

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی - پژوهشی)، شماره نهم - پاییز و زمستان ۱۳۹۲

دکتر علی اکبر ملایی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه ولی عصر رفسنجان)

## تحلیل موازنه‌ای دو سوگ چامه<sup>(۱)</sup> از ابوفراس حمدانی و محمود سامی البارودی

### چکیده

ابوفراس حمدانی شاعر با احساس قرن چهارم هجری است که در زندان رومیان، چکامه‌ای در سوگ مادرش به نظم کشید و بارودی، شاعر باذوق قرن سیزدهم هجری است که در روزگار تبعید، به یاد همسر فقیدش اشک حسرت ریخت و طرح چامه‌ای باشکوه را در انداخت. این دو چکامه از جمله باشکوه‌ترین سوگ‌سروده‌های این دو سراینده و ادبیات عربی است. تحلیل ساختاری و محتوایی این دو اثر جاودان و قرار دادن آن‌ها در ترازوی نقد و موازنه، چشم انداز کلان این نوشتار را تشکیل می‌دهد. پژوهش حاکی از آن است که این دو اثر شایان، با برخورداری از وحدت موضوعی و صدق هنری، عواطف دردآلود، دغدغه‌های روانی و شرایط ناگوار حاکم بر زندگی دو سراینده محنت کشیده را به نیکویی و در نمایی هنری به تصویر می‌کشند. دلالت ساختار سروده‌ها بر احوال و احساسات دو سراینده که در سطح گزاره‌ها، واژگان و حروف، نمودار شده، از جمله شباهت‌های دو چکامه است. اختلاف بین این دو چامه نیز، برآمده از تفاوت بین شرایط و روحیات سرداری است گرفتار که در سوگ مادرش، اشک می‌ریزد و امیر رانده شده‌ای که داغدار همسر خاک‌نشین خویش است.

**کلیدواژه‌ها:** سوگ‌سرود (مرثیه)، تحلیل موازنه‌ای، ابوفراس حمدانی، محمود سامی البارودی.

### مقدمه

دنیایی که در آن به سر می‌بریم، مظهر آمیختگی مرگ و زندگی است و انسان‌ها در گذر ایام، شاهد مرگ و میر هم‌نوعان و نزدیکان خویشند. مرگ یاران و خویشان، توازن فرد را بر هم می‌زند و او را غرق در مصیبت می‌سازد. رثاء در واژه به معنی گریستن بر مرده و برشمردن محاسن او آمده است

---

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۹/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱/۳۰  
پست الکترونیکی: akbar.m87@gmail.com

(الفیروزآبادی، ۲۰۰۸م: ۱۱۵۸) و در اصطلاح «مرثیه سخن ادبی موزونی است که برای ایجاد توازن روحی و اجتماعی نزدیکان مرده، سروده می‌شود» (جمعه، ۱۹۹۸م: ۵۱).

مرثیه، شعری غنایی است که در ادبیات عربی پیشینه‌ای دراز دارد و در سه جلوه ندبه (ناله و زاری)، تأیین (ستودن متوفی) و عزا (تسلی بخشیدن و عبرت گرفتن) پدیدار شده است (ضیف، بی تا: ۶). اعراب بادیه نشین در عصر جاهلی به تشییع جنازه مردگان می‌شتافتند، در حالی که خویشان متوفی با پای برهنه به دنبال جنازه حرکت می‌کردند و زنان با تراشیدن موی سر و مالیدن خاکستر بر سر و صورت خویش نوحه سر می‌دادند. شاعر جاهلی، معانی رثائیش را از این عادات و رسوم و از سوز دل پاک و بی‌آلایش خود بر می‌گرفت و آن را با مدح و تهدید و طلب انتقام در می‌آمیخت (الفاخوری، بی تا: ج ۲، ص ۱۴۶). در آغاز عهد اسلامی قصاید رثائی در چارچوب پایبندی به اصول اسلامی قرار گرفت (جمعه، همان: ۲۴) و مراسم سیاه‌پوشی و سوگواری زنان نیز اگر چه ادامه یافت؛ اما با تأثر از تعالیم اسلامی تهذیب شد (همان: ۴۷). با پیدایش احزاب سیاسی در آغاز عهد اموی، نوعی مرثیه سیاسی دینی ظاهر گشت که در طول همین دوره به پختگی رسید (همان: ۸).

فن رثاء در عصر عباسی و همین طور نزد حمدانی‌ها به شکوفایی رسید و حجم سروده‌های رثائی در مناسبت‌های مختلف حتی در مناسباتی که ضرورت شایانی برای مرثیه سرایی نداشت، فراوان گشت. (الشکعه، ۱۹۸۱م: ۲۷۷) با این وجود، مرثیه در دیوان ابوفراس، شاعر نامدار حمدانی‌ها، کمیت عمده‌ای ندارد. او به طور کلی ۱۰ مرثیه در سوگ نزدیکان و عزیزانش سروده است که کوتاه‌ترینشان ۲ بیت و بلندترین آن‌ها ۲۱ بیت دارد. این سروده‌ها که به طور کلی در ۹۵ بیت به رشته‌ی نظم کشیده شده‌اند، حجم اندکی از دیوانش را اشغال می‌کنند. زیباترین نوحه‌سرایی و سوگواری شاعر را باید در مرثیه‌ای جست که وی در زندان روم به یاد مادر فقیدش بر زبان جاری کرد و اندوه فراق و درد اسارت را در آن موزه هنری به یادگار گذاشت.

باری چکامه‌های رثائی عربی در سیر تاریخی خود از قدیم تاکنون دارای همانندی‌های بسیارند، با این تفاوت جزئی که در عصور اموی و عباسی قدری رویکرد سیاسی و مذهبی در آنان پدیدار گشت، سپس در دوره‌های واپسین، اندیشه‌های فلسفی، مجال حضور در قلمرو آن را یافتند و سرانجام در روزگار نزدیک به ما، این قالب شعری محملی نیز برای ناله‌های شاعران در سوگ مفهوم انسانیت شد

(محمد، بی تا: ۶). بارودی، پیشگام شعر معاصر عربی، نیز به این فنّ شعری عنایت نمود و در رثاء خویشان، خانواده، دوستان و نزدیکانش سوگ سرود و ناله کرد. وی در سوگ پدر، مادر، همسر و فرزندان و نیز برخی شخصیت‌های ادبی و حتّی یکی از هم‌زمانش در جبهه بالکان در مجموع، ۱۳ مرثیه ضمن ۲۷۹ بیت سرود که هم اکنون در دیوان وی به یادگار مانده است. طولانی‌ترین و هنری‌ترین سوگینه‌اش، چکامه‌ای است که در تبعیدگاه به یاد همسر دومش عدیله یکن<sup>(۲)</sup> به نظم کشید و با سرشک‌هایی خونین، غبار غربت و حسرت را از چشمان کم فروغ و چهره زردش زدود. نوشتار حاضر که پیشینه تحقیقی چندانی ندارد، در صدد است که با نگاهی موازنه‌ای به تحلیل موضوعی و سبکی این دو سروده بپردازد و پرده از هنر منظوم این دو سراینده بردارد. موازنه نوعی نقد و توصیف و گونه‌ای قضاوت است که نیاز به سلامت ذوق دارد (مبارک، ۱۳۴۱ق:صص ۱۵-۴۱) و بر خلاف ادبیات تطبیقی، در یک قلمرو زبانی صورت می‌پذیرد. البته ما، در این مجال قصد قضاوت و صدور حکم نداریم و بیشتر در صدد نقد و تحلیل آثار پیش‌رو در آینه‌ای دوسویه هستیم که به طور همزمان نقاب از دو چهره بردارد و به مخاطب معرفی کند. بدیهی است شرایط همانند این دو سخن پرداز برجسته در زندگی از قبیل یتیم شدن در کودکی، برخورداری از شرایط فرماندهی و امارت و نیز چشیدن طعم تلخ زندان و تبعید، همانندی‌هایی را در روحیه و رویکرد ادبی آنان باعث شده و سوگ سرودهایشان را به وجوهی شباهت بخشیده است. فرض تحقیق بر این است که هر دو سوگینه، از صدق هنری برخوردارند و حجم گسترده‌ای از روان رنجور و عواطف جریحه‌دار دو امیر گرفتار را در تار و پودشان جای داده‌اند. هر دو سروده، اصیل و دارای سبکی منحصر به فردند و این اصالت و صداقت هنری را می‌توان در تمام اجزاء و عناصر سروده اعم از واژگان، تصاویر و موسیقی دریافت.

### زندگی نامه ابوفراس

ابوفراس شاعر با ذوق قرن چهارم هجری است که به سال ۳۲۰ در موصل به دنیا آمد (فروخ، ۱۹۸۵م: ۴۹۵). او پدرش را در کودکی از دست داد (ابن خلکان، بی تا: ۶۱) و نزد عموزاده تاجدارش، سیف‌الدوله حمدانی، در سرزمین شام چون شاهزادگان زیست و به آیین دانشوری و سلحشوری آراسته گردید. دیری نپایید که ابوفراس به جرگه سراینده‌گان نغز پرداز و امیران دلاور و میهن پرست

آن سامان پیوست و در ۱۶ سالگی از جانب سیف‌الدوله والی منبج شد (فروخ، همان: ۴۹۵). او سال‌های ۳۳۶ تا ۳۵۱ ق را در آن منطقه گذراند و در همین منطقه مرزی هم به اسارت رومیان درآمد (الحمدانی، ۱۴۲۸ ق: ۱۰۰) و ۴ سال را در زندان سپری کرد. سروده‌های نغز و پرخروش او موسوم به رومیات، آینه تمام نمای دردها و ناله‌های جگرسوزش در زندان است. وی در سال ۳۵۵ آزاد شد (ابن اثیر، ۱۳۷۹: ج ۸، ص ۵۷) و حدود یک سال پس از آزادی در حالی که هنوز سنش به چهل نرسیده بود، به دست ابوالمعالی، فرزند سیف‌الدوله، کشته و کارنامه زندگانش بسته شد (الشعار، ۱۴۲۰: ج ۱، ص ۱۸۳).

### زندگی نامه بارودی

محمود سامی البارودی به سال ۱۸۳۹ م مصادف با ۱۲۵۵ هـ ق در منطقه‌ی سرایه (باب الخلق) مصر در خانواده‌ای چرکسی از تبار ممالیک مصر به دنیا آمد (عبدالرحمان، ۲۰۰۰ م: ۳۱۴). وی در ۷ سالگی پدرش را از دست داد و مادرش در تعلیم و تربیت او همت گمارد (ضیف، ۲۰۰۶: ۴۷). در سن ۱۶ سالگی از مدرسه جنگ فراغت یافت و پس از مدتی به آستانه مقرر خلافت سفر کرد و به وزارت خارجه پیوست. اقامت بارودی در آستانه فرصت مناسبی بود تا او در کتابخانه بزرگ آن دیار، بسیاری از نسخه‌های خطی دیوان‌های شاعران قدیم عرب را مطالعه کند. دامنه‌ی مطالعات او به دو ادبیات فارسی و ترکی نیز کشیده شد و برایش زمینه‌ای مهیا گشت که پیش‌تر برای پرچمداران ایرانی تبار نهضت شعری عصر عباسی مانند بشار بن برد و ابونواس مهیا شده بود (همان: ۵۱). بدینسان بارودی توانست رستاخیزی عظیم در قلمرو شعر عربی بر پا کند و این هنر اصیل را از سلطه‌ی رکود و رکاکت عصر انحطاط برهاند. بارودی ملت‌ها در کسوت یک نظامی، مقرب دربار حاکمان مصر بود و در مدح آن‌ها شعر می‌سرود. وی در جنگ‌های عثمانی علیه مخالفانش نیز شرکت جست و قابلیت‌های سلحشوری و رزمندگی خود را به نمایش گذاشت و چندین نشان افتخار دریافت کرد. از حوادث مهم زندگی این شاعر، حضور وی در عرصه‌ی سیاست و رسیدن به مقام نخست وزیری و سرانجام مشارکت در یک کودتای نافرجام نظامی موسوم به «ثوره عربیه» به قصد براندازی حکومت توفیق پاشا است؛ کودتایی که با دخالت نظامی انگلیس و فرانسه، شکست خورد و منجر به تبعید بارودی و دیگر سران جنبش به جزیره‌ی سرندیب (سریلانکا) گردید. شاعر زیباترین هنر شعری‌اش را در ایام تبعید به نمایش گذاشت

و پرشورترین احساسات ناب انسانی را بر گیتار نظمی ماندگار نواخت. دوران تلخ تبعید این سردار خوش قریحه، ۱۷ سال به درازا کشید تا این که در سال ۱۹۰۰م، مشمول عفو صاحبان امر واقع شد و با دلی مشتاق و دیوانی ارزشمند در دست به وطن بازگشت (الدسوقی، بی‌تا: صص ۲۲۲-۲۲۴). وی در میان استقبال پرشور ادب دوستان پای به حریم وطن نهاد و تا سال ۱۹۰۴م که چهره در پرده‌ی خاک کشید، به تقیح و تذهیب سروده‌های خود مشغول بود (الفاخوری، بی‌تا: ۱۲۶).

### تحلیل و توصیف سوگینه ابوفراس

شاعر حمدانی که سالیان کم شمار عمر خویش را در دامان حوادث پر فراز و فرود روزگار سپری کرد، شاید کمتر مجاللی یافت تا لحظاتی از غوغای درون خویش فاصله بگیرد و بر مصیبت‌های وارده بر اهل روزگارش زاری کند. داستان حزن‌انگیز زندگی ابوفراس با درد یتیمی آغاز شد و با گرفتار شدن در زنجیر اسارت رومیان به پایان غم‌انگیزش نزدیک گشت. ابوفراس در ایام پر التهاب زندان، مادر پیر و دل سوخته‌اش را از دست داد. این حادثه، تلخی زندگی را در کام شاعر گرفتار، دوچندان کرد و بر پشت شکسته او سنگینی عظیمی وارد ساخت. وی با شنیدن این خبر ناگوار به سختی گریست و با کلماتی آتشین از جنس اشک‌هایش، بنای سروده پیش‌رو را پایه نهاد. صدای حق‌گریه‌های شاعر را می‌توان از لابه‌لای واژگان این قصیده شنید:

مانند نمونه بقیه شعرها کامل شود

بِكَرِّهِ مِنْكَ مَا لَقِيَ الْأَسِيرُ!	أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ
تَحْيَّرَ لَكَ يُقِيمُ وَلَا يَسِيرُ!	أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ
إِلَى مَنْ بِالْفَيْدَا يَأْتِي الْبَشِيرُ؟	أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ
وَقَدْ مِتَّ الذَّوَائِبُ وَالشُّعُورُ؟	أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ لِمَنْ تُرَبِّي

(الحمدانی، همان: ۱۶۱)

در ابیات یاد شده در می‌یابیم که حسرت بر وجود شاعر چیره شده و او بی‌محابا چون کودکی، فریاد می‌زند و با تمام وجود مادرش را باز می‌جوید، اما چه می‌تواند کرد که او اکنون پای در بند دارد و مادرش آرام و بی‌جان در بستر خاکی سرد آرمیده است. مادری که زمانی بسیار منتظر شنیدن پیغام آزادی

فرزندش بود و برای نجات او مرارت‌ها کشید. فریاد بی‌امان ابوفراس در سوگ مادر، ندای یک روح به روحی دیگر است؛ دو روح که به هم پیوند خورده و به یگانگی رسیده‌اند. در عبارت «یا أمّ الأسیر»، گویا حالتی به حالتی و مرگی به مرگی گره خورده و متحد شده است. تکرار این عبارت در واقع نمایش پیوند مستحکم عاطفی بین «أم» و «أسیر» است. گویی با رفتن مادر، اسیر معنای حقیقی خویش را از دست داده است و در این فریاد ادامه دار، برای خویش معنایی می‌جوید و نمی‌یابد و تکرار می‌کند: «یا أمّ الأسیر» (شرف الدین، ۱۹۹۶م: ۱۷۲). او در آن بیخودی با بانگی بلند، دردهای مشترک خود و مادر فقیدش را سر می‌دهد و برای مرگ او و اسارت خویش که خود نوعی مرگ تدریجی است سوگواری می‌کند. وی برای خاک گور مادرش بارانی آرام و مستمر را آرزو می‌کند. در بیت دوم اسناد لفظ «تَحَيَّرَ» به باران، روایت گر خواهش خالصانه فرزندی است که برای مادر دلسوخته و فقیدش بارانی نرم و نوازشگر طلب کرده است. تصویر حیرت باران در ذهن شاعر گرفتار و داغ‌دیده، حالتی است میان رفتن و ماندن، «لا یقیم» و «لا یتسیر»، و البته این بیش از هر چیز، نمایش حال خود شاعر است که در برزخی کشنده، میان یأس و امید سرگردان است؛ نه پای رفتن دارد و نه نای ماندن، همچون جلبکی لرزان که در مسیر جریان آب، بی‌قراری می‌کند.

ابوفراس در ادامه، از آن شتاب و سراسیمگی و فریاد نافرجام می‌کاهد و ندا کردن مادر را به حسب حالی تلخ می‌رساند و از زندگی ناشاد و مرگ ناگوار مادری می‌گوید که در کویر تنهایی، چشم به دیدار تنها فرزندش داشت و دست دعایش به آسمان بلند بود، ولی جولان مرگ امانش را برید:

إِذَا ابْنُكَ سَارَ فِي بَرٍّ وَ بَحْرٍ	فَمَنْ يَدْعُو لَهُ أَوْ يَسْتَجِيرُ؟
حَرَامٌ أَنْ يَبِيْتَ قَرِيْرَ عَيْنٍ!	وَلَوْ أَنَّ يَلِمَ بِهِ السُّرُورُ!
وَقَدْ ذُقْتَ الْمَنَايَا وَالرِّزَايَا	وَلَا وَكَلْدَ لَدَيْكَ وَلَا عَشِيرُ
وَعَابَ حَبِيبُ قَلْبِكَ عَنِ مَكَانٍ	مَلَأَتْكَ السَّمَاءُ بِهِ خُضُورُ

مادر ابوفراس که برای نجات تنها فرزندش از کام اسارت بارها به دربار حلب رفته و از دامادش سیف الدوله، تقاضای آزاد سازی وی را کرده بود، سرانجام با کوله باری از اندوه و ماتم روی در نقاب خاک کشید و شاعر را بی‌یار و یاور رها ساخت. ابیات یاد شده اشاره‌ای بدین حکایت است و نشان می‌دهد که شاعر، هوشیاری خویش را بازیافته و فاجعه‌ی تنهایی و تک افتادگی و شومی

سرنوشت، جای خود را در اندیشه او پیدا کرده است. او به یاد می‌آورد که چگونه مادر فداکارش زندگی را به کام خویش تلخ کرد و سرانجام از فرط دلتنگی، شوکران مرگ را جرعه جرعه سر کشید. بدیهی است که تصویر محنت و جانفشانی مادر هرگز از یاد شاعری که به حق «در وفاداری امتی است»<sup>(۳)</sup> زدوده نشود و خواب را بر چشمان او حرام سازد. وی شادی بعد از مادر را مایه‌ی سرزنش و نفرین می‌داند و آرزو می‌کند که هر چه زودتر بر آرامگاه مادرش که محضر فرشتگان رحمت الهی است، حضور یابد. شاعر سپس گریه‌ی بی‌وقفه‌اش را با قربانیان و آوارگان روزگار تقسیم می‌کند و شب زنده داری‌ها و روزه داری‌های مادر را در خاطر حزینش به تصویر می‌کشد:

لَيْبِكِ كُلُّ يَوْمٍ صُمْتُ فِيهِ	مُصَابِرَهُ وَقَدْ حَمَى الْهَجِيرُ!
لَيْبِكِ كُلُّ لَيْلٍ قُمْتُ فِيهِ	إِلَى أَنْ يَبْتَدِيَ الْفَجْرُ الْمُنِيرُ!
لَيْبِكِ كُلُّ مُضْطَهَدٍ مَخُوفٍ	أَجْرْتِيهِ وَقَدْ قَلَّ الْمُجِيرُ!
لَيْبِكِ كُلُّ مُسْكِينٍ فَقِيرٍ	أُعْتَبِيهِ وَمَا فِي الْعَظْمِ رِيرُ!

البته این که شاعر، شب و روز را به گریه می‌طلبد یا از مسکینان و بی‌پناهان می‌خواهد که برای آن مادر مهربان سوگواری کنند و گریه سر دهند، سخن تازه‌ای نیست، بلکه رسمی دیرینه و مألوف است. برای مثال ابن رومی در رثاء مادرش، جن و انس و درنده و پرنده را داغدار آن مادر نماز گزار و روزه‌دار معرفی کرده است؛ مادری که پناه دهنده و نوازنده یتیمان بود:

وَقَامَتْ عَلَيْكَ الْجِنَّ وَالْإِنْسُ مَأْتَمًا	تَبَكَّى صَلَاةَ اللَّيْلِ وَالْخَمَصِ وَالْهَضَمِ
وَأَضَحَّتْ عَلَيْكَ الْوَحْشُ وَالطَّيْرُ وَأَلْهَا	تَبَكَّى الرِّوَاءَ النَّضْرَ وَالْمَخْبِرَ الْعَمَمِ
لَقَدْ فُجِعَتْ مِنْكَ اللَّيَالِي نُفُوسَهَا	بِمُحْيِيهِ الْأَسْحَارِ حَافِظَهُ الْعَتَمِ
وَلَمْ تُخْطِئِ الْأَيَّامَ فِيكَ فَجِيعَهُ	بِصَوَاغِهِ فَيَهِنَ طَيِّبُهُ الطَّعَمِ
وَقَاتَ بِكَ الْأَيْتَامَ حِصْنُ كِنَافِهِ	دَفَىءٌ عَلَيْهِمْ لَيْلَهُ الْقُرِّ وَالشَّبَمِ

(ابن الرومی، ۱۴۲۰ق: ج ۳، ص ۳۸۲)

در چهار بیت یاد شده از ابوفراس، استفاده مکرر از «ل» امرِ غایب، توسط امیری مهجور که از کرسی امارت و اقتدار به زیر افتاده، کاربرد لطیفی است و می‌تواند به لحاظ روانی حاکی از آن باشد که هنوز

خاطره‌های از ایام سرور و فرماندهی در ذهن و ضمیر شاعر باقی است و امروز که مأمور و مریدی ندارد، احکامش را غیابی صادر می‌کند و پیروی از این دستورات را شایسته مرام و منش نیک مادر فقیدش به شمار می‌آورد. او در قالب این گزاره‌های امری، روز، شب و اشخاص هراسان و مسکین را شریکان غم جانکاه خویش خواسته و در سوگ مادری روزه گزار، شب زنده دار، یاریگر و مسکین نواز، اشک حسرت و ماتم ریخته است. باری این شیوه‌ی تداعی فضایل و سوابق درخشان، که با لحنی تأسف‌بار ابراز گشته است، با روحیه‌ی درهم شکسته و ذهن خاطره پرداز شاعر در زندان، تناسبی ویژه دارد. چه بسیار که شاعر اسیر در کنج زندان، کارنامه درخشان فضایلش را می‌گشود و با سوز و حسرت، خاطره ایام درخشان جنگ‌آوری‌ها و میدان‌داری‌های خویش را به یاد می‌آورد؛ مانند این ابیات که هر شخص گرانجانی را وا می‌دارد، حتی برای لحظه‌ای کوتاه بر زوال جوانی و جبروت شیرمردی بگرید که از اسب توسن تقدیر به زیر افتاده است:

هَلْ تَعْطِفَانِ عَلَيَّ الْعَلِيلِ؟	لَا بِالْأَسِيرِ وَلَا الْقَتِيلِ!
فَقَدْ الضُّيُوفُ مَكَانَهُ	وَبَكَاهُ أَبْنَاءُ السَّبِيلِ
وَاسْتَوَحَّشْتَ لِفِرَاقِهِ	يَوْمَ الْوَعَى سِرْبُ الْخَيُْولِ
وَتَعَطَّلْتَ سُومِرَ الرَّمَا	حِ وَأَعْمَدْتَ بَيْضَ النُّصُولِ

(الحمدانی، همان: ۲۷۳)

این همه گریه، نه به خاطر کوچ غریبانه‌ی آن مادر مهربان به قرارگاه ابدی است؛ بلکه برای محنت کشیده‌ای غریب و بی‌پناهست که برهه‌ای از عمر کوتاهش را به پای وعده‌های پوچ و بی‌اساس دامادش، سیف الدوله، مبنی بر رها سازی فرزند خود با سوز اشتیاق گذراند. شاعر این سوگ سینه سوز را شایسته‌ی مادری شکبیا می‌داند که هرگز راز دل پر غصه‌اش را بر کسی نگشود. رازی که شاید شامل علت واقعی اهمال سیف‌الدوله در امر خلاص کردن ابوفراس از بند بود:

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ هَمٌّ طَوِيلِ	مَضَى بِكَ لَمْ يَكُنْ مِنْهُ نَصِيرُ؟!
أَيَا أُمَّاهُ كَمْ سِرٌّ مَصُونِ	بِقَلْبِكَ مَاتَ لَيْسَ لَهُ ظُهُورُ؟!
أَيَا أُمَّاهُ كَمْ بُشْرَى بِقُرْبِي	أَتُنْكِي وَدُونَهَا الْأَجَلُ الْقَصِيرُ؟!



شاعر این معانی را اظهار می‌کند و می‌گیرد و پیوسته مادرش را صدا می‌زند، اما پاسخی دریافت نمی‌کند. پس به که پناه برد یا شرح این تنگدلی را به که بگوید؟

إِلَى مَنْ أَشْتَكِي؟ وَ لِمَنْ أَنَا جِي إِذَا ضَاقَتْ بِمَا فِيهَا الصُّدُورُ؟

با مطالعه قصیده یاد شده آثار ضعف و درماندگی را در لحن کودکانه‌ی ابوفراس احساس می‌کنیم. به نظر می‌رسد که شاعر، مناسبت مرگ مادر را فرصتی برای گریستن بر حال آشفته خود نیز برشمرده است. او در این قصیده دو کس را رثاء گفته: یکی مادر فقید که از نعمت حیات محروم گشت و دیگری شاعر اسیر که از نعمت آزادی بی‌نصیب ماند. شاعر، اسارت خود را همپایه مرگ مادر به حساب آورده و دردمندان‌ه گریسته است. مرگ و اسارت دو چهره سیاه در این قاب غصه‌اند.

#### تحلیل و توصیف سوگینه بارودی

بارودی دلتنگ و رنج‌دیده در جزیره دور از دیار سیلان، ایام تلخ تبعید را سپری می‌کرد. فرهنگ بودایی، اقلیم استوایی و چشم‌اندازهای گرمسیری از ویژگی‌های این جزیره استوایی است. خبر ناگوار درگذشت همسر دوم این امیر گرفتار در حالی به او ابلاغ شد که از گردش نامتعادل روزگار، دلخون و ناشاد بود. شاعر دل سوخته با درک این پیغام، سرشار از خشم و خروش و حیرت شد و با لحنی پرسشگر و شماتت بار، بر سر هیولای مرگ فریاد کشید و سرود:

أَيُّدَ الْمَنُونِ! قَدَحَتِ أَيُّ زِنَادِ  
وَأَطْرَتِ أَيُّهُ شُعْلَهُ بِفِؤَادِي  
أَوْهَنْتِ عَزْمِي وَهُوَ حَمَلُهُ فَيَلْقِ  
وَ حَطَمْتَ عُودِي وَهُوَ رُمْحُ طِرَادِ  
لَمْ أَدْرِ هَلْ خَطَبُ الْمِ بِسَاحَتِي  
فَأَنَّاخَ أَمْ سَهْمٌ أَصَابَ سَوَادِي  
أَقْدَى الْعِيُونَ فَاسْبَلْتِ بِمَدَامِعِ  
تَجْرِي عَلَى الْخَدَيْنِ كَالْفُرْصَادِ

(البارودی، ۱۹۹۸م: ۱۵۳)

در بیت اول حرف ندای «أ» که برای منادای نزدیک به کار می‌رود، فاصله‌ی نزدیک بین شاعر و مرگ را در خیال آشفته‌ی او نشان می‌دهد. در این بیت، ادوات پرسشی «أیُّ» و «أیه» که پس از ساختار ندایی ظاهر شده‌اند، لحنی آتشین خلق کرده‌اند که باری از خشم و درد و دریغ شاعر را بر دوش می‌-

کشد. حضور این دو ساختار انشایی (ندا و استفهام)، سرشار از نیروی عاطفی است؛ گویا زایش زهری است از یک افعی زخم خورده و عصیانگر که عطش دارد باقی مانده عمرش را به یک انتقام ببخشد، اما چه کند که دست توانای مرگ، عزم راسخ او را سست و قامت استوارش را شکسته است. گزاره‌های «أوهنتِ عزمی» و «حَطَمتِ عُودی» نمایشگر این درهم شکستگی و استیصال شاعر است. بیت سوم، ناظر بر حیرت شاعر از این رخداد شوم و دل فگار است، همان حیرتی که در بیت دوم سروده‌ی ابوفراس در لفظ «تَحِیرًا» لحاظ شده بود، در رثاء بارودی به صورت استفهام، مطرح شده است. شاعر، این حیرت و شگفتی را به طور علنی و در قالب گزاره‌ای پرسشی و مبالغه‌آمیز اظهار کرده است. شگفتی در شعر، نشان دهنده سرگی و اخلاص است و اخلاص در نقل تجربه، مهم‌ترین عامل تأثیرآفرینی و سرایت دهنده‌ی شور و شعور شاعر به مخاطب است (الحاوی، ۱۹۵۹م: ۲۱۲).

بارودی شعرش را با نفسی بلند به درازا کشانده و در ۶۷ بیت به سوگواری پرداخته، از فاجعه‌ی مرگ همسرش ناله کرده، بی‌پناهی فرزندان یتیمش را در خاطر حزین خویش به تصویر کشیده و در نجوایی عمیق با همدم فقیدش فرو رفته است تا از شومی اقبال غریب مهجوری بگوید که لحظه‌ای از نیش و نیرنگ حسودان آرام نگرفته است. امیر رانده شده و مبغوضی که اکنون در میان بودائیان سرزمین سیلان، زاهدانه به جهانی بی‌جلوه و عاری از امید و آرزو می‌نگرد. شاعر با همین مفاهیم آشنا، سخن را به پایان می‌رساند و محتوای جدیدی را در اختیار خواننده قرار نمی‌دهد. با این حال، بازخوانی قصیده، با قدری درنگ و دقت، پرده از این حقیقت می‌گشاید که در ساختار مرثیه، عنصر سبکی اصیلی جلوه نموده و به تمام موضوعات و اغراض قصیده، محوریت بخشیده است. این عنصر، اسلوب انشائی «ندا» است که در چهار موقعیت، به گونه‌ای کلیدی و محوری بر زبان سراینده جاری شده و هر بار، بستر و بهانه‌ی سوگواری و عزاداری شاعر را در یک گفتمان خطابی و محاوره‌ای مهیا کرده است. این چهار محور در چهار ساختار ندایی ظاهر شده و نیروهای عاطفی سراینده را در چهار جهت به جریان انداخته است. البته در تمام قصیده، حرف ندا شش بار ظاهر شده و به طور کلی رابطه شاعر را با چهار منادی برقرار کرده است. در بیت اول شاعر با عبارت انشائی «أَيُّدَ المَمُونِ»، دست اجل را ندا در داده و پرده از دل سوخته خویش برداشته است. شاعر، این شکوه و شرح درد را تا بیت نهم ادامه داده و باز در این بیت با عبارت «یا دَهْرُ» ندایی دیگر سرداده است، تا اندکی از خود، فاصله بگیرد، از نمایی دورتر، پیامدهای

فاجعه را بنگرد و رویِ دیگر دردها و مصیبت‌هایش را خطاب به روزگار جفای‌پیشه آشکار کند. از حادثه مرگ همسر و بی‌پناه شدن فرزندانش، سخن به میان می‌آورد و از اشک‌های ریزان و چشمان خونبار آنان، تصویر درد و داغ می‌کشد. در بیت پانزدهم شاعر، همسر فقیدش را با عبارت کنایی «أسلیله القمرین» می‌خواند و سوگواری را به اوج می‌رساند. همسری که چهره تابناک آرزوهایش بود و خورشیدوش و مهشیدگون، کانون خانواده‌اش را فروغ و گرمی می‌بخشید؛ ولی اکنون رخساره در نقاب خاکی سرد و تیره کشیده است. شاعر در این فضای عاطفی، گویی زوجه‌ی فقیدش را در مقابل خویش می‌بیند و با او حسرت زده نجوا می‌کند. از سلطه روزگار می‌گوید و بی‌تابی و کم‌طاقتی خویش را امری طبیعی و البته مظهر وفاداری برمی‌شمارد، ادعایی که بیشتر یادآور همدلی یک زوج هم‌نفس در زندگی مشترک است. در راستای همین دردِ دل صمیمانه، شاعر، تصویری صریح از خواب‌های گریزان و اشک‌های ریزانش عرضه می‌کند و از این که پس از دریافت پیغام رحلت همسرش، بیهوش بر زمین افتاده، چشمانش از شدت زاری، تیره و تار شده و از جفای حسود و ملامت بدسگالان به ستوه آمده است، گزارشی اثرگذار تنظیم می‌نماید. این گفتگوی خیالی بین شاعر و یار سفر کرده‌اش، سرانجام به استدلال و احتجاج و ذکر حکایت و تمثیل می‌کشد. شاعر داغ‌دیده که وسعت خاطری برای فرو رفتن در ماجراها و تلمیحات تاریخی را در خود نمی‌بیند، گویا خود نیز درمی‌یابد که کلام از محور اصلی دور شده و شور و حرارتش را از دست داده است، بنابراین برای بیان دردهای جانکاه درونش، ندایی دیگر سر می‌دهد و دریچه‌ای دیگر به روی عواطف خویش می‌گشاید تا باقی این بغض‌گره خورده را باز کند و به ساحت کلام منظوم بکشانند. منادای او در این مجال، نسیم است. نسیم از دیرباز پیام‌آور عشق و اشتیاق بوده و ریشه در روح اصالت شرقی دارد. این عنوان در ادبیات عربی، یادگار ناله‌های عاشقانه شاعران عصر جاهلی و قصه‌پرداز عشق عفیف لیلی‌ها و مجنون‌هاست. بارودی در نجوای با نسیم، نیروی عواطف خویش را دگر باره در رگ‌های سروده جاری می‌سازد و سلامی گرم به جانب آرامگاه یار می‌فرستد و البته باز حکایت بدخواهی حسودان بیمار دل را تکرار می‌کند تا بار دیگر جواز ورود به قلمروی حکمت و عبرت‌آموزی را پیدا کند و از بحث خردمدار خویش نتیجه‌ای اخلاقی بگیرد. وی در این رویکرد، ماجرای مرگ و زندگی و ناپایداری جهان را ضمن چهارده بیت شرح می‌دهد و در این آینه‌ی عبرت، چهره زائل شده تمدن‌های بزرگ ایران و مصر و بازمانده بناهای مدائن و اهرام ثلاثه را باز

می‌تاباند و از اقوام فنا شده «عاد»، «ثمود»، «حمیر» و «ایاد»، یاد می‌کند تا نفوذ کلام را دوجندان نموده و نافرجامی کار حسودان و بیماردلان را اثبات نماید. البته شاعر در این اندرزنامه، گویا بیشتر از هر کس، خود را مخاطب قرار داده و در پی تسکین و اقتناع خویشتن است. بدینسان ندایی دیگر سر می‌دهد و با عبارت «یا محمود»، طنین آن همه وعظ و اندرز را در آستان روح شکست خورده و دردمندش پژواک می‌دهد؛ چنان که گویی در عرصه‌ی تبعیدگاه، این نیروی خودآگاه شاعر است که به خود تک افتاده و تنهایش تسلیت می‌گوید و با نوشداروی حکمت و عبرت، زخم‌های تازه و کهنه‌اش را مرهم می‌نهد و التیام می‌بخشد. این موضع‌گیری منطقی در چنان شرایطی دشوار، پرده از غایت بی‌کسی و تک‌افتادگی شاعر برمی‌دارد؛ زیرا او خواسته است با جاری شدن در کاروان حیات ابدی، از وحشت و پریشانی خویش بکاهد و قدری احساس امنیت نماید. سرانجام شاعر به قصد وداع از یار سفر کرده، با عبارت ندایی «یا ابنه الأجداد»، مراسم تودیع را برپای می‌دارد و قول وفاداری و وعده دیدار می‌دهد. در واپسین لحظات، شاعر عزادار، درود همیشگی خود را نثار آن هم نفس خاکسار و خاک‌نشین می‌کند و دم از حکایت جانسوز خویش می‌بندد.

چنان چه مشاهده شد در تمام پیکر این مرثیه، چهار عضو نقش‌آفرین و تأثیرگذار حضور دارند که عبارتند از: ۱- راثی (شاعر) ۲- مرثی (همسر فقید شاعر) ۳- روزگار ۴- واسطه‌ی بین راثی و مرثی (برید و نسیم). این چهار عنصر، هسته گرانگاهی و ستون فقرات قصیده‌اند، به طوری که موضوعات و اغراض مختلف سروده را در یک فضای عاطفی هماهنگی بخشیده و آن‌ها را چون ارگان‌های یک پیکر در کنار هم قرار داده‌اند. این چهار رکن، عاطفه شاعر را در قالب اسلوب انشائی «ندا»، در سرتاسر قصیده توزیع و تقسیم نموده است. شاید بتوان گفت این چهار عنصر که به صورت منادی در ابیات اول (أید المنون) و نهم (یا دهر) -در خطاب به روزگار- در بیت پانزدهم (أسلیله القمَرین) -در خطاب به همسرش- در بیت چهل و دوم (یا نسیم) -در خطاب به نسیم- و در بیت شصت و یکم (یا محمود) -در خطاب به خود شاعر- ظاهر شده‌اند، علاوه بر محوریتی که به چکامه بخشیده‌اند، نقش تقویتی و توان‌بخشی نیز داشته‌اند، مانند ترانسفورماتورهایی که در مسیر سیم‌های هادی برق، جهت تقویت و تشدید جریان، تعبیه شده‌اند. حرف ندای «یا» در بردارنده اندوه، دریغ و انتظاری است که با روح تک افتاده و درهم شکسته شخص نیازمند هماهنگی دارد و ناظر بر درنگی است در آستانه درماندگی و از

هم پاشیدگی و متضمن ندایی است که بوی سوز و تنهایی می‌دهد (الحاوی، همان: ۲۱۱). در مسیر سرایش چامه نیز ملاحظه می‌شود که وقتی کلام، حالت گزارشی و توصیفی پیدا می‌کند، به سرعت شاعر ندایی دیگر سر می‌دهد و با خطابی دیگر نجوایی گرم و پرشور می‌آغازد. ویژگی یاد شده در این سوگ سرود، به شایستگی بر این ادعای برخی ساختارگرایان صحه می‌گذارد که: «کارکرد و لایه عاطفی زبان تنها در حروف ندا نمودار می‌گردد» (فالر و دیگران، ۱۳۸۱ش: ۷۴).

#### ۱- همانندی‌ها

##### ۱-۱- مضامین مشترک دو سروده

با بررسی این دو سروده، نمی‌توان به مضمونی تازه یا تصویری بدیع دست یافت. ندبه و ناله در سوگ فقید کاملاً تقلیدی است. اشاره‌های پندآموز و مواعظ حکمی در بردارنده نکاتی تازه و طریف نیستند. شکایت از روزگار، خطاب کردن فقید، درخواست مغفرت و قول وفاداری، مفاهیمی عمومی و سابقه‌دار است که در بیشتر سوگ سرودهای سنی عربی به چشم می‌خورد. با این همه بارزترین ویژگی این دو اثر، صدق هنری و دلالت راستین و بی‌واسطه‌ی کلام بر احساسات سراینده است. جوهر این دو سروده، عاطفه‌ی درد و ابراز دریغ است و در نگاهی کلی می‌توان به ابیاتی در خلال این سروده‌ها پی برد که دارای مضامینی مشترک هستند؛ از جمله:

۱-۱-۱- ابوفراس آرامش و شادکامی را پس از حادثه‌ی مرگ مادر بر خود حرام و ملامت بار

دانسته و سروده است:

حَرَامٌ أَنْ يَبَيْتَ قَرِيرَ عَيْنٍ!      وَ لَوْمْ أَنْ يَلِمَ بِهِ السُّرُورُ!

بارودی نیز همین مفهوم را منظور داشته و البته در چندین بیت این معنی را مورد تأکید قرار داده است. او بی‌تابی را مظهر وفاداری و شکیبایی را دلیل قساوت و سنگدلی قلمداد کرده و خطاب به همسر فقیدش سوگند خورده است که هرگز چشمانش از ریزش اشک باز نخواهند ایستاد:

أفَأَسْتَعِينُ الصَّبْرَ وَ هُوَ قَسَاوَهُ؟	أَمْ أَصْحَبُ السُّلُوفَ وَ هُوَ تَعَادِي
جَزَعُ الْفَتَى سِمَمَ الْوَفَاءِ وَ صَبْرُهُ	عَدْرٌ يَدُلُّ بِهِ عَلَى الْأَحْقَادِ
أَوْ مِنَ الْبَلِيَّةِ أَنْ يُسَامَ أَخُو الْأَسَى	رَعَى التَّجْلُدِ وَ هُوَ غَيْرُ جَمَادِ

هَيْهَاتَ بَعْدَكَ أَنْ تَقْرَأَ جَوَانِحِي      أَسْفَاً لِبُعْدِكَ أَوْ يَلِينَ مَهَادِي  
هِيَ مُهْجِهِ وَدَعَتْ يَوْمَ زِيَالِهَا      نَفْسِي وَعِشْتُ بِحَسْرَةٍ وَبِعَادِ  
تَاللَّهِ مَا جَفَّتْ دُمُوعِي بَعْدَمَا      ذَهَبَ الرَّدَى بِكَ يَا بَنِي الْأَمْجَادِ

۱-۲-۱- هر دو، مرثی را به نور و روشنی تشبیه کرده‌اند. ابوفراس دردمندانه از مادرش می‌پرسد که در فقدان او از کدامین چهره تابناک، روشنی گیرد؟ وانگهی در این عبارت رمزی نهفته است، زیرا مادر ابوفراس تنها واسطه‌ای بود که با تمام توان، ماجرای آزادسازی فرزند اسیرش را نزد سیف الدوله یادآوری می‌کرد و دائماً بر این خواسته پامی‌فشرد؛ لذا بهتر است واژه‌ی «ضیاء» را نیز در بیت زیر، رمز آزادی دانست:

بِأَيِّ دُعَاءٍ دَاعِيَهُ أُوقِي؟      بِأَيِّ ضِيَاءٍ وَجْهٍ أُسْتَنِيرُ؟

از سویی بارودی در تعبیری استعاری، همسرش را نورانی کننده و روشنی بخش تاریکی‌های منزلش به شمار آورده است؛ چرا که او در دخمه‌ی تاریک خویش نور امیدی نمی‌دید و حتی از سودای آزادی دست شسته بود، لذا از غروب نور امید در زندگی خانواده و فرزندانش ابراز دریغ کرده است:

أَوْ أَنْ تَبِينِي عَنْ قَرَارِهِ مَنْزِلِ      كُنْتُ الضِّيَاءَ لَهُ بِكُلِّ سَوَادِ

#### ۲-۱-۲- صدق هنری در قصاید

۱-۲-۱- دلالت ساختار، بر احوال و عواطف: دلالت راستین سروده‌ها بر احساسات پرشور سرایندگان، ویژگی منحصر به فردی است که در بیشتر عناصر دخیل در ساختمان قصاید خودنمایی می‌کند و ملموس بودن مناظر را باعث شده است. این دلالت، در سه سطح واژگان، گزاره‌ها و حروف، قابل درک است:

۱-۲-۲- در چکامه ابوفراس، کلماتی مانند: تحیر، لا یقیم، سار، یستجیر، مضطهد و اشتکی، آشفتگی شاعر را به نمایش گذاشته و نشانگر آنند که سراینده، بی‌تاب و نالان است و به یک حال نمی‌پایید. در مرثیه‌ی بارودی، استعاره دست برای مفهوم مرگ و کاربرد واژگان «قدح، زناد، شعله، فیلق، رُمح، سهم و قَدَى»، منظره‌ای کاملاً حسّی و قابل لمس آفریده‌اند. واژگان «فؤادی، غودی، عزمی، ساحتی، سوادِی، غیون و الخدین» بیانگر دردی همه جانبه است که در تمام اعضاء و جوارح شاعر رخنه کرده است.

بسامد بالای واژه‌ی «عیون» و ساختارِ جمعی کلمات: «مَدَامِع، الحَسْرَات، الزَّفَرَات، العَبْرَات و لَوَافِح و جَوَانِحی»، نیز نشان دهنده شدت و شمول دردمندی شاعر است. برخی کلمات مفرد هم، یا با تنوین تکثیر و تعظیم، مورد تأکید، قرار گرفته‌اند، مانند: «خَطْبٌ» و «سَهْمٌ» (بیت ۳)، حلیله (بیت ۹)، رُزْءاً (۳۳)، حَسَدِ (۴۴) و حَسْرَه (۶۳)، یا با ادات پرسشی «أی»، مؤکد واقع شده‌اند، مانند: «أی زِنَادِ، آیَه شُعْلَه (بیت ۱) و آی فَجِیعَه» (بیت ۱۵). بدون تردید این موارد، نشان دهنده عظمت رویداد و شدت تأثر شاعر سوگوار است.

۱-۲-۳- گزاره‌های انشائی: آیا أمَّ الأَسیر، لُیْبِکِ، آیا أمَّاه، کَم هَمَّ طَویلِ و إلی مَنْ أَشْتَکی، به وضوح بیانگر استیصال و درماندگی ابوفراس است. این عبارات، ترسیمی از فریاد، گریه و شکایتند. از سویی در سوگ سرودِ بارودی، عبارات: أعزَّز عَلَیَّ (بیت ۱۶)، فَبَایٌ مَقْدَرَه (بیت ۲۱)، هِیْهَاتَ (ابیات ۲۵ و ۶۵) و قَدْ کِدْتُ أَقْضِی (بیت ۶۶) و نیز أفعال: أَسْتَجِدُّ (بیت ۷)، أَفَأَسْتَعینُ (بیت ۲۲)، و فَاسْتَهْدِ وَ الْتَمَسِ (بیت ۶۰)، تصویر نومیدی و شکستگی شاعر و فریاد کمک‌خواهی و استغاثه او را در ساحت سروده، طنین انداز می‌کنند و وجود عبارات ندایی: «أَسْلِیْلَه الْقَمَرِینِ»، «یا ابنه الأمجاد» و «یا محمود»، بستر «حضور شاعر» را که از مختصات آثار غنایی است، به نحوی زنده و مؤثر، در قصیده، مهیا نموده‌اند.

۱-۲-۴- بسامد بالای حرف «س» در سروده‌ی ابوفراس، نشان از رقیق بودن عاطفه‌ی شاعر و روح بی‌تکلف اوست. واژگانی مانند: أُسیر، سُورور، یَسیرٌ، سَارٌ، سَمَاء، مَسکین، نُسَلِی و ... نشانگر زبان ساده و لحن موزون شاعر است. از سویی، احساس راستین بارودی را می‌توان در تلفظ برخی واژگان، احساس کرد، برای نمونه واژه‌ی «أوهنت» در بیت دوم که از حروف حلقی «أ» و «ه» و حرف لین «و»، تشکیل شده دارای تلفظی نرم و روان است که به راحتی از انتهای حلق بیرون می‌آید؛ به طوری که معنی این کلمه یعنی: «سستی» را می‌توان از سستی و رخوت تلفظ آن دریافت. به علاوه، آهنگ کلمات «عزمی»، «حمله»، «حَطْمَتِ»، «عُودِی» و «رُمح»، به دلیل دارا بودن حروف حلقی «ع»، «ح» و «ط» که با فخامت و غلظت، در ابتدای حلق، تلفظ می‌شوند، با معانی منظورشان که بر استواری و شدت، متمرکز است، هماهنگی دارد.

۱-۲-۵- دلالت ریتم سروده بر روحیه سراینده: چکامه ابوفراس در بحر زیبای «وافر» به نظم درآمده است. بحر که دربردارنده حرکات وافر است و ریتمی غنایی دارد، با این حال شاعر چنین وزنی را

برای بیان سوگ و اندوه خویش برگزیده است. البته راز این گزینش را بهتر است در نوع صداهای حروف، زیر یا بم بودن آن‌ها و درجه صوت یا میزان پیوست و گسستی که در تلفظ‌ها رخ می‌دهد دنبال کرد. برای مثال در بیت مطلع، صداهای بلند «ا» و «ی» به ترتیب در واژگان «أیاء، الأسیر، سَقاکِ، مَا و الأسیر»، باعث کشش صوت و کاهش سرعت نواخت آهنگ شده‌اند و مجالی گسترده و آرام برای کشیدن سوزناک صدا و تخلیه کامل نفس به وجود آورده‌اند که حالت دردمندی و سوگواری سراینده را به ساختار آوایی سروده منتقل کرده است. بسیاری از ابیات در قصیده ابوفراس، دارای ریتمی منقطع و گسسته‌اند و این گسستگی، اغلب ضمن تفعیلات درونی بحور، اتفاق افتاده است؛ با این توصیف که صداهای بلند و حروف ساکن و مشدّد ضمن هر تفعیله مانند دست اندازی، کاهش سرعت و توقّف آهنگ را باعث شده‌اند. به طور مثال در ابیات ۱۳، ۱۴ و ۱۵، عبارت تکراری «أَيَا أُمَّاءَ» با دارا بودن صداهای کشیده‌ی «ا» دارای مجالی کششی است و نیز عبارات تکراری «كَمْ هَمٌّ»، «كَمْ سِرٌّ» و «كَمْ بُشْرَى» با داشتن حروف ساکن و مشدّد، جریان‌ی‌کنند و ایستا دارند و مانع تندی و طربناکی آهنگ شعر می‌گردند. به همین دلیل، آهنگ شعر ابوفراس یکنواختی لحن سروده بارودی را ندارد. از سوی دیگر بارودی، مرثیه‌اش را در بحر «کامل» سروده، بحری که بیشترین حرکات را در خلال تفعیلاتش جای داده است. البته با آن که این بحر از نظر تعداد حرکات از بحر وافر، تکمیل‌تر است، ولی شمار صداهای بلند موجود در مطلع چامه بارودی با صداهای بلند موجود در مطلع قصیده ابوفراس، یکسان - هر کدام پنج صدا- است. بدینسان مشاهده می‌شود که سروده ابوفراس، سنگین‌تر و ملایم‌تر و سروده‌ی بارودی قدری پرشتاب‌تر و تپنده‌تر ادا می‌گردد؛ به این دلیل که درصد صداهای بلند و کشش‌دار واژگان ابوفراس نسبت به کلّ، بیشتر است. در این زمینه اگر بخواهیم به نقش مؤثر قافیه نیز اشاره کنیم، باید بگوییم قافیه‌ای که بارودی برای سوگ سرودش برگزیده است، با حال روحی و عاطفی وی، سازگاری شگفت‌انگیزی دارد. کلمه قافیه که به ترتیب با دو صدای بلند «ا» و «ی» ختم می‌شود، برای شاعری که دنیای درون و بیرونش تیره و تاریک است، بهانه‌ای است که در پایان هر بیت، صدای ناله‌اش را به دو سمت بالا و پایین برکشد. ترتیب این دو صدا ایجاد‌کننده فراز و فرودی شبیه صدای «وای» است که نوحه سرایی شاعر را تکمیل می‌کند، حرکتی صعودی و بالارونده برای تخلیه درد و در پی آن، حرکتی نزولی و نچواگونه برای بازگشت به درونی آشفته، به منظور شروعی دیگر و تخلیه‌ای دوباره. این در



حالی است که سوگ سرود ابوفراس با حرف روی «ر»، مجالی صوتی برای نمایش تردید و حیرت شاعر، ایجاد کرده است. مقایسه موسیقی دو سروده و گوش سپردن به آهنگ برخاسته از مصراع‌ها و ایات، نشان می‌دهد که قصیده بارودی آهنگین‌تر است و قابلیت نوازندگی بیشتری دارد. وانگهی بیت اول چامه بارودی، به صورت مصرع آمده است. تصریح، نقش موسیقایی فزاینده‌ای در سروده دارد، چرا که «برای صدای شاعر دو کانون، ایجاد می‌کند که وی نزد آن دو توقّف نماید و گوش‌ها برای استقرار نغمه‌های تکراری در قافیه قصیده، صفا یابند» (القاضی، ۱۹۷۷: ۶).

۱-۲-۶- عنصر وحدت بخش در قصاید: هر دو سوگ سرود، غنایی و تصویرگر ناله‌های دو روح غریب و دردمند است. زبان، در هر دو دارای نقشی بیانگرانه، یعنی بیان‌کننده احساسات و عواطف دو شاعر است. در شعر ابوفراس عواطف، محور است و این محوریت، در قالب مختصّه ادبی «تکرار» آشکارترین چهره خود را وانموده است. این پدیده ادبی، در سطوح تکرار اسالیب و عبارات و واژگان، رخ داده و عواطف سرگردان شاعر را در امواج متلاطم خویش به جریان درآورده است. تکرار جمله ندایی «أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ عَيْثُ» و جمله‌ی امری «لِيُبَكِّكَ كَلُّ» هر کدام در چهار بیت متوالی و تکرار پیوسته عبارت «أَيَا أُمَّاهُ كَمْ» در سه بیت، نشان دهنده گرایش عمیق شاعر به این پدیده است. در شعر بارودی، عواطف سراینده، ضمن موضوعاتی متنوع‌تر و در قالب ابیاتی پرشماره‌تر، گنجانده شده و سخن به درازا کشیده است. در این مرتبه، شیوه تنظیم و ترتیب عواطف پرشور سراینده، تشخیص و یکپارچگی ویژه‌ای به اثر بخشیده است. در این قصیده بلند، که عواطف شاعر در میان موضوعات مختلف و فضای عمومی سروده گاه به سردی گراییده، جو روانی و عاطفی اثر، به مدد شیوه‌ای منحصر به فرد- استفاده‌ی متناوب از اسلوب ندا- وحدت و محوریت خویش را کاملاً حفظ کرده است. در همین راستا تی. اس. الیوت<sup>۱</sup> بر این باور است که عواطف ما به طور ذاتی، محور ارزش هنری نیستند، بلکه محوریت، به روشی است که جهت تنظیم و تعبیر این احساسات برگزیده می‌شود (الرباعی، ۱۹۹۹: ۱۷۵). باری حضور بالنده عواطف شورانگیز دو شاعر همچنین باعث غلبه حس و عاطفه بر تخیل شده است. در این سروده‌ها، تصاویر شعری اندک و در راستای طبع و ذوق سراینندگان است. سرایندگانی که شعر را نای فریاد و نوای درد خواسته‌اند، نه حجله‌ای برای پیرایه بستن بر عروس سخن. چامه ابوفراس، چنان

1. T.S. Eliot

صریح و بی‌پیرایه است که کمتر نشانی از عبارات مجازی دارد؛ جز عبارات کنایی «تُرَبَّى الذَّوَابِبُ و الشُّعُورُ» - کنایه از بی‌انگیزگی شاعر پس از مرگ مادر-، «مَكَانَ مَلَائِكَةِ السَّمَاءِ بِه حُضُورُ» - کنایه از قبر مادرش - و اثبات فعل گریستن برای «لیل» و «نهار» - مجاز عقلی - و جمله‌ی «ذُقْتَ المَنَابِیَ» - استعاره‌ی تبعیه - و استعاره مصرّحه «ضیاء» - برای بیان مفهوم امیدواری -، که تصاویری عادی و بی‌تکلفند، تصویر شعری دیگری در این سوگ سرود به چشم نمی‌خورد. در سروده بارودی، تصاویری که بی‌پیرایه بر زبان وی جاری گشته، اندوه شاعر را چون جامه‌ای سیاه بر تن کرده‌اند. عبارات «عَصَفَ الزَّمَانُ»، «أَبَسَ الزَّمَانُ، أَكَلَ الحَزْنَ الحَشَا، أَطَارَ النَّعَى شُعْلَه مَارِحٍ وَقَادٍ و «كَرَّتِ الحَوَادِثُ» استعاراتی کنایی هستند که به اموری انتزاعی، جسم بخشیده‌اند تا فاجعه پیش آمده را مجسم و ملموس جلوه دهند. ترکیباتی مانند: «السَّنه الصَّمُوتُ»، «یَدِ الأَسَى»، «یَدِ المَنُونِ»، و «عنانِ رشادی» نیز استعاراتی هستند که به صورتی کنایی به تجسیم و تشخیص اموری ذهنی پرداخته‌اند. واژگان مجازی «قَتَاد»، «دَر»، «ضیاء»، «زَنَاد»، «شُعْلَه»، «سَوَاد» و «عُود» نیز که استعاره‌هایی مصرّحه‌اند و به ترتیب، برای اشاره به مفاهیمی مانند: سرمه، اشک، زندگی بخشی، مصیبت، شدت اندوه، مشکلات و گرفتاری‌ها و قد و قامت به کار رفته‌اند، همگی آرایه‌هایی معمولی و آشنایند که به طور طبیعی بر زبان شاعر روییده و با تصاویری محسوس، به گیرایی و نفوذ کلام، افزوده‌اند.

## ۲- ناهمانندی‌ها:

۲-۲- ابوفراس در بیت سوم، حسرت خویش را از سوگ مادری ابراز می‌کند که قرار بود روزی بشارت آزادی فرزند به او داده شود:

أَيَا أُمَّ الأَسِيرِ سَفَاكَ غَيْثُ  
إِلَى مَنْ بِأَلْفِدَا يَأْتِي البَشِيرُ؟

اما مژده آزادی اسیر که آرمان مشترک فرزند گرفتار و مادر منتظر بود، در برابر شتاب کاروان زندگی و سیطره همه جانبه مرگ، آرزویی بود که بر باد رفت و وعده بی اساس آزادی در برابر قطعیت و غلبه مرگ، چهره‌ی زشت و دروغینش را نمودار ساخت:

أَيَا أُمَّةَ كَمْ بَشْرَى بِقُرْبَى  
أَتُّكَ وَ دُونَهَا الأَجَلُ القَصِيرُ؟!

حسرت و دل‌شکستگی شاعر در این بیت به مدد عبارات «بَشْرَى بِقُرْبَى» و «الأَجَلُ القَصِيرُ» که با لفظ «دون» از هم متمایز شده‌اند جلوه نموده است. این گزاره، ماهیت تقابلی و تنازعی بین میل و اراده

انسان و موانع طبیعی را در معیاری کلان نشان می‌دهد و در دایره‌ای محدودتر، فاصله هولناک میان انسان بالقوه - شاعر اسیر و مادر منتظر - و انسان فعلیت یافته - آزادی شاعر و تحقق وصال - را که در تنگنای زمان میان دو قطب رؤیا و واقعیت شناور است به نمایش می‌گذارد. این تعبیر، نقطه پایان اسفبار یک تکاپوی بی‌حاصل در مسیر وعده‌هایی فریبنده و سراب گونه را با لحنی حسرت‌بار و نکوهش‌گر به تصویر کشیده است. فرجام تلخ تکاپوی مادر و شدت گرفتن بیماری تردید در جان فرزندی اسیر که مشتاق بود هر چه زودتر از وحشت زندان و رنج غربت رهایی یابد و در آغوش گرم وطن، زندگی یا مرگ را تجربه کند. وانگهی داعیه جانسوز اشتیاق دیدار فرزند و مادر در مناسبت زیر که از جمله سروده‌های دوران زندان شاعر است جلوه‌ای قابل تأمل دارد:

لَوْ لَأَلْعَبُوزُ بِـ «مَنْبِجٍ»      مَا خِفْتُ أَسْبَابَ الْمَيِّتِ  
 وَ لَكَانَ لِي عَمَّا سَأَلْتُ      سَتُ مِنْ أَلْفِدَا نَفْسٍ أَيْتَهُ  
 لَكِنْ أَرَدْتُ مُرَادَهَا      وَ لَوْ أَنْجَذْتُ إِلَى الدِّيْتِ  
 (الحمدانی، همان: ۳۵۵)

با این همه شاعر گرفتار حتی پس از رحلت مادر، از رها شدن و بازگشت به وطن نومید نیست. در دو بیت پایانی سوگ سرود، ظهور حرف «ب» استعانت بر سر ادوات پرسشی «أی» و «مَنْ» گر چه آستن حسرت و دریغ است، با این حال نمایشی است ضمنی و ناخودآگاه از مددخواهی و چاره جویی یک اسیر که هنوز شوق و امید به آزادی را از دست نداده است:

بَأَيِّ دُعَاءٍ دَاعِيَهُ أَوْقَى؟      بَأَيِّ ضِيَاءٍ وَجِهٍ أَسْتَنِيرُ؟  
 بِمَنْ يُسْتَدْفَعُ الْقَدْرُ الْمُوقَى؟      بِمَنْ يُسْتَفْتَحُ الْأَمْرُ الْعَسِيرُ؟

طنین این تردید همه جانبه را می‌توان از حضور فراگیر گزاره‌ها و ساختارهای انشائی حاضر در سیاق سروده دریافت. در میان ۱۹ بیت قصیده، ۷ بیت با اسلوب ندایی، ۴ بیت به صورت امری و ۱۲ گزاره پرسشی ظاهر شده است. در این میان جمله‌های خبری و توصیفی، کمترین بسامد را دارند. به علاوه چنان که پیش‌تر اشاره شد، آهنگ تردید و دودلی سراینده را در حرف روی «ر» که دارای طنینی لرزشی و تکراری است نیز می‌توان احساس کرد.

از طرفی لحن بارودی گرچه حسرت آمیزتر از کلام ابوفراس است، اما حیرت و سرگشتگی گشوده ابوفراس را که بین دو قطب امید و یأس در نوسان است ندارد. بنابراین می‌بینیم که بارودی هر از چندی پس از گلایه و ناله و ندا، از تب و تاب قصیده می‌کاهد و تصویر شکستگی و استیصال خویش را چون آینه‌ای شکسته و پاره پاره در معرض تأمل و تعقل قرار می‌دهد و می‌کوشد که برای خروج از یأس و دلسردی عاطفی با گزاره‌هایی حکمی و خردپسند و با اشاره به سیر تاریخی زندگی و مرگ بشر، تسلیت گوی دردها و التیام بخش زخم‌هایش باشد. شاعر چون امیدی به خلاصی از رنج تبعید نداشته نه تنها سخنش بویی از رایحه بشارت و نوید آزدای ندارد، بلکه وی تلاش کرده است که یأس و نومیدی خویش را در هاله‌ای از اظهارات حکمیانه پوشش دهد و آرمان گمشده‌اش را در عالم زهد و عرفان جستجو نماید، شاید بدین وسیله از احساس پوچی و بن بست روحی خلاصی یابد. وی پس از سخنان حکیمانه و پندآموزش که مجال تعلیل و استشهاد تاریخی و تلاشی درونی برای یافتن آرامش روان و تسلی خاطر است، از تعبیر پرسشی «فَعْلَامُ» استفاده کرده که این خود نشانی از عدم تعادل در مفهوم علیت شاعر است.

فَعْلَامُ يَخْشَى الْمَرْءَ صَرَغَهُ يَوْمَهُ      أَوْ لَيْسَ أَنْ حَيَاتَهُ لِنَفَادِ

شایان ذکر است که شاعر چنین پرسشی را با همین سبک و سیاق در بیت چهل و یکم نیز، خطاب به بدخواهان و سرزنش‌کنندگان، مطرح کرده است. اسپیتزر<sup>۱</sup>، سبک شناس و منتقد نامدار آلمانی (۱۸۷۷-۱۹۶۰)، این پدیده را «توجیه شبه عینیت» نام نهاده است. بدین معنی که شاعر، «بدون عصیان ولی با اندوهی ژرف و احساس مذهبی تأمل، شاهد کارکرد ناموزون جهانی است که ظاهری از عدالت و منطقی عینی دارد» (غیائی، ۱۳۳۸: ۴۳). این پرسش کلی که در بند پایانی موعظه‌های شاعر، ظاهر شده در حکم نهیبی است که وی به خویشتن ناخرسندش می‌زند و در تلاش است تا روح ناآرامش را به هر طریق قانع نماید. در راستای همین تلاش روانی است که شاعر در قلمرو عقل مآل اندیشش، پنجره‌ای به سوی ابدیت گشوده و از فرجام شوم فراموشی معاد و مرجع در این کمین‌گاه مرگ، سخن به میان آورده است:

تَعَسَ امْرُؤٌ نَسَبِي الْمَعَادِ وَ مَا دَرَى      أَنَّ الْمَنُونَ إِلَيْهِ بِالْمِرْصَادِ

1. Leo Spitzer

با این همه از لحن سراینده می‌توان فهمید که او نتوانسته قرارگاهی برای دل ویران خویش پیدا کند، گویا از تعلقات دنیوی رانده شده، ولی هنوز دستش به اسباب نامرئی ماوراء طبیعت و یقین روح انگیز دینی نرسیده است. تلخی یأس، روح بارودی را چنان از طبیعت و ماده رانده که او بهترین بهانه زیستن و ادامه حیاتش را به آرزوی ملاقات همسر فقیدش در جهان آخرت، موکول و مربوط کرده است که البته این یک ادعای شاعرانه بیش نیست:

قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَةَ لَوْ لَمْ أَكُنْ      مُتَوَقِّعًا لِقِيَاكَ يَوْمَ مَعَادِي

در حالی که این مفهوم نزد ابوفراس، تنها مایه تسلیت و تشفی خاطر است، نه یگانه مظهر امید و انگیزه بودن:

نُسَلِّي عَنْكَ: أَنَا عَنْ قَلِيلٍ      إِلَى مَا صِرْتُ فِي الْأُخْرَى نَصِيرُ

چهره ترس عمیق بارودی از مرگ و وحشت از قبر را شاید بتوان از تصویر خوفناکی که وی از گور همسرش ارائه داده و آن را سیاهچاله‌ای غبارآلود با پرده‌هایی سخت و سیاه معرفی کرده است دریافت:

أَعَزَّ عَلِيَّ بَأَن أَرَاكَ رَهِينَةً      فِي جَوْفِ أُغْبَرَ قَاتِمِ الْأَسْدَادِ

در حالی که ابوفراس، قبر مادرش را محضر فرشتگان آسمان برشمرده است:

وَأَغَابَ حَبِيبَ قَلْبِكَ عَنْ مَكَانٍ      مَلَأْتِكِهِ السَّمَاءِ بِهِ حُضُورُ

۲-۳- حال و هوای سوگ سرود بارودی در فراق زوجه‌ی متوفایش، حاکی از تلاشی است که شاعر برای خلاصی از یک نگاه طنزآلود و تحقیرآمیز اجتماعی بروز می‌دهد. شاعری که ناخودآگاهش زیر سیطره تعلیمات ریشه‌دار یک جامعه مردسالار شرقی است و خیال خسته‌اش جولان نیش و تعریض بی‌رحمانه‌ای است که از هر جانب به سوی وی روانه شده و حریم و حیثیت او را نشانه گرفته است. در فرهنگ سنتی عرب گریستن و مرثیه‌سرایی مرد برای زن، چندان رسم آشنا و متعارفی نبوده است و همین امر نیز باعث شده که شمار چنین سوگ سرودهایی در ادبیات عرب اندک باشد. (البارودی، همان: ۱۵۳) سلطه این محدودیت فرهنگی بر ذهن و ضمیر بارودی را می‌توان در ابیاتی مشاهده کرد که شاعر شرمگین، ضمن آن‌ها به توجیه و تأویل دردمندی و زاری کردن‌هایش پرداخته و به طور مثال به ماجرای یتیم شدن فرزندانش اشاره کرده (ابیات ۹-۱۳)؛ وضعیت خود با لیبید بن ربیع را مقایسه نموده (ابیات ۳۷-۴۰) و همواره از سرزنش حسودان، (ابیات ۲۴، ۳۲، ۳۵، ۳۶، ۴۳، ۴۴، و ۴۵)

شکوه سر داده است. در دو بیت زیر وی با صراحت، سرزنش بدخواه را همپایه فاجعه مرگ همسرش دانسته و سروده است:

عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ عَلَيَّ بِقَدْرِ مَا      عَظُمَتْ لَدَيَّ شِمَاتُهُ الْحُسَّادِ  
لَأُمُّوا عَلَيَّ جَزَعِي وَ لَمَّا يَعْلَمُوا      أَنَّ الْمَلَامَةَ لَأ تَرُدُّ قِيَادِي

یا در بیتی، به توجیه و تعلیل می‌پردازد و بی‌تابی خود را نشان وفاداری و قدرشناسی معرفی می‌کند:

جَزَعُ الْفَتَى سِمَهُ الْوَفَاءِ وَ صَبْرُهُ      عَدْرٌ يَدُلُّ بِهِ عَلَيَّ الْأَحْقَادِ

تحت تأثیر همین روحیه مشاهده می‌شود که نه تنها در سرتاسر قصیده ذکر صریحی از نام متوفی صورت نگرفته، بلکه هر جا یادی از او شده، در قالب عبارات کنایی و اصطلاحات مجازی است. برای مثال شاعر، همسرش را با عناوینی کنایی چون: سلیله القمرین و ابنه الأمجاد خوانده و حتی قبر او را چنان که پیش‌تر یاد شد، با تعبیری کنایی این گونه به تصویر کشیده است:

أَعَزَّ عَلَيَّ بَأْنِ أَرَاكِ رَهِينَةً      فِي جَوْفِ أُغْبَرَ قَاتِمِ الْأَسْدَادِ

این در حالی است که ابوفراس گرفتار چنین محدودیتی نیست و چون کودکی معصوم در فقدان مادر مهربانش گریه می‌کند و عاشقانه مرثیه می‌سراید و با تکرار لفظ «أم»، که دارای میم مشدد است، گویی احساس دلتنگی و محبتش را چون بوسه‌ای گرم و آتشین، بین دو لب به شدت می‌فشارد و هوای درون را چون آه از مسیر بینی خارج می‌سازد. شایان ذکر این که میم، تنها حرفی از حروف غنه است که برای تلفظ کردنش، نیازی به باز کردن لب‌ها نیست، بلکه لب‌ها سد راه می‌شوند تا تمام صوت از بینی خارج گردد. در تعبیر «یا أم الأسیر» گویی صوت میم، صدای باطن ابوفراس است که هر بار پرشتاب و مویه‌آسا، در مسیر بینی او جریان می‌یابد.

#### نتیجه

ابوفراس و بارودی دو سردار نجیب، بی‌باک و بلندپرواز بودند که زندگی را با درد یتیمی آغاز کردند و با رنج اسارت و تبعید به پایان رساندند. سوگ‌سروده‌های این دو که در تنگنای غربت بر زبان جاری شده، محصولی خالص و بی‌آلایش است که چون آه، از نهاد آنان برخاسته است. احساس درد و دلتنگی سراسر سروده را فرا گرفته و بر همین اساس چکامه‌ها را از وحدت موضوعی برخوردار ساخته است.

عناصر مرتبه از قبیل زبان، صورت‌های شعری و آهنگ، کاملاً با موضوع اندوه و حسرت، هماهنگ و منسجم‌اند. واژگان و عبارات موجود در چامه ابوفراس، بیانگر حیرت شاعر در گرداب زمانه‌ای شرارت بار است. سبک شاعر که بیشتر با عبارات انشایی به صورت نداء و امر و نهی ادا شده نیز در بیان شدت بی‌قراری و میزان حیرت او متناسب و گویاست. آهنگ قصیده با وجود کلماتی که صداهایی کشیده را در خود جای داده‌اند، از ابتدا تا انتها ایجاد کننده فضایی گسترده و و القاء کننده سکوتی سنگین برای آه کشیدن و سوگواری است. در حالی که سروده بارودی در آغاز ابیات، دارای ریتمی تندتر و در قسمت پایانی هر بیت، یعنی کلمه قافیه با برخوردار از دو صدای بلند، برخوردار از مجالی کششی و فضایی مناسب برای نوحه‌گری است. مهمترین شاخصه سبکی ابوفراس تکرار است که مجرای تخلیه عواطف شاعر قرار گرفته و بارزترین ویژگی سوگ سرود بارودی محوریت اسلوب نِداست که عواطف شاعر را در تمام اندام قصیده توزیع کرده است. از نظر روانی، ابوفراس را در گردابی از تردید بین دو قطب امید و یأس گرفتار می‌یابیم، حال آن که بارودی چندان امیدی به آزادی و بازگشت به وطن نداشته است. آرامش زاهدانه‌ای که در قالب تعابیر حکیمانه شاعر موج می‌زند، نمایش نوعی سازوکار دفاعی از سوی امیر رانده شده‌ای است که در پرتو فرهنگ بودایی بومیان سرندید، باقیمانده زندگی را ناخرسندانه می‌گذراند. نکته آخر این که ابوفراس داغدار دو ماتم بوده است: درگذشت مادری منتظر و اسارت امیری پاکباز؛ در حالی که بارودی از سوگی حسرت‌زده‌ی درگذشت همسری از سلاله خورشید بود که زندگی فرزندان بی‌پناه را گرمی می‌بخشید و از دیگر سوی نیش زهراگین طعن و سرزنش بدخواهانی کینه‌توز، دل این سراینده لطیف طبع را به آتش می‌کشید.

#### یادداشت‌ها

۱- مرثیه ابوفراس حمدانی در ماتم مادرش (دیوان ابی فراس الحمدانی: صص ۱۶۱ و ۱۶۲):

- |    |  |   |
|----|--|---|
| ۱- | أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثٌ  | بَكَرُهُ مِنْكَ مَا لَقِيَ الْأَسِيرُ!    |
| ۲- | أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثٌ  | تَحَيَّرَ لَا يُقِيمُ وَلَا يَسِيرُ!      |
| ۳- | أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثٌ  | إِلَى مَنْ بِالْعِدَا يَأْتِي الْبَشِيرُ؟ |
| ۴- | أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ لِمَنْ تُرَبِّي | وَقَدْ مِتَّ الذَّوَابُ وَالشُّعُورُ؟!    |

- ٥- إِذَا ابْتُنِكَ سَارَ فِي بَرٍّ وَ بَحْرٍ  
فَمَنْ يَدْعُو لَهْ أَوْ يَسْتَجِيرُ؟<sup>١</sup>
- ٦- حَرَامٌ أَنْ يَبِيْتَ قَرِيرَ عَيْنٍ!  
وَلَوْمْ أَنْ يَلِمَ بِهِ السُّرُورُ!<sup>١</sup>
- ٧- وَقَدْ ذُقْتَ الْمَنَايَا وَالرِّزَايَا  
وَلَا وَكَلْدَ لَدَيْكَ وَلَا عَشِيرُ!<sup>١</sup>
- ٨- وَعَابَ حَيْبُ قَلْبِكَ عَنْ مَكَانٍ  
مَلَانِكَةَ السَّمَاءِ بِهِ خُضُورُ!<sup>١</sup>
- ٩- لِيَبْكِكَ كُلُّ يَوْمٍ صُمْتُ فِيهِ  
مُصَابِرَهُ وَقَدْ حَمَى الْهَجِيرُ!<sup>١</sup>
- ١٠- لِيَبْكِكَ كُلُّ لَيْلٍ قُمْتُ فِيهِ  
إِلَى أَنْ يَبْتَدِيَ الْفَجْرُ الْمُنِيرُ!<sup>١</sup>
- ١١- لِيَبْكِكَ كُلُّ مُضْطَهَدٍ مَخُوفٍ  
أَجْرَتِيهِ وَقَدْ قَلَّ الْمَجِيرُ!<sup>١</sup>
- ١٢- لِيَبْكِكَ كُلُّ مَسْكِينٍ فَقِيرٍ  
أَعْتَبِيهِ وَمَا فِي الْعَظْمِ رِيرُ!<sup>١</sup>
- ١٣- أَيَا أُمَّاهُ كَمْ هَمٌّ طَوِيلٍ  
مَضَى بِكَ لَمْ يَكُنْ مِنْهُ نَصِيرُ!<sup>١</sup>
- ١٤- أَيَا أُمَّاهُ كَمْ سِرٌّ مَصُونٍ  
بِقَلْبِكَ مَاتَ لَيْسَ لَهُ ظُهُورُ!<sup>١</sup>
- ١٥- أَيَا أُمَّاهُ كَمْ بُشْرَى بِقُرْبِي  
أَتَتْكَ وَ دُونَهَا الْأَجَلُ الْقَصِيرُ!<sup>١</sup>
- ١٦- إِلَى مَنْ أَشْتَكِي؟ وَ لِمَنْ أَنْجِي  
إِذَا ضَاقَتْ بِمَا فِيهَا الصُّنُورُ!<sup>١</sup>
- ١٧- بِأَيِّ دُعَاءٍ دَاعِيَهُ أَوْقَى؟  
بِأَيِّ ضِيَاءٍ وَجْهٍ أَسْتَنِيرُ؟
- ١٨- بِمَنْ يُسْتَدْفَعُ الْقَدْرُ الْمُؤَفَّى؟  
بِمَنْ يُسْتَفْتَحُ الْأَمْرُ الْعَسِيرُ؟
- ١٩- نُسَلِّي عَنْكَ: أَنَا عَنْ قَلِيلٍ  
إِلَى مَا صِيرَتْ فِي الْأُخْرَى نَصِيرُ

و مرثیه بارودی در سوگ همسرش (دیوان البارودی: صص ١٥٣-١٦٠):

- ١- أَيْدِ الْمَنُونِ! قَدَحَتْ أَيْ زِنَادٍ  
وَ أَطَرَتْ أَيْهَ شَعْلَهُ بِفُؤَادِي
- ٢- أَوْهَنْتِ عَزْمِي وَ هُوَ حَمَلُهُ فَيَلْقِي  
وَ حَطَمَتْ عُودِي وَ هُوَ رُمْحُ طِرَادِ
- ٣- لَمْ أَدْرِ هَلْ خَطَبْتُ أَلْمَ بِسَاحَتِي  
فَأَنَاحَ أَمْ سَهْمُ أَصَابِ سَوَادِي
- ٤- أَقْدَى الْعُيُونِ فَأَسْبَلْتُ بِمَدَامِعِ  
تَجْرِي عَلَى الْخَدَّيْنِ كَالْفُرْصَادِ
- ٥- مَا كُنْتُ أَحْسَبُنِي أَرَاغَ لِحَادِثِ  
حَتَّى مُنِيْتُ بِهِ فَأَوْهَنْتِ أَدِي
- ٦- أَبْلَيْتِي الْحَسْرَاتِ حَتَّى لَمْ يَكْدِ  
جِسْمِي يَلُوحُ لِأَعْيُنِ الْعُودِ
- ٧- أَسْتَنْجِدُ الزَّفْرَاتِ وَ هِيَ لَوَافِحُ  
وَ أَسْفَهُ الْعَبْرَاتِ وَ هِيَ بَوَادِي
- ٨- لَا لَوْعَتِي تَدْعُ الْفُؤَادَ وَ لَا يَدِي  
تَقْوَى عَلَى رَدِّ الْحَيْبِ الْعَادِي
- ٩- يَا دَهْرُ فِيمَ فَجَعْتَنِي بِحَلِيلِهِ  
كَأَنْتَ خُلَاصَهُ عُدَّتِي وَ عِتَادِي



- ۱۰- إن كنت لم ترحم ضنای لبعدھا  
أفلا رحمت من الأسی اولادی
- ۱۱- أفردتھن فلم ینمن توجعاً  
قرحی العیون رواجف الأكباد
- ۱۲- ألقین درر عقوقھن و صنع من  
در الدموع قلائد الأبیاد
- ۱۳- ینکین من ولہ فراق حفیہ  
کانت لهن کثیرہ الإسعاد
- ۱۴- فخذو ذھن من الدموع ندیہ  
وقلو لهن من الهموم صوادی
- ۱۵- أسلیلہ القمرین! ای فجیعہ  
حلت لفقدرک بین هذا النادی
- ۱۶- أعزز علی بأن أراک رهینہ  
فی جوف أغبر قاتم الأسداد
- ۱۷- أو أن تبینی عن قراره منزل  
کنت الضیاء لہ بكل سواد
- ۱۸- لو کان هذا الذھر یقبل فدیہ  
بالنفس عنک لکنت أول فادی
- ۱۹- أو کان یرهب صوتہ من فاتک  
لعلت فعل الحارث بن عباد
- ۲۰- لکنھا الأقدار لیس بناجع  
فیها سویو التسلیم و الإخلاد
- ۲۱- فبای مقدره أرذ ید الأسی  
عنی وقد ملکت عنان رشادی
- ۲۲- أفاستعین الصبر و هو قساوہ؟  
أم أصحب السلوان و هو تعادی
- ۲۳- جزع الفتی سیمه الوفاء و صبره  
عذر یدل به علی الأحقاد
- ۲۴- و من البلیه أن یسام أحو الأسی  
رعی التجلد و هو غیر جماد
- ۲۵- هیئات بعدک أن تقر جوانیحی  
أسفا لبعدک أو یلین مهادی
- ۲۶- ولهی علیک مصاحب لمسیرتی  
و الدمع فیک ملازم لوسادی
- ۲۷- فإذا انتهت فانت أول ذکرتی  
و إذا أویت فانت آخر زادی
- ۲۸- أمسیت بعدک عبره لذوی الأسی  
فی یوم کل مصیبه و حداد
- ۲۹- متحشعاً أمشی الضراء کأینی  
أخشی الفجاءه من صیال أعادی
- ۳۰- ما بین خزن باطن أکل الحشا  
بلهیب سورته و سقم بادی
- ۳۱- ورد البرید بغير ما أملته  
تعس البرید و شاة وجه الحادی
- ۳۲- فسقطت مغشياً علی کأنا  
نهشت صمیم القلب حیة وادی
- ۳۳- ویلمه رزاً أطار نعیه  
بالقلب شعله مارح وقاد
- ۳۴- قد أظلمت منه العیون کأنا  
کحل البکاء جفونها بقناد
- ۳۵- عظمت مصیبتہ علی بقدر ما  
عظمت لدی شماته الحساد

- ٣٦- لَأُمُوا عَلَيَّ جَزَعِي وَ لَمَّا يَعْلَمُوا  
أَنَّ الْمَلَامَةَ لَا تَرُدُّ قِيَادِي
- ٣٧- فَلَيْتَن «لَيْبَةً» فَضَى بِحَوْلِ كَامِلٍ  
فِي الْخُزْنِ فَهَوَ قَضَاءُ غَيْرِ جَوَادِ
- ٣٨- لَيْسَ الزَّمَانُ عَلَيَّ اخْتِلَافِ صُرُوفِهِ  
ذُوْلًا وَ قَلَّ عَرَائِكِ الْأَبَادِ
- ٣٩- كَمْ بَيْنَ عَادِيٍّ تَمَلَّى عُمْرُهُ  
حِقْبًا وَ بَيْنَ حَدِيثِهِ الْمِيْلَادِ
- ٤٠- هَذَا فَضَى وَ تَرَ الْحَيَاةَ وَ تِلْكَ لَمْ  
تَبْلُغْ شَبِيهَةَ عُمْرِهَا الْمُعْتَادِ
- ٤١- فَعَلَامٌ أَتْبَعُ مَا يَقُولُ؟ وَ حُكْمُهُ  
لَا يَسْتَوِي لِتَبَائِنِ الْأَضْدَادِ
- ٤٢- سِرِّي يَا نَسِيمُ قَبْلُغِ الْقَبْرَ الَّذِي  
بِحِمِّي الْإِمَامِ تَحِيَّتِي وَ وِدَادِي
- ٤٣- أَخْبِرْهُ أَيُّ بَعْدَةٍ فِي مَعْشَرِ  
يَسْتَجْلِبُونَ صَلَاحَهُمْ بِفَسَادِي
- ٤٤- طَبِعُوا عَلَيَّ حَسَدٍ فَأَنْتَ تَرَاهُمْ  
مَرْضَى الْقُلُوبِ أَصْحَابِ الْأَجْسَادِ
- ٤٥- وَ لَوْ أَنَّهُمْ عَلِمُوا خَبِيئَةَ مَا طَوَى  
لَهُمُ الرَّدَى لَمْ يَقْدَحُوا بِزِنَادِ
- ٤٦- كُلُّ امْرِيءٍ يَوْمًا مُلَاقٍ رَبِّهُ  
وَ النَّاسُ فِي الدُّنْيَا عَلَيَّ مِيْعَادِ
- ٤٧- وَ كَفَى بِعَادِيهِ الْحَوَادِثِ مُنْذِرًا  
لِلْغَافِلِينَ لَوْ اكْتَفُوا بِعَوَادِي
- ٤٨- فَلْيَنْظُرِ الْإِنْسَانُ نَظْرَهُ عَاقِلٍ  
لِمَصَارِعِ الْأَبَاءِ وَ الْأَجْدَادِ
- ٤٩- عَصَفَ الزَّمَانُ بِهِمْ فَبَدَّدَ شَمْلَهُمْ  
فِي الْأَرْضِ بَيْنَ تَهَانِهِمْ وَ نِجَادِ
- ٥٠- دَهْرٌ كَأَنَّ مِنْ جَرَائِرِ سَلِيمِهِ  
لَهُمْ الرَّدَى لَمْ يَقْدَحُوا بِزِنَادِ
- ٥١- أَفْنَى الْجَبَابِرِ مِنْ مَقَاوِلِ «حَمِيرٍ»  
وَ أَوْلَى الزَّعَامَةِ مِنْ «تَمُودٍ» وَ «عَادِ»
- ٥٢- وَ رَمَى «فَضَاعَهُ» فَاسْتَبَاحَ دِيَارَهَا  
بِالسُّخْطِ مِنْ «سَابُورٍ» ذِي الْأَجْنَادِ
- ٥٣- وَ أَصَابَ عَنْ غَرَضِ «إِيَادٍ» فَاصْبَحَتْ  
مَنْكُوسَةَ الْأَعْلَامِ فِي «سِنْدَادِ»
- ٥٤- فَسَلِّ «الْمَدَائِنِ» فَهِيَ مَنجَمٌ عِبْرَهُ  
عَمَّا رَأَتْ مِنْ حَاضِرٍ أَوْ بَادِي
- ٥٥- كَرَّتْ عَلَيْهَا الْحَادِثَاتُ فَلَمْ تَدْعَ  
إِلَّا بِقَايَا أَرْسَمِ وَ عِمَادِ
- ٥٦- وَ اعْكُفْ عَلَيَّ الْهَرَمِينَ وَ اسْأَلْ عَنْهُمَا  
«بَلْهَيْبِ» فَهَوَ خَطِيبُ ذَاكَ الْوَادِي
- ٥٧- تُنْبِتُكَ أَلْسِنَةُ الصُّمُوتِ بِمَا جَرَى  
فِي الدَّهْرِ مِنْ عَدَمٍ وَ مِنْ إِجَادِ
- ٥٨- أُمَّمٌ خَلَّتْ فَاسْتَعَجَمَتْ أَخْبَارُهُ  
حَتَّى غَدَّتْ مَجْهُولُهُ الْإِسْنَادِ
- ٥٩- فَعَلَامٌ يَخْشَى الْمَرْءَ صَرَغَهُ يَوْمِهِ  
أَوْ لَيْسَ أَنَّ حَيَاتَهُ لِنَفَادِ
- ٦٠- تَعِسَ امْرُؤٌ نَسِيَ الْمَعَادَ وَ مَا دَرَى  
أَنَّ الْمَنُونَ إِلَيْهِ بِالْمِرْصَادِ
- ٦١- فَاسْتَهْدِ «يَا مُحَمَّدٌ» رَبِّكَ وَ التَّمِيسِ  
مِنْهُ الْمَعُونَةَ فَهَوَ نِعَمُ الْهَادِي

۶۲- وَ اسألهُ مَغْفِرَهَ لِمَنْ حَلَّ الثَّرَى	بِالْأَمْسِ فَهوَ مُجِيبٌ كُلِّ مُنَادِي
۶۳- هِيَ مُهْجَهٌ وَ دَعَتْ يَوْمَ زِيَالِهَا	نَفْسِي وَ عَشْتُ بِحَسْرَهٍ وَ بَعَادِ
۶۴- تَأَلَّهَ مَا جَعَّتْ دُمُوعِي بَعْدَ مَا	ذَهَبَ الرَّدِّي بِكَ يَا بَنَهَ الْأَمْجَادِ
۶۵- لَا تَحْسَبْنِي مِلْتُ عَنْكَ مَعَ الْهَوَى	هِيَ هَاتَ مَا تَرَكَ الْوَفَاءَ بَعَادِي
۶۶- قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَهَ لَوْ لَمْ أَكُنْ	مُتَوَقِّعًا لِقِيَاكَ يَوْمَ مَعَادِي
۶۷- فَعَلَيْكَ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّهَ كُلَّمَا	نَاحَتْ مُطَوَّقَهَ عَلَي الْأَعْوَادِ

۲- عدلیه یکن دختر مشیر «احمد یکن پاشا» همسر دوم بارودی است که در سال ۱۸۶۷م با او ازدواج کرد و از وی صاحب یک پسر و چهار دختر شد. او در سال ۱۸۸۳ و در ۳۷ سالگی درگذشت و خیر وفاتش در سرندید به گوش بارودی رسید. شاعر این دلیه ۶۷ بیتی را در سوگ وی سروده است (دیوان البارودی: ۱۵۳).

۳- تعبیر فوق، اشاره به این بیت از ابوفراس است:

حَمَلْتُ عَلَي ضَنْئِي بِهِ سُوءَ ظَنِّهِ      وَ أُيْقِنْتُ أَنِّي بِالْوَفَا أُمَّهُ وَحْدِي

(دیوان ابوفراس: ص ۱۰۶)

#### کتابنامه

- ابن اثیر، ضیاء الدین. (۱۳۷۹ق). الکامل فی التاریخ. راجعه و صححه: محمد یوسف الدقاق. ط ۱. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- ابن خلکان، احمد بن محمد. (لاتا). وفيات الاعیان و أبناء أبناء الزمان. لاط. بیروت: دار إحياء التراث العربی/ دارصادر.
- ابن الرومی، علی بن العباس بن جرّیح. (۱۴۲۰ق). دیوان ابن الرومی. ضبط نصوصه و علق حواشیه و قلم له: عمر فاروق الطباع. ط ۱. بیروت: شرکه دارالارقم بن ابی الارقم.
- البارودی، محمود سامی. (۱۹۹۸م). دیوان البارودی. حقه و ضبطه و شرحه: علی الجارم و محمد شفیق معروف. بیروت: دارالعودة.
- جمعه، حسین. (۱۹۹۸م). قصیده الرثاء، دراسه تحلیلیه فی المراثی الجاهلیه و صدر الإسلام. ط ۱. دمشق: دار النمیر/ دار معد.
- الحاوی، ایلیا سلیم. (۱۹۵۹م). ابن الرومی فنه و نفسیه من خلال شعره. بیروت: مکتبه المدرسه و دارالکتاب اللبنانی.

- الحمدانی، ابوفراس. (١٤٢٨ق). دیوان. شرح: خلیل الدویهی. لاط. بیروت: دار الکتب العربی.  
 الدسوقی، عمر. (لاتا). فی الادب الحدیث. الجزء الاول. ط ٨. بیروت: دارالفکر.  
 الرباعی، عبدالقادر. (١٩٩٩م). الصوره الفنيّه فی شعر ابی تمام. ط ٢. بیروت: المؤسسه العربیّه للدراسات و النّشر.  
 شرف الدّین، خلیل. (١٩٩٦م). ابوفراس الحمدانی فتوه رومنسیّه (الموسوعه الادبیّه المیسره). لاط. بیروت:  
 منشورات دار و مکتبه الهلال.  
 الشعار، فواز. (١٤٢٠ق). شعراء العرب. ط ١. بیروت: دارالجیل.  
 الشکعه، مصطفی. (١٩٨١م). فنون الشعر فی مجتمع الحمدانیین. لاط. بیروت: عالم الکتب.  
 ضیف، شوقی. (٢٠٠٦م). البارودی رائد الشعر الحدیث. ط ٦. القاهره: دارالمعارف.  
 عبدالرحمان، عقیف. (٢٠٠٠م). معجم المؤلفین، تراجم مصنّفی الکتب العربیّه، بیروت: دارالصادر للطباعه و النّشر.  
 غیائی، محمّد تقی. (١٣٣٨ش). درآمدی بر سبک شناسی ساختاری. تهران: شعله اندیشه.  
 فالر و دیگران. (١٣٨١ش). زبان شناسی و نقد ادبی. ترجمه پاینده و خوزان. ج ٢، تهران: نی.  
 الفاخوری، حنا. (لاتا). الجامع فی تاریخ الادب العربی. الادب الحدیث. لاط. بیروت: دارالجیل.  
 فروخ، عمر. (١٩٨٥م). تاریخ الادب العربی (الاعصر العباسیّه). ط ٥. بیروت: دارالعلم للملایین.  
 الفیروزآبادی، محمد بن یعقوب (٢٠٠٨م). ضبط و توثیق: یوسف الشیخ محمد البقاعی. القاموس المحیط. بیروت:  
 مکتب البحوث و الدراسات، دارالفکر.  
 القاضي، النعمان. (١٩٧٧م). شعر التفعیله و التّراث. لاط. القاهره: دارالثقافه للطباعه و النّشر.  
 مبارک، زکی. (١٤١٣ق). الموازنه بین الشعراء. ط ١. بیروت: دارالجیل.  
 محمد، سراج الدین. (لاتا). سلسله المبدعون. الرّثاء فی الشّعر العربی. بیروت: دارالراتب الجامعیّه.