التبغ» از دیگر روایات مهم این نویسندهٔ عراقی محسوب می‌شود.

أساتذة الوهم، روایتی است درمورد تعدادی از فرهیختگان و ادیبان و شعرای جوان عراق که در جنگ کشته شدند، به جز یک نفر از آنان که از عراق خارج می‌شود و هموست که داستان سرنوشت دوستانش را به زبان خود حکایت می کند. منیر یکی از دوستان راوی است که شیفتهٔ ادبیات روسی است؛ اما در واقع از زبان روسی چیزی نمی‌دانست و فقط در خیال و رویای خود به ترجمهٔ کتاب‌های روسی می‌پرداخت. از دیگر کاراکترهای داستان، شخصیتی به نام عیسی است که از دوستان قدیمی راوی و از شاعران به‌نام زمان خود بود. این شخصیت کنشگر داستان معتقد است که جهانی وجود ندارد و حقیقت قطعی در آن موجود نیست.این شخصیت متوهم و

دارای تجربه‌هایی که هیچ کدام برای او زنده و حقیقی نبود بلکه در حقیقت وهم بود و هیچ‌گاه سادگی زندگی در بغداد را در لندن و پاریس و مسکو تجربه نکرد. در نهایت تمام این کاراکترهای فعال در جریان داستان بر اساس نحوهٔ تفکر و اندیشهٔ شکاک و متوهمشان به اصل هستی، روزگار خود را می‌گذرانند.

۲-۴. تحلیل نمودهای عنصر «عدم قطعیت» در رمان بوف کور

این مؤلفه یکی از محوری‌ترین شاخصه‌ها در روایات پسامدرنیسم داستانی است. به عبارت دیگر نویسندهٔ پسامدرن ابهام را در شاکلهٔ روایت خود القا می‌کند تا عدم قطعیت امر واقع را بازتاب دهد. در اصل رمان‌های پسامدرن سرشار از جملات و عبارات و واژگانی است که به نوعی شکاکیت و تردید و ابهام را در جهان هستی نشان می‌دهند. این ویژگی که به صورت برجسته‌ای درون این دست از روایات دیده می‌شود با عباراتی ظاهر می‌گردند که آشکارا نشان دهندهٔ عدم قطعیت است. رمان بوف کور اثر ارزشمند صادق هدایت از جمله رمان‌هایی است که با مفاهیم و شاخصه‌های ادب پسامدرن ارتباط تنگاتنگی داشته و دربردارندهٔ نمودهای متنوعی از این عنصر عدم قطعیت می‌باشد. در ادامه به تحلیل و بررسی مصادیق ابهام‌گویی در روایت مورد نظر پرداخته می‌شود آنجا که می‌خوانیم:

تصویر اول: من سرجای خودم خشکم زده بود بی‌آنکه بتوانم حرکتی بکنم. یک‌دفعه با چشم‌های جسمانی خود او را دیدم که از جلو من گذشت و ناپدید شد. آیا او موجودی حقیقی است؟ یا یک وهم بود؟آیا خواب دیده بودم و یا در بیداری بود؟. هرچه کوشش کردم که یادم بیاید بیهوده بود... (هدایت، ۵۶:۱۳۵۱)

تمامی عبارات نویسنده در این پاراگراف رنگ‌وبویی از ابهام دارد. سخن گفتن از توهم بودن یک تصویر یا واقعی پنداشتن آن در عبارت«آیا او موجودی حقیقی است یا یک وهم بود؟» بدون تردید مخاطب داستان را هنگام رویارویی با این قطعه از روایت در ورطه‌ای از سردرگمی غوطه‌ور می‌کند و اندیشهٔ او را جهت ادراک جنبه‌های مبهم این خطوط به تأمل وامی‌دارد و سبب می‌شود تا بستر مناسبی جهت ورود فعال‌گونهٔ خواننده به فضای کلی داستان فراهم گردد. در اصل این یکی از اهداف نویسندگان پسامدرن است تا از طریق تسری دادن ابهام‌گویی به واسطهٔ چیدمان واژگانی دالّ بر وهم و ابهام در سازوارهٔ عبارت، فهم و استنباط مخاطب را از مرکزیت کانون روایت با چالش مواجه کند و به واسطهٔ مبهم‌گویی در بافت عبارات، عدم قطعیت امور را درجهان هستی زیرسوال ببرد. در این قطعه تلاش برای ایجاد پندار واقعیت و آشکار نمودن ماهیت غیرواقعی آن پندار در آنِ واحد از جانب روایتگر داستان، خود بر ابهام مخاطب افزوده و مشاهدهٔ تصویری که به زعم نویسنده واقعی بودن یا متوهم بودن آن در هاله‌ای از ابهام است سبب شده تا فرض واقعی بودن فضای روایت به نوعی محدود گردد.

مهارت خلاقانهٔ نویسنده در ذکر این عبارات به نوعی به مخاطب روایت این گوشزد را کرده که خود او هم از وجود یا عدم وجود چنین تصویری اطمینان لازم را ندارد و این شکاکیت و ابهام‌گویی در گسترهٔ پاراگراف، جنبهٔ واضحی از عدم قطعیت امور را از نگاه شخص مؤلف داستان برملامی‌سازد؛ اما این پایان کار نیست و نویسنده در ادامه نیز با طرح پرسش‌گونهٔ این امر که آیا در خواب بوده و یا در بیداری محض چنین تصویری را مشاهده کرده، عامدانه بر بی‌اعتباری قطعیت همه‌چیز در محیط پیرامون خود صحّه گذاشته و با اصرار بر شکاکیت دراین موضوع، ابهام مخاطب خویش را دوچندان نموده است. گفتنی است که استعمال کلمهٔ پرسشی «آیا» در فضایی از مبهم‌گویی شخص نویسنده نیز بر فقدان قطعیت کلیت متن سایه افکنده است. در اصل بسامد بالای جملات پرسشی «بیان‌کنندهٔ یک غرض ثانوی است و نویسنده با توجه به اینکه پاسخ سؤال خود را می‌داند برآن است تا میزان باورمندی مخاطب را

نسبت به اعتقادات و باورهای مطرح شده افزایش دهد» (مددی و همکاران،۱۴۰۳:۲۵۳) و باعث شده تا مخاطب بافت متن را در وضوح تمام استنباط ننمایند. تصویر دیگر آنجاست که می‌خوانیم:

تصویر دوم: «بدون اراده راه خانه را پیش گرفتم. هیچ‌کس و هیچ‌چیز را نمی‌دیدم؛ به نظرم می‌آمد که از یک شهر مجهول و ناشناس حرکت می‌کردم! خانه‌های عجیب و غریب با اشکال هندسی بریده بریده به دریچه‌های متروک سیاه اطراف من بود. مثل این بود که هرگز یک جنبنده نمی‌توانست در آن مسکن داشته باشد. همه چیز غریب بود. چیزی که نمی‌توانستم باور کنم. جلو مهتاب، سایه‌ای بزرگ و غلیظ به دیوار می‌افتاد ولی بدون سر بود» (همان: ۵۸).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود فضای پاراگراف آکنده از ابهام و تیرگی است و این ابهام را می‌توان در پیکرهٔ این صحنه از متن روایت کاملاً لمس نمود. ادعای نویسنده از عدم مشاهدهٔ چیزی در مسیر خود و عبور از شهری که گویا برای او شناخته نیست دلالت بر ابهام‌آلود بودن پیکرهٔ روایت دارد و باور مؤلف را به عنوان یک نویسندهٔ پسامدرن مبنی بر بی‌اعتباری جهان هستی و عدم قطعیت‌های موجود در آن منعکس می‌سازد. باید گفت که گاه نویسندهٔ پسامدرن با کاربست علائم و نشانه‌هایی در بافت متن روایی، مخاطب را از قطعیت‌های پیرامون خود آگاه می‌سازد. هدایت عامدانه با بکارگیری علامت تعجب در انتهای عبارت فوق گام بلندی جهت برجسته‌سازی ابهام موجود در شاکلهٔ پاراگراف را در ذهن و اندیشهٔ مخاطب جاری ساخته و آگاهانه عدم وجود واقعیتی حقیقی و اثبات شده را برای او متذکر شده است. از طرف دیگر استعمال مکرر قید منفی«هیچ» در خطوط ابتدایی این قطعه، به وضوح حاکی از عدم قطعیت است و ذکر این نوع قیدها به طور پیوسته سیالیت و تزلزل امور و أشیاء را از نظرگاه نویسنده آشکار می‌سازد. خلاقیت راوی در چیدمان چندپاره و مبهم واژگان و عبارات فوق که نمایی از بریده بریده بودن و رنگ سیاه دریچهٔ اطراف نویسنده و نیز سایهٔ افتاده بر روی دیوار را بازتاب می‌دهد حکایت از عدم وضوح و روشنی جهان پیرامون روایتگر است که همه‌چیز را عاری از هرگونه انسجام و نظمی مشاهده نموده و تنها چیزی که به چشم ملاحظه می‌شود؛ سایه و تاریکی محض است که نه تنها دنیای واقعی نویسنده را توصیف کرده بلکه این ابهام و فقدان قطعیت‌های نهفته در هزاتوی اندیشهٔ نویسنده، خواننده را برای ادراک حلقهٔ پیوند جهان واقعی مؤلف و دنیای تصنعی داستان درون فضای رمان می‌کشاند. مصداق دیگر را در این صحنه از رمان صادق هدایت ملاحظه می‌نمائیم:

تصویر سوم: «من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چندوجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور، بلخ یا بنارس است؟ در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم. من ازبس چیزهای متناقض دیده‌ام حالا هیچ چیز را باور نمی‌کنم. به ثِقل و ثبوت أشیاء به حقایق آشکار و روشن هم الان شک دارم» (همان:۳۶).

قطعهٔ انتخاب شده یکی از زیباترین مصادیق ابهام‌گویی در شاخصهٔ عدم قطعیت است که نویسنده تلاش کرده در همان آغازین عبارت، ابهام وتردید را در ذهن مخاطب جاری سازد. کاربست عامدانهٔ نویسنده از سازه‌های منفی تردیدآفرین در ساختار عبارت حکایت از تمایل او بر ابهام‌گویی است و سعی داشته با استفاده از گزاره‌ای با دلالت ساختاری منفی«نمی‌دانم» در ابتدای متن، فقدان قطعیت امور را در جهانی که در آن ساکن است انعکاس دهد. در اصل گاهی این ابهام‌گویی در سایهٔ کاربست «عناصر دستوری نشان داده می‌شود و بیان‌کنندهٔ کنش یا قصد کلی گوینده و درجهٔ پایبندی او به واقعیت یا عدم واقعیت یک گزاره است که گاه در انتخاب انواع افعال خود را نمایان می‌کند.» (فتوحی، ۱۳۹۰:۲۸۶). عدم معرفت راوی در ادراک موقعیت هستی‌شناختی خود و اینکه نمی‌داند دقیقاً در چه جایگاه و موقعیتی قرار گرفته، تصویر روشنی از مبهم بودن دنیای پیرامون اوست و گویای نوعی آشفتگی و نامفهومی است که فقدان قطعیت را برای مخاطب زنده می‌کند. به اعتقاد نگارنده، بی‌اعتباری کائنات و دنیای پیرامون توسط شخص روایتگر به واسطهٔ چیدمان عباراتی دالّ بر تردید و بی‌مفهومی نه به این معناست که وجود حقیقی آنها را انکار کند بلکه درصدد است تا از ورای تمامی

این ابهام‌گویی‌ها و تردیدها در بافت روایت نشان دهد که عدم قطعیت در اصل بدین معناست که حقیقت نهایی هیچ چیز در جهان پسامدرن قابل ادراک نیست.

از سوی دیگر کثرت افعالی با دلالت معنایی شک و تردید در عباراتی همچون «اطمینان ندارم/ شک دارم/ باور نمی‌کنم» بر بی‌ثباتی امور توسط نویسنده حکایت دارد. «درواقع بر اساس الگوهای زبانی هر نویسنده‌ای، می‌توان به میزان قطعیت یا عدم قطعیت نوشته‌اش پی برد. اختلال تعمدی در ساختار جملات و چیدمان عبارات در مجاورت یکدیگر منجر به عدم قطعیت می‌گردد» (شفیع‌نیا و همکاران، ۸۷:۱۳۹۷). به دیگر سخن تناسب واژگان در سازوارهٔ متن روایت با شخصیت روایتگر داستان در این صحنه امری غیرقابل انکار است؛ چراکه انتخاب چنین گزاره‌هایی با بار معنایی تردید و ابهام دراصل حاکی از اعتقاد پسامدرنیستی نویسندهٔ اثر می‌باشد و متدی است که مستقیماً جنبه‌های صوری و شگردهای لفظی را در جهت نمایش محتوا به کار بسته است. نمونهٔ دیگر آنجاست که می‌خوانیم:

تصویر چهارم: در امواجی غوطه‌ور بودم که پر از نوازش‌های اثیری بود. صدای قلبم را می‌شنیدم، حرکت شریانم را حس می‌کردم. این حالت برای من پر از معنی و کیف بود. از ته دل می‌خواستم و آرزو می‌کردم که خودم را تسلیم خواب فراموشی کنم. اگر این فراموشی ممکن می‌شد! اگر می‌توانست دوام داشته باشد! اگر چشم‌هایم آهسته در عدمِ صرف می‌رفت و هستی خودم را احساس نمی‌کردم! اگر ممکن بود در یک لکهٔ مرکب و در یک آهنگ موسیقی با شعاع رنگین تمام هستیم ممزوج می‌شد! (همان: ۳۲).

روایتگر داستان به معنای واقعی خود، نمایندهٔ یک انسان پست‌مدرن است که بر اساس فعل‌و انفعالات روی داده در پیرنگ این قطعه از متن روایی، گویا سرگردان مانده و ابهامی که بر کلیت خودگویگی او سایه افکنده تنها ویژگی بارز او به شمار می‌رود. قهرمان داستان شکاک و مردد است و شک او حاصل اضطراب از موقعیتی است که در آن قرار گرفته و این صفت را که از فضای درونی رمان به عاریت گرفته بیشتر درمورد مسائل هستی‌شناسی و حوادث جاری شده در محیط پیرامون اوست. همان‌گونه که مشاهده می‌شود استعمال بی‌رویه از واژهٔ «اگر» در ساختار عبارات فوق که دلالت‌گر نوعی ابهام در بیان و اندیشه‌های مؤلف است ناخودآگاه مخاطب را به فهم و ادراک این تردید سوق می‌دهد.«واژه‌ها در اصل دارای بار معنایی صریح و ضمنی هستند. در دلالت ضمنی، شبکه‌ای از تداعی‌ها در ذهن شنونده متبادر می‌شود که متناسب با شاخصه‌های متن و ظرفیت‌های شناختی او شدت و ضعف می‌یابد» (مددی و همکاران، ۲۴۷:۱۴۰۳). کاربست کلمهٔ «اگر» که به طور فزاینده‌ای در متن استفاده شده از طرفی به عنوان نمودی از زبان، سبب تأثیرگزاری و القای مفاهیم مورد نظر نویسنده گشته و از سوی دیگر درصدد است تا از رهگذر کاربست این واژه، ابهام و تردید در انجام یا عدم انجام فعلی را در جهان بازتاب دهد. در حقیقت «گاهی این واژه‌های نشان‌دار در پیوند با عناصر داستانی قرار می‌گیرند و در نقش راوی کل که اسرار نهان را می‌داند و از حوادث داستان مطلع است، ایفای نقش می‌کنند.» (پرین، ۷۶:۱۳۶۲). می‌توان گفت که این واژگان سبب آگاهی مخاطب از منویات نویسنده شده و مکنونات ذهنی و اندیشهٔ او را در ورای بافت عبارات گنجانده شده به خواننده منتقل می‌کند و به نوعی افشاکنندهٔ ذهنیت مؤلف اثر است. مهارت نویسنده از طریق استمداد از واژگانی با بار معنایی تردید در این قطعه، انعکاس دهندهٔ نوعی عدم قطعیت است و از این امر حکایت دارد که رویدادهای زمانهٔ ما پرابهام و پذیرندهٔ تفاسیر گوناگون است. نویسنده تمایل دارد که در خواب فراموشی غوطه‌ور شود؛ اما از حصول آن مطمئن نیست، مایل است تا تداوم این خواب فراموشی برای او میسر شود؛ ولی تحقق آن در هاله‌ای از ابهام است، مشتاق است تا با وجود سکونت در این جهان هستی در نیستی عدم فرو رود؛ اما به نظر امکان‌پذیر نیست. آنچه که استنباط می‌شود این است که نویسنده به فراخور اعتقاد و ذهنیت خویش از امکانات زبانی بسیار مناسبی برای بازتاب ابهام اندیشهٔ خود بهره برده و با تسری دادن حجم کثیری از کلمهٔ «اگر» و نیز استعمال

بی‌رویهٔ علامت تعجب در انتهای هر عبارتی به عنوان گونه‌ای از تمهیدات و شگردهای زبانی، مخاطب را به صرف تلاش جهت فهم و درک فضای مبهم رمان وادار نموده است. یکی از متفاوت‌ترین مصداق عنصر عدم قطعیت در این قطعه مشاهده می‌شود:

تصویر پنجم: آیا این مردمی که شبیه من هستند، که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس‌های مرا دارند برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟ آیا آنچه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟من فقط برای سایهٔ خودم می‌نویسم» (همان:۴)

پرواضح است که متن از ابتدا تا انتها از ارائهٔ عباراتی روشن و مفهوم‌دار سرباز زده و با دوری جستن از ارائهٔ توضیحات مکفی در خصوص عبارات گنجانده شده، بر افزایش ابهام خواننده تعمد ورزیده است و خواننده هرچقدر در فرآیند خوانش این قطعه از متن روایت جلوتر می‌رود خود را در سیلابی از ابهامات غوطه‌ور می‌بیند. کاربست انبوهی از جملات انشایی که در این صحنه در قالب گزاره‌های پرسشی و در لایه‌هایی از استفهام انکاری در شاکلهٔ روایت استفاده شده، ارزش معنایی ویژه‌ای دارند که با بکارگیری علائم سؤالی از سوی راوی داستان و به صورت عامدانه به‌کار گرفته شده است. هدف نویسنده از طرح حجم کثیری از عبارات استفهامی، دستیابی به پاسخی منطقی از سوی مخاطب نیست؛ چرا که ماهیت هم‌نشینی و مجاورت واژگان در چنین فضایی دالّ بر این است که قهرمان داستان پاسخ سؤالات مطرح شده را می‌داند و بر آن است تا ذهن مخاطب را در راستای درک مفهوم نهفته درون این عبارات معطوف سازد.اساساً تصدیق عباراتی که در قالب و فرم استفهام انکاری ارائه شده‌اند، میزان پذیرش و باورپذیری خواننده را نسبت به مسائل مطرح شده افزایش می‌دهد. راوی روایت به منظور اثربخشی اعتقاد خود مبنی بر موهوم بودن کائنات و جهان هستی، به شکل انکاری سؤالات خود را سرازیر کرده و قصد داشته تا با چنین کارکردی نظر و اندیشهٔ خود را در خصوص متوهم بودن امور و اشیاء و اینکه قطعیتی موجود نیست بر خواننده القا کند. نویسنده در میانهٔ عبارات و در قطعهٔ «آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟» تمامی اشیاء و انسان‌های محیط اطرافش را سایه‌ای بیش نمی‌داند و قطعیت وجود آنها را مستقیماً و بی‌پرده انکار می‌نماید. آنچه که در نظر نویسنده نقش می‌بندد رنگ واقعیت ندارد و این دقیقاً همان چیزی است که نویسندهٔ پست‌مدرن به دنبال بازگویی آن است. راوی در عبارت پایانی «من فقط برای سایهٔ خودم می‌نویسم» مبهم بودن حقیقت وجودی خود را نیز در جهان هستی مطرح نموده است. پرواضح است که عبارت«آیا آنچه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟» بازتاب اندیشهٔ پسامدرنیستی راوی است و با برجسته‌سازی فقدان قطعیت و صحهٔ گذاشتن بر ابهام‌آلود بودن دنیای پیرامونش، چهارچوب سازمان‌یافته و منسجمی را که دارای طرح یکدستی باشد در پیکرهٔ عبارات خود به چالش کشیده و به واسطهٔ ابهام‌گویی مکرر در متن روایت و افزایش دامنهٔ سردرگمی مخاطب، گره‌افکنی زیبایی را درون متن تسری داده است تا از این طریق نوعی تعلیق تعمدی را روانهٔ بافت خطوط داستان کند.

در شکل زیر، میزان بهره‌مندی صادق هدایت از جلوه‌های عدم قطعیت در سازوارهٔ روایت به تناسب هرکدام از آنها نمایش داده شده است.



۳-۴. تحلیل نمودهای عنصر «عدم قطعیت» در رمان أساتذة الوهم

ارائهٔ کلیتی با ساختار منسجم و توأم با شفافیت و وضوح در بافت عبارات در روایات علی بدر امری ناشدنی است؛ چراکه ادبیات پسامدرن در آثار این نویسنده ماهیتی سیال، متناقض و پراکنده دارد و حضور ابهام و شفافیت‌گریزی در پیکرهٔ داستان‌های او به ویژه در رمان مذکور اجتناب‌ناپذیر است. سایهٔ این شاخصه در روایت أساتذة الوهم در نمودها و گونه‌های متعددی قابل ملاحظه است که در ادامه به ذکر تصاویر مربوط به این مؤلفه در رمان ذکر شده خواهیم پرداخت. این ابهام‌گویی در جنبه‌های متعدد روایت پسامدرن مانع تبیین روشن و آسان فهم آن می‌گردد.

تصویر اول: ماهیَ الحیاة إن لم‌تکن الخروج مرة أخری إلی الشارع. أليسَ کذلک؟ مامعناها إن لم نجدها في طلاقة الهواء لا في الرائحة العفنة للمکاتب؟، إن لم تکن هیَ الظل و الضوء معاً ... (بدر، ۲۰۱۶: ۸۳).

(ترجمه) «زندگی چیست اگر دیگر به خیابان نرویم؟مگر این طور نیست؟ اگر آن را نه در تازگی هوا و نه در بوی نم دفاتر بیابیم چه معنایی دارد؟ اگر هم سایه نباشد و هم نور...»

بکارگیری ساختار پرسش‌گونهٔ آغاز پاراگراف با عبارت (ماهیَ) حکایت از عدم اطمینان نویسنده به مقولهٔ زندگی است؛ لذا با طرح سؤالاتی بی سروته درخصوص اصل و واقعیت زندگی در قالبی از مفاهیم پرسشی، سبب برجسته‌سازی ابهام موجود در فحوای کلام روایتگر شده که ماهرانه سمت‌و‌سویی از فقدان قطعیت نهفته در کلام را برای مخاطب نمایان می‌سازد. باید گفت که چنین ساختاری با نشانه‌های سجاوندی سؤال در این عبارت گویای دوگانگی اعتقاد نویسنده به مبحث مورد نظر است تا به گونه‌ای سیالیت و تزلزل در پذیرش واقعیت زندگی را از جانب مخاطب با چالش مواجه کند. کاربست این ترفند از ابهام‌گویی مکتب پسامدرن و تقدم عبارت استفهام در لایه‌های آغازین متن، اساساً یک پیچیدگی آگاهانه و عامدانه است که با قدرت روایی و تکنیک ادبی نویسنده در لایه‌های روبنایی عبارات آشکار می‌گردد تا خواننده در دریافت معنا تأمل نماید و این تلاش ذهنی و واکاوی متن در نهایت منجر به لذت ادبی متن می‌گردد. راوی در قبول اصل مفهوم (حیاة) مردد است به همین دلیل جاری ساختن کلمات پرسشی و نشانه‌های استفهام، این ابهام را به گونهٔ فزاینده‌ای در ذهن مخاطب متبادر می‌نماید و شاید این تکنیک روایی نویسنده در داستان، شیوهٔ خوانش مشخصی را به مخاطب ارائه می‌دهد. نوع دیگری از نسبیت واقعیت در روایت علی بدر در این صحنه از پاراگراف زیر قابل مشاهده است:

تصویر دوم: کانَ عیسی منقطعاً عن الحیاة و کأنّه یعیش فی عالمٍ آخر. کانَ ینظرُ العالم عبرَ استعارةٍ کبیرةٍ. کانَ العالمُ نسبةً له لیسَ حقیقةٌ إنما هوَ مجازٌ لعالم آخر و الحیاة استعارة عن جمالٍ بعید (همان:۱۱۷).

(ترجمه) «عیسی از زندگی جدا شده بود، گویا در دنیای دیگری زندگی می‌کرد. او جهان را از دریچهٔ یک استعارهٔ بزرگ می‌نگریست. جهان در رابطه با او یک واقعیت نبود بلکه استعاره‌ای از جهان دیگر بود و زندگی استعاره‌ای از یک زیبایی دور دست».

حوهٔ آغاز عبارت با جملهٔ «منقطعاً عن الحیاة» در چرخهٔ ابتدایی متن، دلالت شفافی از قطعیت‌گریزی نویسندهٔ روایت است؛ چراکه شخصیت اصلی داستان در این بخش از متن روایی، میان بودن در این دنیا و جهانی دیگر در حالتی از نوسان قرار گرفته و این قضیه را به سهولت در الگوهای زبانی و ساختاری بکار گرفته شده در بافت کلام نویسنده می‌توان ملاحظه نمود. کاربست گزارهٔ منفی «لیسَ» در مجاورت مفهوم «حقیقة» در عبارت «کان العالم بالنسبة لهُ لیس حقیقة إنما هو مجاز للعالم آخر» به زیبایی عدم باورپذیری نویسنده به اصل قطعیت را نمایش داده و از سویی دیگر استفاده از قواعد دستوری تردیدآفرین مانند حرف «کأنه» در مسیر خوانش خواننده باعث ابهام در وجود قطعیت می‌گردد. پرواضح است که نویسنده با هدف تقویت مفهوم‌رسانی لایه‌های مبهم موجود در پاراگراف، اقدام به چیدمان هنرمندانهٔ واژگان نموده و از طریق محور هم‌نشینی عبارات، فقدان قطعیتِ جهان شخصیت داستان را در متن مورد نظر به تصویر کشیده است؛ چرا که در اندیشهٔ پست‌مدرن‌ها هیچ واقعیت و حقیقتی خارج ازحیطهٔ اندیشه و زبان وجود ندارد (لاج و همکاران،۱۳۸۶:۲۵۰) ابهام عامدانهٔ نویسنده از جهانی که شخصیت داستانش در حال زندگی است بسان کلاف پیچیده‌ای است که وضوح معینی نیز به همراه دارد با این توضیح که به مخاطب یادآوری کرده که واقعیت به سهولت در اختیار او قرار نمی‌گیرد؛ لذا باید به دنبال کشف معنا باشد و با اندیشیدن و کاوش در بستر متن، معنای واژه را تفسیر و تحلیل نماید.

تصویر سوم: و هکذا فإنّ حقیقة ولادته تخضع للشک، مثلما تخضع حقیقة شخصیة والده و والدته للشک أیضاً، ولکن ماذا عن السیرة....؟ (همان: ۱۴۶).

(ترجمه) «و این‌گونه واقعیت و حقیقت تولد او محل تردید است، همان‌طور که حقیقت هویت پدر و مادرش نیز محل ابهام و تردید می‌باشد، اما درمورد زندگی چه؟ ...»

خاصیت مکتب پست مدرنیسم در این است که هیچ اصول و قانونی نمی‌شناسد و به هیچ اندیشهٔ منسجم و یکدستی تن در نمی‌دهد بلکه با دامن زدن به شک‌اندیشی مخاطب را نیز به تأمل وامی‌دارد (قره‌باغی:۱۳۸۰، ۳۰۸-۳۰۵). آنچه که در این متن ملحوظ است، انکار حقیقت ولادت شخصیت داستان می‌باشد که با چیدمان هوشمندانهٔ واژگان در عبارت (فإنّ حقیقة ولادته تخضع للشک) و با قید حرف تاکید (إنّ) در ابتدای پاراگراف، حکایت از نسبیت و ابهام دارد با این توضیح که روایت‌گر رمان به وضوح حقیقت وجودی قهرمان داستان را مبهم جلوه داده و عامدانه برآن است تا عدم وجود هرگونه واقعیت قطعی را در برابر دیدگان خواننده منعکس کند. در اصل این مقوله یکی از منویات بنیادی نویسندهٔ پسامدرن است که از طریق شک‌گرایی در خصوص حقیقت مطلق وجود انسان و اشیاء، هوای واقعیت را به گونه‌ای نظام‌مند برمی‌آشوبد و با ابهام‌آلود کردن فضای کلی روایت، بستر سرگشتگی و آشفتگی مخاطب را در دست‌یافتن به حقیقت نهایی فراهم می‌آورد. نویسنده به این موضوع بسنده ننموده بلکه در ادامهٔ خط روایی داستان، حقیقت وجودی مادر و پدر قهرمان رمان را نیز در نگاه خواننده انکار کرده و از طریق شک‌اندیشی در ماهیت وجودی آنها؛ رسمیت‌بخشی به بی‌معنایی و فقدان قطعیت نهایی پست‌مدرن‌ها را به نمایش گذاشته است. ابهام موجود در عبارت پایانی این چرخه که به طور کلی وجود زندگی را به گونه‌ای مبهم و شک‌برانگیز توصیف نموده، نمای روشنِ عدم قطعیت همه‌چیز را چنان در اختیار

مخاطب قرار داده که باید با نگاهی مشکوک و غیرقطعی، رشتهٔ حوادث داستان را نظاره کند و درخصوص واقعیت پیکرهٔ کلی داستان دائماً در شک و ابهام باشد.

تصویرچهارم: كان عيسى يفكر في نفسه، نصف حياته أم أكثر مِن الخيال و هيَ حادثة موجود لكنها قادمة مِن الخيال، قادمة مِن أعمق أعماق الخيال، و هذا الخيال متجسم و واقعي، هوَ موهومٌ و مقبول في آن واحد، هوَ موجود و غيرموجود في الوقت ذاته... (همان: ۱۵۶).

(ترجمه) «عیسی درمورد خودش فکرمی‌کرد، نیمی از عمرش یا بیشتر، از تخیل بود و این رویدادی است که وجود دارد اما از خیال می‌آید، از عمیق‌ترین نقطهٔ خیال حاصل می‌شود و این خیال مجسم و واقعی است. در عین حال وهمی و پذیرفتنی است. در آن واحد وجود دارد و موجود نیست»

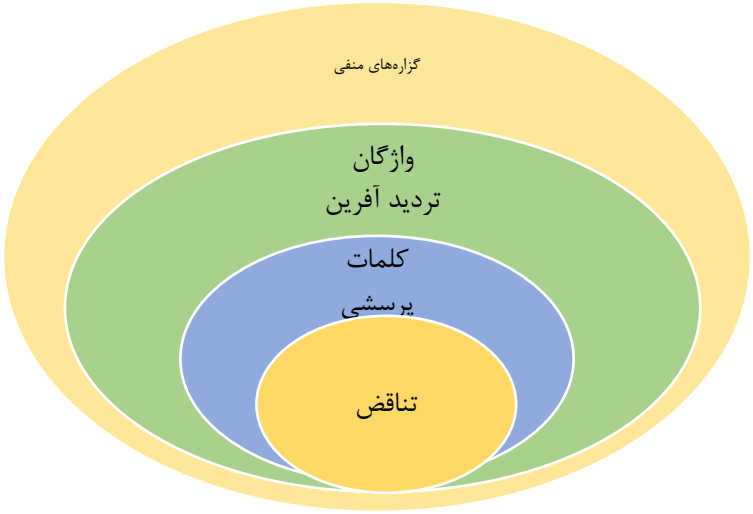
یکی از محوري‌ترین ابزاری که در ادبیات پسامدرن جهت به تصویر کشیدن عدم قطعیت وجود دارد؛ کاربست عنصر تناقض است که بارزترین جلوهٔ ابهام‌گویی را در متون پست‌مدرن نمایش می‌دهد. ابهام در سازوارهٔ کلی پاراگراف مذکور به وضوح قابل مشاهده است به این معنا که عیسی؛ شخصیت اصلی داستان، زندگی را برآمده از عمیق‌ترین نقطهٔ خیال می‌داند؛ اما در آن واحد، وجود و عدم وجود آن را می‌پذیرد و مبهم بودن آن را در حالت بودنش تایید می‌کند. تناقض نهفته در این عبارت «هوَ موجود و غيرَ موجود في الوقت ذاته» به عنوان یکی از کانون‌های گفتمان پسامدرن «نشانهٔ لغزندگی و بازی بی‌وقفهٔ معنا در ذات متن داستانی است که بیانی حقیقی‌تر از واقع‌گرایانه را جست‌وجو می‌کند (رشیدیان،۱۳۹۳:۱۴۴). به عبارت دیگر نویسنده از یک‌سو با بهره‌گیری از این عنصر، پذیرش موجود بودن و عدم وجود زندگی در آن واحد را از نظرگاه مخاطب در پرده‌ای از ابهام قرار داده و از سویی دیگر نه تنها تنوع کلام خود را وسعت بخشیده بلکه دامنهٔ ظرفیت و قابلیت اندیشیدن در ساحت متن مورد نظر را از سوی خواننده گسترش داده است. به باور نگارنده، کاربست ماهرانهٔ عنصر تناقض جهت تجلی ابهام در بافت کلام و به تصویر کشیدن فقدان قطعیتِ وجود یا عدم وجود حیات در جهان هستی، متن را از حالت رکود و گزارش‌گونهٔ آن خارج نموده و در عین حال ذهن مخاطب را جهت ادراک رشته‌های معنایی نهفته در ورای این جملات متناقض به تأمل واداشته است. جلوهٔ دیگری از شاخصهٔ عدم قطعیت در تصویر زیر قابل مشاهده است:

تصویر پنجم: كان عيسى يخاطب نفسه و بصوتٍ مسموعٍ أحياناً: الخيال مثل الحقيقة، و أحياناً يتفوق عليها بتأثيره، الخيال حقيقة في وجه مِن وجوهه، واقعٌ في شكل مِن أشكاله، الخيال هوَ اساس كل شيء في الحياة، اساس الحبّ و الدين و السياسة ... (همان: ۱۵۳)

(ترجمه) «عیسی با خودش سخن می‌گفت،گاهی با صدای بلند: خیال مانند واقعیت است و گاهی در تاثیرگذاری خود از آن پیشی می‌گیرد. خیال، واقعیتی است در جنبه‌ای از جنبه‌هایش. حقیقتی است در یکی از اشکالش. خیال اساس همه‌چیز در زندگی است. اساس عشق، دین، سیاست...»

آنچه که به شکل قابل ملاحظه‌ای در بافت معنایی و ساختاری پاراگراف مذکور نشان داده شده، نمای شفافی از عنصر وهم و خیال است که بر فضای کلی خطوط حوادث داستان سایه افکنده و مستقیماً به مخاطب القا نموده که واقعیت چیزی جز خیال نیست. اینکه خیال پایه و اساس تمام أشیای محیط پیرامون نویسنده جلوه داده شده، احتمالات مختلفی را پیش روی خواننده قرار داده که به عدم قطعیت و درنتیجه شک‌اندیشی کم‌نظیری در عبارت منجر شده است. نویسنده، کاملاً با بیانی هنرمندانه، خود حقیقت را نیز غیرحقیقی تلقی کرده و با ذکر چندبارهٔ کلمهٔ خیال به عنوان منشأ اصلی واقعیت، وجود حقیقت را نیز در نگاه مخاطب غیر قطعی جلوه داده و

نسبی پنداشته است. در اصل حقیقت و واقعیت در ادبیات پسامدرن امری مفقود است و ثابت می‌کند که حتی خود حقیقت نیز مفهومی واقعی و مطلق را دارا نیست. به بیانی دیگر، نویسندهٔ پسامدرن «به جای آرایش حوادث تنها به توهم طرح بسنده می‌کند و باعرضهٔ دنیایی پاره پاره، فقدان واقعیت را به نمایش می‌گذارند» (گلشیری،۴۸۵:۱۳۷۸). نویسنده نه تنها حقیقت را برخاسته از خیال دانسته بلکه سرمنشأ تمام مفاهیم موجود در عالم مادی را اوهام می‌داند و از طریق کاربست عباراتی با دلالت معنایی فقدان قطعیت همهٔ أشیاء، نسبیت و شک‌گرایی را در برابر دیدگان خواننده برجسته می‌سازد و عامدانه در تلاش است تا بدین وسیله، چراهای بسیاری را در هزارتوی ذهن خواننده تسری دهد و در دریافت حلقهٔ ارتباط مفاهیم و معناهای نهفته در عبارات دچار سرگشتگی و ابهام گردد. شکل زیر نیز اولویت‌های استفاده از جلوه‌های عنصر عدم قطعیت در روایت علی بدر را به وضوح نشان می‌دهد.



۴. نتیجه گیری

زیرساخت تکوین ادبیات پسامدرن، شاخصهٔ عدم قطعیت است که به شکل کاملاً قابل ملاحظه‌ای در سازوارهٔ روایت پسامدرن سایه افکنده و موجب شکل‌گیری کلیت طرح و رشته‌های حوادث روایت پست‌مدرن شده است. هر دو نویسنده با قابلیت‌ها و خلاقیت‌های ماهرانهٔ خود در روایات خویش، تصاویر بسیار ملموس و شفافی از بی‌اعتباری قطعیت را در برابر دیدگان مخاطب منعکس ساخته و بافت کلام خود را بر اساس فقدان هر گونه واقعیتی بنا نهاده‌اند. آنچه که در هر دو روایت به چشم می‌خورد نادیده‌انگاری مؤلفهٔ وجود قطعیت در شاکلهٔ فضای داستان است که نتها راوی بلکه مخاطب نیز نمی‌تواند به درک درستی از ارتباط حلقه‌های خطوط داستانی برسد که به صورت‌های مختلف این امر را مقابل خواننده به تصویر کشانده‌اند. نویسندگان گاهی از ابزار کاربست گزاره‌های منفی در ساختار روایت بهره‌برده و بدین‌گونه وجود واقعیت در ساحت رمان را با هاله‌ای از ابهام مواجه نموده‌اند که این مورد با توجه به شکل‌ها در روایت علی بدر بازخورد بیشتری دارد.

از طرف دیگر نویسندگان با بهره بردن از صنعت تناقض از طریق برقراری و ایجاد پیوند و اشتراک میان عناصر دوسویه در بافت داستان که ذاتاً و ماهیتاً قابل جمع با یکدیگر نیستند، خلاقانه نوع دیگری از فقدان قطعیت و نسبیت را آشکار نموده و در سایهٔ بکارگیری این عنصر، علاوه بر اینکه فضای رمان را در لایه‌ای از ابهام فرو برده‌اند بلکه عمق اندیشه و دیدگاه رمزگونهٔ خود را در ورای این تناقض

به نمایش گذاشته‌اند. صادق هدایت و علی بدر در جای جای خطوط حوادث روایات خود به صورت چشم‌گیری فقدان قطعیت را با چیدمان واژگان و عباراتی دال بر وهم و خیال به تصویر کشانده و ثابت کرده‌اند که وهم و ابهام در دنیای پسامدرن جانشین حقیقت مطلق است. گفتنی است که میزان بهره‌مندی از این مؤلفه در رمان صادق هدایت بسیار چشم‌گیرتر بوده است. علاوه بر این موضوع، کاربست بی‌رویهٔ کلمات پرسشی در مجاورت افعال منفی در سازوارهٔ عبارات از سوی هر دو نویسنده، نه تنها بر نسبیت تمامی أشیا دامن زده بلکه از طریق تسری دادن پرسش‌های بسیار در ذهن خواننده، اقدام به مرکززدایی و پراکنده‌گویی نموده‌اند تا بدین طریق تعلیق هنری زیبایی را در شاملهٔ کلی داستان ایجاد نمایند و زمینه را جهت حضور فعلانهٔ خواننده در ساحت خوانش رمان را مهیا سازند.

منابع

احمدی، بابک؛ (۱۳۹۳)، ***معمای مدرنیته***، چ نهم تهران: مرکز.

بدر، علی؛ (۲۰۱۱)، ***أساتذة الوهم***، بیروت: الموسسة العربیة للدراسات و النشر.

رشیدیان، عبدالکریم؛ (۱۳۹۳)، ***فرهنگ پسامدرن***، تهران: نشرنی.

روشنی،رضا؛ (۱۳۸۵)، «پست‌مدرن به عنوان یک نظریه»، ***مجلهٔ نقد و نظر***، شماره ۱۱، ۳۰۲-۲۹۴.

زرشناس،شهریار؛ (۱۳۸۹)، ***پیش‌درآمدی بر رویدادها و مکتب‌های ادبی***،تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

شفیع‌نیا و همکاران(۱۳۹۷) «پایان قطعیت‌ها؛ بوطیقای عدم قطعیت در رمان پست‌مدرن هستی». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***، سال۱۵،شماره ۶۱، ۱۰۶-۷۵.

شمیسا، سیروس؛ (۱۳۸۷)، ***انواع ادبی***.تهران: میترا.

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

قره‌باغی،علی‌اصغر؛ (۱۳۸۰)، ***تبارشناسی پست‌مدرنیسم***. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

کهون، لارنس؛ (۱۳۸۷)، ***از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم***. [مترجم: عبدالکریم رشیدیان]، چ هشتم تهران: نشر نی.

گلشیری، سیامک؛ (۱۳۸۹)، «پست‌مدرنیسم در ادبیات معاصر ایران (بررسی مولفه‌های پست مدرنیسم در آثار هوشنگ گلشیری». ***پژوهش نامهٔ فرهنگ و ادب***.شماره ۶، ۲۷۸-۲۴۹.

لاج،دیوید و دیگران؛ (۱۳۸۶)، ***نظریهٔ رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم***، [مترجم: حسین پاینده]، تهران: نیلوفر.

مالپاس،سایمون؛ (۱۳۹۴)، ***درآمدی بر نظریهٔ انتقادی***، [مترجم: گلناز سرکارقرشی]، تهران: سمت.

هدایت، صادق؛ (۱۳۵۱)، ***بوف کور***. تهران: دانش بهمن.

References

Ahmadi, B. (2014). **The Enigma of Modernity**. [Translated by: Mohammad shahba]. Tehran: Hermes. [In Persian]

Bader, A. (2011). **Asatezat- AlWahm**. Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic]

Rashidian, A. (2014). **Postmodern Culture**. Tehran: Ney. [In Persian]

Zarshenas, Sh. (2010). **A Prelude to Literary Events and Schools**. Tehran: Islamic Sciences and Culture Academy. [In Persian]

Shamisa, S. (2008). **Literary genres**. Tehran: Mitra. [In Persian]

Fotouhi, M. (2011). **Stylistice: Theories**, Approaches and Methods Tehran: Sokhan. [In Persian]

Gharehbaghi, A.A. (2001). **The Genealogy of Postmodernism**. Tehran: Office of Cultural Research. [In Persian]

Kehven, L. (2008). **From modernism to Postmodernism**. [Translated by: Abdolkarim Rashidian] Eighth Edition.Tehran:Ney. [In Persian]

Lagh, & Authors. (2007). **the Theory of the Novel: From Realism to Postmodernism**. [Translated by: Hosseyn Payandeh]. Tehran. Niloufar. [In Persian]

Malpas, S. (2015). **An Introduction to Critical Theory**. [Translated by: Gholnaz Sarcargharshi]. Tehran: samt. [In Persian]

Hedayat, S. (1972). **The Blind Owl**. Tehran. Dakeshe Bahman. [In Persian]

Roshani, R (2006). "Postmodernism as a Theory". **Journal of philosophy & Theology**. N 11. pp 294-302.

Shafienia, &. Authors. (2018). "The End of Certainties: The poetics of Uncertainty in the postmodern Novel". Quarterly. **Journal of literary Research**. N61.pp75- 106.

Gholshiri, S. (2010). "Postmodernism in contemporary Iran Literature: An Analysis of Postmodern Elements in the Works of Houshangh Gholshiri". **Journal of Culture and literature**. N6. Pp249-278.

Comparative Critical Studies in Arabic Literature

Azarbaijan Shahid Madani University

Comparative Analysis of the Element of "Uncertainty" in the Narratives of Ali Badr's "Asatezat Al-Wahm" and Sadegh Hedayat's "Boofe kour" Based on the Application of the Theory of Postmodernism

Sanaz Toghi *

Corresponding author, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabili, Iran. E-mail: toghi.sanaz@yahoo.com

DOI: 10.22049/manta.2026.31910.1025

Article Info

Article type: Research Article

Article history:

Received: 26 August 2026

Received in revised form: 15 September 2026

Accepted: 20 October 2026

Published online: 22 October 2026

Keywords:
Contemporary novel, postmodernism, uncertainty, Boofe kour, Asatezat Al-Wahm.

ABSTRACT

One of the most important and fundamental ideas of the postmodern school of fiction is the characteristic of uncertainty, which is based on relativism and skepticism about all realities, as well as considering the truths of the universe as illusory. Sadegh Hedayat, a powerful writer from Iran, and Ali Badr, a prominent novelist from Iraq, both have introduced the element of uncertainty into their works, and each has highlighted various manifestations of postmodern relativism and skepticism in their narratives through the application of this characteristic.In light of the importance of the issue and also due to the existence of the necessary capacities in the narratives studied from the perspective of postmodernist reading, the present study -which is in the field of comparative literature and is formed in an analytical-descriptive manner- seeks to compare and analyze the two narratives in order to evaluate the commonalities in the narratives of The Asatezat Al-Wahm and Boofe kour from the perspective of highlighting the characteristic of lack of certainty. The findings of the study show that both authors, by using negative grammatical propositions, excessive use of words with semantic connotations of illusion and relativity, the use of paradoxical techniques, and the excessive use of interrogative words in the context of the narrative, have been able to confirm their belief in distrust of all the truths and realities of the surrounding environment and clearly show that in the postmodern era there is no certainty and everything that exists is uncertain.

Cite this article: Toghi, S. (2026). Comparative Analysis of the Element of "Uncertainty" in the Narratives of Ali Badr's "Asatezat Al-Wahm" and Sadegh Hedayat's "Boofe kour" Based on the Application of the Theory of Postmodernism. *Comparative Critical Studies in Arabic Literature*, 2 (2), 150-165.

مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی
انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تحلیل رمان نوه آمریکایی اثر انعام کجه جی با تکیه بر روانکاوی اریکسون (مطالعه موردی: شخصیت اصلی)

سیدشاهو ابراهیم‌زاده[۱]، حسین ابویسانی*[۲]، شقایق حضاری[۳]

۹- دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: sh.ebrahimzadeh@khu.ac.ir
۱۰- نویسنده مسئول*، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: hosein.abavisani@khu.ac.ir
۱۱- کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: shaghayegh.hozzari@khu.ac.ir

DOI: 10.22049/manta.2026.31976.1027

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۶/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۶/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۳۰

کلیدواژه‌ها:
اریک اریکسون، رشد روانی ـ اجتماعی، بحران هویت، انعام کجه‌جی، نوه آمریکایی.

چکیده

رمان نوه آمریکایی/الحفیدة الأمیرکیة اثر انعام کجه‌جی، داستان زینا، دختر عراقی‌تبار ساکن آمریکا، را روایت می‌کند که در بازگشت به عراق اشغالی با بحران هویت و تعلق‌خاطر روبه‌رو می‌شود. مسئله اصلی آن است که چگونه عوامل مهاجرت، جنگ و دوگانگی فرهنگی، شکل‌گیری شخصیت او را تحت تأثیر قرار داده و او را در مراحل رشد روانی-اجتماعی دچار سرگشتگی ساخته است .واکاوی شخصیت زینا بر پایه نظریه اریک اریکسون، به درک عمیق‌تری از لایه‌های پنهان شخصیت‌پردازی و پیام‌های ضمنی اثر کمک کرده و پیوند میان ادبیات داستانی و روان‌شناسی رشد را روشن می‌سازد. این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و بر اساس مراحل هشتگانه روانی ـ اجتماعی اریکسون و بحران‌های مرتبط با هر مرحله صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد زینا از هیچ‌یک از مراحل رشدی اریکسون به‌طور سالم عبور نکرده است. مهاجرت اجباری در آستانه نوجوانی، دقیقاً در بحرانی‌ترین مرحلهٔ شکل‌گیری هویت رخ داده و او را میان دو فرهنگ و دو نقش متضاد سرگردان ساخته است. این سرگشتگی هویتی، به بحران صمیمیت و انزوای عاطفی انجامیده و سپس زینا را به‌طور زودهنگام با بحران یکپارچگی در برابر ناامیدی مواجه کرده است. او به فضیلت‌های تعهد، عشق و خرد دست نمی‌یابد و در گردونه‌ای بسته از بحران‌های پیوسته گرفتار می‌آید. همچنین مشخص شد نویسنده با حذف پنج مرحله نخست رشد، آگاهانه روایت را بر بحران‌های هویت، صمیمیت و یکپارچگی متمرکز ساخته تا به صورت هدفمند بر پیامدهای بحران‌های هویتی و اجتماعی جامعه معاصر عرب تأکید داشته است.

استناد: ابراهیم‌زاده، سیدشاهو، ابویسانی؛ حسین، حضاری؛ شقایق (۱۴۰۵). تحلیل رمان نوه آمریکایی اثر انعام کجه جی با تکیه بر روانکاوی اریکسون (مطالعه موردی: شخصیت اصلی). *مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی*، ۲ (۲)، ۱۸۲-۱۶۶.

۱. مقدمه

ادبیات داستانی، افزون بر بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی، بستری برای انعکاس تجربه‌های روانی، عاطفی و هویتی انسان است. نویسندگان با آفرینش شخصیت‌های داستانی، لایه‌های گوناگون شخصیت انسان، تعارض‌های درونی و تأثیر محیط بر رفتار و اندیشه او را به تصویر می‌کشند. ازاین‌رو، شخصیت یکی از بنیادی‌ترین عناصر روایت به‌شمار می‌رود و تحلیل آن می‌تواند درک عمیق‌تری از ساختار اثر و اندیشه نویسنده فراهم آورد. در روان‌شناسی، شخصیت به مجموعه‌ای منظم و نسبتاً پایدار از ویژگی‌های شناختی، عاطفی و رفتاری گفته می‌شود که موجب تمایز هر فرد از دیگران می‌گردد (شاملو، ۱۳۷۴: ۱۵). نظریه‌های متعددی درباره منشأ و چگونگی شکل‌گیری شخصیت ارائه شده است که هر یک از زاویه‌ای خاص به این مسئله می‌نگرند. در میان این نظریه‌ها، نظریه روانی ـ اجتماعی اریک اریکسون[12] جایگاه ویژه‌ای دارد. اریکسون با گسترش دیدگاه روان‌کاوی فرویدی، رشد شخصیت را فرایندی مادام‌العمر دانست که در بستر تعامل میان فرد و جامعه شکل می‌گیرد. به اعتقاد او، انسان در طول زندگی از هشت مرحله روانی ـ اجتماعی عبور می‌کند و در هر مرحله با بحرانی روبه‌رو می‌شود که نحوه حل آن بر شکل‌گیری هویت و ساختار شخصیت فرد تأثیر مستقیم دارد (محرمی، ۱۳۹۰: ۱۲۲). مفهوم هویت یکی از مهم‌ترین دستاوردهای نظری اریکسون در روان‌شناسی معاصر است. هویت در معنای عام به چیستی و کیستی فرد اشاره دارد و از نیاز انسان به شناخته شدن و تمایز یافتن از دیگران سرچشمه می‌گیرد. این مفهوم از یک سو بیانگر ویژگی‌های یگانه و فردیت انسان است و از سوی دیگر، پیوند او را با گروه‌های قومی، فرهنگی و اجتماعی نشان می‌دهد (ماهوزی، ۱۳۹۹: ۲۴۷). اریکسون نخستین نظریه‌پردازی بود که بحران هویت را به‌عنوان مسئله‌ای اساسی در فرایند رشد روانی ـ اجتماعی مطرح کرد و نشان داد که هویت نه امری ثابت، بلکه نتیجه تعامل مستمر میان عوامل زیستی، اجتماعی و محیطی است (حسینی، ۱۳۹۸: ۱۴).اهمیت شخصیت و هویت تنها به حوزه روان‌شناسی محدود نمی‌شود، بلکه در ادبیات داستانی نیز جایگاهی محوری دارد. شخصیت در رمان و داستان یکی از عناصر اصلی پیش‌برنده طرح و انتقال‌دهنده اندیشه‌های نویسنده است و باورپذیری آن نقش تعیین‌کننده‌ای در موفقیت اثر ادبی دارد (شاه‌کرمی، ۱۴۰۴: ۲۴). ازاین‌رو، رویکردهای میان‌رشته‌ای در سال‌های اخیر بر پیوند عمیق میان ادبیات و روان‌شناسی تأکید کرده‌اند و تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های داستانی را راهی برای کشف لایه‌های پنهان متن و فهم عمیق‌تر ساختار روایی دانسته‌اند (حیدری، ۱۳۷۹: ۱۰۴).یکی از آثاری که ظرفیت بالایی برای چنین تحلیلی دارد، رمان نوه آمریکایی(الحفیدة الامیریکیة) نوشته إنعام کجه‌جی است.

این رمان که در سال ۲۰۰۹ در فهرست نهایی جایزه بوکر عربی قرار گرفت، داستان زینا را روایت می‌کند؛ دختری عراقی‌تبار که در آمریکا زندگی می‌کند و به‌عنوان مترجم به عراق بازمی‌گردد. بازگشت او به سرزمین مادری، مواجهه با مادربزرگ و رویارویی با پیامدهای اشغال عراق، زمینه بروز تعارض‌های درونی، بحران هویت و احساس دوگانگی فرهنگی را فراهم می‌سازد. نویسنده با بهره‌گیری از تجربه زیسته خود در غرب و مشاهدات اجتماعی از عراق، شخصیت زینا را در موقعیتی قرار می‌دهد که کشمکش میان تعلق ملی، تجربه مهاجرت و هویت فردی به‌روشنی در رفتار و گفتار او بازتاب می‌یابد.با توجه به محوریت مسئله هویت و تحولات روانی شخصیت اصلی در این رمان، نظریه روانی ـ اجتماعی اریکسون می‌تواند چارچوبی مناسب برای تحلیل آن فراهم آورد. بر این اساس، پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر نظریه اریک اریکسون، به بررسی شخصیت اصلی در رمان نوه آمریکایی می‌پردازد تا مؤلفه‌های هویت، بحران‌های روانی ـ اجتماعی و تأثیر عوامل محیطی و فرهنگی بر شکل‌گیری شخصیت او را تبیین کند.

---

12. Erik Erikson

هدف اصلی این پژوهش، دستیابی به درکی عمیق‌تر از فرایند شخصیت‌پردازی در این اثر و آشکار ساختن پیوند میان ساختار روان‌شناختی شخصیت و پیام‌های اجتماعی و فرهنگی رمان است. بنابراین درصدد پاسخ‌گویی به سوالات زیر است:

۱. با توجه به نظریه اریکسون و تقابل میان فرهنگ آمریکایی و عراقی در رمان، چه بحران‌های روانی _اجتماعی برای شخصیت اصلی به وجود آمده است؟

۲. چرا زینا بعد از هر بحران به فضیلت‌های اخلاقیِ متناسب با آن بحران دست پیدا نکرده است و بحران‌ها بر او غلبه کرده است؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

از جمله پژوهش‌های انجام شده درباره رمان نوه آمریکایی می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

Ammari Deema and colleagues, (2019) «Diaspora Reversed: A Post-Modern 'Third Space' in 'The American Granddaughte»

این مقاله با نقد الگوی ثابت هویت مهاجران، مفهوم «دیاسپورای معکوس» و شکل‌گیری هویت سیال در نسل جوان عراقی را از طریق تحلیل رمان «نوه آمریکایی» بررسی می‌کند. شخصیت اصلی (زینا) به‌جای پذیرش هویت گذشته‌نگر، با خلق روایتی شخصی در «فضای سوم» پست‌مدرن، هویتی پویا و در حال تکامل می‌سازد. در نهایت، هویت نه به‌عنوان واقعیتی از پیش‌تعیین‌شده، بلکه به‌مثابه فرآیندی مداوم از تولید و بازتعریف درک می‌شود.

Shawnm Marif Ahmed, (2022) "Identity Crisis in Inaam Kachachi’s The American Granddaughte"

این مقاله نشان می‌دهد که زینا در رمان «نوه آمریکایی» چگونه با عبور از بحران هویت و تعارض فرهنگی عراقی-آمریکایی، به درکی انسان‌گرایانه از خویشتن فراتر از مرزهای ملی دست می‌یابد.

جان یوتیان و لوز یانج، (۲۰۲۴) در مقاله‌ای با عنوان «أمريكية بالوجه العراقي أم عراقية بالوجه الأمريكي: دراسة في أزمة الهوية لرواية حفيدة الأميركية» به بررسی بحران هویت مهاجران عرب در رمان نوه آمریکایی اثر أنعام کجه جی می‌پردازد. این مطالعه با تمرکز بر هویت دوگانه شخصیت اصلی داستان، زینا، این بحران را از دو منظر فردی و اجتماعی بررسی می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که حل این تعارض به شناخت و پذیرش هویت چندلایه فرد و وجود ثبات اجتماعی که تبعیض را کاهش داده و بازسازی هویت را تسهیل می‌کند، بستگی دارد.

Souhair Hassan and Koubar, Kuwait Mourad Haji, (2025) "The Crisis of Dual Recognition in the American Granddaughter: A Honnethian Framework Study"

این مقاله با استفاده از نظریه اکسل هونت، بحران شناخت و هویت شخصیت اصلی رمان نوه آمریکایی، زینا را در دو بستر عراق و آمریکا تحلیل می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد زینا در هر دو جامعه، با وجود تلاش‌هایش برای کسب اعتبار و پذیرش اجتماعی، ناکام می‌ماند و طرد می‌شود. در نهایت، این شکست دوگانه او را در وضعیتی نامرئی و گرفتار در کشمکش بین گذشته و آینده رها می‌کند، که نمادی از هزینه انسانی جستجوی به‌رسمیت‌شناختن در جوامعی است که آن را دست‌نیافتنی می‌سازند.

از این رو، این مطالعه از حیث موضوع و رویکرد تحلیلی، نوآورانه محسوب می‌شود و می‌تواند گامی مؤثر در پر کردن خلأ موجود در ادبیات پژوهشی مرتبط با نظریه روان‌شناسی شخصیت در ادبیات عربی معاصر باشد؛ زیرا پژوهش‌های پیشین درباره رمان مذکور عمدتا بحران هویت زینا را از منظر جامعه‌شناختی و فرهنگی، مفاهیمی مانند دیاسپورای معکوس، هویت سیال پسامدرن، تعارض بین فرهنگ عراقی و آمریکایی، یا نظریه بازشناسی هونت بررسی کرده‌اند؛ اما مقاله حاضر با به کارگیری نظریه روانی-اجتماعی اریک اریکسون، به جای تأکید صرف بر دوگانگی فرهنگی یا طرد اجتماعی، بحران‌های شخصیت اصلی را بر اساس مراحل هشت‌گانه تحول روانی _ اجتماعی، بررسی و تحلیل می‌کند.

۳. مبانی نظری پژوهش

اریک اریکسون، که در سال ۱۹۰۲ م، از پدر و مادر دانمارکی در آلمان متولد شد. او معتقد بود شخصیت در تعامل با جامعه و رویدادهای تاریخی شکل می‌گیرد. انسان‌ها با توانایی‌های ذاتی متولد می‌شوند، اما در هر مرحله از رشد، در مواجهه با محیط دچار بحران می‌شوند؛ بحران نقطه‌ای است که فرد برای تطابق با نیازهای جدید، دیدگاهش را تغییر داده و تمام انرژی خود را متمرکز می‌کند تا هویت نهایی‌اش شکل بگیرد (شاه کرمی، ۱۴۰۳: ۷۱). او یکی از نظریه‌پردازان روانکاوی پسا فروید است که تاکید دارد شخصیت در هشت مرحله روانی-اجتماعی شکل می‌گیرد؛ در هر مرحله، فرد با یک بحران روبه‌رو می‌شود؛ عبور موفق از هر بحران، او را به سمت سلامت روانی پیش می‌برد و توقف در هر مرحله، رشد او را مختل می‌کند. (جاویدشاد، ۱۴۰۱: ۵۹) از نظر اریکسون اولین مرحله رشد که از تولد تا حدود ۱٫۵ سالگی می‌باشد در این مرحله از زندگی نوزاد اعتماد اساسی در برابر بی‌اعتمادی رخ می‌دهد که اگر مادر به نیازها و گریه‌هایش به موقع پاسخ دهد و نوازشش کند، نوزاد اعتماد به دنیا را یاد می‌گیرد اما بی‌توجهی مداوم مادر، باعث احساس ناامنی، بدبینی و بی‌اعتمادی در او می‌شود (حسینی، ۱۴:۱۳۹۸). در دومین مرحله از مراحل رشد نظریه اریکسون که سن ۱٫۵ سالگی تا ۳ سالگی را شامل می‌شود، کودک با حمایت والدین، حس استقلال و خودگردانی را در برابر شرم و تردید یاد می‌گیرد. کودک در سن ۳ تا ۵ سالگی وارد مرحله سوم که ابتکار در برابر گناه است، می‌شود که در این مرحله با تشویق به کشف محیط، حس ابتکار شکل می‌گیرد؛ اما سرخوردگی و تحقیر، باعث احساس گناه در کودک می‌شود. (شاه کرمی،۱۴۰۳: ۷۰) در چهارمین مرحله که دوره ۵ تا ۱۳ سالگی کودکان را شامل می‌شود و مرحله کارایی در برابر حقارت آشکار می‌شود، کودکان با ورود به مدرسه، آموزش رسمی را آغاز می‌کنند؛ اگر در مهارت‌هایی مانند خواندن و حل مسئله موفق شده و تشویق شوند، حس کارایی و اعتماد به نفس پیدا می‌کنند. در غیر این صورت، شکست‌های مکرر و مقایسه با دیگران، منجر به احساس حقارت و بی‌کفایتی می‌شود (حسینی، ۱۴:۱۳۹۸). در مرحله پنجم، هویت خود در برابر پراکندگی هویت اتفاق می‌افتد که فرد در سن ۱۳ تا ۲۰ سالگی است که مربوط به دوره نوجوانی او می‌باشد، در این مرحله، فرد تلاش می‌کند با کنار هم گذاشتن آموخته‌های قبلی، به هویتی واحد و پایدار برسد. موفقیت در این کار منجر به شکل‌گیری هویت مشخص، و شکست در آن به سردرگمی و آشفتگی هویت می‌انجامد (جاوید شاد، ۱۴۰۱: ۶۱). در مرحله ششم که بزرگسالی اولیه را شامل می‌شود که فرد پس از اینکه در نوجوانی هویت خودش را پیدا کرد، حالا آماده می‌شود تا آن هویت را با شخص دیگری شریک شود. این مرحله از سن ۲۰ تا ۴۰ سالگی ادامه دارد که فرد با شکل‌گیری هویت در نوجوانی، آماده اشتراک آن با دیگری است. اگر از سلامت روان برخوردار باشد، توانایی عشق ورزیدن و برقراری رابطه‌های صمیمی را پیدا می‌کند، در غیر اینصورت به انزوا و تنهایی دچار می‌شود (عبدلی،۱۴۰۳ : ۱۴۰). در هفتمین مرحله از این نظریه که به دوران میانسالی مربوط می‌شود و مرحله‌ی زایندگی در برابر درخود فرورفتگی است، این مرحله از سن ۴۰ تا ۶۰ سالگی است که فرد با مفیدبودن برای نسل بعد (تربیت فرزند، انتقال تجربه، تأثیر اجتماعی) به رضایت درونی می‌رسد؛ در غیر اینصورت دچار خودمحوری، پوچی و بی‌میلی به زندگی می‌شود. در هشتمین و آخرین مرحله که به دوران پیری اختصاص دارد، انسجام در برابر ناامیدی رخ می‌دهد که اگر فرد زندگی‌اش را پرمعنا و مسئولانه ببیند، به آرامش می‌رسد؛ اگر احساس کند فرصت‌ها را از دست داده، دچار پشیمانی، ناامیدی و ترس از مرگ می‌شود (حسینی، ۱۴:۱۳۹۸؛ عبدلی، ۱۴۰۳: ۱۴۱).

در این نظریه، رشد انسان در هشت مرحله از نوزادی تا کهنسالی پیش می‌رود که هرکدام با تعارضی روانی همراه است؛ در کودکی مراحل اعتماد در برابر بی‌اعتمادی، استقلال در برابر شرم، ابتکار در برابر گناه و سخت کوشی در برابر حقارت به ترتیب فضایل امید، اراده، هدف و خبرگی را می‌آفرینند، سپس در بزرگسالی، به یافتن هویت، برقراری صمیمیت در روابط متعهدانه، و در نهایت عبور از خودخواهی می‌رسد که گذر موفق از این تعارض‌ها شخصیت را پویا و اجتماعی می‌سازد (McAdams: 2001, 401). در مراحل

بعدی زندگی سه تعارض دیگر مطرح می‌شود در نوجوانی هویت در برابر سردرگمی که با حل آن فضیلت وفاداری حاصل می‌شود؛ در جوانی صمیمیت در برابر انزوا که با برقراری روابط عاطفی عمیق فضیلت عشق به دست می‌آید؛ و در میانسالی زایندگی در برابر رکود که با مفید بودن برای نسل بعد فضیلت مراقبت ایجاد می‌شود. در نهایت اگر فرد همه این مراحل را با موفقیت پشت سر بگذارد، در کهنسالی با تعارض یکپارچگی نفس در برابر ناامیدی روبه‌رو می‌شود و با پذیرش زندگی خود به فضیلت خرد دست می‌یابد (Erikson: 1977, 247-222). وی معتقد است که در هر مرحله، انسان با بحران یا نقطه عطفی روبه‌رو می‌شود که ریشه در تعامل عوامل درونی (زیستی) و فشار محیط اجتماعی دارد. توانایی حل این بحران‌ها ذاتی است، اما هر کدام در زمان خاصی خود را نشان می‌دهند. نحوه مواجهه با هر بحران (سازگارانه یا ناسازگارانه) تعیین‌کننده مسیر رشد شخصیت است (عمرانی‌پور، ۴۲:۱۳۹۰). در این نظریه، زندگی شامل مراحل پیاپی با بحران‌های روانی خاص است. شخصیت از نحوه رویارویی با این بحران‌ها شکل می‌گیرد و عبور موفق از هرکدام، توانایی مقابله با مراحل بعد را افزایش می‌دهد. درواقع تغییرات تدریجی ناشی از نقاط عطف زندگی، شخصیت نهایی را می‌سازند (محرمی، ۱۳۹۰: ۱۲۵). اریکسون معتقد بود که پیدا کردن هویت، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای زندگی هر فرد است. به این معنا که اگر یک نوجوان بتواند با موفقیت از این مرحله عبور کند و هویت خودش را پیدا کند، در آینده به انسانی ارزشمند و تأثیرگذار تبدیل خواهد شد (عبدی‌پور، ۱۴۰۰: ۷۸).

۳-۱. انعام کجه‌جی و خلاصه‌ی رمان نوه آمریکایی

انعام کجه‌جی، رمان‌نویس و روزنامه‌نگار عراقی مقیم پاریس در فرانسه است. او در سال ۱۹۵۲ میلادی در بغداد، پایتخت عراق، و در محله کراده به دنیا آمد. از جمله رمان‌های او می‌توان به آب باریکه‌ها (سواقی القلوب)، نوه آمریکایی (الحفیدة الامیرکیة) و تکه پاره‌های من (طشاری) اشاره کرد. رمان نوه آمریکایی، در سال ۲۰۰۹ در میان نامزدهای نهایی جایزه بوکر جهان عرب قرار گرفت. انعام کجه‌جی در آثار خود، با بهره‌گیری از مشاهدات عینی از جامعه‌ی عراق و تجربیات زیسته در غرب، مسائل اجتماعی و سیاسی را بازتاب می‌دهد. در این رمان او به ترسیم ساختار اجتماعی عراق، تبعیض‌ها، معضلات فرهنگی، اقتصاد بیمار، غارت اموال ملی، کشمکش‌های داخلی و سیاست‌های منفعت‌طلبانه‌ی آمریکا در قبال این کشور پرداخته است (شهریار نیازی و فاطمه اعرجی، ۷۶:۱۳۹۸).این رمان داستان زینا، دختر مسیحی عراقی‌تبار را روایت می‌کند که پس از آزار خانواده توسط نیروهای امنیتی عراق در دهه ۱۹۹۰، به آمریکا مهاجرت کرده و تابعیت می‌گیرد. او که احساسات میهن‌پرستانه‌ای نسبت به آمریکا دارد، در جریان اشغال عراق به عنوان مترجم در ارتش ایالات متحده استخدام می‌شود. هنگام بازگشت به عراق، با مادربزرگش دیدار می‌کند که از دیدن او در لباس نظامی آمریکایی به شدت ناراحت است؛ چراکه پدربزرگ زینا تمام عمر در ارتش عراق خدمت کرده است. زینا همچنین با طاووس (خدمتکار مادربزرگ) و پسرش مهیمن آشنا شده و رابطه‌ای عاشقانه یک‌طرفه با او برقرار می‌کند. مواجهه با مادربزرگ و تجربه‌هایش در عراق، زینا را وادار به بازاندیشی در هویت و مفهوم وطن می‌کند. در سال ۲۰۰۸ قراردادش را تمدید نمی‌کند و به آمریکا بازمی‌گردد، اما دوباره به عراق سفر می‌کند تا با مادربزرگ بیمار و مهیمن دیدار کند. پس از مرگ مادربزرگ، زینا سرخورده و دلتنگ به آمریکا بازمی‌گردد تا ویرانی‌ها و نقض حقوق بشر علیه مردم عراق توسط نیروهای اشغالگر را برای خانواده‌اش بازگو کند.

جلال برجس، شاعر و رمان‌نویس معاصر اردنی متولد ۱۹۷۰ در روستای حنینا، تحصیل‌کرده مهندسی هوافضا و از پیشگامان عرصه ادبیات معاصر عربی است. وی با خلق آثاری در حوزه‌های شعر، داستان کوتاه و ادبیات، به جایگاه برجسته‌ای دست یافت. نقطه اوج موفقیت‌های ادبی او دریافت جایزه معتبر جهانی بوکر عربی در سال ۲۰۲۱ برای خلق رمان «دفاتر الورَّاق» بود که این اثر را در صدر مهم‌ترین دستاوردهای ادبی‌اش قرار داد (اسدی اصل، ۱۴۰۰: ۸). رمان دفترچه‌های کتاب فروش،«دفاتر الوراق » که با قلم

کریم اسدی اصل ترجمه شده، بازتابی از بحران‌های انسانی و اجتماعی در شهر اَمّان است؛ جایی که مرز میان واقعیت و خیال در هم می‌شکند و شخصیت‌ها در کشاکش میان ریشه‌های ازدست‌رفته، بی‌اعتمادی، و هویت‌های متزلزل، در جست‌وجوی معنا هستند. روایت از خلال ذهن‌هایی شکل می‌گیرد که درگیر فشارهای پنهان درونی و زخم‌های تاریخی‌اند. در این جهان آشفته، ابراهیم الوراق که کتاب‌فروشی‌اش مصادره می‌شود، آرام آرام درگیر گفت و گویی درونی با صدایی می‌شود که از اعماق وجودش برمی‌خیزد؛ صدایی که او را به انتقام و مرگ می‌خواند. در برابر او، ناردا (بانو نون) قرار دارد؛ زنی که از دل رنج و سرکوب خانوادگی برخاسته و می‌کوشد معنایی تازه برای زیستن بیابد. دیدار تصادفی این دو در آستانه مرگ، به‌سان نقطه‌ای است که تاریکی و میل به زندگی در هم می‌آمیزند. در پس‌زمینه، جادالله، پدر ابراهیم، نماد نسلی شکست‌خورده است که میان آرمان و واقعیت در آستانه نابودی قرار گرفته است. او از فلسفه و عدالت سخن می‌گوید، اما در نهایت، زیر بار خشم و سرکوب، خود را از میان برمی‌دارد؛ و شخصیت لیلی نیز، سایه‌ای از تنهایی، شرم و بحران هویت است که در برابر جامعه و درون خود گرفتار شده است. رمان در بستری می‌گذرد که در آن، مرز خیال و واقعیت محو می‌شود؛ ذهن شخصیت‌ها میدان نبرد نیروهایی است که نه دیده می‌شوند و نه خاموش می‌گردند. هر یک، در تقلایی خاموش، در پی رهایی از چیزی است که در درونشان ریشه دوانده، بی‌آنکه بتوانند آن را نام ببرند.

۴. مصادیق بحران‌های روانی _اجتماعی در رمان نوه آمریکایی

۴-۱. بحران هویت خود در برابر پراکندگی هویت

در این مرحله، فرد به دنبال درک کیستی خود است وموفقیت، منجر به ثبات شخصیتی می‌شود، اما شکست، سبب پراکندگی هویت می‌شود که این بحران با سردرگمی در انتخاب مسیر زندگی، ارزش‌ها و نقش‌های اجتماعی، و احساس پوچی همراه است که زینا در طول زندگی خود در این بحران به سر می‌برد و در بخشی از رمان این بحران نمایان می‌گردد:

«بِأَنَّ جَدِّی هُوَ العَقِیدُ الرُّکنُ یُوسُفُ السَّاعُور... مُسَاعِدًا لِمُدِیرِ التَّجْنِیدِ فِی المَوصِلِ... لِلمَرَّةِ الأُولَی، مِن بُزَّتِی العَسْکَرِیَّةِ الَّتِی تَعْزِلُنِی عَنِ النَّاسِ. کَأَنَّنِی فِی خَندَقٍ وَهُم فِی آخَرَ... عَلَیَّ أَنْ أَکُونَ اِبنَتَهُم وَعَدُوَّتَهُم فِی آنٍ، وَأَنْ یَکُونُوا هُم، فِی الوَقْتِ عَینِهِ، أَهْلِی وَخُصُومِی» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۱۵).

زینا در دلِ یک کشمکش دردناک ایستاده است؛ کشمکشی که از دو سوی زندگی‌اش او را می‌کِشد. از یک طرف ریشه‌های عراقی‌اش قرار دارد؛ زبانی که با لهجه‌ی مردم موصل حرف می‌زند، خانواده‌ای که تاریخ و گذشته‌شان با آن سرزمین گره خورده است و پدربزرگی که زمانی از افسران مهم ارتش عراق بوده است. از طرف دیگر، خودش اکنون عضوی از ارتش آمریکاست؛ با لباسی نظامی که نه‌تنها ظاهرش را تغییر داده است بلکه او را از همان مردمی دور می‌کند که زمانی خودش یکی از آنها بوده است؛ این فاصله باعث می‌شود احساس کند در دو جبهه‌ی متفاوت ایستاده است؛ هم باید دختر همان خانواده باشد، و هم در نقش دشمنِ آنها ظاهر شود؛ هم ریشه‌هایش را حفظ کند و هم وظیفه‌ای را انجام دهد که او را از آن ریشه‌ها جدا می‌کند. همین کشمکش درونی زینا را به سردرگمی عمیقی می‌رساند. او احساس می‌کند گویی در یک سنگر است و مردمش در سنگری دیگر؛ گویی میان دو نقش قرار گرفته که با هم سازگار نیستند. از یک‌سو باید برای کشوری بجنگد که به او فرصت زندگی جدید داده و از سوی دیگر نمی‌خواهد گذشته و هویت خانوادگی‌اش را انکار کند. این همان بحرانی است که اریکسون از آن با عنوان بحران هویت یاد می‌کند؛ زمانی که فرد نمی‌تواند بین نقش‌هایی که از او انتظار می‌رود تعادل برقرار کند. زینا در تلاش است بفهمد واقعا چه کسی است و در کدام‌یک از این دو جهان جای واقعی‌اش را پیدا می‌کند، اما این راه برایش پر از پرسش، تردید و احساس جدایی از خودِ واقعی‌اش است؛ زیرا فقدان یک فرهنگ مشخص که شامل مجموعه‌ای از ارزش‌ها، باورها، آداب و رسوم و نمادهای مشترک باشد، فرد را در یک فضای بی‌ثبات و متغیر قرار

می‌دهد و در نهایت باعث سردرگمی هویت می‌شود (پی‌شولتز و الن شولتز، ۳۵۱:۱۳۸۹). در چنین شرایطی، زینا نه مرجعی برای تعریف خود دارد و نه الگویی برای تداوم رفتارهایش، این خلأ فرهنگی به تدریج به سردرگمی هویت دامن می‌زند، به گونه‌ای که او نمی‌داند به کدام سنت تعلق دارد، چه آیینی را ارج می‌نهد و بر اساس چه معیاری باید خود را از دیگران متمایز کند و به عقیده اریکسون چنین فردی آنچنان در این بحران غرق می‌شود که دیگر توانایی کسب فضیلت تعهد و وفاداری به هویت واحد را از دست می‌دهد؛ نمونه دیگری از این بحران که در زندگی او دیده می‌شود این است که:

«رَأَيْتُنِي أَطْرُقُ بَابَ بَيْتِ جَدِّي يُوسُفَ فِي شَارِعِ الرَّبِيعِ وَأَنَا مُرتَدِيَةٌ فُستَانَ عُرْسٍ بَنَفسَجِيَّ اللَّونِ... وَقَد فَتَحَ جَدِّي البَابَ وَلَم أَخَف مِنهُ رَغمَ عِلمِي، وَأَنَا فِي الحُلمِ بِأَنَّهُ قَد مَاتَ... أَرَدتُ أَنْ أُحَضِّرَ عُرسَكِ يَا سَنَاءُ وَلَم أُصَحِّح لَهُ اِسمِي.لَم أَقُل لَهُ إِنَّنِي زَينَةُ، أَو زُوَينَةُ كَمَا اعتَادَ أَنْ يُنَادِينِي لَكِنَّ جَدَّتِي رَحمَةَ أَطلَّت مِن وَرَاءِ كَتِفِهِ وَقَالَت: هَذِهِ زَينَبُ، أَلَم تَعرِفهَا؟... هَبَنَا وَاقِفِينَ... أَركَبُونَا فِي البَاصِ وَأَخَذُونَا إِلَى قَصرِ صَدَّامٍ القَرِيبِ مِنَ المِطَارِ... وَكُنتُ أَلبَسُ مِثلَهُم لَكِنَّنِي لَم أَتَعَوَّد، بَعدَ الِاختِلَاطِ بِهِم» (کجه‌جی، ۴۷:۲۰۱۰).

زینا در دنیای واقعی و خواب‌هایش، انگار با نام‌ها و نقش‌های متعددی دست و پنجه نرم می‌کند. حتی عزیزانش هم او را با نامی صدا می‌زنند که دقیقاً نام خودش نیست؛ مادربزرگش او را زنزن صدا می‌کند، در حالی که شاید اسم اصلی‌اش زینا یا زوینه باشد. این تفاوت در نام‌گذاری، نشان‌دهنده‌ی فاصله‌ای است که حتی در نزدیک‌ترین روابط هم احساس می‌شود. در خواب، او خود را با لباسی زیبا و بنفش _شبیه لباس عروسی_ می‌بیند و به دیدن پدربزرگش می‌رود. اما نکته‌ی عجیب اینجاست که پدربزرگ در واقعیت از دنیا رفته است. این خواب انگار نمادی از تعلق زینا به گذشته‌ای دور و شاید گمشده است؛ خاطره‌ای از دوران حضور پدربزرگ که دیگر در دنیای واقعی وجود ندارد، اما در ذهن و ناخودآگاه زینا زنده مانده است. در دنیای بیداری، زینا لباسی نظامی بر تن دارد، اما این لباس هم نتوانسته او را با کسانی که کنارشان خدمت می‌کند، یکی کند. او می‌گوید: مثل سربازان لباس پوشیده بودم اما هنوز نمی‌توانستم با آنها گرم بگیرم. این جمله به خوبی نشان می‌دهد که او در هویت خود گیر کرده است؛ نه کاملاً یک فرد عادی و غیرنظامی است، و نه واقعا احساس می‌کند یک سرباز است که با هم‌رزمانش صمیمی شود. او نه یک عراقی است که در کشورش مانده باشد، و نه یک آمریکایی که کاملا به آنجا تعلق داشته باشد. حتی وقتی به شهری مثل تکریت فرستاده می‌شوند، که برایش با اسم صدام شناخته شده، با تردید می‌پرسد: این شهر صدام است؟ راست است؟ دروغ است؟ این سردرگمی در مورد مکان‌ها و شخصیت‌های سیاسی، بازتابی از سردرگمی عمیق‌تر او در مورد هویت خودش است؛ گویی او در هیچ‌کدام از این نقش‌ها و مکان‌ها، جایگاه روشنی پیدا نمی‌کند؛ به گفته اریکسون نوجوان اگر نتواند بحران هویت خود را حل کند، دچار سردرگمی می‌شود؛ به این معنا که او میان نقش‌ها، ارزش‌ها و مسیرهای متعدد پیش رو سرگردان می‌ماند و نمی‌تواند تصویر روشنی از آنچه هست یا می‌خواهد باشد، پیدا کند (پی شولتز و الن شولتز، ۳۵۷:۱۳۸۹). در واقع این وضعیت او را از متعهد بودن به یک هویت دور می‌کند؛ این بحران، در بخش دیگری از رمان، به شکلی دیگر خود را نمایان می‌سازد:

«وَ الأَمْرُ لا يَقْبَلُ الغَلَطَ. إِنَّهُ عَمَلِي فِي الجَيْشِ الَّذِي سَلَّحَنِي بِكُلِّ هَذِهِ البَذَاءَةِ. وَلَمْ يَكُنْ أَحُوهُ حَيْدَرٌ مُخْطِئًا حِينَ صَارَحَنِي، وَالخَجَلُ يَأْكُلُ وَجْهَهُ، بِأَنَّ جَدَّتِي تَعْتَقِدُ «حاشَا السَّامِعِين» بِأَنَّنِي «تَرْبِيَةُ سِنْ»، وَالسَّبَبُ، فِي رَأْيِهَا، هُوَ تِلْكَ البِلَادُ الَّتِي سَلَبَتْنِي أَخْلَاقِي وَمَسَخَتْنِي وَجَعَلَتْ مِنِّي إِنْسانَةً أُخْرَى. قَالَ لِي إِنَّهُ خَالَفَهَا فِي الرَّأْيِ لَكِنَّهُ جَامَلَهَا وَوَعَدَهَا أَنْ يُسَاعِدَهَا فِي إِعَادَتِي إِلَى الصَّوَابِ. مِسْكِينٌ هٰذَا الحَيْدَر. تُطَالِبُهُ العَجُوزُ بِأَنْ يُعِيدَنِي إِلَى صَوَابِهَا العِرَاقِيِّ، لا صَوَابِي الأَمِيرِكِيِّ. إِلَى العَيْبِ، الِاحْتِرَامِ، وَالخَفَرِ، وَالحَشْمَةِ، وَالأُصُولِ» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۱۳۱).

زینا در میان دو فرهنگ کاملاً متفاوت گرفتار شده است. از یک طرف، در فضایی آمریکایی رشد کرده که به او آزادی، جسارت و نوعی بی‌پروایی در حرف زدن داده است؛ تا جایی که خودش احساس می‌کند این فرهنگ او را تغییر داده و حتی از نظر اخلاقی مسخ

کرده است. از طرف دیگر، ریشه‌های عراقی و خانوادگی‌اش را دارد؛ خانواده‌ای که ارزش‌هایی مثل حیا، نجابت، احترام و پایبندی به اصول سنتی را بسیار مهم و مقدس می‌دانند. زینا میان این دو دنیا سرگردان است و نمی‌تواند به روشنی بگوید واقعاً کیست: یک زن آزاد و مستقل آمریکایی یا یک دختر سنتی عراقی که باید مطابق انتظارات خانواده رفتار کند؟ این سردرگمی باعث شده احساس کند به هیچ‌کدام از این دو دنیا کاملا تعلق ندارد. مادر بزرگش او را دختری می‌داند که از مسیر درست دور شده و باید به راه راست برگردد؛ حتی اگر این بازگرداندن با سخت‌گیری و تهدید همراه باشد؛ در عین حال، خودش هم می‌داند که به دلیل اتفاقات تلخ و مهاجرت اجباری، از سرزمین و گذشته‌اش جدا شده است. بنابر گفته اریکسون، بحران زمانی آغاز می‌شود که فرد در مسیر هویت‌یابی دچار سرگردانی شود (حسینی، ۱۵:۱۳۹۸).این بحران هویت در زینا، اورا به سردرگمی در جویای هویت خود دچار کرده است؛ نمونه‌ای دیگر از این بحران، در قسمتی دیگر از رمان مورد بررسی قرار می‌گیرد:

«زِيْوُنْ عُمْرِي وَيْنَ أَنْتِ؟ بَعْدُكِ فِي عُمَانَ؟ مَتَى تَصِلِينَ عِنْدَنَا عُيُونِي؟.... أَنَا فِي تِكْرِيتَ. لَا يَبْقَى بَالُكِ... أَشْتَغِلُ مُتَرْجِمَةً فِي شَرِكَةٍ لِلمُقَاوَلَاتِ...يَا مُقَاوَلَاتٍ بِهَذِهِ الأَيَّامِ السُّودِ؟ شَرِكَةُ كَهْرَبَاءِ يَا جَدَّتِي...اِسْمَعِينِي زَيْنِ يَا بِنْتِي... أُرِيدُ أَنْ أَجِيءَ إِلَيْكِ إِلَى تِكْرِيتَ، لَنْ أَصْبِرَ أَكْثَرَ. لَكِنِ الشَّرِكَةُ تَمْنَعُ الزِّيَارَاتِ... فَهِمْتُ. لَا تُكْمِلِي. أَنْتِ تَشْتَغِلِينَ مَعَ الأَمِيرْكَانِ، مُو هَشْكِل؟...كَذَبْتُ عَلَى جَدَّتِي رَحْمَةٍ... قُلْتُ لَهَا إِنَّنِي مَنْدُوبَةٌ مِنَ الأُمَمِ الْمُتَّحِدَةِ لِمُرَاقَبَةِ الْمَهِمَّاتِ الَّتِي يَقُومُ بِهَا الْجَيْشُ الأَمِيرْكِيُّ فِي أَوْسَاطِ الْمَدَنِيِّينَ الْعِرَاقِيِّينَ» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۷۱).

زینا در شهر دیترویت آمریکا بزرگ شده، اما حالا برای انجام کار ترجمه همراهِ نیروهای آمریکایی به عراق آمده است. او میان دو فرهنگ کاملاً متفاوت قرار گرفته؛ از یک طرف ریشه و خانواده‌اش به عراق و سنت‌های آن تعلق دارد و از طرف دیگر سال‌ها در غرب زندگی کرده و با سبک زندگی آنجا خو گرفته است. همین تفاوت‌ها باعث شده که زینا نمی‌داند دقیقاً چه ملیتی دارد. حتی برای اینکه مادربزرگش ناراحت یا نگران نشود، به او حقیقت را نمی‌گوید و وانمود می‌کند کارمند سازمان ملل است. این پنهان‌کاری نشان می‌دهد که زینا هنوز با هویت واقعی خودش کنار نیامده و نمی‌داند باید خودش را چطور تعریف کند. وقتی مادربزرگش با تردید و نگرانی از او می‌پرسد: تو با آمریکایی‌ها کار می‌کنی؟، زینا نمی‌تواند راستش را بگوید و ترجیح می‌دهد داستانی بسازد تا ماجرا را پنهان کند و از نظر اریکسون او با روش ناسازگارانه به حل این مساله می‌پردازد (پی شولتز و الن شولتز، ۱۳۸۹: ۲۵۲) یعنی خودش نیز از اینکه دروغ می‌گوید، ناراحت است. این واکنش نشان می‌دهد که او بین احساس وظیفه، ترس از قضاوت خانواده و تلاش برای ساختن یک زندگی مستقل گیج شده است. در واقع او هنوز نتوانسته یک تصویر روشن و یکپارچه از کیست و به کجا تعلق دارد، بسازد. این سردرگمی هویتی باعث می‌شود مدام میان حقیقت و دروغ، میان گذشته و حال، و میان دو دنیای متفاوت سرگردان باشد. از آنجایی که هویت به مجموعه‌ای از سازوکارهای روانی–اجتماعی گفته می‌شود که فرد، یکپارچگی و پیوستگی خود را در برابر تغییرات گوناگون اجتماعی و گذر زمان حفظ کند (حسینی، ۱۴:۱۳۹۸)، اما زینا در حفظ یکپارچگی و تداوم خود در برابر دگرگونی‌های اجتماعی و گذر زمان، ناموفق بوده است و این وضعیت باعث شده است که او نتواند به یک هویت پایبند باشد و این فضیلت اخلاقی را کسب کند؛ در قسمتی از رمان، کجه‌جی نمونه‌ای دیگر از این بحران را به تصویر می‌کشد:

«وَ مَنْ تَلْقَاءَ نَفْسِي، بَدُونَ الْعَوْدَةِ إِلَى الرَّقِيبِ، قُلْتُ وَ أَنَا أَمُدُّ يَدِي وَ أَدْفَعُ، بَعِيدًا، السِّلاحَ الْمُصَوَّبَ إِلَى رَأْسِ زَوْجِهَا: مَا كُو شَيْءٌ لَا تَخَافِينَ... مُجَرَّدُ تَحْقِيقٍ بَسِيطٍ» (کجه‌جی، ۲۰۱۰:۱۰۷).

شخصیت اصلی در موقعیتی بسیار سخت و متناقض قرار گرفته است. او همزمان دو وظیفه کاملاً متفاوت دارد. از یک طرف، به عنوان یک سرباز، باید دستورهای نظامی را بدون چون و چرا اجرا کند و حتی در حمله شرکت کند. در همین حال، او مترجم نیروهای نظامی هم هست که این وظیفه او را درگیر شرایط حساس و تصمیم‌گیری‌های دشوار می‌کند. از طرف دیگر، زینا آدمی دلسوز و قلبی مهربان دارد. این انسانیت او باعث می‌شود نتواند شاهد ظلم باشد. او با وجود اینکه می‌داند نباید این کار را بکند اما برای نجات جان

یک مرد بی‌گناه، اسلحه‌ای را که به سمت سرش نشانه رفته بود، کنار می‌زند و به همسر مضطرب او اطمینان می‌دهد که جای نگرانی نیست و فقط یک بازجویی ساده در جریان است. زینا خودش اعتراف می‌کند که این کار را بی‌اختیار و بدون اینکه به ما فوقش نگاه کند انجام داده است. این بی‌اختیار بودن نشان می‌دهد که او بین دو قطب متضاد وجودش گیر کرده است. یک قطب، نقشی است که به او تحمیل شده؛ یعنی عمل کردن به عنوان بخشی از سیستم نظامی که گاهی مجبور به خشونت است. قطب دیگر، هویت واقعی و درونی اوست؛ انسانی که ذاتا با مهربانی، دلسوزی و عدالت عجین شده است. در واقع، زینا در این لحظه نمی‌داند که آیا باید به عنوان یک ابزار در دست سیستم سرکوب عمل کند یا صدای وجدان بیدار درون خودش را دنبال کند. این سردرگمی، او را بین وظیفه نظامی و انسانیت ذاتی‌اش به چالش می‌کشد؛ اریکسون، بررسی مسائل دوران نوجوانی، همراه با ویژگی‌ها و نیازمندی‌های آن را حائز اهمیت می‌داند چراکه نوجوان در این دوره نه تنها باید خود را با تغییرات و تحولات گوناگون سازگار کند، بلکه باید هویتی منسجم نیز برای خویش به دست آورد (حسینی، ۱۴:۱۳۹۸). این در حالیست که زینا هویت واحدی برای خود کسب نکرده است و به هیچ یک از دو هویت خود پایبند نیست.

۴-۲. بحران صمیمیت در برابر انزوا

در این مرحله، فرد با چالش برقراری روابط عمیق و متعهدانه روبرواست و موفقیت در این مسیر به توانایی عشق ورزیدن و ایجاد پیوند سالم می‌انجامد، در حالی که ناتوانی در آن، به دلیل ترس از آسیب، فرد را به سوی تنهایی و انزوای عاطفی سوق می‌دهد همانطور که زینا به دلیل ناتوانی در این روابط دچار این بحران شده است و در بخشی از رمان آمده است که:

«حَتَّى ضَحِكَتِي تَغَيَّرَتْ. لَمْ أَعُدْ أُقَهْقِهُ مِنْ قَلْبِي كَالسَّابِقِ، كَاشِفَةً، بِلَا خَجَلٍ.... مَنْ يُغَازِلُ امْرَأَةً تَحْمِلُ مَقْبَرَةً بَيْنَ الضُّلُوعِ؟.... أَضْحَكُ مِنْ قِشْرَةِ الْقَلْبِ بِإِيجَازٍ وَ بِلَا كَثِيرِ حُبُورٍ.....خِرْقَةٌ مَعْصُورَةٌ مِنْ خِرَقِ مَسْحِ البَلَاطِ. خِرْقَةٌ كَاشِي» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۱۰).

زینا دیگر مثل قبل نیست که راحت بخندد یا از ته دل شاد باشد. انگار یک غم سنگین و قدیمی همیشه همراهش است، مثل کسی که یک دنیا خاطره تلخ و داغ عزیز در سینه دارد. خودش هم این را خوب می‌داند و می‌گوید کدام آدمی پیدا می‌شود که به زنی با این همه غصه نهفته، حرف عاشقانه بزند؟ برای همین است که دیگر آن خنده‌های بلند و بی‌خیال قدیم را از او نمی‌بینیم و به جایش یک لبخند کوچک و عصبی روی صورتش می‌آید که انگار به زور آن را ساخته تا کسی از حال دلش باخبر نشود. او احساس می‌کند مثل یک تکه پارچه مچاله و بی‌مصرف شده که هیچ ارزشی ندارد و آدمی شکست خورده است که بهترین کارش قایم شدن از نگاه بقیه است؛ این خودانگاره منفی باعث شده است او باور کند هیچ‌کس به زنی با این همه غصه و خاطره تلخ علاقه‌مند نمی‌شود. این دیدگاه زینا نشان می‌دهد که او از نزدیک شدن دیگران به خودش حسابی می‌ترسد و دلش نمی‌خواهد کسی به دنیای درونی او راه پیدا کند. در واقع او به جای اینکه برای حل مشکل تنهایی‌اش به دیگران پناه ببرد و با آنها یکی شود، درست برعکس عمل می‌کند و در لاک خودش فرو می‌رود. این همان حالتی است که در روانشناسی به آن می‌گویند بحران صمیمیت در مرحله منفی یعنی فرد به جای اینکه با دیگری ارتباط برقرار کند و صمیمی شود، از ترس آسیب دیدن یا قضاوت شدن، خودش را توی خانه تنهایی و انزوای عاطفی حبس می‌کند؛ بدین ترتیب بحران بر او غلبه پیدا می‌کند و او دچار گوشه گیری می‌شود و دیگر نمی تواند عشق و دوست داشتن را تجربه کند. در قسمتی دیگر، این بحران این گونه نمایان می‌شود:

«مِنْ يَوْمِهَا بَدَأْتُ أَعِي إِصَابَتِي بِأَعْرَاضِ دَاءِ الشَّجَنْ وَأَتَعَايَشُ مَعَهُ وَلَا أَبْحَثُ لَهُ عَنْ دَوَاءٍ. كَيْفَ أُقَاوِمُ الدَّاءَ الَّذِي أَعَادَ إِنْجَابِي، هَدْهَدَنِي، وَكَبَّرَنِي» (کجه‌جی، ۱۵:۲۰۱۰).

زینا دیگر آن آدم سابق نیست که دنبال پیدا کردن یک هم‌صحبت یا یک شریک عاطفی بگردد. او آگاهانه و از روی اختیار، خودش را از هر نوع ارتباط نزدیک و صمیمانه‌ای کنار کشیده است. خودش می‌گوید که دیگر قصد ندارد برای این حال و روزش دنبال درمان یا راه فراری بگردد انگار با همین غم و اندوهی که توی دلش سنگینی می‌کند کنار آمده و تصمیم گرفته با آن زندگی کند. برای زینا، این حس ناراحتی و سنگینی مثل یک همراه قدیمی و وفادار شده که اتفاقاً خیلی هم برایش عزیز است. او معتقد است این غم بود که او را از آن آدم ساده‌لوح و وابسته‌ی قبلی بیرون کشید و جور دیگری متولدش کرد. به همین خاطر، به جای اینکه مثل بقیه دلش بخواهد با کسی درد و دل کند یا شانه به شانه‌ی کسی تکیه بدهد، ترجیح می‌دهد در خلوت خودش و در آغوش همین غم سنگین بماند. این رفتار زینا در واقع یک جور پناه بردن به انزواست، منتها انزوایی که ظاهرش انتخاب خودش است اما ته دلش یک ناتوانی عمیق را پنهان کرده است. او دیگر حوصله و شاید توانِ این را ندارد که خودِ واقعی‌اش را برای کسی رو کند یا بگذارد کسی به دنیای درونی‌اش راه پیدا کند. صمیمیت و نزدیک شدن به آدم‌های دیگر برایش ترسناک یا شاید خسته‌کننده شده است، برای همین غم را به عنوان همدمی امن‌تر و قابل پیش‌بینی‌تر انتخاب کرده است. این همان حالتی است که می‌شود اسمش را انزوای عاطفی گذاشت؛ یک تنهایی عمیق که نه از روی نبودن آدم‌ها، بلکه از روی ناتوانی در وصل شدن به آنها به وجود می‌آید؛به همین دلیل می‌توان دریافت که این بحران بر زینا چیره یافته است زیرا او قصد ندارد از این بحران خارج شود و به فضیلت عشق دست پیدا کند و به جای دوری از آن، سعی در نزدیک شدن به آن را دارد و همانطور که در ادامه رمان ذکر شده است:

«رَمَقَتْنِي جَدَّتِي بِعَجَبٍ، لِأَنَّنِي مَا زِلْتُ أَحْفَظُ فِي رَأْسِي تِلْكَ التَّشْبِيهَاتِ الشَّعْبِيَّةَ، وَبَدَتْ مُتَرَدِّدَةً قَبْلَ أَنْ تَسْأَلَنِي عَنْ أَبِي.قُلْتُ لَهَا إِنَّنَا لَا نَرَاهُ كَثِيرًا مُنْذُ خِلَافِهِ مَعَ أُمِّي وَذَهَابِهِ إِلَى أَرِيزُونَا...وَيْنْ رَاحَ الْحُبُّ الَّذِي تَحَدَّتْ بِهِ أُمُّكِ الدُّنْيَا؟ لَمْ أَدْرِ بِمَ أُجِيبْ، وَلَمْ أَكُنْ، رَغْمَ افْتِرَابِي مِنَ الثَّلَاثِين، قَدْ جَرَّبْتُ الْحُبَّ الَّذِي يَجْعَلُ صَاحِبَهُ يُخَالِفُ دُنْيَاهُ لِكَيْ يَعِيشَهَا. رَفَضَتْ جَدَّتِي أَنْ تَأْكُلَ أَوْ تَشْرَبَ أَيَّ شَيْءٍ فِي الْمُعَسْكَرِ... كَأَنَّ مَاءَنَا زَرْنِيخٌ» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۷۵).

زینا با وجود اینکه به سن سی سالگی نزدیک شده، هنوز طعم یک عشق واقعی و عمیق را نچشیده است. برای او، تعریف عشق چیزی فراتر از یک رابطه ساده است؛ او به دنبال حسی است که آدم را وادار کند همه چیز را برای رسیدن به آن فدا کند، اما هنوز چنین تجربه‌ای در زندگی‌اش نداشته است. این خلأ عاطفی، هم‌زمان با یک بحران بزرگ‌تر در روابط خانوادگی‌اش ایجاد شده است. او که حالا به عنوان مترجم برای آمریکایی‌ها کار می‌کند، در نگاه خانواده‌اش غریبه و دور افتاده به نظر می‌رسد؛ تا جایی که مادربزرگش حتی حاضر نیست در محیط نظامی که زینا در آن کار می‌کند، یک قطره آب بنوشد و انگار آنجا را جایی مسموم و ناپاک می‌داند.این شغل باعث شده زینا میان دو دنیا گیر بیفتد و در هیچ‌کدام احساس آرامش نکند. او نه دیگر نزد خانواده‌اش آن جایگاه گذشته را دارد و نه در دنیای آمریکایی‌ها پیوند قلبی عمیقی برقرار کرده است. در واقع، زینا در حال حاضر هم از نظر عاطفی تنها مانده و هم از نظر اجتماعی توسط مادر بزرگش طرد شده است. او در این میانه، در نوعی انزوای تلخ گرفتار شده که نه راهی به گذشته دارد و نه پیوندی با آینده ومورد دیگری از این بحران که به چشم می‌خورد آن است که:

«حِينَ عَثَرْتُ عَلَيْهِ جَاءَتْ شَفْطَةُ حَلِيبٍ وَوَقَفَتْ بَيْنَنَا. لَكِنَّهُ جَاهِزٌ لِلْغِشّ. يُرِيدُ أَنْ يَصُدَّنِي عَنْهُ لِكَي يُزَوِّجَنِي مِنْ أَخِيهِ، بِعَقْدٍ شَكْلِيٍّ. أَحْمِلُ حَيْدَرًا مَعِي، مِثْلَ حَقِيبَةِ يَدِي، إِلَى أَمِيرِكَا...مُهَيْمِن، لِمَاذَا لَا تَأْتِي أَنْتَ مَعِي إِلَى أَمِيرِكَا؟ وَمَاذَا سَأَفْعَلُ هُنَاكَ، يَا أُخْتِي الْعَزِيزَةُ؟» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۱۴۷).

مهیمن که برادر رضاعی(شیری) زینا است، پشتِ واژه‌های مذهبی و رسمی پنهان می‌شود. او با خطاب‌کردن زینا به خواهر عزیزم میان خودش و او یک دیوار شرعی و عاطفی می‌کشد؛ دیواری که اجازه نمی‌دهد احساساتشان صادقانه و بی‌پرده باشد. در ظاهر، این جمله نشانه احترام و پایبندی به شرع است، اما در عمل، تبدیل شده به فاصله‌گذاری؛ نوعی خط قرمز که نمی‌گذارد رابطه‌شان طبیعی،

نزدیک و صمیمی شود. زینا در این میان، هم احساس نزدیکی می‌کند و هم احساس دوری؛ او کنار کسی است که می‌تواند پناه عاطفی‌اش باشد، اما همین نفر با زبان دین و عرف، راه صمیمیت عمیق را می‌بندد. از طرف دیگر، پیشنهاد ازدواج صوری با حیدر، فشار دیگری بر زینا وارد می‌کند؛ رابطه‌ای که قرار است فقط صوری باشد، بدون عشق، بدون احساس، فقط برای حل یک مشکل ظاهری یا عبور از موانع اجتماعی و قانونی. این وضعیت تنشی درونی برای او می‌سازد؛ از یک سو نیاز دارد به کسی نزدیک باشد، احساس امنیت و تعلق کند، از سوی دیگر، هم از صمیمیت واقعی می‌ترسد و هم از روابطی که خالی از عشق‌اند، بیزار است. این کشمکش نشان می‌دهد زینا در بحران صمیمیت گرفتار شده است؛ دلش می‌خواهد دوستی و نزدیکی عمیق را تجربه کند، اما هم ساختارهای دینی و اجتماعی و هم ترس‌ها و تردیدهای درونی‌اش مانع می‌شوند تا با خیال راحت به کسی دل ببندد؛ به همین سبب به گفته اریکسون این بحران مانع از آن می‌شود که زینا به فضیلت عشق و دوست داشتن و دوست داشته شدن دست پیدا کند؛ نمونه دیگری که از این بحران در رمان جلوه پیدا کرده است این است که:

«وَبِسَاقَيْنِ تَصْلُحانِ لِمُودِيلٍ مِنَ الجُزُرِ الاِسْتِوَائِيَّةِ، سِرْتُ إِلَى مُهَيْمِنَ وَ لَوَّحْتُ أَمَامَ وَجْهِهِ بِسَعْفَةِ غَوَايَتِي، وَ أَنَا أَعْرِفُ أَنَّ غَوَايَاتِهَا وَاخِزَةٌ... لَكِنَّ مُهَيْمِنًا لَمْ يَنْظُرْ إِلَيَّ فِيءِ سَعْفَتِي. رَأَى أَشْوَاكَهَا وَانْتَفَضَ مِنَ التَّوَتُّرِ وَ الاِرْتِبَاكِ وَ كَأَنَّنَا نَتَوَاطَأُ فِي إِثْمٍ أَجْهَلُهُ. لَا يُمْكِنُ، مُسْتَحِيلٌ. أَنْتِ أُخْتِي بِالرَّضَاعَةِ. وَ إِذَا قُلْتُ لَكَ إِنَّنِي لَا أُؤْمِنُ بِحِكَايَةِ الرَّضَاعَةِ هذِهِ؟ وَلَوْ، تَبْقَيْنَ أُخْتِي فِي نَظَرِي... أَنَا غَرِيبَةٌ حَتَّى عَنْ جَدَّتِي، أُمِّ أُمِّي. إِنَّ حَيْدَرًا وَ مُهَيْمِنًا وَ طَاوُوسَ أَقْرَبُ إِلَيْهَا مِنِّي لِأَنَّهُمْ ظَلُّوا مِثْلَهَا، عِرَاقِيِّينَ خُلَّصًا...سَلَخَتْنِي مِنْهَا الْكَارِثَةُ وَ أَعَادَتْنِي إِلَيْهَا الْكَارِثَةُ» (کجه‌جی، ۱۳۲:۲۰۱۰).

در نگاه زینا، صمیمیت همیشه چیزی ترسناک و ناامن بوده است. او با این‌که خودش تصمیم می‌گیرد به سمت مهیمن برود و احساسش را پنهان نکند، اما واکنش سرد و فاصله‌دار مهیمن دوباره او را زخمی می‌کند. مهیمن پشت عنوان (خواهر رضاعی) پنهان می‌شود و این بهانه را سد راه نزدیکی میانشان قرار می‌دهد. زینا از یک طرف مدام با خودش می‌گوید آخرش تلخ است، اما از طرف دیگر باز هم در رابطه قدم می‌گذارد؛ انگار بخش‌هایی از گذشته‌اش او را عادت داده‌اند که صمیمیت را با درد و طردشدگی گره بزند. همین الگوهای مخدوش باعث می‌شود نتواند رابطه‌ای سالم، بی‌هراس و آرام بسازد، حتی زمانی که قلبش روشن و بی‌پرده به سمت دیگری می‌رود. در لایه‌ی عمیق‌تر، زینا با یک تنهایی وجودی روبه‌رو است؛ تنهایی‌ای که حتی خانواده هم درمانش نمی‌کند. او در بین خانواده خود احساس غریبی می‌کند و در تنها رابطه‌ای هم که امیدی به آن بسته بود، از سوی مهیمن پس زده می‌شود. این شکاف‌ها درونش انزوایی می‌سازند که فقط یک حس نیست، بلکه تجربه‌ای سنگین و همیشگی است و این که زینا می‌گوید فاجعه‌ای مرا از آنجا جدا کرد و فاجعه‌ای مرا به آنجا بازگرداند، نشان می‌دهد که زندگی او همیشه با ضربه و گسست همراه بوده؛ انگار هیچ‌جا پناه امنی برایش نیست و هر بار که تلاش می‌کند به چیزی یا کسی تکیه کند، دوباره با رویدادی تلخ به نقطه‌ی تنهایی خودش برمی‌گردد. در واقع این بحران تا حدی او را در خود فرو برده است که دیگر توانایی اجتناب از آن را ندارد و به جای دوری از آن، سعی در نزدیک شدن به آن را دارد.

۴-۳. بحران انسجام در برابر ناامیدی

این مرحله، با گذر عمر و تلاش برای یافتن معنا مشخص می‌شود. دستیابی به انسجام به معنای رضایت از زندگی، پذیرش مرگ و درک معنای آن است. در مقابل، ناامیدی ناشی از پشیمانی، فرصت‌های از دست رفته و عدم تحقق اهداف است که با حسرت و بی‌معنایی همراه است که در قسمت‌هایی از رمان دیده می‌شود که زینا دچار این بحران شده است:

«تَعَجُّبُ جَدَّتِي رَحْمَة وَهِيَ تُدْلِي بِآرَائِهَا فِي السِّيَاسَةِ، وَكَأَنَّهَا مِنْ خُبَرَاءِ الِاسْتِرَاتِيجِيَا أَوْ مِنْ مُعَلِّقِي السِّي. إن. إن. تَقُولُ «الْمَدُّ الشِّيُوعِيُّ»، تَقُولُ «لُعْبَةٌ أَمْرِيكِيَّةٌ»، «مُؤَامَرَةٌ صِهْيُونِيَّةٌ»، «فَرْهَدُ الْيَهُودِ»، «حَرَكَةُ رَشِيدِ عَالِي» تَقُولُ «انْقِلَابُ مُصَدِّقٍ»، «دَهَاءُ نُورِي بَاشَا» الَّذِي كَانَ يَعْتَقِدُ أَنَّ «دَارَ السَّيِّدِ مَأْمُونَةٌ»، «خُطَّةُ كِسِينْجَر»، «كَارِيزْمَا عَبْدُ النَّاصِرِ»... حَتَّى الْكَارِيزْمَا تَعْرِفُهَا رَحْمَة!..... زُوَيْنَةٌ حَبُوبَتِي.... هَلْ هُنَاكَ بَلَدٌ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضِ، غَيْرُ بَلَدِنَا يَتَسَلَّى أَهْلُهُ بِذِكْرَيَاتِ الْقَهْرِ وَهَدِّ الْحِيلِ؟» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۵۳).

زینا جوان است و هنوز غرق در تجربیات زندگی نشده، اما دنیای او تحت تاثیر حرف‌های مادربزرگش است. مادربزرگ که انگار خودش درگیر گذشته‌ای پر از سختی و حسرت است، دائماً از ظلم و شکنجه، توطئه‌های پنهانی، خطر کمونیسم، و فعالیت‌های مأموران امنیتی حرف می‌زند. حتی از واژه فرهود یهودیان هم استفاده می‌کند. در نهایت، مادربزرگ با بغض می‌پرسد که آیا در هیچ کجای دنیا، مردمی پیدا می‌شوند که سرگرمی‌شان مرور خاطرات تلخ ظلم و ستم باشد؟ این سوال، ذهن زینا را به شدت درگیر می‌کند که چطور می‌توان تمام این دردها و رنج‌های جمعی را که مادربزرگ تعریف می‌کند، در یک داستان منسجم و قابل قبول خلاصه کرد، و این مسئله‌ای است که زینا با آن دست و پنجه نرم می‌کند. آیا او می‌تواند این بار سنگین خاطرات تلخ را بپذیرد و با آنها کنار بیاید؟ سکوت معنی‌دار و لبخندهای دوپهلویش نشان می‌دهد که بحرانی در درونش آغاز شده است. او نه می‌تواند با این خاطرات دردناک به آرامش برسد و آن‌ها را بپذیرد، و نه می‌تواند از آن‌ها فرار کند؛ گویی در لبه‌ی پذیرش و ناامیدی گیر افتاده است و به همین دلیل است که نتوانسته فضیلت خرد را که لازمه‌ی آن پذیرش زندگی و کنار گذاشتن نا امیدی است را کسب کند؛ این بحران در گوشه ی دیگری از رمان نمایان می‌شود:

«كُلُّ ٱلْعَوْدَاتِ مَرْحَبٌ بِهَا إِلَّا هذَا ٱلْإِيَابُ. إِنَّهُ يَكْوِي ٱلْحَشَا. ٱشْتَقْتُ إِلَى جَدَّتِي رَحْمَةَ... خَابَرْتُهَا وَسَمِعْتُ صَوْتَهَا فِي ٱلْهَاتِفِ... قَالَتْ لِي إِنَّ عِيدَ ٱلْمِيلَادِ مَرَّ عَلَيْهَا ثَقِيلًا وَهِيَ بِمُفْرَدِهَا، تَسْمَعُ دَوِيَّ ٱلْهَاوُنَاتِ وَرَشَّاتِ ٱلرَّصَاصِ»(کجه جی، ۲۰۱۰: ۸۴).

زینا پس از پانزده سال دوری، به وطن بازگشته است. اما این بازگشت، با تمام بازگشت‌های دیگر فرق دارد؛ بازگشتی که به جای شادی، دل را به درد می‌آورد و حسرت بر دل می‌گذارد. او دیگر امیدی به دیدار مادربزرگش ندارد، چرا که می‌داند مادربزرگش در این روزها، در خانه‌ای تنها، در میان صدای هولناک گلوله‌ها و بمب‌ها روزگار را می‌گذراند. این وضعیت، تلخی و اندوه این بازگشت را دوچندان می‌کند و این واقعیت، او را دچار احساس پوچی عمیقی می‌کند؛ او نمی‌تواند زندگی‌اش را، با تمام این گسست‌ها و جدایی‌ها، به عنوان یک مجموعه‌ی کامل و پرمعنا بپذیرد. انگار ریشه‌هایش را گم کرده و دیگر نمی‌تواند با گذشته‌ی خود ارتباط برقرار کند واین احساس، او را به سمت ناامیدی عمیقی می‌کشاند و همین وضعیت سبب می‌شود تا او نتواند فضیلت اخلاقی خرد را به دست بیاورد و در این بحران ناامیدی باقی بماند؛ این بحران در بخشی دیگر از رمان آشکار می‌شود:

«تَعالَ يا سَيِّدُ مُهَيْمِنٌ... وَسَأَقُولُها لَكَ وَعَيْناىَ فى عَيْنَيْكَ: «لَسْتُ آسِفَةً». جِئْنا لِنَقُومَ بِعَمَلٍ عَظيمٍ وَهُمْ أَفْسَدُوا كُلَّ شَىْءٍ... سَأَبْقى مُتَرْجِمَةَ الِاحْتِلالِ... ساذِجَةً كُنْتُ عِنْدَما تَصَوَّرْتُ الدِّيمُقْراطِيَّةَ شَعْرَ بَناتٍ، سُكَّراً مُلَوَّناً مَلْفوفاً عَلى عِيدانٍ رَفيعَةٍ» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۱۸۰).

زینا احساس می‌کند همه‌ی آرزوها و هدف‌هایی که زمانی برایشان تلاش کرده بود، فرو ریخته‌اند. او می‌گوید: ما برای انجام کار بزرگی آمده بودیم، اما دیگران همه چیز را از بین بردند و به نظرش دموکراسی که قرار بود نجات‌بخش باشد، در واقع چیزی پوچ و فریبنده بوده؛ مثل پشمک‌های رنگارنگی که فقط ظاهر جذاب دارند اما درونشان خالی است. این تجربه باعث شده زینا با خودش درگیر شود و مدام فکر کند آیا کاری که کرده درست بوده است یا خیر. از یک طرف از نقشش در جنگ و همکاری با نیروهای اشغالگر احساس گناه می‌کند و خودش را مترجم اشغالگران می‌نامد؛ از طرف دیگر می‌گوید پشیمان نیست و مجبور بوده تصمیم‌هایی بگیرد که شاید هیچ‌کس در شرایط عادی قبول نمی‌کرد. همین تضاد درونی او نشانه‌ی یک بحران عمیق ناامیدی است؛ بحرانی که باعث

شده نتواند بین گذشته و حالش ارتباطی پیدا کند. او در یافتن معنای زندگی‌اش درمانده شده است و به ناامیدی بیشتری رسیده است و این بحران مانع از دستیابی او به خرد شده است؛ نویسنده در قسمتی دیگر دوباره این بحران را نشان می‌دهد:

«نَزَلْتُ في مَطارِ واشِنْطُن لِكَيْ أَزورَ مَقْبَرَةَ آرْلِنْغْتُن... كانَ الطَّقْسُ بارِداً حِينَ عَثَرْتُ عَلى قَبْرِ بايَرْن... سَيَذْهَبُ وَتَبْقَى اللَّغْنَةُ ثُلَوِّثُ مِياهَ النَّهْرَيْنِ لِعُصورٍ قادِمَةٍ... شَجَني يُداويني وَيَتَرَفَّقُ بي. لَنْ أَنْتَحِرَ كَما فَعَلَ مالِكٌ الْحَزينُ، صَديقي اللُّوزُ الْبَصْراوِيُّ... لَمْ أَجْلِبْ مَعي هَدايا وَلا تَذْكاراتٍ. لا أَحْتاجُ لِما يُذَكِّرُني بِها. أَقُولُ مِثْلَ أَبي: شَلَّتْ يَميني إذا نَسيتُكِ يا بَغْدادُ» (کجه‌جی، ۲۰۱۰: ۱۹۵).

زینا با اینکه هنوز حدود سی سال سن دارد، از نظر روحی شبیه کسی شده که وارد مرحله پیری شده است؛ چون تجربه‌های سخت و خطرناک جنگ، ذهن او را به سمت مرگ و از دست دادن عزیزان برده‌اند. او مدام به این فکر می‌کند که آدم‌ها چطور از بین می‌روند و چه چیزهایی برای همیشه از دست می‌رود. رفتارش هم این را نشان می‌دهد زیرا به قبرستان آرلینگتون می‌رود، قبر بایرن را پیدا می‌کند و با خاطره‌ی آدم‌هایی که دیگر زنده نیستند، زندگی می‌کند. او حتی از آلودگی رودخانه‌ها و نفرینی حرف می‌زند که ممکن است نسل‌های بعدی را هم درگیر کند. با این حال، مشکل اصلی او این است که نمی‌تواند با گذشته‌اش به آرامش برسد و آن را به شکل سالم بپذیرد. او به‌جای اینکه زندگی‌اش را با همه خوبی‌ها و بدی‌هایش قبول کند، بیشتر در غم و اندوه خودش گیر کرده است؛ طوری که این غم برایش مثل یک همراه همیشگی شده، نه یک پذیرش عاقلانه و آرام. در این میان، زینا خودکشی نمی‌کند، اما زندگی‌اش هم انگار دیگر جلو نمی‌رود. او هیچ یادگاری با خود نمی‌برد و می‌گوید برای یادآوری نیازی به چیزی ندارد، یعنی گذشته برای او فقط یک خاطره معمولی نیست بلکه زخمی زنده است که همیشه همراهش مانده است. او می‌گوید دستم فلج شود اگر فراموشت کنم بغداد و این نشان می‌دهد که او هنوز به شهر و گذشته‌اش وفادار است، اما این وفاداری از جنس امید و آرامش نیست؛ بیشتر نشانه‌ای از گیر افتادن در درد و فقدان است. از نگاه اریکسون، این حالت به مرحله‌ی ناامیدی نزدیک است؛ یعنی وقتی آدم احساس می‌کند فرصت زیادی برای شروع دوباره ندارد، نمی‌تواند معنای روشنی برای رنج‌هایش پیدا کند و فکر می‌کند بخشی از زندگی‌اش را برای همیشه از دست داده است؛ به همین دلیل فضیلت خِرد برای او حاصل نمی‌شود.

۵. نتیجه گیری

بر اساس نظریه اریکسون، زینا نماد بارز ناکامی در سه بحرانِ پیوسته هویت، صمیمیت و یکپارچگی به شمار می‌رود. گسست نخستین او ریشه در بحران هویت دارد: مهاجرت اجباری زینا در آستانه نوجوانی، دقیقاً همان دوره حساسی که او می‌بایست بحران هویت را پشت سر گذاشته و به هویتی یکپارچه دست می‌یافت، مهم‌ترین عامل تداوم سردرگمی هویتی او تا سال‌های جوانی محسوب می‌شود. زینا در میان دو فرهنگ، دو نقش متضاد دختر عراقی و سرباز آمریکایی و وفاداری‌های ناسازگار سرگردان مانده و به یکپارچگی هویتی دست نیافته است. این سرگشتگی چنان بر او چیره شده که از کسب فضیلتِ تعهد و وفاداری به هویتی واحد بازمانده، از هویت حقیقی و تعلق خویش بی‌خبر است و فکر خائن بودن او را رها نمی‌کند. زندگی‌اش به دو نیمه پیش و پس از بغداد تقسیم شده و عدم توانایی او در دستیابی به هویت واحد در دوران نوجوانی، زمینهٔ تداوم بحران‌های پیوسته در مراحل بعدی زندگی (صمیمیت و یکپارچگی) را فراهم می‌آورد. از این رو، می‌توان گفت که شکست زینا در نظام رشدی اریکسون، نه صرفاً ناشی از ضعف‌های فردی، بلکه حاصل تلاقی شرایط ساختاریِ مهاجرتِ تحمیلی با حساسیت مرحلهٔ رشد هویت است. این شکاف هویتی، بنیانی سست برای تمام مراحل بعدی زندگی‌اش پدید آورده است و زینا را مستقیماً به بحران صمیمیت می‌کشاند. او نه تنها به فضیلتِ عشق و دلدادگی نائل نیامده، بلکه آگاهانه در انزوایی عاطفی و ژرف فرو رفته که ریشه در ترس از صمیمیت، خودکم‌بینی و طردهای خانوادگی دارد. در واقع، فقدان هویتی یکپارچه، امکان برقراری روابط صمیمانه و متعهدانه را از او سلب کرده؛ چراکه او خود نمی‌داند کیست تا بتواند

خودِ حقیقی اش را به دیگری بسپارد. زندگی‌اش نه پیوندی با گذشته دارد و نه آینده‌ای روشن، و بحران او را در پوسته خودش محبوس ساخته است. بنابراین، زینا در بحران یکپارچگی در برابر ناامیدی نیز گرفتار می‌آید. از آنجا که زینا به دوره کهنسالی (پیری) نرسیده است، اما نشانه‌های بارز این بحران در رمان نمایان است، بدین گونه می‌توان نتیجه گرفت که او دچار نوعی بحرانِ زودهنگامِ پایانی شده است. بدین‌ترتیب، سرگذشت زینا نمونهٔ بالینیِ نادری است از فردی که بدون گذر از مراحل سالمِ رشد، به بحرانِ نهاییِ عمر مبتلا شده است؛ بحرانی که در آن، به جای خرد، ناامیدی جانشین یکپارچگی روانی می‌شود. به طور کلی او در تمامی ابعاد زندگی‌اش، از خاطرات تلخ مادربزرگ گرفته تا بازگشت اندوهبار به وطن، فروپاشی آرمان‌های دموکراتیک، و فقدان‌های ناشی از جنگ، چنان در رنج‌ها و تضادها غوطه‌ور شده که نه می‌تواند گذشته را بپذیرد و نه از آن بگریزد. نه با گناه همکاری با اشغالگران کنار می‌آید و نه پشیمانیِ راستینی را تجربه می‌کند. این سنگینیِ فقدان‌ها و ناتوانی در معنا بخشیدن به رنج‌ها، او را به سوی ناامیدی سوق داده و فضیلتِ خرد که همان توانایی پذیرش زندگی با تمام نیکی‌ها و بدی‌هایش است، برای او حاصل نشده است. به همین سبب، زینا در گردونه‌ای بسته از بحران‌های پیوسته گرفتار آمده است؛ سرگشتگیِ هویتی او را به انزوای عاطفی کشانده و انزوا به ناامیدی انجامیده است. او از هیچ‌یک از مراحل رشدی اریکسون به سلامت عبور نکرده و در نتیجه، به هویت یکپارچه، عشق، و خرد دست نیافته است. با توجه به تحلیل و تفسیرهای انجام شده در بخش تحلیل، به نظر می‌رسد انتخاب انعام کجه‌جی برای آغاز رمان از دوره جوانیِ زینا، بی‌آنکه پیش‌زمینه مراحل ابتدایی رشد نظیر اعتماد در برابر بی‌اعتمادی، خودگردانی در برابر شرم، یا ابتکار در برابر گناه ترسیم شود، متأثر از دو عامل عمده باشد: نخست آنکه ملاحظات سیاسی_اجتماعی حاکم بر فضای داستان، نویسنده را ناگزیر از ورود مستقیم به بحران‌های هویت، صمیمیت و یکپارچگی ساخته است؛ این سه بحران بیش از سایر مراحل، با تنش‌های عصر حاضر و تجربهٔ انسانیِ مهاجرت، جنگ و دوگانگی فرهنگی پیوند دارند. دوم آنکه می‌توان گفت انعام کجه‌جی خود نیز به نوعی درگیر همین سه بحران بوده و به همین دلیل، تمرکز روایت را بر آن‌ها متمرکز ساخته و از پرداختن به پنج مرحلهٔ نخست رشدِ اریکسون از تولد تا نوجوانی چشم‌پوشی کرده است. بدین ترتیب، کجه‌جی با حذف مراحل آغازین، فضای داستانی را مستقیماً به بستر اصلی بحران‌های مدنظر خود منتقل می‌سازد تا تضادهای هویتی و پیامدهای روانی آن را در قالبی فشرده و تأثیرگذار روایت کند.

منابع

جاویدشاد، مهدی؛ جعفری، مرتضی؛ مقصود، نوید (۱۴۰۱)، «بحران‌های رشد شخصیت در نمایشنامه اتاق نوشته هارولد پینتر»، ***نقد زبان و ادبیات خارجی***، شماره۲، صص ۱۴۷_۱۳۲.

حسینی، وجیهه، اعظم صنعت جو، عاطفه شریف، سید امیر آمین یزدی (۱۳۹۸)، «واکاوی انواع هویت در داستان‌های نوجوانان براساس نظریه روانی_ اجتماعی»، ***تحقیقات کتاب داری و اطلاع رسانی دانشگاهی***، شماره ۲، صص ۳۱_۱۳.

حیدری بیگوند، داریوش (۱۴۰۳)، «مسئله بحران هویت جوانان»، ***انجمن جامعه شناسی ایران***، شماره ۴، صص ۱۱۱_۱۰۲.

شاملو، سعید (۱۳۷۴)، ***مکتب‌ها و نظریه‌ها در روانشناسی شخصیت***، تهران: رشد.

شاه کرمی، سهیلا؛ احمدی، جمال؛ شهدایی، سیدکیان؛ محمدی، مجید (۱۴۰۳)، «روانشناسی شخصیت داستان‌های جمشید خانیان بر اساس نظریه اریکسون»، ***سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب سابق)***، شماره۷، صص ۸۷_۸۵.

شولتز، دوان پی، شولتز، سیدنی الن، (۱۳۸۹)، ***نظریه‌های شخصیت***، مترجم: یحیی سید محمدی، تهران، نشر ویرایش.

شهریار، نیازی، فاطمه اعرجی، (۱۳۹۸)، «بازنمایی فضای سوم در رمان "الحفیدة الأمیرکیة " نوشته إنعام کجه‌جی»، ***دو فصلنامه علمی***، شماره ۲، صص۸۵_۷۴.

عبدلی، سارا؛ عالیه یوسف فام، خمسه، شروین (۱۴۰۳)، «چگونگی شکل‌گیری هویت کودک و نوجوان در داستان‌های کودکانه «محمد حسین محمدی» بر اساس دیدگاه اریکسون و گیدنز»، ***مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز***، شماره ۱، صص ۱۶۵_۱۳۷.

عبدی‌پور، نصیبه؛ جمشیدی‌مهر، پرویز (۱۴۰۰)، «تاثیر آموزش آنلاین بر الگوهای هویتی_ تربیتی»، ***پویش در آموزش علوم انسانی دانشگاه فرهنگیان***، شماره ۲۴، صص ۹۶_۷۶.

عمرانی‌پور، علی؛ محمدمرادی، اصغر (۱۳۹۰)، «تحلیلی بر ویژگی‌های محیط در نظریه شخصیت اریکسون»، ***آرمان شهر***، شماره۷، صص ۵۰_۴۱.

کجه‌جی، إنعام (۲۰۱۰)، ***الحفیدة الأمیرکیة***، ط ۱، بیروت: الجرید.

ماهوزی، زهرا؛ بلاوی، رسول؛ زارع، ناصر (۱۳۹۹)، «واکاوی بحران هویت زنان زیر تیغ داعش در رمان الکافره بر پایه نظریه اریکسون»، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، دوره۱۲، شماره۲، صص ۱۱۵_۹۵.

محرمی، رامین؛ حاجلو، نادر؛ شجاعی ماسوله، مهری (۱۳۹۰)، «تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های داستانی هوشنگ مرادی براساس نظریه اریکسون»، ***ادب پژوهشی***، شماره ۱۵، صص ۱۴۰_۱۲۱.

یوتیان، جان، لوز یانج، (۲۰۲۴)، «أمریکیة بالوجه العراقي أم عراقیة بالوجه الأمریکي: دراسة في أزمة الهویة لروایة" الحفیدة الأمریکیة"»، ***EgyptianJournal of Linguistics and Translation***، العدد ۱،صص ۲۱۷_۱۹۴.

English sources

Deema, Ammari and colleagues, (2019) Diaspora Reversed: A Post-Modern 'Third Space' in 'The American Granddaughter', **International Journal of Arabic-English Studies**, Volume 19, Issue1, Pp 209_226.

Erikson, Erik H. **Childhood and Society**. London: Paladin Books, 1977.

Marif Ahmed, Shawnm, (2022) Identity Crisis in Inaam Kachachi's The American Granddaughter, **The Scientific Journal of Cihan University - Sulaimaniya**, Volume 6, Issue 1, Pp 20_34.

McAdams, Dan P. (2001) "**Generativity in Midlife**." In Handbook of Midlife Development, Margie E. Lachman Ed. New York: John Wiley & Sons.

Shahkarami, S., Ahmadi, J., Shohdai, S. K., & Mohammadi, M. (2025). Psychological criticism of character in Hamidreza Shahabadi's story of children and teenagers based on Erikson's theory. **Journal of New Approach to Children's Education** (JNACE), 7(1), 22-36.

References

Javidshad, Mehdi; Jafari, Morteza; Maghsoud, Navid (1401/2022), "Personality Development Crises in Harold Pinter's Play the Room," **Critique of Language and Foreign Literature**, No. 2, Pp. 147–132.

Hosseini, Vajiheh; Azam Sanatjoo; Atefeh Sharif; Seyed Amir Amin Yazdi (1398/2019), "Analysis of Types of Identity in Adolescent Stories Based on Psychosocial Theory," **University Library and Information Science Research**, No. 2, Pp. 31–13.

Heidari Bigvand, Dariush (1403/2024), "The Problem of Youth Identity Crisis," **Iranian Sociological Association**, No. 4, Pp. 111–102.

Shamloo, Saeed (1374/1995), **Schools and Theories in Personality Psychology**, Tehran: Roshd.

Shahkarami, Soheila; Ahmadi, Jamal; Shahdaei, Seyed Kian; Mohammadi, Majid (1403/2024), "Personality Psychology of Jamshid Khanian's Stories Based on Erikson's Theory," **Stylistics of Persian Poetry and Prose** (formerly Bahar-e Adab), No. 7, Pp. 87–85.

Schultz, Duane P.; Schultz, Sydney Ellen (1389/2010), **Theories of Personality**, translated by Yahya Seyed Mohammadi, Tehran: Nashr-e.

Shahriar, Niazi; Fatemeh Araj (1398/2019), "Representation of 'Third Space' in the Novel Al-Hafida al-Amrikiyya by Inaam Kachachi," **Biannual Scientific Journal**, No. 2, Pp. 85–74.

Abdoli, Sara; Alieh Youseffam; Khamseh, Shervin (1403/2024), "How the Identity of Children and Adolescents Is Formed in Children's Stories by 'Mohammad Hossein Mohammadi' Based on Erikson and Giddens' Perspectives," **Children's Literature Studies**, Shiraz University, No. 1, Pp. 165–137.

Abdipour, Nasibeh; Jamshidimehr, Parviz (1400/2021), "The Impact of Online Education on Identity-Educational Patterns," **Dynamism in Humanities Education, Farhangian University**, No. 24, pp. 96–76.

Omranipour, Ali; Mohammad Moradi, Asghar (1390/2011), "An Analysis of Environmental Characteristics in Erikson's Personality Theory," **Utopia**, No. 7, Pp. 50–41.

Kachachi, Inaam (2010), **Al-Hafida al-Amrikiyya**, 1st ed., Beirut: Al-Jarida.

Mahouzi, Zahra; Belavi, Rasoul; Zare, Nasser (1399/2020), "Analysis of the Identity Crisis of Women under ISIS in the Novel Al-Kafira Based on Erikson's Theory," **Sociology of Art and Literature**, Vol. 12, No. 2, Pp. 115–95.

Moharrami, Ramin; Hajlou, Nader; Shojaei Masouleh, Mehri (1390/2011), "Psychological Analysis of Fictional Characters by Hooshang Moradi Based on Erikson's Theory," **Literary Research**, No. 15, Pp. 140–121.

Yutian, John; Loz Yang (2024), "American with an Iraqi Face or Iraqi with an American Face: A Study of the Identity Crisis in the Novel Al-Hafida al-Amrikiyya," **Egyptian Journal of Linguistics and Translation**, No. 1, Pp. 217–194.

Comparative Critical Studies in Arabic Literature

Azarbaijan Shahid Madani University

Analysis of the novel The American Grandson by Enam Kejeji based on Erikson's psychoanalysis (Case study: main character)

Seyyed Shaho Ebrahimzadeh[1], Hosein Abovisani[2*], Shaghayegh Hozzari[3]

9. Master's student, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: sh.ebrahimzadeh@khu.ac.ir

10. Corresponding author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: hosein.abavisani@khu.ac.ir

11. Master's degree, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: shaghayegh.hozzari@khu.ac.ir

DOI: 10.22049/manta.2026.31976.1027

Article Info

Article type: Research Article

Article history:

Received: 11 September 2026

Received in revised form: 20 September 2026

Accepted: 20 October 2026

Published online: 22 October 2026

Keywords:
Erik Erikson, psychosocial development, identity crisis, Inʿām Kachājī, The American Granddaughter.

ABSTRACT

The American Granddaughter (Al-Hafida al-Amrikiyya) by Inaam Kachachi narrates the story of Zeina, an Iraqi-American woman who, upon returning to occupied Iraq, confronts a crisis of identity and belonging. The central question is how migration, war, and cultural duality have influenced the formation of her personality and left her bewildered across the stages of psychosocial development. Analyzing Zeina's character through Erik Erikson's theory contributes to a deeper understanding of the hidden layers of characterization and the implicit messages of the work, and clarifies the link between fiction and developmental psychology. This study employs a descriptive-analytical method based on Erikson's eight psychosocial stages and the crises associated with each stage. The findings indicate that Zeina has not successfully passed through any of Erikson's developmental stages. Forced migration at the threshold of adolescence occurred precisely at the most critical stage of identity formation, leaving her wandering between two cultures and two contradictory roles. This identity confusion led to a crisis of intimacy versus emotional isolation, and then brought Zeina prematurely to the crisis of integrity versus despair. She fails to attain the virtues of commitment, love, and wisdom, and becomes trapped in a closed cycle of interconnected crises. It was also found that by omitting the first five stages of development, the author deliberately focused the narrative on the crises of identity, intimacy, and integrity in order to purposefully emphasize the consequences of the identity and social crises of contemporary Arab society.

Cite this article: Ebrahimzadeh, S. Sh Abovisani, H., Hozzari, Sh. (2026). Analysis of the novel The American Grandson by Enam Kejeji based on Erikson's psychoanalysis (Case study: main character). *Comparative Critical Studies in Arabic Literature*, 2 (2), 166-182.

Comparative critical studies in Arabic literature

Online ISSN: 3150-4035

Characterization in the novel Inna Al-Dam by Nawal Al-Saadawi 88

Touraj Zinivand; sanaz amiri

A study of Hadithic intertextuality in the poetry of Abdullah bin Rawaha based on the theory of textual transcendence by Gérard Genette "His poems recited during the first and second battles of Badr serve as an example" 103

Abdollah Nourizad

A Reading of Kahlil Gibran's "The Prophet" Based on Fairclough's Critical Discourse Analysis 118

Fatemeh Ghaedali; ali asvadi; Isa Zare darnyani

The Proportion of Form and Meaning of the Story of Prophet Abraham and His People According to Immanuel Kant's Theory of Literary and Moral Aesthetics in Surah Al-Anbiya 133

Ahmad Arefi; saeed neisi; seyyed ahmad nejat

Comparative Analysis of the Element of "Uncertainty" in the Narratives of Ali Badr's "Asatezat Al-Wahm" and Sadegh Hedayat's "Boofe kour" Based on the Application of the Theory of 150

Sanaz Toghi

Analysis of In'ām Kachājī's Novel The American Granddaughter Based on Erikson's Psychoanalytic Theory (A Case Study of the Protagonist) 166

Seyyed Shaho Ebrahimzadeh; Hosein Abovisani; Shaghayegh Hozzari

Volume: 2 - Issue: 2
Summer 2026
Serial number: 4

https://manta.azaruniv.ac.ir