زبان و ادبیات عربی

دانشگاه فردوسی مشهد — نشریهٔ علمی

سال سیزدهم_شمارهٔ ۳_پاییز ۱۴۰۰_شمارهٔ پیاپی ۱۸۳/۳/۲۶

تحلیل گفتمان ادبی لامیه امرءالقیس «الا عم صباحا...» — رضا افخمی عقدا، علیرضا روستایی

بازآفرینی ضدقهرمان یهودا در شعر عبدالعزیز مقالح — شهرام امیری، علی نجفی ایوکی، حسین ایمانیان

واکاوی صور خیال در چکامهٔ ازریه با تکیه بر تصویر حماسی — سید مهدی نوری کیذقانی، احمد احمدی

واکاوی جلوه‌های کهن‌الگوی آنیموس در شعر نازک الملائکه — طاهره میرزاده صوغانی، علی اکبر احمدی چناری، علی اصغر حبیبی

جنس شخصیت‌ها و کارکرد تربیتی آن‌ها در داستان های کودک زکریا تامر (مطالعه موردی: نصائح مهملة) — احمد لامعی گیو

بازخوانی تطبیقی تصویر ویرانشهر در سروده های سیاب و اخوان ثالث — محبوبه حبیبی، احمدرضا حیدریان شهری

شاپا چاپی: 2008-7217

شاپا الکترونیکی: 2383-2681

زبان و ادبیّات عربی

(علمی)

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسؤول: دکتر سید حسین سیدی
سردبیر: دکتر سید حسین سیدی

اعضای هیأت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر عباس اقبالی ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان-ایران)
دکتر ابوالحسن امین مقدسی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران-ایران)
دکتر احمدرضا حیدریان شهری ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر محمد خاقانی اصفهانی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان-ایران)
دکتر اسعد خلف العوادی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه ذی قار-عراق)
دکتر حسن دادخواه تهرانی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز-ایران)
دکتر حجت رسولی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران-ایران)
دکتر سید حسین سیدی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر عباس طالب زاده شوشتری ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر عنایه عثمان ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه مارکوئت میلواکی-امریکا)
دکتر عباس عرب ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر علی کاطع خلف البصری ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوفه- عراق)
دکتر حسین ناظری ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و به ترتیب وصول درج می‌شود.

مدیر اجرایی نشریّه: دکتر بهار صدیقی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
ویراستار ادبی: فرزانه زارعی **ویراستار انگلیسی:** مرکز ویراستاری دانشکده ادبیات و علوم انسانی
طراح جلد و صفحه‌آرایی: عمادالدین طالبی مظاهری
نشانی: مشهد، پردیس دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی
تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۳-۰۵۱ کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳
نشانی اینترنتی: E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir https://jall.um.ac.ir/

بر اساس مصوبهٔ وزارت عتف از سال ۱۳۹۸، کلیه نشریات دارای درجهٔ "علمی-پژوهشی" به نشریهٔ "علمی" تغییر نام یافتند.

این نشریه در کتابخانهٔ منطقه‌ای علوم و تکنولوژی شیراز نمایه می شود.

بسم الله الرحمن الرحيم

زبان و ادبیّات عربی

(نشریه علمی)

این نشریّه براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۱/۱۱۹۶ مورّخ ۱۳۸۷/۲۰ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری دارای اعتبار علمی – پژوهشی می باشد.

سال سیزدهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰

شمارهٔ پیاپی ۱۸۳/۳/۲۶

این نشریّه در پایگاههای زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- سیویلیکا، ناشر مقالات علمی کشور (civilica)
- وبگاه گوگل اسکالر (Google Scholar)
- وبگاه لینکدین (LinkedIn)
- وبگاه آکادمیا (Academia)

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله در نشریه زبان وادبیّات عربی

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

اینجانب نویسنده (اصلی) مقاله ..... ضمن قبول مسؤولیت کامل در خصوص مراعات اصول اخلاقی و صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله، مواد زیر را ضمانت می کنم:

۱- مقاله .....یا چکیده آن در هیچ نشریه ای به چاپ نرسیده است.

۲- مقاله.....

قبل یا همزمان با ارسال به نشریّهٔ زبان و ادبیّات عربی دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد به هیچ نشریه دیگری ارسال نشده و تا زمان اعلام پاسخ نهایی از سوی نشریّهٔ یاد شده به هیچ نشریه دیگری ارسال نخواهد شد.

داوران این شماره به ترتیب حروف الفبا

۱. عباس اقبالی .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)

۲. سید اسماعیل حسینی اجداد .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان)

۳. منیره زیبایی .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

٤. مهدی شاهرخ .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران)

۵. فاطمه صحرایی سرمزده .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان)

٦. سمیه سادات طباطبایی .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد)

۷. زهره قربانی .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی تهران)

۸. مصطفی کمال‌جو .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران)

۹. حسن مجیدی .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

۱۰. یحیی معروف .....(استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه)

۱۱. مصطفی مهدوی آرا .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

۱۲. رضا ناظمیان .....(استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی)

۱۳. علی نجفی ایوکی .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)

فهرست مندرجات

		صفحه
تحلیل گفتمان ادبی لامیه امروالقیس «الا عم صباحا...»	رضا افخمی عقدا علیرضا روستایی	۱-۲۳
بازآفرینی ضدقهرمان یهودا در شعر عبدالعزیز مقالح	شهرام امیری علی نجفی ایوکی حسین ایمانیان	۲۴-۳۹
واکاوی صور خیال در چکامهٔ ازریه با تکیه بر تصویر حماسی	سید مهدی نوری کیذقانی احمد احمدی	۴۰-۵۹
واکاوی جلوه‌های کهن‌الگوی آنیموس در شعر نازک الملائکه	طاهره میرزاده صوغانی علی اکبر احمدی چناری علی اصغر حبیبی	۶۰-۷۷
جنس شخصیّت‌ها و کارکرد تربیتی آن‌ها در داستان‌های کودک زکریا تامر (مطالعه موردی: نصائح مهملة)	احمد لامعی گیو	۷۸-۹۷
بازخوانی تطبیقی تصویر ویرانشهر در سروده‌های سیاب و اخوان ثالث	محبوبه حبیبی احمدرضا حیدریان شهری	۹۸-۱۱۷

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ سیزدهم، شماره۳ (پیاپی۲٦) پاییز ۱٤۰۰، صص:۲۳-۱

تحلیل گفتمان ادبی لامیه امروالقیس «الا عم صباحا...»

(پژوهشی)

رضا افخمی عقدا (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران)
علیرضا روستایی (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران، نویسنده مسئول)[۱]

Doi:10.22067/jallv13.i3.80646

چکیده

گفتمان ادبی یکی از رویکردهای نقدی معاصر است که از گذر تحلیل آثار ادبی تلاش می‌کند دریچه جدیدی در فهم متون ادبی گشوده و زیبایی‌های نهفته متن را آشکار کرده و تأثیر آن را در برانگیختن احساسات مخاطب مورد مطالعه قرار دهد. یکی از شاهکارهای امروالقیس، شاعر جاهلی، بعد از معلقه‌اش، میمیه "الا عم صباحا ..." است که از روزگاران گذشته تا به حال نظر بسیاری از ناقدان ادبی را به خود جلب کرده است. در این پژوهش تلاش شده است با روش توصیفی تحلیلی، تاثیر عوامل اجتماعی و موقعیتی زمان شاعر بر گفتمان او تحلیل و بررسی شود. تحلیل ساختارهای زبانی قصیده، نشان می‌دهد که عوامل اجتماعی و فرهنگی به صورت آگاهانه و یا ناخودآگاه در گفتمان شاعر تأثیر گذاشته است. همچنین بررسی موسیقی قصیده و ساختارهای نحوی و بلاغی و خلق تصاویر مختلف، افزون بر خلق زیبایی‌های ادبی در قصیده، در انتقال اندیشه حاکم بر ذهن شاعر و همراه کردن مخاطب با متن، تاثیر فراوانی داشته است.

کلید واژه‌ها: گفتمان ادبی، لامیهٔ امروالقیس، لایه ادبی، لایه نحوی، لایه دلالی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۲/۲۲ بازنگری: ۱۳۹۹/٤/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/٦/۱۵

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: alirezaroostaiy@yahoo.com

۱. مقدمه

نظریه «تحلیل گفتمان» یک گرایش مطالعاتی بین رشته‌ای است که در جریان تغییرات علمی و معرفتی در رشته‌های مختلفی همچون انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، شعر، زبان‌شناسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی ظهور کرد (قجری ونظری، ۱۳۹۲: ۳۵). یکی از روش‌هایی که در نقد ادبی معاصر با تکیه بر آن، دریچه جدیدی در فهم متون ادبی گشوده شده، نظریه تحلیل گفتمان است. در واقع، انسان تلاش می‌کند اندیشه حاکم بر ذهن خود را به‌گونه‌ای به مخاطب انتقال دهد؛ این همان مراوده بده بستانی بین گوینده و شنونده در گفتمان است که زمینه‌های اجتماعی، نقش تعیین کننده‌ای در گردش آن دارند (میلز، ۱۳۹۳: ۱۰-۲۷). امروالقیس شاعر نام‌دار و پرآوازه عرب در عصر جاهلی بعد از معلقه معروف خود، صاحب «لامیه» معروفی به نام «الا عم صباحا» است. این قصیده شامل موضوعات مختلفی است که امروالقیس برای انتقال اندیشه و احساس خود از آن استفاده کرده است. امروالقیس هنگام سرودن شعر به تنقیح آن نمی‌پردازد؛ بلکه او شاعر لحظه‌هاست و بر اساس احساس شعر می‌سراید. از این رو، در این قصیده با ایستادن بر اطلال و دمن و سلام دادن بر ویرانه‌های دیار محبوب، قصیده را آغاز می‌کند. شاعر در مقدمه طللی به تغزل و وصف ایام خوش و زیبای زندگی گذشته پرداخته است. قسمت عمده این قصیده، دربرگیرنده وصف مجالس زیبارویان و معاشرت با زنان است. امروالقیس بعد از این موضوعات، با وصف فروسیت و دلاور مردی‌های خود در برابر رقبا و توصیف اسب و تشبیه آن به عقاب، هنر و زیبایی را به اوج رسانده است. شباهت‌های موجود میان این قصیده و معلقه معروف امروالقیس از نظر ساختاری و محتوایی سبب شد تا این قصیده جهت واکاوی وبررسی از منظر گفتمان ادبی، انتخاب گردد.

۱.۱. پرسش‌های پژوهش

نگارندگان در این پژوهش تلاش کرده‌اند تا از چشم‌انداز تحلیل گفتمان ادبی، بر اساس چارچوب ذکر شده لایه‌های مختلف قصیده «الا عم صباحا...» را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و با بررسی موضوعات قصیده به این سوالات پاسخ دهند که:

۱- عوامل اجتماعی وموقعیتی زمان امروالقیس چه تأثیری بر گفتمان شاعر داشته است؟
۲- ساختارهای زبانی و متنی قصیده چه کمکی به نحوه بیان گفتمان ادبی شاعر می‌کند؟

۱.۲. فرضیه‌های پژوهش

با توجه به موقعیت اجتماعی که امروالقیس در آن زندگی کرده است، عوامل اجتماعی و فرهنگی زمان شاعر می‌تواند به شکل آگاهانه و یا ناخودآگاه در گفتمان ادبی شاعر برای القای مفاهیم به مخاطب تاثیر گذار باشد؛ لذا قصیده لامیه «الاعم صباحا..» با تکیه بر این فرضیه قابلیت تحلیل گفتمان ادبی را دارا است.

۱ .۳. پیشینه پژوهش

با بررسی‌های انجام شده می‌توان گفت با وجود این که اشعار امروالقیس از برخی جنبه‌های ادبی مورد نقد و واکاوی قرار گرفته، اما تاکنون پژوهش مستقلی از چشم انداز گفتمان ادبی به تحلیل قصیده «الا عم صباحا...» نپرداخته است. شاید بهتر است بیان کنیم تاکنون هیچ پژوهش مستقلی از این منظر به تحلیل قصاید این شاعر پرآوازه جاهلی نپرداخته است و این به نوعی تازگی پژوهش را می‌رساند؛ زیرا زمانی‌که یک اثر ادبی کهن با رویکردهای نقدی معاصر مورد بررسی قرارگیرد، دریچه جدیدی برای بیان زیبایی‌های نهفته آن پیش روی مخاطب گشوده می‌شود. این امر، سبب بیشتر شدن شور و شوق خواننده به آن اثر می‌گردد. برخی از پژوهش‌های مرتبط به گفتمان ادبی در یک دهۀ اخیر، عبارتند از:

• «تحلیل معناشناسی گفتمان رمان بازگشت به حیفا» که در مجله شماره۲۳ «زبان و ادبیات عربی» سال ۱۳۹۹ به‌واسطه امیرحسین رسول‌نیا و همکاران به چاپ رسیده است. در این پژوهش نویسندگان به تحلیل انواع نظام معناشناسی گفتمان و چگونگی سیر تولید معنا در این رمان پرداخته‌اند.

• «تحلیل گفتمان ادبی خطبه جهاد» که در فصلنامه شماره۱٦ «پژوهشنامه نهج البلاغه» سال چهارم، زمستان ۱۳۹۵ به اهتمام سعیده محمودی، حسین چراغی‌وش، محمود میرزایی الحسینی، به چاپ رسیده است. در این پژوهش با بررسی ساختارهای خطبه در سطوح مختلف این نتیجه حاصل شده که ساختارهای خطبه متناسب با بافت موقعیتی آن است.

• «خطبة الغدير على منهج تحليل الخطاب الادبي» که در مجله شماره٤ «فصيلة النقد والادب المقارن» سال ۱۳۹۰ با همکاری آفرین زارع و طاهره طوبایی به چاپ رسیده است با تقسیم بندی خطبه، هر قسمت را از نظر آوایی و اسلوبی مورد بررسی قرار داده است.

• «تحلیل گفتمان ادبی خطبه‌های حضرت زینب» که در مجله شماره۲۲ «سفینه» سال ۱۳۸۸ به اهتمام کبری روشن فکر و دانش محمدی به چاپ رسیده نیز به ارتباط وتناسب بین بافت موقعیتی ومتن از حیث عاطفی واستدلالی دست یافته است.

۱ .٤. روش پژوهش

شیوه کار در این پژوهش منطبق بر روش توصیفی- تحلیلی قرار داده شده است. این روش یکی از شیوه‌های تحلیل متن است که با تمرکز بر اطلاعات کامل درباره یک موضوع در پی دست‌یابی به نتایج علمی می‌باشد. در واقع این شیوه پژوهشی با توصیف پدیده یا موضوع مورد مطالعه در متن و تحلیل دقیق داده‌ها، در پی دست‌یابی به نتایجی است که بتوان آن را به تمام متن تعمیم داد (مبارک، ۱۹۹۲: ۳۰)؛ لذا در این جستار بعد از تحلیل بافت موقعیتی، ساختار قصیده از نظر آوایی، نحوی و زیبایی‌های بلاغی مورد بررسی قرار گرفته است؛ تا روشن شود شاعر برای انتقال اندیشه‌هایش به مخاطب در گفتمان خود چگونه عمل کرده است.

۲. مبانی نظری

۱.۲. گفتمان ادبی

گفتمان واژه‌ای است که در قرن بیستم به عنوان یک موضوع علمی و تجربی وارد علوم انسانی گردید (شرشار، ۲۰۰٦: ۱۳). «این واژه که در اصل از کلمه فرانسوی«discourse» به معنای گفتگو، محاوره وگفتار اخذ شده است، نخستین بار تحت عنوان «تحلیل گفتمان» در مقاله‌ای از زلیک هریس زبان‌شناس نامدار انگلیسی به کار رفته است» (قجری ونظری، ۱۳۹۲: ۳۷). نظریه «تحلیل گفتمان» یک گرایش مطالعاتی بین رشته‌ای است که در جریان تغییرات علمی و معرفتی در رشته‌های مختلفی همچون انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، شعر، زبان‌شناسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی ظهور کرد (همان، ۳۵). یکی از روش‌هایی که در نقد ادبی معاصر با تکیه بر آن، دریچه جدیدی در فهم متون ادبی گشوده شده، نظریه تحلیل گفتمان است. در واقع، انسان تلاش می‌کند اندیشه حاکم بر ذهن خود را به‌گونه‌ای به مخاطب انتقال دهد که این همان مراوده بده بستانی بین گوینده و شنونده در گفتمان است که زمینه‌های اجتماعی، نقش تعیین کننده‌ای در گردش آن دارند (میلز، ۱۳۹۳: ۱۰–۲۷). در تحلیل گفتمان خواننده دیگر صرفا با عناصر نحوی و لغوی تشکیل دهنده جمله‌ها سر و کار ندارد؛ بلکه با عوامل بیرونی یک متن از جمله بافت موقعیتی، فرهنگی و اجتماعی نیز در ارتباط است (نورمن فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸). در تحلیل گفتمان سعی می‌شود با ایجاد تناسب و هماهنگی میان عناصر مختلف زبانی– آوایی نحوی معنایی– روش انتقال افکار نویسنده به مخاطب هنگام خوانش یک اثر ادبی مورد تحلیل و موشکافی قرار گیرد. تحلیل گفتمان همواره در صدد بوده است تا نشان دهد هیچ متن، گفتار یا نوشتاری بی‌طرف نیست بلکه به موقعیتی خاص وابسته است و دارای یک بار ایدئولوژیک است و این امر ممکن است کاملا ناآگاهانه باشد (یحیایی، ۱۳۹۰: ٦۱). به سخنی دیگر، تحلیل گفتمان تلاش می‌کند در عمق متن کنکاو کند و مطالبی را بیان کند که مؤلّف آنها را نگفته و یا به ذهنش هم خطور نکرده؛ بلکه متن آنها را بیان کرده است (خالفی، ۲۰۱۱: ۲۷). گفتمان ادبی در راستای تحلیل آثار ادبی و هنری بر آن است تا زیبایی‌های آن اثر را روشن کرده و تأثیر آن بر مخاطب و برانگیختن احساسات او و نوآوری و آفرینش آن را از طرف ادیب و هنرمند تحلیل کند و آن گفتمانی است که میان ذات ادیب و حقیقتی که آن را به تصویر می‌کشد ارتباط برقرار می‌کند (حنفی، ۱٤۲۳: ۲۲۵). بیان این نکته ضروری است که در گفتمان کاوی ادبی یک شعر، لازم است محورهای زبان، موسیقی، تصویرگری و تجربه شعری مدنظر قرار گیرد تا متن ادبی بخوبی فهمیده شود (میرزایی وهمکاران، ۱۳۸٤: ٤۳).

۲.۲. بافت موقعیتی قصیده

بافت موقعیتی، فضای اجتماعی و فیزیکی است که متن در آن نوشته شده است. بافت موقعیتی عوامل تاریخی و فرهنگی و اجتماعی است که در تحلیل گفتمان علاوه بر عناصر لغوی و نحوی به آن نیاز می‌شود؛ زیرا در اصل بافت موقعیتی شرایط وفضایی است که «سخن در آن جریان می‌یابد وخود را بر گوینده تحمیل و شکل سخن را تعیین می‌کند و

از آن به اصطلاحاتی مانند زمینه، بافت موقعیتی، سیاق و در بلاغت قدیم با عنوان اقتضای حال تعبیر کرده‌اند» (فتوحی،۱۳۹۰: ۵۷).

یکی از نکات مهم در تحلیل گفتمان آثار ادبی، توجه به ارتباط بین خالق اثر و محیط و فضای اجتماعی است که در آن زندگی کرده است؛ زیرا «نویسنده در خلاء فکری به نویسندگی نمی‌پردازد؛ بلکه تحت تأثیر محیط و عقاید فرهنگی اجتماعی دنیایی که در آن متولد شده و رشد یافته قرار می‌گیرد و آثار ادبی او بازتاب چنین تأثیری است» (قبادی، ۱۳۸۹: ۸۸۷). همان‌گونه که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، امروالقیس شاعر نام آشنای جاهلی نیز تحت تأثیر همین محیط به خلق لامیه مورد کنکاش و دیگر قصایدش پرداخته است؛ زیرا گفتمان با توجه به محیط اجتماعی که در آن تولید می‌شود و بر اساس افرادی که در آن سخن می‌گویند و مخاطبان شکل می‌گیرد (فتوحی،۱۳۹۰: ١٥٤). بنابراین، با توجه به محیط اجتماعی این شاعر، زندگی امروالقیس به دو دوره تقسیم شده است. در دوره اول، شاعر با گروهی از رندان لاابالی طیء و بکربن وائل از آبی به آبی و از وادی به وادی دیگر در پی صید و نوش‌خواری است و تأثیر محیط و فضا و بافت موقعیتی آن در تمام قصایدش آشکار است؛ زیرا شعر او در این دوره بیان عشق و طبیعت است (حناالفاخوری،١٣٧٤: ٥٦-٦٠) و دوره دومی که شاعر پس از کشته شدن پدر، غارت قدرت، ثروت و حکومت پدری توسط بنی‌اسد در پی انتقام از بنی‌اسد است. در نگاه نخست، گفتمان ظاهری غالب بر این قصیده که نقد قدیم نیز به آن پرداخته است، همان عیش و نوش و هرزگی و معاشرت با زنان است. فضای این گفتمان ظاهری را علاوه بر حاکم بودن بر قصیده «الا عم صباحا» در معلقه امروالقیس نیز می‌توان یافت؛ اما با خوانش و کنکاش در این قصیده از منظر تحلیل گفتمان و با توجه به زندگی شاعر و موقعیت اجتماعی که در آن زیسته است، نمی‌توان گفتمان اصلی حاکم بر قصیده را همین گفتمان ظاهری، یعنی معاشرت با زنان دانست. همان‌طور که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، گاهی در تحلیل گفتمان، می‌توان به مطالبی دست یافت که مؤلّف نیز آن را نگفته است؛ بلکه متن آن را بیان کرده است. یکی از دلایلی که می‌تواند تاییدی بر این سخن باشد، ابیاتی است که شاعر در پایان همین قصیده آورده است:

فَلَوأَنَّ ما أَسعى لِأَدنى مَعيشَةٍ كَفاني وَلَم أَطلُب قَليلٌ مِنَ المالِ
وَلَكِنَّما أَسعى لِمَجـدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَد يُدرِكُ المَجدَ المُؤَثَّلَ أَمثالي
وَما المَرءُ ما دامَت حُشاشَةُ نَفسِه بِمُدرِكِ أَطرافِ الخُطوبِ وَلاآلي

(امروالقیس، ٢٠٠٤: ١٢٩)

(ترجمه) «اگر برای رزقی اندک تلاش کنم برایم اندکی دارایی کافی است، بیشتر از آن را نمی‌خواهم. اما من به دنبال مجد و شکوه اصیل و ریشه‌دار هستم و افرادی چون من به آن دست می‌یابند. انسان تا واپسین دم مرگ گریبان‌گیر حوادث و خطرات است و شانه خالی نمی‌کند»

شاعر زندگی وحیاة اندکش را نمی‌خواهد و بدنبال رسیدن به آرزوهای بزرگ‌تری است که این آرزوهای بزرگ نمی‌تواند اموری همانند هوس‌رانی و هم‌خوابه شدن با زنان باشد. زمانیکه با تأمل در زندگی امروالقیس، به خوانش قصیده «الا عم

صباحا...» پرداخته شود، این مهم به‌دست می‌آید که امروالقیس با ریختن اغراض مختلفی مانند غزل، ذم و فخر در قالب وصف توانسته است اهداف و ایدئولوژی حاکم بر ذهنش که سبب سرایش این قصیده شده را به مخاطب انتقال دهد. شوقی ضیف با توجه به سیاق قصیده که شباهت‌هایی با فضای حاکم بر معلقه نیز دارد، معتقد است، این قصیده در دوران جوانی شاعر سروده شده است (ضیف، ١٤٢٧: ٢٤٨)؛ اما کمی بعد در تحلیل دوران دوم زندگی امروالقیس، زمانیکه پدرِ شاعر به دست بنی اسد کشته شده و زندگی شاعر از لاابالی‌گری تبدیل به حیاتی مجدانه برای خونخواهی پدر گشته، با شاهد آوردن این دوبیت :

كأنّي لم أركب جوادا لِلَذةٍ ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزقَّ الروِيّ ولم أقل لخيلي كُرّي كَرّة بعد إجفال

(امروالقیس، ٢٠٠٤: ١٢٧)

(ترجمه) «گویا مرکبی را برای لذت سوار نشده‌ام و دوشیزگان صاحب خلخال را لمس نکرده‌ام. و گویا خمره پر از شراب را نخریده و اسبم را بعد از حمله، مجددا هی نکرده‌ام»

می‌گوید «بعید نیست که این قصیده را در دوران دوم زندگی‌اش سروده باشد» (ضیف، ١٤٢٧: ٢٥٨). باید یادآور شد زمانیکه از دریچه گفتمان ادبی به معرفی زیبایی‌های ادبی این قصیده توجه شود- بدون در نظر گرفتن قضیه انتحال در شعر جاهلی- تأثیر محیطی که در آن به سرایش قصایدش پرداخته و همچنین عوامل اجتماعی و فرهنگی همچون شاهزادگی و از دست دادن شوکت و ملک پدری که شاعر در زندگی با آن روبرو بوده است، سبب شده تا این عوامل به صورت آگاهانه و یا ناخودآگاه بر شعر او تأثیر گذاشته و در لابلای این قصیده و دیگر اشعارش نمود پیدا کند. در ادامه باید به این نکته توجه کرد که مفسر تحلیل گفتمان ادبی، چگونه بافت موقعیتی را که شامل چیستی ماجرا و چگونگی روند آن است تغییر می‌کند و این تغییر چگونه نوع گفتمان را معین می‌کند (زارع، ١٣٩٩، ١٠).

٣. تحلیل مؤلفه‌های گفتمان ادبی میمیه «ألا عم صباحا...»

برای بررسی پیوندهای میان زبان وبافت لازم است «لایه آوایی-نحوی واژگانی-بلاغی و کاربردشناسی و لایه ایدئولوژی مورد واکاوی قرار گیرد» (فتوحی، ١٣٩٠: ١٥٤).

٤. گفتمان لایه آوایی

ناقدان معاصر، معتقدند که موسیقی شعر وسیله آماده ساختن فضایی لازم و آفریدن استعدادهای روحی در شنونده یا مخاطب است تا اهتزازات و احساسات شاعر را که همان هوای تجربه شعری است بپذیرد (رجایی، ١٣٧٨: ٢٠٧). از سوی دیگر، اندیشه شاعر تحت تأثیر موقعیت و اوضاع اجتماعی اطراف او است و افکار و اندیشه نیز بر مضمون و موسیقی شعر تأثیر گذار است؛ پس پیوند میان موسیقی و مضمون پیوند ناگسستنی است. این پیوند چنان ریشه‌دار است که در گفتمان ادبی هر شاعر، موسیقی یکی از ابزارهای مهم برای انتقال اندیشه و احساسات شاعرانه به مخاطب محسوب می‌شود.

۱.٤. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی شعر در اصل وزن عروضی شعر است که از طریق پایبندی وزن و بحر و قافیه حاصل می‌گردد. شفیعی کدکنی معتقد است «وزن شعر اختیاری و انتخابی نیست؛ بلکه شاعر وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع به ذهنش می‌رسد، وزن نیز با آن است. به بیانی دیگر، آهنگ‌ها باید همچون طنین احساسات جلوه کنند، یعنی آهنگی که شاعر با خود زمزمه می‌کند به نوعی بیانگر فراز و فرودهای روحی اوباشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: الف: ۵۰). بحری که امروالقیس را در سرودن قصیده «الا عم صباحا...» برای تبیین و انتقال اندیشه‌هایش همراهی کرده است، بحر طویل است. بحر طویل از رایج‌ترین بحرهایی است که به وفور در شعر عربی از آن استفاده شده است. این بحر از دو تفعیلیه «فعولن مفاعیلن» و از هشت تفعیلیه تشکیل شده است (عباچی، ۱۳۷۷: ٤٠). آنچه بحر طویل را از دیگر بحرهای عروضی متمایز می‌سازد، اعتدال و نغمه‌های لطیفی است که مخاطب را ناخوداگاه به سوی خود جذب می‌کند و دارای نغماتی باثبات و نوسانی آرام است. به همین دلیل، این بحر بهترین بحر برای پرداختن به موضوعات جدی می‌باشد که نیازمند نفسی طولانی است (خلیفه شوشتری، ۱۳۸۷: ۲۳۰). در این قصیده، امروالقیس با بهره‌گیری از ذوق سرشار و عاطفه فیاض خود توانسته است با به جریان انداختن موسیقی معتدل و لطیف بحر طویل در سرتاسر قصیده، از آن برای انتقال اندیشه حاکم بر ذهنش به مخاطب-باز پس‌گیری عزت و قدرت پدری- بهره سودمندی ببرد؛ زیرا این بحر از بحرهایی است که شاعران در اغراضی همچون مفاخره، مدح، رثاء، وصفِ اطلال و شکوی از آن استفاده می‌کنند. (معروف، ۱۳۷۸: ۹۷)

٤ .۲. موسیقی درونی

موسیقی شعر را نمی‌توان در وزن‌های عروضی خلاصه کرد؛ زیرا گاه شاعر با استفاده از نغمه حروف به انتقال احساس و عاطفه و معنای مورد نظر خود می‌پردازد؛ این همان موسیقی درونی شعر است که ناقدان ادبی آن را محصول هماهنگی و تناسب ترکیبی کلمات و طنین خاص حروف در مجاورت حروف دیگر می‌دانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ب: ۵۱). موسیقی درونی، حاصل انواع مختلف تکرار است که نویسنده یا شاعر برای انتقال اندیشه حاکم بر ذهن خود به‌صورت ناخودآگاه از آن استفاده می‌کند. تکرار در حقیقت اصرار شاعر بر نکته و عبارت مهمی است که بیشترین توجه را به آن دارد و از طریق همین تکرار توجه ویژه شاعر به این عبارات کشف می‌گردد (ملائکه،۱۹٦۲: ۲٤۱).

٤ . ۱.۲ . آوای ناشی از تکرارحروف

ناقدان ادبی و پژوهش‌گران در راستای مقدمه طللی و ایستادن شاعر جاهلی بر ویرانه‌های دیار محبوب، پژوهش‌های مهمی را ارائه کرده‌اند؛ اما نکته قابل توجه، این است که آغاز قصیده به این روش توسط شاعر جاهلی از روی عادت نبوده و فقط بخاطر دل‌بستگی شاعر به ویرانه‌های دیار محبوب نیست؛ بلکه شاعر از این وقوف هدفی را دنبال کرده است. عزالدین اسماعیل معتقد است «مطالع تغزلی در آغاز قصاید جاهلی، بیانگر نوعی عمیق از آشفتگی روانی در برابر وجوه

پنهان زندگی نزد شاعر است که در وجود خود احساس تناقض وفنا می‌کند» (فایز علی،بیتا:٦٨). امروالقیس که خود به‌نقلی مبتکر این فن نیز می‌باشد، در این قصیده با ایستادن بر اطلال و دمن گفتمان خاصی را دنبال کرده است. گفتمان شاعر به‌گونه‌ای متأثر از طبیعتی است که در آن زیسته و افکار و اندیشه‌اش با فضای این طبیعت رشد کرده است. شاید شاعر می‌خواهد به تفسیر فلسفه مرگ و زندگی بپردازد. مرگ اصل احساس دردی است که امروالقیس از طریق ایستادن بر اطلال ودمن از آن تعبیر می‌کند (همان،٦٦). شاید گریه شاعر بر ویرانه‌های دیار محبوب رمزی باشد برای گریه بر«کنده» همان ملک از دست رفته پدری که شاعر برای بیان آن و یاد گذشته راهی بهتر از گریه بر اطلال و دمن نیافته است (العبودی، ۲۰۱۱: ۲۰٦ – ۲۰۸)؛ پس در این راه از حروف و واژه‌ها مدد می‌گیرد تا این احساس را به مخاطب نیز انتقال دهد. این احساس در قالب شکوه و شکایت از روزگار از انفعالات درونی شاعر سرچشمه می‌گیرد و بر اندیشه او سیطره پیدا کرده و از طریق نغمه حروف به مخاطب انتقال داده می‌شود. این آه و حسرت و شکوای شاعر از روزگار را می‌توان به‌وضوح، با تکرار چندین باره واکه «آ» در ده بیت نخست این قصیده در واژه‌هایی از قبیل «الا، صباحا، ایها، البالی، کان، الخالی، اوجال،ثلاثین، ثلاثه، احوال، دیار، سلمی، عافیات، الخال، هطال و...» مشاهده کرد. یکی از ویژگی‌های این واکه، بم ودرخشان بودن آن است که «با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسب است که در زمان تجلی آنها صدا اوج می‌گیرد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۳). به بیانی دیگر، اوج گرفتن صدای آه و حسرتی که روح امروالقیس را آزرده است، از طریق صوت این واکه به گوش می‌رسد؛ زیرا «این ناله چنان در گوش حساس شاعر طنین می‌افکند، گویی خروشی است که شدت آن را باید با واکه‌های درخشان بیان کند» (همان،۳۳). امروالقیس برای انتقال این مفهوم به مخاطب و برانگیختن احساسات او به تکرار این واکه در بیت‌های نخست بسنده نکرده است؛ بلکه واکه درخشان «آ» را در همه ابیات، قبل از حرف قافیه تکرار نموده تا صدای ناله و آه خود را در تمام قصیده طنین انداز کند. یکی از واکه‌های دیگری که بسامد تکرار آن در قصیده «الا عم صباحا...» توجه خواننده را به خود جلب می‌نماید، تکرار واکه «ل» در دوبیت آغازین قصیده است.

الاعِمْ صَبَاحاً أيّهَا الطّلَلُ البَالي وهل يَعمنْ مَن كان في العُصُرِ الخالي

وَهَل يَعمَنْ إلا سَعِيدٌ مُخَلّدٌ قليلُ الهمومِ ما يَبِيتُ بأوجالِ

(امروالقیس، ۲۰۰٤، ۱۲۲)

(ترجمه) «هان ای خرابه‌های دیرینه صبحت خجسته باد. آیا جاودانه و سالم می‌ماند کسی که روزگارش گذشته است. وآیا جز کسی که غم اندک دارد و با درد بیتوته نکرده عمر طولانی دارد»

«ل» یک همخوان روان است، همخوان‌های روان صدای وزش آرام باد و صوت نسیمی که می‌وزد را القا می‌کنند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱–۵۲). نسیمی که شاعر صبح هنگام به‌واسطه آن بر ویرانه دیار محبوب سلام می‌دهد و شکوای خود از روزگار را با نرمی و ملایمت همراه با موسیقی واکه «ل» در قصیده به جریان می‌اندازد و با همین نرمی و ملاطفت، مخاطب را مهیا می‌کند تا پایان قصیده همراه اوباشد؛ زیرا این واکه تداعی کننده معانی روان همراه نرمی و ملایمت است. علاوه بر

این، شاعر با تکرار این حرف در پوشش قافیه در سراسر قصیده توانسته است انسجام و پیوستگی تمام قصیده را حفظ نماید و مخاطب را برای خواندن کل قصیده مشتاق‌تر گرداند (قائمی ودیگران، ۱۳۸۸: ۱۲۳). زیرا از ویژگی‌های دیگر این حرف ترکیبی از نرمی و التزام و پیوستگی است (عباس،۱۹۹۸: ٧٤).

صوت صفیری« سین» از اصواتی است که هنگام تلفظ آن دندان‌های پایین با دندان‌های بالا برخورد دارد و نمی‌توان با دهان باز آن را تلفظ کرد. «این صوت، دمشی همراه صفیر را بیان می‌کند اما در عین حال این همخوان، احساساتی همچون حسرت و حسادت و ترس و تحقیر را القا می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۵-۵٦). شاعر در گفتمان خود می‌خواهد از طریق صفیر این صوت صدای پنهان وجودش و ترس از فنا ونابودی و حسرت از گذشته از دست داده‌اش را به مخاطب نیز برساند. در قصیده وقتی موضوع به گفتگو و جدال با «بسباسة» می‌رسد، می‌آورد:

ألا زعمت بسباسة،اليوم أنني كبرتُ وأن لا يحسنُ اللهو أمثالي
كَذَبتِ لَقَد أَصبى عَلى المَرءِ عِرسَهُ وَأَمنَعُ عِرسي أَن يُزَنَّ بِها الخالي
(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۳)

(ترجمه) «آیا بسباسه گمان می‌کند که من پیر شده‌ام و امثال من معاشرت را نیکو بجای نمی‌آورند. دروغ گفتی من عروس دیگران را فریب می‌دهم و عروس خودم را از اینکه مجرد، نسبت به اومتهم شود منع می‌کنم (بخاطر زیباییم)»

درگفتمان امروالقیس در این دوبیت علاوه بر اینکه اثبات توانایی‌هایش در تهییج زنان مشهود می‌باشد، به نوعی ترس از فنا و نابودی و حسرت بر جوانی نیز در افکارش مشاهده می‌گردد. او در این راستا از این صوت صفیری یاری می‌جوید تا صدایش را بگوش مخاطب نیز برساند و سبب هشیاری او نیز گردد؛ زیرا تکرار این صوت غالبا صدای باد را تداعی می‌کند که سبب ایجاد هشیاری در مخاطب می‌گردد (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۵). بر اساس تحلیل‌های پیش‌رو، می‌توان به این مهم دست یافت که بسامد تکرار این حروف، علاوه بر اینکه سبب انسجام موسیقی شده است در القای اندیشه مد نظر شاعر به مخاطب قصیده نیز کارایی داشته است؛ زیرا این تکرار اگر این‌چنین نباشد و بدون هیچ غرضی به کار رفته باشد زائد و مخل کلام است (ملائکه،۱۹٦۲: ۲۳۲).

٤ . ۲. ۲ . آوای ناشی از تکرار واژه

همان‌گونه که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، تکرار یک واژه یا گروهی از واژگان در سطح قصیده علاوه بر انسجام موسیقی، بیانگر اندیشه شاعر نیز می‌باشد. امروالقیس در این قصیده با تکرار واژه‌ای خاص، محوری بودن آن واژه را به مخاطب نیز القا می‌کند. به بیانی دیگر، در هر متن زبانی کاربرد واژگان خاص منعکس کننده دیدگاهی خاص است که در بازنمایی کنش‌گران اجتماعی موثر است؛ این امر هرگز تصادفی نیست و چه بسا از طریق آن به معانی نهفته‌ای در متن رهنمون شود (زارع، ۱۳۹۹، ۸). امروالقیس در ادامه مقدمه طللی قصیده، زمانیکه با معشوقه درونی‌اش به نجوا می‌پردازد، واژه «سلمی» را چهار بار در ابیات زیر و یک بار در ابیات پایانی قصیده تکرار نموده:

دِيارٌ لسَلمَى عَافِيَاتٌ بذِي خَالِ أَلَحّ عَلَيها كُلُّ أسْحَمَ هَطّالِ

وتحسبُ سلمی لا تزالُ تری طَـلا من الوَحشِ أوبَیضاً بمَیثاءِ مِحْلالِ
وتحسِبُ سلمی لا تزالُ کعهدنا بوَادي الخُزَامی أوعلی رَأس أوْعالِ
لَیَالیَ سَلَمی إذْ تُرِیكَ مُنْصَّباً وجیداًکجید الرئم لیس بمعطال

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۳)

(ترجمه) «دیار خالی سلمی در ذی خال که هر ابر پربارانی بر آن باریده است. و سلمی گمان می‌کند همواره در سرزمینی است که در آن بچه آهو و تخم شتر مرغ می‌بیند. و سلمی گمان می‌کند که همواره مانند روزگار گذشته‌مان در سرزمین خزامی و اوعال هستیم. شب‌های سلمی را به یادار آنگاه که دندان‌های منظم و گردن زیبایش را که مانند گردن آهو است و بدون زینت نیست به تو نشان می‌داد»

این تکرار در گفتمان ادبی شاعر گفتگوی درونی با خودش است که علاوه بر به جریان انداختن موسیقی طرب انگیزی در گوش مخاطب، سبب ارتباط بیشتر مخاطب با قصیده و انتقال حال و هوای شاعر به مخاطب نیز شده است. شاید «سلمی» همان حشمت و شوکت از دست رفته پدری و عزتش یعنی همان معشوقه پنهان در وجدان شاعر باشد (زکی عبد طه، ۲۰۱۱: ۵۱) که امروالقیس گاه و بیگاه از آن یاد می‌کند و تصمیم دارد برای به‌دست آوردن آن از هر راهی وارد شود. یکی از مظاهر شعر طبیعت در ادبیات جاهلی، تصویر حرکت حیوانات و اطفال آنها در محیطی امن و آرام است که نشانه برقراری امنیت و استقرار در این اماکن است (عیدان، ۲۰۱۲: ۱۲۳). در این ابیات، علاوه بر تکرار واژه «سلمی»، فعل«تحسب» نیز دوبار تکرار شده است. شاعر با این تکرار قصد دارد این امنیت و استقرار را به دوران قبل از ویرانی اطلال باز گرداند و امنیت و استقرار حاکم بر این ملک را در زمان حکومت پدرش به مخاطب نیز یادوری کند؛ زیرا فضای داخلی این ابیات از قصیده جدالی بین قساوت زمان حاضر و عذوبت و زیبایی زمان گذشته است که در واژگانی همچون «دِیارٌ عَافِیَاتٌ» زمان حاضر و «أَلحّ أَسْحَمَ هَطّالِ» زمان گذشته و همچنین «تحسبُ سلمی» زمان حاضر و «بوَادي الخُزَامی وأوْعالِ» متعلق به زمان گذشته نمود پیدا کرده است (حسیب، ۲۰۱۱: ٤۱).

۵. گفتمان لایه نحوی وصرفی

در حیطه نحوی گفتمان یا همان سبک‌شناسی جمله‌ها به واکاوی و بررسی جمله‌ها و دقت در کوتاه و بلند بودن آنها و زمان افعال استفاده شده و نوع جمله‌ها از حیث اسمیه و فعلیه بودن پرداخته می‌شود (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۵). با کنکاش و بررسی همین ویژگی‌ها و نکات نحوی دیگر می‌توان به اندیشه مؤلّف وگفتمان غالب بر ذهن او دست یافت؛ زیرا نحو متن، معنا دار و دارای معانی اجتماعی و ایدئولوژیک است و این ایدئولوژی خود را بر روابط نحوی تحمیل می‌کند و نوعی خاص از دستور زبان را نیز ارائه می‌دهد (فتوحی،۱۳۹۰: ۳۵۸). این همان سخن جرجانی را تداعی می‌کند که مقاصد نحوی فی نفسه و به‌طور مطلق موجب مزیت کلام نمی‌گردد، بلکه مزیت به سبب اغراضی است که کلام به لحاظ آن منظم می‌گردد (جرجانی، ۱۳۸۳: ۹۳)؛ پس مقاصد کلام پوشیده در الفاظ است و نحو، وسیله‌ای است که معانی را از این الفاظ خارج می‌سازد (همان،۲۹).

۵ .۱. اسلوب نفی

یکی از کاربردهای نحوی که در این قصیده نمود دارد، استفاده از اسلوب نفی با واژه «لیس» در ابیات زیر است:

یَغُطُّ غَطیطَ البَکرِ شُــدَّ خِناقُهُ لِیَقتُلَني وَالمَرءُ لَیسَ بِقَتّالِ
أَیَقتُلُني وَالمَشرَفِیُّ مُضاجِعي وَمَسنونَةٌ زُرقٌ کَأَنیابِ أَغوالِ
وَلَیسَ بِذي رُمحٍ فَیَطعَنُني بِهِ وَلَیسَ بِذي سَیفٍ وَلَیسَ بِنَبّالِ
أَیَقتُلَني وَقَد شَغَفتُ فُؤادَها کَما شَغَفَ المَهنوءَةَ الرَجُلُ الطالي
وَقَد عَلِمَت سَلمی وَإِن کانَ بَعلُها بِأَنَّ الفَتی یَهذي وَلَیسَ بِفَعّــالِ

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۵)

(ترجمه) «آن مرد مانند شتری که گلویش را فشرده باشند صدا می‌داد تا اینکه مرا بکشد؛ حال آنکه اوکشنده نیست. آیا مرا می‌کشد در حالی‌که هم‌خوابه من شمشیر و سرنیزه‌ای است که مانند دندان غول است. نه نیزه‌ای دارد که با آن به من زخم زند و نه صاحب شمشیراست و نه تیر انداز است. آیا مرا می‌کشد حال آنکه عشق من به قلب او نفوذ کرده همانگونه که قطران آن مرد در پوست شتر نفوذ کرده است. سلمی متوجه شد که آن مرد هذیان می‌گوید و کننده کار نیست هرچند اوهمسرش باشد»

«لیس» فعل ناقصه‌ای است که افاده نفی کرده و با ورودش بر جمله اسمیه سبب نفی خبر مبتدا می‌گردد. گویا تکرار واژه منفی «لیس» در گفتمان شاعر، در صدد انتقال پیام و اثبات مطلبی از سوی ارسال کننده پیام است و آن چیزی نیست جز جنگ‌آوری و دلاور مردی شاعر که می‌خواهد آن را به رخ کشیده و خود را قهرمانی بی‌هم‌آورد معرفی کند و در مقابل دیگران (بنی اسد) را افرادی ناتوان، فاقد عمل و ترسو نشان دهد. موارد فوق مصداقی بر سخن مؤلّف کتاب تحلیل خطاب است که می‌گوید: گاهی متن مطالبی را بیان می‌کند که مؤلّف آن را نگفته است، اینجاست که به مخاطب نقش یک مؤلّف داده می‌شود و او با برگرداندن معانی و ترکیب‌ها از مقصد مؤلّف نیز عبور می‌کند (خالفی، ۲۰۱۱: ۲۸).

۵ .۲. استفهام(اسلوب انشایی)

اسلوب استفهام یکی از شگردهای ادبی نحوی است که ارسال کننده پیام از طریق آن فضای گفتگو را فراهم کرده و ارتباط خود را با گیرنده پیام برقرار می‌کند. امروالقیس برای ایجاد این فضا در قصیده و ارتباط با مخاطب گفتمان خود را با استفهام آغاز کرده:

الا عِمْ صَبَاحاً أیّهَا الطّلَلُ البَالي وَهل یَعِمنْ مَن کان في العُصُرِ الخالي
وَهَل یَعِمَنْ إلا سَعِیدٌ مُخَلَّدٌ قلیل الهمومما یَبیتُ بأوجالِ
وَهَل یَعِمَنْ مَن کان أحدثُ عَهدِه ثَلاثِینَ شهراً في ثَلاثَةِ أحوَالِ

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۲)

هدف از طرح پرسش در مقدمه طللی، رسیدن به پاسخ نیست؛ زیرا او منفی بودن پاسخ مخاطب را می‌داند؛ بلکه می‌خواهد با طرح این استفهام انکاری در گفتمان خود، عواطف وحالات درونی خود را به تصویر کشیده و در این مسیر مخاطب را نیز با خود همراه کند؛ زیرا استفهام انکاری «نمونه بارزی از کارگفت یا کنش ترغیبی است» (صفوی ،۱۳۸۳: ۱۷۷) که نویسنده با کاربرد آن در گفتمان خود مخاطب را ترغیب می‌کند که با اوهمراه و هم‌عقیده باشد.

علاوه بر موارد فوق، باید خاطر نشان کرد که گفتمان ایدئولوژیک، برای تاکید بر حقیقی بودن نگرگاه «خودی» و تحقیر ارزش‌های رقیب، از عناصر نحوی شدت بخش بسیار سود می‌برد. یکی از این عناصر وجه پرسشی با محتوای نفی و انکار (استفهام انکاری) به قصد تاکید است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۵۹-۳٦۰). امروالقیس به زیبایی از این شگرد نحوی در راستای انتقال اندیشه خود به مخاطب سود برده است:

أَيَقتُلُني وَالمَشرَفِيُّ مُضاجِعي وَمَسنونَةٌ زُرقٌ كَأَنيابِ أَغوالِ

أَيَقتُلَني وَقَد شَغَفتُ فُؤادَها كَما شَغَفَ المَهنوءَةَ الرَجُلُ الطالي

(امروالقیس،۲۰۰٤: ۱۲۵)

هدف از طرح استفهام انکاری در گفتمان شاعر، در این ابیات رسیدن به پاسخ نیست؛ بلکه ارسال کننده پیام قصد دارد ضمن تاکید بر عدم توانایی رقیب در رویارویی با خود از طریق طرح این پرسش تلاش کند توانایی رغیب را به تمسخر گرفته و دامنه گفتمان خود را نیز از طریق کاربرد استفهام انکاری گسترش دهد. زیرا استفهام در این دوبیت از معنای اصلی خود که طلب پرسش بوده، خارج شده و به غرض‌های بلاغی تمسخر و تحقیر نزدیک شده است (جرجانی،۱۳۸۳: ۱۲٤).

۳.۵ . کاربرد ضمیر

براساس نظریه‌های نحوی، هر ضمیری مرجعی دارد، اما گاه مرجع ضمیر مبهم است و این ابهام سبب گستردگی معنا در ذهن مخاطب می‌گردد. مخاطب باید بر اساس برداشت‌های خود از متن بدنبال مرجعی برای این ضمایر باشد. این موضوع که یکی از پیش‌فرض‌های تحلیل گفتمان است، سبب می‌شود، افراد مختلف از خوانش متن برداشت‌های مختلف داشته باشند (یحیایی،۱۳۹۰: ٦۱). در قصیده «الاعم صباحا...» امروالقیس اصرار دارد با کاربرد یک ضمیر موضوعی را به خواننده انتقال دهد. این اصرار، تکرار ۱۸ باره ضمیر مونث غایب «ها» است که با واژه سلمی نیز در این قصیده ارتباطی تنگاتنگ دارد. امروالقیس ابتدای قصیده از سلمی یاد می‌کند و پس از یادآوری ایامی که در کنار سلمی بوده است، وارد جدال با زنی به نام «بسباسه» می‌گردد و قصد دارد قدرت و توانایی خود را به او اثبات کند. امروالقیس برای اثبات توانایی‌هایش از همراهی معشوقه‌ای یاد می‌کند که روزهای فراوانی با او بوده است و به توصیف زیبایی‌های این معشوقه می‌پردازد. معشوقه‌ای که هویت او مبهم است و شاعر برای اشاره به او از ضمیر «ها» استفاده کرده است. بسامد استفاده از این ضمیر را به صورت نمونه در ابیات زیر می‌بینیم:

وَيَا رُبَّ يَومٍ قَد لَهَوْتُ وَلَيْلَةٍ بِآنِسَةٍ كَأَنَّهَا خَطُّ تِمْثَالِ

يُضيءُ الفِراشَ وَجهُها لِضَجيعِها كَمِصباحِ زَيتٍ في قَناديلِ ذَبّالِ

كأنَّ على لباتها جمرَ مُصطل اصاب غضى جزلاً وكفَّ بأجذال

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۳)

(ترجمه) «وچه بسیار ایامی که به خوشی گذراندم با معشوقه‌ای که به زیبایی تصویر قلم است. چهره‌اش جایگاه خواب را برای همخوابه‌اش روشن می‌کند همچون فتیله روغنی چراغ. گویا بر سینه او اخگری از از آتش است که شاخه‌ها را سوزانده و ساقه‌ها مانده است»

در نگاه نخست مرجع ضمیر «ها» واژه «آنسهٔ» است، معشوقی که هویت اودر این ابیات مبهم است ومخاطب نگزیر باید بر اساس فضای شعر، بدنبال مرجعی برای آن باشد. تکرار این ضمیر سبب شده که مخاطب برای مشخص کردن مرجع آن حساس‌تر شده و درپی کشف ارتباط ضمیر با مرجعی باشد که با بافت موقعیتی قصیده نیز مرتبط است. در شعر جاهلی حبّ و عشق یکی از وسایل بیان تصویری «اکسپرسیونیسم» «روشی در ادبیات که جهان را از دریچه عواطف و احساسات می‌نگرد» برای بیان عواطف است؛ که از طریق آن رابطه بین یک شیء و خواستار آن بیان می‌گردد (البهبیتی، ۱۹۵۰: ۹۹-۱۰۰). با تکیه بر این سخن و پیش فرضِ تحلیل گفتمان، مرجع ضمیر «ها» در این ابیات را می‌توان همان قدرت و شوکت از دست رفته پدری شاعر، یعنی معشوقه پنهان در وجود او دانست؛ که امروالقیس با تکرار چندین باره آن در سرار قصیده درپی گوش‌زد کردن و یادآوری آن به مخاطب است. از دیگر سوتکرار ضمیر در فواصل مختلف قصیده منجر به انسجام‌بخشی قصیده نیزشده است.

٤. ٥. کاربرد جملات وزمان افعال

عامل زمان در جمله نشان دهنده میزان فاصله گوینده با موضوع است. این عامل می‌تواند متغییر مهمی در میزان واقع‌گرایی متن و شیوه نگاه مؤلّف به امور به شمار رود (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۹۱). با بررسی بسامد فعل‌های به کار رفته در قصیده «الا عم صباحا» این نتیجه حاصل می‌شود که کاربرد فعل مضارع در قالب جملات فعلیه در مقدمه طللی بسامد بیشتری دارد. افعال مضارع با ساختار جمله فعلیه بیانگر استمرار و پیوستگی یک معنا می‌باشد. شاعر در مقدمه قصیده با استفاده از فعلهای «یعمن، تحسب، تری و...» توانسته است گفتمان استمرار و پیوستگی اندوهش بر ملک و قدرت از دست رفته پدری را به مخاطب نیز انتقال دهد. از سویی دیگر، زمانیکه امروالقیس به توصیف زیبایی‌ها و هم‌صحبتی با زنان و تصاحب آنها در حضور شوهرانشان برای انتقام از رقیب یا همان معشوقه پنهان در وجود خود می‌پردازد، بسامد کاربرد افعال ماضی در گفتمان شاعر دوچندان می‌گردد، فعل‌هایی مانند «تنَورتُ، نظرتُ، سموتُ و...» تا قطعیت انجام این کار را گوش‌زد کند؛ زیرا کاربرد فعل ماضی در زبان عربی دلالتی بر قطعیت وقوع فعل می‌باشد (ابن جنی، ۱۹۹۸: ۳/ ۱۰۵). علاوه بر این، یکی از کاربردهای دیگر فعل ماضی، روایت رخ‌دادهای گذشته در قالب داستان است که امروالقیس از این ویژگی فعل ماضی نیز در شرح داستان خود با معشوقه درون استفاده کرده است (سامرائی، ۱۹۹٦: ۲۸). شاعر در پایان قصیده ودر ابیات زیر:

كَأَنِّيَ لَم أَركَب جَواداً لِلَذّة وَلَم أَتَبَطّن كاعِباً ذاتَ خِلخالِ

وَلَم أَسبَإِ الزِقّ الرَويّ وَلَم أَقُل لِخَيلِيَ كُرّي كَرّةً بَعدَ إِجفالِ
وَلَم أَشهَدِ الخَيلَ المُغيرَةَ بِالضُحى عَلى هَيكَلٍ عَبلِ الجُزارَةِ جَوّالِ

(امروالقیس، ٢٠٠٤: ١٢٧)

زمانی که تصمیم دارد تا استمرار دلاور مردی و فروسیت خود را از گذشته تا کنون مورد تاکید قرار دهد، با اضافه کردن حرف جزم«لم» بر سر فعل‌های مضارع این گفتمان را به مخاطب نیز انتقال می‌دهد. زیرا فعل مضارع معمولا برای دلالت بر استمرار بوده و کاربرد «لم» با آن افاده تاکید و قطعیت را می‌رساند (احلام ماهر، ٢٠٠٨: ٣٠٨).

٦. گفتمان لایه دلالی(معنایی)

صناعات معنایی غالبا همان صورت‌های زبان مجازی هستند که ذهنیات، عواطف و تخیلات شخصی در آنها نمود پیدا می‌کند. عناصری همچون استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه و... یادآوری این نکته ضروری می‌نماید که بیشترین تنش معنایی در این قلمرو یعنی صناعات معنایی حاصل می‌گردد. ازطریق واکاوی سبک‌شناسیک همین صناعات در متون درهای متقنی به روی تفسیر و تحلیل سبک محتوای آن اثر می‌توان گشود (فتوحی، ١٣٩٠: ٣٠٦).

٦ .١. تصویرپردازی «تشبیه»

«تشبیه یکی از مظاهر زیبایی در زبان است و در علم بلاغت پایگاهی عظیم دارد، چرا که باعث روشنگری و تقریب معانی دور از ذهن می‌گردد و بر فضل و جمال معانی می‌افزاید و مجالی گسترده و فروغی فراوان و انبوه دارد» (خاقانی، ١٣٧٦: ٧١). ادیبان در باب تشبیه، تقسیم بندی‌های مختلفی را ذکر کرده‌اند، که ذکر آن در این مجال نمی‌گنجد؛ اما شایسته است بدانیم گونه‌های مختلف تشبیه هر کدام به نوبه خود حاصل نگرشی متفاوت است. (فتوحی ،١٣٩٠: ٣٠٧) امروالقیس و به تبع او شاعران جاهلی ماده تشبیهات خود را از امور حسی می‌گیرند، و از آنها برای انتقال اندیشه و همراه کردن مخاطب با خود از نظر عاطفی بهره می‌برند. این کاربرد نتیجه متقابل موقعیت و تأثیر محیط بر گفتمان شاعر و طبیعت‌گرایی او است؛ زیرا تشبیهات حسی بازتاب جهان محسوس در ذهن شاعر است (فتوحی، ١٣٩٠: ٣٠٦). در بیت زیر شاعر با تشبیه معشوقه در ظرافت و زیبایی به خطوط نقاشی «تصاویر خلق شده به وسیله قلم» یکی از بهترین انواع تشبیه را از نظر زیبایی خلق کرده است؛ زیرا در این تصویر گری قلم به دست نقاش است و بهترین را می‌آورد. امروالقیس در این تشبیه حسی سعی دارد شوق به آن معشوقه –که ملک وعزت از دست رفته پدری می‌باشد– را در مخاطب تحریک کند ومی‌گوید:

وَيَا رُبّ يَوْمٍ قَد لهَوْتُ وَلَيْلَة بِآنِسَةٍ كَأَنّهَا خَطُّ تِمْثَالِ

(امروالقیس، ٢٠٠٤: ١٢٢)

اما زمانی که قصد حرکت به سوی معشوقه را دارد، جهت تأثیر عاطفی بیشتر بر مخاطب در گفتمان خود، صحنه زیبایی را جلو چشمان مخاطبش به تصویر می‌کشد، و حرکت آرام خود برای رسیدن به اهدافش را به آرامی بالا آمدن حباب از

دل آب تشبیه می‌کند (بستانی، بیتا: ۹۸).

سَمَوتُ إِلَيها بَعدَ ما نامَ أَهلُها سُموحَبابِ الماءِ حالاً عَلى حالِ

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲٤)

(ترجمه)« بعد از اینکه اهل خانه او خوابیدند مانند بالا آمدن حبابهای آب به سوی او رفتم»

یکی از تشبیهات امروالقیس و اوج هنر او در دوران جاهلی، تشبیه استفاده شده در ابیات زیر است:

كَأَنِّي بِفَتخاءِ الجَناحَينِ لَقوَةٍ صَيودٍ مِنَ العِقبانِ طَأطَأتُ شِملالي

تَخَطَّفُ خَرّانَ الشُربةِ بِالضُحى وَقَد حَجَرَت مِنها ثَعالِبُ أَورالِ

كَأَنَّ قُلوبَ الطَيرِ رَطباً وَيابِساً لَدى وَكرِها العُنّابُ وَالحَشَفُ البالي

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۹)

(ترجمه) «گویا بر عقابی سبک بال و سریع و باهوش سوارم و سرم را پایین انداخته و به سرعت می‌تازم. خرگوش‌های سرزمین شربه را هنگام روز می‌رباید در حالی‌که روبهان سرزمین اورال از آن منع شده‌اند. گویا قلوب خشک شده و تازه پرندگان در آشیانه اوعناب وخرمای پوسیده است»

شاعر در این قصیده اسب خود را در سرعت و تیزچنگی در هنگاه شکار به عقاب تشبیه کرده است. دراین بیت به شیوه تشبیه ملفوف قلب پرندگانی که تازه شکار شده‌اند، از حیث تازگی به عناب قرمز رنگ و قلب پرندگانی که قبلا شکار شده‌اند، به خرمای پوسیده تشبیه شده است. مخاطب در این تصویرگری، مقابل خود صحنه‌ای زیبا را مشاهده می‌کند و از طریق امور حسی موجود در بیت با معانی بیت ملموس‌تر ارتباط برقرار می‌کند؛ اما شاعر در این بیت و ابیات قبل از آن علاوه بر وصف اسب، تصمیم دارد تا بر قدرت، فروسیت و شجاعت خود نیز صحه گذارد. از چشم‌اندازی دیگر، وصف اسب نزد امروالقیس رمزی برای خونخواهی پدر از بنی اسد است. شاید اسب امروالقیس خود شاعر باشد که تلاش می‌کند خود را بر آن مسلط کند؛ زیرا اودر حال درگیری برای بازپس‌گیری حکومت پدر است (العبودی، ۲۰۱۱: ۲۲۲ –خضر محمد، ۲۰۱۷: ۱۳٦). به این دلیل شخصیت خود را در تصویر مرکبی قوی، جوان، تنومند، با نشاط، زیرک و باهوش که قصد دارد راه پر تلاطم زندگی را طی کند به تصویر کشیده است (افخمی،۱۳۹۰: ۲٦۱–۲٦۲). وی برای اینکه قدرت وصلابت را به اوج خود برساند از اسب به مانند دیگر مرکب شاعر جاهلی (شتر) حیوانی اسطوره‌ای می‌سازد وهر قسمت از بدن و یا هر حالتی از حالات او را از حیوان و یا اشیاء پیرامون خود و طبیعت می‌گیرد تا مرکبش نماد سرعت، تحرک، قدرت، مقاومت و عظمت باشد (رومیه ،۱۹۹٦: ۲۳۵–۲۳٦). صفاتی که امروالقیس در عباراتی همچون «صُمٌ صلابٌ– سلیمُ الشظی– شنج النسا– کانها هراوۀ منوال– اترز الجری لحمها» برای معرفی و توصیف اسب خود در این قصیده ذکر کرده است.

امروالقیس در این قصیده از این ایماژ بهره فراوان برده است. مانند تشبیه چهره معشوق در روشنی به چراغ و مانند کردن ستارگان در هدایت و راهنمایی به چراغ راهبانان و... هدف شاعر از کاربرد این تصویر پردازی‌ها علاوه بر تأثیرگذاری و ماناکردن سخن در ذهن مخاطب، برانگیختن احساسات و همراه کردن مخاطب از نظر عاطفی نیز می‌باشد.

بیان این نکته نیز ضروری است که شاعر هنگام کاربرد این تشبیهات تحت تأثیر نگرشی خاص یعنی موقعیت اجتماعی که در آن زندگی کرده، بوده است.

۲.٦. تصویرپردازی «استعاره»

شفیعی کدکنی از قول ناقدان معاصر می‌آورد «سرانجام هر تشبیه خوب یک استعاره است. استعاره وسیله‌ای است برای گسترش معنا وکشش بخشیدن به آن» (کدکنی، ۱۳۸۳: ب: ۱۱۲–۱۱۸). شایان ذکر است که نقد سنتی تولید و استفاده از استعاره را کاملا ارادی می‌داند اما نقد معاصر معتقد است که استعاره یک عمل غیر ارادی و برآمده از دل یک طرح واره مفهومی است، یعنی مدل استعاره‌هایی که گوینده می‌آفریند تابع ذهنیت و نگاه او به جهان و زندگی و متاثر از ایدئولوژی نویسنده است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۲–۳۲۳). با وجود اینکه تولید و کاربرد استعاره در شعر جاهلی به دلیل عدم وسعت خیال اندک است، اما همان مقدار استعاره‌ای را که شاعرانی همچون امروالقیس خلق کرده‌اند، بیانگر نگرش آنها به زندگی اطراف خود وتأثیر بافت موقعیتی بر گفتمان آنهاست. در ابتدای قصیده، امروالقیس برای اینکه روح زندگی و پویا بودن را در اطلال و دمن معشوقه یا به تعبیری ملک پدری خود بدمد، اطلال را به انسانی دارای حیاۀ تشبیه کرد است و می‌آورد:

الاعِمْ صَبَاحاً أيّهَا الطّلَلُ البَالي وَهل يَعِمنْ مَن كان في العُصُرِ الخالي

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۲)

شاعر در این بیت با بهرمندی از استعاره مکنیه اطلال را همچون انسانی دارای حیاۀ فرض کرده و آن را مورد خطاب قرار داده و به آن سلام داده است، تا وجود روح زندگی در آن و مانا بودن این سرزمین را به مخاطب نیز گوش‌زد کند. علاوه بر بهرمندی از این استعاره، کاربرد «الا»، فعل امر «عم» و منادای «ایها» نیز به نمایان شدن وجود حیاۀ و روح زندگی در اطلال کمک شایان ذکری کرده است.

در این قصیده زمانیکه امروالقیس به تصویرپردازی زیورآلات مزین کننده گردن معشوقه می‌پردازد، می‌آورد:

كأنَّ على لباتها جمرَ مُصطل اصاب غضى جزلاً وكفٌّ بأجذال

وَهَبّتْ لهُ رِيحٌ بمُخْتَلَفِ الصُّوَى صباً وشمال في منازلِ قفّال

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲٤)

شاعرآتش فروزان را برای گردن‌آویز معشوقه به شیوه استعاره تصریحیه به استعاره آورده و«حلیۀ» را حذف کرده است. جامع و وجه شبه در هر دو درخشش و تلالوء است. گفتمان امروالقیس در این تصویر علاوه بر خلق زیبایی و مبالغه در وصف، استفاده از واژگان مربوط به آتش و کاربردهای آن برای تعبیر از تصویری است که شگفتی او را برانگیخته است، گویا آن زیور آلات آتشی برافروخته در موضعی مرتفع است که باد از هر سو بر آن می‌وزد و سبب شعله ور شدن آن می گردد. شاعر از این شیوه برای حساس کردن و تحت تأثیر قرار دادن حس بینایی مخاطب بهره برده است.

از استعاره علاوه بر زیبایی های ادبی بعضا برای مبالغه و برانگیختن احساسات و تحقیر و سخریه نیز استفاده می‌شود

(بلیت، ۱۹۹۹: ۸۳). در همین راستا امروالقیس زمانیکه تصاحب زنان شوهر دار قبیله و رویارویی خود با مردان قبیله را شرح می‌دهد، در گفتمان خود برای تحقیر و تمسخر آنها از ایماژ استعاره بهره می‌برد و می‌آورد:

أَيَقتُلُني وَالمَشرَفِيُّ مُضاجِعي وَمَسنونَةٌ زُرقٌ كَأَنيابِ أَغوالِ

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۵)

در این بیت ناتوانی رقیب را به مخاطب نیز گوش‌زد می‌کند و به شیوه استعاره مکنیه شمشیرش را به معشوقه‌ای تشبیه می‌کند که همیشه همراه شاعر است. امروالقیس در گفتمان ادبی خود از این استعاره علاوه بر خلق زیبایی و تفهیم مفهوم، برای تمسخر و تحقیر رقیب و ایجاد تزلزل روحی و روانی در اونیز بهره برده است.

«یکی از زیباترین گونه‌های صورخیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و در عناصر بی جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش به آنها حرکت و جنبش می‌بخشد» (کدکنی، ۱۳۸۳: ۱٤۹). امروالقیس در گفتمان ادبی خود زمانیکه برای دستیابی به هدف خویش -چراگاه‌های رقیب- سحرگاهان که پرندگان هنوز در آشیانه هستند، خارج می‌شود، می‌گوید:

وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها لِغَيثٍ مِنَ الوَسمِيِّ رائِدُهُ خالِ

تَحاماهُ أَطرافُ الرِماحِ تَحامِيا وَجادَ عَلَيهِ كلُّ أَسحَمَ هَطّال

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۸)

(ترجمه) «صبحگاهان درحالیکه پرندگان در آشیانه‌هایشان هستند برای دست‌یابی به چراگاهایی که طالب آن بخاطر ترس آن‌را خالی کرده حرکت می‌کنم. آن سرزمین را نیزها به سختی حمایت می‌کنند و ابرهای سیاه پرباران بر آن باریده‌اند»

همان‌گونه که پیش‌تر آوردیم گاه استعاره تابع ذهن و متاثر از ایدئولوژی نویسنده است؛ در بیت دوم نیز امروالقیس مانند استعاره‌های فوق باز از جایگاه قدرت سخن می‌گوید. شاعر در این بیت برای گوش زدکردن قدرت خود، ورود به سرزمینی را به تصویر می‌کشد که با نیزه‌ها حفاظت می‌شود و به شیوه استعاره مکنیه با جان دادن به نیزه، آن را به انسانی تشبیه کرده که با شجاعت از دشت‌ها حفاظت می‌کند، جامع را در آنها شجاعت و دلاوری گرفته است.

امروالقیس در پایان قصیده با کاربرد استعاره، گفتمان خود از زندگی را به زیبایی تبیین کرده است:

وَلَكِنَّما أَسعى لِمَجدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَد يُدرِكُ المَجدَ المُؤَثَّلَ أَمثالي

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۹)

شاعر«مجد» را به درختی ریشه‌دار و محکم تشبیه کرده است و با حذف مشبه‌به و ذکر یکی از صفات آن(ریشه دار) به شیوه استعاره مکنیه در پی اثبات همت والا و عزم راسخ خود در رسیدن به اهداف بزرگ و عالی خویش است؛ زیرا «الاثل» همان‌گونه که صاحب لسان العرب آورده است «والأَثْلُ: شَجَرٌ يُشْبِهُ الطَّرْفاء إِلا أَنه أَعظم مِنْهُ وأَكرم وأَجود عُوداً تسوَّى بِهِ الأَقداح الصُّفْر الْجِيَادُ،» به معنای درخت است (ابن منظور،۱٤۱٤: ۱۱/۹). این واژه در قرآن کریم نیز به همین معنا آورده شده «...

وبَدَّلْناهُمْ بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَواتَيْ أُكُلٍ خَمْطٍ وأَثْلٍ وشَيْءٍ مِنْ سِدْرٍ قَلِيلٍ» (سباء، ١٦). دوباغ آنان را به دوباغی که دارای میوه های تلخ و درخت شوره گز و اندکی از درخت سدر بودند تبدیل کردیم.

همان‌گونه که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، استعاره گاها به صورت ناخودآگاه در ذهن نویسنده خلق می‌شود. این پدیده ناشی از ایدئولوژی وموقعیت اجتماعی است که شاعر در زندگی خود تحت تأثیر آن قرار داشته است. در نمونه استعاره‌های ذکر شده از قصیده «الا عم صباحا» این مهم به دست می‌آید که امروالقیس در خلق این ایماژ تحت تأثیر موقعیت اجتماعی زندگی خود قرار داشته است. شاعر در کاربرد این تصویرگری‌ها علاوه بر خلق زیبایی ادبی و شدت بخشیدن به تفهیم و گیرایی سخن، در پی انتقال ملموس‌تر اندیشه حاکم بر ذهن خود یعنی اشرافیت و مقابله با رقیبان و ریشخند وناتوان جلوه دادن آنها بوده است. شاعر توانسته است با خلق این زیبایی ادبی و ترسیم تصاویر در برابر چشمان مخاطب، اتفاقات را برای مخاطب نیز حسی‌تر وملموس‌تر نماید.

۷. تأثیر گفتمان

با توجه به یافته‌های موجود در این پژوهش وقتی از دیدگاه گفتمان ادبی –بدون در نظر گرفتن قضیه انتحال در شعر جاهلی– قصیده «الا عم صباحا...» مورد مطالعه و کنکاش قرار گرفت، مشخص گردید که گفتمان امروالقیس در این قصیده تحت تأثیر بافت موقعیت و اجتماعی می‌باشد که شاعر در آن زیسته است. هر چند شاعر در این قصیده با ایستادن بر اطلال و دمن به وصف دیار محبوب و زیبایی‌های معشوقه و وصف اسب پرداخته است؛ اما بسیاری از منتقدان ادبی بر این باورند که، شاعر از ایستادن بر اطلال ودمن وتوصیف زیبایی زنان گفتمان خاصی را دنبال می‌کرده است؛ زیرا ایستادن او بر اطلال ودمن، ناله او بر دیار وعزت از دست رفته پدری و تلاش او برای دست‌یابی بر زنان شوهردار قبیله، تلاش برای بازپس‌گیری ملک وقدرت پدری وانتقام از بنی اسد است. زمانیکه از این دیدگاه، ابیات قصیده مورد مطالعه و واکاوی قرار گرفت، لایه‌های پنهان آن و اندیشه حاکم در ذهن شاعر و تأثیر موقعیت اجتماعی و گفتمان اصلی او در این قصیده، بهتر بر مخاطب نمایان گشت. یکی از نکات قابل توجه در این قصیده گفتمان شاعر در پایان قصیده است که مهر تاییدی بر ایدئولوژی و گفتمان او در راه رسیدن به هدفش در این قصیده نیز می‌باشد. امروالقیس در پایان قصیده می‌آورد:

فَلَوأَنَّ ما أَسعى لِأَدنى مَعيشَةٍ كَفاني وَلَم أَطلُب قَليلٌ مِنَ المالِ
وَلَكِنَّما أَسعى لِمَجدٍ مُؤَثَّل وَقَد يُدرِكُ المَجدَ المُؤَثَّلَ أَمثالي
وَما المَرءُ ما دامَت حُشاشَةُ نَفسِهِ بِمُدرِكِ أَطرافِ الخُطوبِ وَلا آلي

(امروالقیس، ۲۰۰٤: ۱۲۹)

گفتمان شاعر در این ابیات فاصله گرفتن از بی‌بندوباری و لذت جویی و نزدیک شدن به عقلانیت و خرد است. زمانی این افکار و اندیشه در امروالقیس بروز کرده است که هوای انتقام پدر را در سر می‌پرورانده است. شاعر در این زمان به‌دنبال مال و مکنت اندک نیست؛ بلکه در پی کسب مجد و بزرگی ریشه‌دار است. امروالقیس معتقد است افرادی مانند او به این هدف دست می‌یابند. او بر این باور است که تا آخرین لحظه باید با حوادث برای دست یافتن به هدفش که

بازگرداندن قدرت و عزت و ملک پدری است دست و پنجه نرم کند. از این رو، نمی‌توان ایستادن امروالقیس را بر اطلال و دمن، امری تقلیدی و بدون هدف دانست، و یا گفتمان و هدف او را فقط در معاشرت با زنان و وصف صحنه‌های شکار و عشق بازی خلاصه کرد؛ زیرا امروالقیس شاعری است که به اندک زندگی قانع نیست و در پی دست‌یابی به مجد اصیل وریشه دار است و تا آخرین لحظه زندگی‌اش از رسیدن به این اهداف دست برنمی‌دارد؛ پس داشتن چنین اهدافی بر ذهن او نیز تأثیر گذاشته و از طریق واژه‌ها و ترکیب‌ها و قالب‌های وصف و فخر و... در قصیده‌اش جریان گرفته است. از اینجا است که این سخن تحلیل گفتمان نمود بیشتری پیدا می‌کند که تحلیل‌گر گفتمان گاه به مطالبی دست می‌یابد که شاعر آن را نگفته است؛ بلکه متن آن را بیان کرده است.

نتیجه

با بررسی و واکاوی قصیده «الا عم صباحا» بر مبنای نظریه گفتمان ادبی به تحلیلی متفاوت از تحلیل‌های شعر عصر جاهلی بر اساس نقد قدیم دست می‌یابیم که عبارتند از:

۱- در لایه آوایی، امروالقیس در موسیقی بیرونی با بهره‌گیری از ذوق سرشار و عاطفه فیاض خود توانسته است با به جریان انداختن موسیقی معتدل بحر طویل در قصیده، که غالبا برای موضوعات جدی کاربرد دارد، برای انتقال اندیشه حاکم بر ذهنش بهره سودمندی ببرد. علاوه بر وزن عروضی که با موضوع قصیده هماهنگی تنگاتنگی دارد، موسیقی درونی که ناشی از تکرار حروف و تکرار واژگان است نیز با گفتمان شاعر در ارتباط کامل است. امروالقیس در موسیقی درونی با تکرارهای نقش‌محور در قصیده علاوه بر به جریان انداختن موسیقی طرب انگیزی در گوش مخاطب، توانسته است از طریق این موسیقی و تکرارها برای انتقال گفتمان و اندیشه خود، که همان قدرت و شوکت از دست رفته پدری می‌باشد، بهره‌مند گردد.

۲- نحو متن معنادار و دارای بار ایدئولوژیک است. از طریق الفاظ و نحو متن، مقاصد پوشیده کلام روشن می‌گردد. امروالقیس در این قصیده با کاربردهای نحوی مختلف سعی در القای ملموس‌تر اندیشه خود که نشأت گرفته از بافت موقعیتی قصیده است، دارد. کاربرد اسلوب نفی واستفهام در گفتمان شاعر سبب فراهم شدن فضای گفتگو و ترغیب و همراه کردن مخاطب و گاهی ریشخند و طعنه به رقیب شده است. بسامد کاربرد افعال ماضی بیانگر قطعیت وحتمیت اراده شاعر برای بازپس‌گیری حکومت و شاهزادگی گذشته‌اش، و بسامد کاربرد فعل مضارع درمقدمه طللی نشان‌دهنده استمرار و پیوستگی اندوهش بر این هدف می‌باشد. همچنین شاعر با کاربرد چندین باره ضمیر«ها» و مبهم گذاشتن مرجع آن سبب شده تا مخاطب از متن برداشت‌های مختلفی داشته باشد، و به دنبال مرجعی مناسب برای آن ضمیر باشد که با بافت موقعیتی واجتماعی نیز در ارتباط باشد.

۳- معمولا ذهنیات، عواطف و تخیلات شخصی در صورت‌های مجازی بیان نمود پیدا می‌کند و بیش‌ترین تنش معنایی در این لایه رخ می‌دهد. درگفتمان‌کاوی لایه دلالی این قصیده که به بررسی تشبیه و استعاره بسنده شده، این نتیجه حاصل گردید که اندیشه شاعر تحت تأثیر موقعیت اجتماعی زمانش بوده و هدف او از خلق تشبیهات حسی علاوه بر تأثیرگذاری

و مانا کردن سخن در ذهن مخاطب و برانگیختن احساسات و بیان اندیشه‌اش، حرکت به سوی اهدافش نیز می‌باشد؛ به‌گونه‌ای که توصیف اسب و تشبیهات بکار رفته در مورد آن رمزی است برای خونخواهی از بنی اسد. همچنین استعاره‌های بررسی شده ، نشان می‌دهد که موقعیت اجتماعی زندگی در گفتمان وخلق این ایماژ تأثیر داشته و هدف شاعر از این کاربرد علاوه بر خلق زیبایی ادبی، انتقال ملموس‌تر اندیشه حاکم بر ذهن یعنی اشرافیت، مقابله با رقیب، و گاهی ریشخند و تمسخر و ناتوان جلوه دادن رقیب نیز بوده است.

کتابنامه

قرآن کریم

۱. ابن جني، ابوالفتح عثمان (۱۹۹۸) **الخصائص**، مصر، الهيئة المصرية للكتاب.
۲. ابن منظور، محمدبن مکرم (١٤١٤) **لسان العرب**، الطبعه الثالثه، بیروت، دار صادر.
۳. احلام ماهر محمد (۲۰۰۸) **صيغة فعل في القران الكريم** (دراسه صرفيه دلاليه)، دارالكتب العلميه.
٤. امروالقيس (۲۰۰٤) **ديوان شعر**، صححه مصطفى عبد الشافى، لبنان بيروت، دارالكتب العلميه.
٥. بستانی، بطرس(لاتا) **ادباء العرب فی الجاهليه وصدر الاسلام حياتهم وآثارهم**، موسسه هنداوی للتعليم والثقافه.
٦. البهبيتي، نجيب محمد (۱۹٥۰) **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث**، قاهره، دار الكتب المصريه.
۷. بلیت، هنریش (۱۹۹۹) **البلاغة والاسلوبية نحو نموذج سيميايی للتحليل النص**، ترجمه محمد العامری، بیروت دارالبیضا.
۸. جرجانی، شیخ عبدالقاهر (۱۳۸۳) **دلائل الاعجاز**، ترجمه محمد رادمنش، دانشگاه تهران، چاپ اول.
۹. حسیب، عماد (۲۰۱۱) **البناء الدرامی في الشعر العربي القديم**، الطبعه الاولی، قاهره، شمس للنشر.
۱۰. خاقانی، محمد (۱۳۷٦). **جلوه های بلاغت در نهج البلاغه**، تهران، بنیاد نهج البلاغه.
۱۱. خالفی، حسین (۲۰۱۱). **تحليل الخطاب**، بیروت، دار الفارابی.
۱۲. خضر حمد، عبدالله (۲۰۱۷). **السبع المعلقات دراسه اسلوبيه**، بیروت، دارالقلم.
۱۳. رجایی، نجمه (۱۳۷۸). **آشنایی با نقد معاصر عربی**، مشهد، دانشگاه فردوسی.
١٤. رومیه، وهب احمد (۱۹۹٦). **شعرنا القديم والنقد الجديد**، الكويت، المجلس الوطنی.
۱٥. سامرائی، ابراهیم (۱۹۹٦). **الفعل زمانه وابنيته**، بغداد، مطبعه العانی.
١٦. شرشار، عبدالقادر (۲۰۰٦). **تحليل الخطاب الادبي وقضايا النص**، الطبعه۱، بیروت، اتحاد العرب.
۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). **صورخیال در شعر فارسی**،تهران، چاپ ششم، آگاه.
۱۸. ..... (۱۳۹۳). **موسیقی شعر**، تهران، آگاه.
۱۹. شوشتری، محمد ابراهیم خلیفه (۱۳۸۷ه). **الجامع في العروض الادبي بين النظرية والتطبيق**، قم، مهر.
۲۰. شوقی ضیف (١٤۲۷م). **تاريخ الادب العربي(ج۱)**، الطبعه الثانی، قم، ذوي القربی.
۲۱. شمیسا، سیروس (۱۳۷۳ه). **کلیات سبک شناسی شعر**، تهران، انتشارات فردوس.
۲۲. صفوی، کوروش (۱۳۸۳ه). **درآمدی بر معناشناسی**، تهران، سوره مهر.
۲۳. عباچی، اباذر (۱۳۷۷ه). **في البديع والعروض والقافية**، چاپ اول، تهران، سمت.

۲٤. عباس، حسن (۱۹۹۸م) **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق، اتحادکتاب العرب.

۲۵. العبودی، ضیاء غنی لفته (۲۰۱۱م) **معلقة امروالقيس في دراسات القدامى والمحدثين**، الطبعة الاولی، دار الحامد للنشر والتوزيع.

۲٦. الفاخوری حنا (۱۳۷٤ه) **تاریخ ادبیات زبان عربی**، مترجم: عبدالمحمد آیتی، چاپ سوم، تهران، توس.

۲۷. فایز، علی (لاتا) **الرمزية والرمانسية في الشعر العربي، الطبعة الثانية**، مکتبه فلسطین للکتب المصورة.

۲۸. فتوحی، محمود رود معجنی (۱۳۹۰ه) **سبک شناسی نظریه ها، رویکردها، روشها**، تهران، سخن.

۲۹. فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹ه) **تحلیل انتقادی گفتمان**، گروه مترجمان، تهران، چاپ اول، تحقیقات رسانه‌ها.

۳۰. قجری، حسین علی، جواد نظری (۱۳۹۲ه) **کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی**، تهران، چاپ اول.

۳۱. قویمی، مهوش، (۱۳۸۳ه) **آواها والقاها**، رهیافتی به شعر اخوان ثالث، چ اول، هرمس.

۳۲. کزازی، میر جلالدین (۱۳٦۸ه) **زیباشناسی سخن پارسی**، تهران، چاپ اول، علامه طباطبایی.

۳۳. مبارک، محمد الصاوی (۱۹۹۲م) **البحث العلمي أسسه وطريقة كتابته**، القاهرة،المكتبة الاكاديمية.

۳٤. معروف، یحیی (۱۳۷۸ه) **العروض العربي البسيط**، تهران، سمت.

۳۵. میلز، سارا (۱۳۹۳ه) **گفتمان**، چاپ دوم، مترجم: نرگس حسن‌لی، نشر نشانه.

۳٦. نازک، الملائکه (۱۹۷٦م) **قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة**، الطبعه الثالثه.

۳۷. افخمی‌عقدا، رضا (۱۳۹۰ه) «نگاهی نمادین به حضور شتر در شعر دوره جاهلی» ادب عربی، شماره ۳، سال ۳، زمستان ۱۳۹۰، صص ۲۸۱-۲٤۷

۳۸. حنفی، حسن (۱٤۲۳ه) «تحلیل الخطاب» مجله قضایا اسلامیه معاصره، العدد۱۹، صص ۲۱٦-۲۳۷.

۳۹. زارع، ناصر (۱۳۹۹ه) «تحلیل گفتمان رمان الحرب في بر مصر» بر اساس نظریه تحلیل گفتمان انتقادی نورمن کلاف، مجله زبان و ادب عربی، شماره ۱، سال ۱۲، بهار و زمستان ۱۳۹۹، صص ۱٦۰-۱٤۷.

٤۰. زکی عبد طه، یحیی (۲۰۱۱م) «رمزیه الطلل والمراة فی القصیده العربیه قبل الاسلام» مجله کلیه التربیه الاسلامیه، العدد السبعون.

٤۱. قائمی، مرتضی (۱۳۸۸ه) «فضای موسیقایی معلقه امروالقیس» مجله انجمن ایرانی زبان وادبیات عربی، شماره ۱۲، پاییز ۱۳۸۸، صص ۱۰۷-۱۳٤.

٤۲. قبادی، حسینعلی (۱۳۸۹) «تحلیل رمان در افق گفتمانی آن» همایش پژوهش‌های زبان وادبیات فارسی، تربیت معلم سبزوار، آبان ۱۳۹۸، صص۸۷۷-۸۹۵.

٤۳. میرزایی، فرامرز (۱۳۸٤) «روش گفتمان کاوی در شعر» مجله الجمعیه الایرانیه بلغه العربیه وآدابها، شماره٤، زمستان ۱۳۸٤، صص٤۳-٦۷.

٤٤. یحیایی ایله‌ای (۱۳۹۰) «تحلیل گفتمان چیست» تحقیقات روابط عمومی، سال دهم، شماره ٦۰، اردیبهشت وخرداد ۱۳۹۰، صص۵۸-٦٤.

منبع اینترنتی:

٤۵ . عیدان، اخلاص محمد(۲۰۱۲م) «الصورة الحركية في شعر امروالقيس» العدد الخاص بالموتمر الاول.

References

The Holy Quran
Abachi, A. (1998). Al-Badi va al-Arooz va al-Ghafiyah, Tehran: samt. [In Persian].
Abbas, Hassan. (1998). Khasayes al-Horof al-Arabiyah va maaniha, Damascus: Union of Arab Writers. [In Arabic].
Ahlam M. M. (2008) Sighah feal fi al-Qoran, Dar al-Kotob al-Ilmiyah. [In Arabic].
Al-Fakhoury, H. (1995). Tarikh adabiyat zaban arabi, Translator: Abdol-Mohammed Aite, Tehran: Tus. [In Persian].
Al Jurjani, A.Q. (2004). Dalail al-Ajaz, Translation by Mohamed Radmanesh, Tehran. [In Arabic].
Al-Malaeke,N.(1976). Qazaya al-Sher al-Moaser, Al-Nahda Library. [In Arabic].
Al-Aboudi, Z.(2011). Moalegheh Amrual Qais fi derasat al-Ghodama va al-Mohaddesin, Dar al-Hamid for Publishing and Distribution. [In Arabic].
Amrual Qais. (2004) Poetry collection, Edited by Mustafa Abdel Shafi, Beirut: Dar al-Kotob al-Ilmiyah. [In Arabic].
Behbeti, N. M. (1950) Tarikh al-Shear al-Arabi , Dar al-Kotob al-Egyptian. [In Arabic].
Boustany, P. (n.d) Odaba al-Arab fi al-Jaheliah, Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic].
Farclough, N. (2000).Tahlil enteghadiye gofteman, Tehran: Rasaneh Investigations. [In Persian].
Fattohi, M. (2011). Sabkshenasieh nazariyeha, Tehran: Sokhan. [In Persian].
Fayez, A .(n.d). Al-Ramziyah va al-Romansiyah fi al-Sher al-Arabi, Palestine Library for Picture Books. [In Arabic].
Haseeb, I. (2011) Al-Bena al-Derami fi al-Shear al-Arabi, al-Ghadim, Cairo: Shams Publishing. [In Arabic].
Ibn Jani, A. (1998) Al-khasaes, Egypt: The Egyptian Authority for the Book. [In Arabic].
Ibn Manzur, M. (1994) Lesan al-Arab, Vdams3, Beirut: Dar Sader. [In Arabic].
Kazazi, M. J. (2007) Zibashenasi sher farsi, Publish: 1th , Tehran: Allama Tabatabai. [In Persian].
Khader Hamad, A. (2017) Al-Saba al-Moalaghat. Beirut: Dar al-Qalam.[In Arabic].
Khalfi, H. (2011) Tahlil al-Khetab, Beirut: Dar al-Farabi. [In Arabic].
Khaqani, M. (1376) Jelveh haye belaghat dar nahj al-Balaghah, Tehran: Baniyad Nahj al-Balaghah. [In Persian]
Marof, Y. (1999). Al-Arooz al-Arabi al-Basit, Tehran: Samt. [In Arabic].
Mills, S. (2014). Gofteman, Translator by Nargis Hasanli, Nashre Neshaneh. [In Persian].
Mubarak, M. A. (1992). Al-Bahs al-Elmi ososehi va tariqateh ketabatehi, Cairo: Academic Library. [In Arabic].

Plat, H. (1999). Rhetoric and stylisticsa semiotic model for text analysis, Beirut: Dar al-Beida. [In Arabic].
Qajari, H. A & J. Naziri. (2002). Carbord tahlil gofteman dar tahghighat ejtemaei, Tehran. [In Persian].
Qayimi, M. (2004). Avaha va elqaha, Tehran: Hermes. [In Persian].
Rajaei, N .(1999). Introduction to contemporary arabic criticism, Mashhad: Ferdowsi University. [In Persian].
Roumieh, W. (1996). Sherena al-Ghadim va al-Naghd al-Jaded, Al-Kuwait: the National Assembly. [In Arabic].
Safavi, K. (2004). Daramadi bar manashenasi sher, Tehran: suoreh mehr. [In Persian].
Samarrai, I. (1996). Al-Fel Zamanehi va Abniyatehi, Baghdad: Al-Ani .[In Arabic].
Shafi'i Kadakni, M. R (2014). Mousighi shear, Tehran: Agah. [In Persian].
Shafi'i Kadakni, M. R .(2004). Sovar khiyal dar shere farsi, Tehran: Agah. [In Persian].
Shamisa, S. (1994). Colliyat sabkshenasi sher, Tehran: Firdaus Spreads. [In Persian].
Sharchar, A. (2006). Tahlil al-Khtab al-Adabi va al-Ghazaya al-Nas, Beirut: Etehad al-Arab. [In Arabic].
Shawky, Z. (2006). Tarikh al-Adab al-Arabi, Qom: Zeve al-Ghorba. [In Arabic].
Shushtri, M. (2008). Al-jame fi al-Arooz al-Adabi bein al-Nazarieh va al-Tatbigh, Qom: mehr. [In Arabic].
Afkhami a Aqda, R. (2011). A symbolic look at the presence of camels in pre-Islamic arabic poetry, Arabic Literature Magazine, 3(3), 281-247 . [In Persian].
Eidan, I. M .(2012). The kinetic image in the poetry of Amru al-Qais, The Number of the First Conference. [In Arabic].
Ghobadi, H. A. (2010). Analysis of the novel in its discourse horizon, Persian Language and Literature Research Conference, Sabzevar Teacher Training,877-895. [In Persian].
Hanafi, H .(2002). Tahlil al-Khetab, Journal of contemporary islamic issues, 19, 216-237. [In Arabic].
Mirzaei, F. (2005). Discourse mining method in poetry, Iranian Society Journal in Arabic Language and Literature, 4, 43-67. [In Persian].
Qaim, M. (2009). My outstanding music, Amruwal al-Qays, Journal of the Iranian Association of Arabic Language and Literature, No. 12, Autumn. [In Arabic].
Yahya Ileiy. (2011). What is discourse analysis, Public Relations Research,10(60), May and June. 58-64. [In Persian].
Zaki Abd Taha, Y (2011) The symbolism of women and children in the pre-Islamic Arabic Poem, Journal of the College of Islamic Education, No. 70. [In Persian].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ سیزدهم، شماره۳ (پیاپی۲۶) پاییز ۱٤۰۰، صص:۳۹-۲٤

بازآفرینی ضدقهرمان یهودا در شعر عبدالعزیز مقالح

(پژوهشی)

شهرام امیری (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران)
علی نجفی ایوکی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران، نویسنده مسئول)[1]
حسین ایمانیان (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران)

Doi:10.22067/jall.v13.i3.2101-1008

چکیده

ضدقهرمان یا «آناتاگونیست» -که در زبان عربی برابرنهاده آن «اللابطل» است-در شمار شخصیت‌های طردشده تاریخ هست که به علت نوعی رفتار ناهنجار در مقابل قهرمان‌های اسطوره‌ای در ضدونقیض‌های دراماتیکی قرارگرفته است. شاعران معاصر عربی برای بیان تجربه معاصر و القای دغدغه‌های شخصی و جمعی به مخاطب، در کنار هم ذات پنداری باشخصیت قهرمانان، به فراخوانی ضدقهرمان‌ها نیز پرداخته‌اند که القاگر عملی نشدن ایده‌ها و آرمان‌های مردمی، احساس نارضایتی و ناامیدی، بی‌کفایتی حاکمان عرب، خیانت‌ها و... است. در میان ضدقهرمان‌ها، شخصیت یهودای اسخریوطی که در تاریخ، سمبل خیانت و دورویی است، کهن‌الگو و بازتاب‌دهنده بی‌ثباتی و بی‌کفایتی حاکمان عرب در اداره جامعه به شمار می‌آید. عبدالعزیز مقالح (۱۹۳۷) شاعر معاصر یمن، ازجمله شاعرانی است که در بستر شعر خود برای انتقال تجربه‌های شخصی و غیرشخصی، از این چهره مطرود دینی بهره برده است و به کمک آن کوشیده ادیبانه مخاطب خود را نسبت به زمانه ناهمساز و ناهمگون آگاه سازد. ازاین‌رو پژوهش حاضر تلاش دارد با رویکرد تحلیلی و به شیوه توصیفی تحلیلی به‌نقد و تحلیل دو سروده «عصر یهوذا» و «یهوذا» شاعر بپردازد و از علل فراخوانی و کاربست آن ضدقهرمان در متن شعری پرده بردارد؛ با این ایده که اگر شعر وی از این زاویه مورد کنکاش قرار نگیرد، چهره حقیقی شعرش در سایه‌روشن ابهام باقی خواهد ماند. چنین استنباط می‌شود که شخصیت یهودا، معادلی از دشمن سیاسی است که حکمرانی دنیای معاصر را به دست گرفته و مقالح کوشیده از رهگذر سرایش آن متن، مخاطب خود را متوجه سیطره خیانت و دورویی در دنیای معاصر بنماید.

کلیدواژه‌ها: کهن‌الگو، ضدقهرمان، تقابل گرایی، یهودا، عبدالعزیز مقالح.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۳ بازنگری: ۱٤۰۰/۱/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۳/۱۲

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: Najafi.ivaki@yahoo.com

۱. مقدمه

تکیه‌بر میراث گذشته و کهن‌الگوها از بعد کاربردشناختی آن، تنها به نقل ظاهری و سطحی شخصیت‌ها ختم نمی‌شود، بلکه ضمن اصالت بخشی به متن و برجسته‌سازی آن، مضامین جدیدی را بر متن حمل می‌کند که ذهن همگان را از گذشته جدا ساخته و واقعیت‌ها و رویدادهای نوین را فرا دیدشان قرار می‌دهد. ازاین‌رو ادبیات و به‌ویژه شعر معاصر تنها هنر ارائه‌ی مطالب معمول زندگی نیست، بلکه هنر بیان واقعیت‌هایی است که در ژرفای هستی نهان است و یک ادیب به لطف تخیّل خلاق خویش، پرده‌ها را کنار می‌زند و واقعیت‌های عمیق و نویافته را در قالب تمثیل‌ها، اشارات و صورت‌های زیبا و متناسب بامعنا بازمی‌نماید.

باوجوداین، بازآفرینی شخصیت‌های مثبت کهن که در قالب قهرمان و شخصیت‌های منفی که در قالب ضدقهرمان از آن‌ها یاد می‌شود، در راستای انگیزه‌های سیاسی، اجتماعی، دینی، هنری، همواره در عرصه ادبیات دست‌مایه بسیاری از شاعران و نویسندگان معاصر بوده است؛ به‌گونه‌ای که با نوعی هنجارشکنی در شخصیت‌ها و با زبانی نمادین توانسته‌اند به بیان دغدغه‌های شخصی و اجتماعی خود بپردازند. از پرکاربردترین شخصیت‌های سنتی که ایفاکننده نقش‌های مثبت و سازنده در ادبیات معاصر عربی هستند می‌توان به حضور چشمگیر پیامبرانی همچون حضرت نوح، عیسی، موسی، ایوب علیهم‌السلام و برخی از شخصیت‌های مقدس دینی همچون لعاذر، مریم مقدس اشاره نمود و از شخصیت‌های منفور دینی نیز می‌توان به شخصیت شیطان، قابیل و یهودا اشاره کرد.

شخصیت‌های منفی دینی، کهن‌الگوهایی هستند که با مرتکب شدن گناهی بزرگ، مورد لعن واقع‌شده‌اند که عموماً دودسته‌اند؛ دسته اول شخصیت‌هایی هستند که با سرکشی در برابر خواست و اراده خداوند طرد گشتند که در رأس آن‌ها شیطان قرار دارد. دسته دوم شخصیت‌هایی هستند که علت اصلی مطرود شدن آن‌ها ضعف در ایمان و طمع بسیار و خیانت و دورویی است که یهودای اسخریوطی نمونه بارز این شخصیت‌ها به‌حساب می‌آید. (عشری زائد، ۲۰۰٦: ۹۸) در ادبیات غرب، به‌ویژه مکتب رمانتیسم، هم ذات پنداری باشخصیت‌هایی همچون شیطان و قابیل بیش از آن‌که از آن‌ها در قالب ضدقهرمان استفاده شود، به‌عنوان قهرمان و رمز و نمادی برای بیان تعبیرهایی چون گرایش به آزادی، ناپذیرایی در مقابل ظلم و ستم یاد می‌شود، به‌گونه‌ای که نمونه بارز فراخوانی شخصیت شیطان را به‌عنوان قهرمان در مجموعه «بهشت گمشده» اثر «میلتون» و آثار دیگر رمانتیک‌ها همچون «ویکتور هوگو» می‌بینیم که از آن برای تعبیر از ناپذیرایی و عصیان و سرکشی در مقابل قدرت‌های بیگانه و ظلم و ستم به کار گرفته‌شده است. (هلال،۲۰۰۸: ۲۱۳) در این میان شخصیت‌هایی که به‌نوعی کهن‌الگوهایی از خیانت و دورویی هستند، در ادبیات جهان به‌ویژه در ادبیات معاصر عربی در مقوله ضدقهرمان‌ها جای دارند.

۱.۱. بیان مسئله

بر اساس مستنداتی که نظریه‌پردازان ارائه داده‌اند، اولین باری که کاربست واژه ضدقهرمان (Anti-hero) به‌صورت برجسته شناسایی شد به قرن ۱۹ میلادی برمی‌گردد. (خلاف، ۲۰۱٤: ٦٤) این واژه در لغت‌نامه‌های غربی معادل واژه

انگلیسی (Anti-hero) و دیگر واژگانی همچون (Antagonist)، (adversary)، (anti challenger) و در فرهنگ واژگان زبان فارسی معادل واژگان (شخصیت مخالف)، (شخصیت رقیب)، (شخصیت پاد چالشگر) آمده است. (ناظر زاده، ۱۳۸۳: ۲۵۹) واژه موردبحث در برابر تک‌واژه قهرمان که در زبان انگلیسی معادل واژگان (hero) و (protagonist) می‌باشد، عنوان‌شده است و در اصطلاح فرهنگ‌نامه ادبی (oxford) برای نخستین مرتبه «بر کسی اطلاق می‌شود که ضد یا برعکس یک قهرمان است و به‌عنوان شخصیت اصلی در یک شعر، نمایش یا داستان که کاملاً برخلاف یک قهرمان متعارف است». (ویکتور،۱۹۹۹: ۵۲) در فرهنگ واژگان کمبریج نیز برآیند شخصیت اصلی در نمایش، کتاب یا فیلم است که اساساً دارای خصوصیات قهرمانی همچون شجاعت نیست و ازآن‌جهت که بازتاب‌دهنده کاستی‌های یک جامعه است موردستایش قرارگرفته است. (بالدیک، ۲۰۰۱: ٤٥)

به باور محققان، آنچه تا به امروز در ادبیات داستانی، نمایشی و روایی به دست ما رسیده، همگی حکایت قهرمانان است نه ضدقهرمانان؛ پیکره‌های روم و یونان همه روایت انسان‌های ایده آل است، قهرمانان هومری همه شرایط خدایی دارند و در ادبیات سدهای میانه سلحشوران هستند که مطرح می‌گردند. (شکری، ۲۰۱۲: ٦١) بااین‌همه اولین جرقه نمود شخصیت ضدقهرمان در ادبیات با رمان «دن کیشوت» توسط «سروانتس» در سال ١٦٠٥ میلادی زده شد و به دنبال آن در سال ۱۸۰۰ میلادی نقش ضدقهرمانان در آثار برجسته جهانی همچون روایت زندگی پابرهنگان، فقرا و بی‌خانمان‌ها در آثار بالزاک، استاندال و دیکنز نمایان شد تا اینکه در سده بیستم اوج آن در رمان «خوشه‌های خشم» (The Grapes of Wrath) اثر جان اشتاین بک مشاهده شد. (همان: ٦١-٦٢) بعدازآن، «ضدقهرمان‌ها» شخصیت‌های جدیدی در رمان‌نویسی مدرن گشتند.

نمایش ضدقهرمانان که در ادبیات معاصر عربی از آن به «اللابطل» یا تعبیرهایی همچون «البطل السلبی، البطل المضاد، البطل الإشکالی» یاد می‌شود، (سامیّه، ٢٠١٤: ١٧) با نمایشی که این شخصیت‌ها در ادبیات نمایشی غرب بازی می‌کنند، بسیار متفاوت است؛ زیرا در ادبیات برجسته غرب، تنها به بیان کنش و واکنش ضدقهرمانان پرداخته‌شده و از جنبه‌های معناشناختی آن به دورمانده است؛ حال‌آنکه در ادبیات معاصر عربی به‌ویژه در حوزه شعری، آنچه بیش از همه فراخوانی شخصیت‌های سنتی به‌ویژه ضدقهرمانان را تحت شعاع خود قرار داده، پرداختن به جنبه‌های معناشناختی و کاربردشناختی شخصیت‌ها است و تعبیری پس کنشانه جهت بازتاب شرایط و واقعیت‌های موجود در جامعه عرب است.

شاعران معاصر عرب با بکارگیری رمز و اسطوره توانستند شکل شعر را از ساختار مشخص و کلیشه ای فراتر ببرند و به قالبی نامحدود و غیر کلیشه‌ای دست یابند. آنان با فن اسطوره، تجربه‌های معاصر فردی خود را تا سطح واقعیت‌های انسانی با مشخصه اسطوره ای پیش بردند تا جایی که شاعر برای بیان آشفتگی‌های روانی و بیماری‌های جسمانی خود عموما از اسطوره‌هایی چون اولیس، سندباد، اورفئوس و ایکاروس بهره برده است و آنجایی که خواسته صحبت از تجدد و رستاخیز نماید از اسطوره‌هایی چون تمّوز (یا ادونیس)، إلعاذر، مسیح، اوزیریس و فینیق استفاده کند (نجفی، ۱۳۸۹: ۲۰۸).

راست آن است که شاعران معاصر عربی بعد از جنگ جهانی دوم و به‌ویژه با شکل‌گیری تراژدی فلسطین، به دلیل عملی نشدن ایده‌ها و آرمان‌های مردمی، اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، احساس نارضایتی و ناامیدی و دیگر دغدغه‌های فردی و اجتماعی، از شخصیت ضدقهرمانان به‌عنوان رهیافتی برای به تصویر کشیدن این مضامین ضد هنجار استفاده کردند (الهواری، ۱۹۷٦: ۳٦). و به فراخوانی و کاربست انواع شخصیت‌های کهن اعم از قهرمانان و ضدقهرمانان بپردازند تا بدین‌سان درد و رنج تحمیل‌شده بر امت عرب را با زبانی نمادین در سروده‌هایشان بازتاب دهند. در این میان، شخصیت‌های منفور دینی و در رأس آن‌ها شخصیت یهودا، یکی از کهن‌الگویی‌های پرکاربردی است که برای به تصویر کشیدن شخصیت و ویژگی‌های ضدقهرمان‌ها در ادبیات معاصر عربی به کار گرفته‌شده است.

شخصیت یهودای اسخریوطی که در متون دینی از وی به‌عنوان ضدقهرمان یادشده (کمبل،۱۳۹٤: ۱٤۲) یکی از دوازده حواریون باوفای عیسی مسیح (ع) است که با خیانتش به مسیح (ع) در شام آخر (به باور پیروان دین مسیحیت) موجب مصلوب شدن و عروج ملکوتی وی به عالم ربانی گشت. در کتاب‌های مقدس و کتب دینی آورده شده که این شخصیت درازای دریافت سی سکه نقره به کاهنان و مشایخ یهودی قول داد که با بوسیدن صورت عیسی مسیح در میان حواریون، او را به سربازان رومی بشناساند. (انجیل متی، اصحاح ۲٦) اما پس از مصلوب شدن عیسی مسیح از کرده خود پشیمان گردیده و آن سی سکه نقره را به کاهنان و مشایخ بازگردانده و خود را از شاخه درختی به دار آویخت (حسینی خاتون‌آبادی، ۱۳۷۵: ۱۲۷).

شایان بیان است که «ژوزف کمبل» اسطوره‌شناس مطرح آمریکایی از زمره افرادی به شمار می‌رود که در بستر هنر و ادبیات، اسطوره را از گذشته به دنیای معاصر انتقال داد و در کتاب «قهرمان هزار چهره» اسطوره جهانی قهرمان را تصویری از قدرت انسان می‌داند که شر و بدی را در قالب هر دشمنی که مردمش را به مرگ و نابودی تهدید کند شکست می‌دهد، (حیدریان شهری، ۱۳۹٤: ۳۱) و در کتاب خود تحت عنوان «تو آن هستی، دگردیسی در استعاره‌های دینی» به‌رغم اعتقاد به باورهای رایج در منابع مسیحی و نیز برخی منابع اسلامی درباره خیانت یهودا به عیسی مسیح (ع) ازآنچه در شام آخر مسیح با حواریون خود گذشته، معتقد است که نقش مقابل مسیح در میان حواریون کسی است که وی را تسلیم مرگ می‌کند و بعد خودش در سایه می‌میرد و او سایه مسیح می‌شود؛ نقش متضادی که در مقابل نور قرارگرفته است و هیچ نوری بدون سایه قابل‌تصور نیست. وی همچنین به مأموریت یهودای اسخریوطی برای قربانی کردن خود برای عیسی مسیح عنوان می‌دارد که شخصیت یهودا ازآن‌جهت که شایستگی این مأموریت را از سوی عیسی مسیح (ع) داشته، قابل رستگاری است. (کمبل، ۱۳۹٤: ۱٤۳).

مسیح در شام آخر خطاب به حواریون درباره خیانت یکی از آنان سخن می‌گوید و باوجوداینکه وی نام این شخص خیانت‌کار را آشکارا بیان می‌کند، ولی هیچ‌کس به یهودا به علت ایمان بسیار بالای او شک نمی‌کند؛ زیرا آن‌ها یهودا را مانند دیگر پیامبران دارای معجزه می‌دانند. درحالی‌که او همان کسی بوده که مسیح را تسلیم کاهنان یهودی و رومیان کرده و سبب‌ساز عروج عیسی مسیح شده است (میلر، ۱۳۱۲: ۳۲٦، هلی، ۱۳۷۸: ۵۸۵).

به‌هرروی فراخوانی شخصیت یهودا که در تاریخ، سمبل خیانت و دورویی است، در شعر معاصر عربی نیز با توجه به محور قرار دادن درد و رنج مردم و بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی و به قهقرا رفتن جامعه عربی، کهن‌الگویی است که القاگر نیرنگ، بی‌ثباتی، بی‌کفایتی حاکمان عربی در اداره جامعه و چهره واقعی دروغ‌گویانی است که در جوامع مدرن خود را منجی بشریت معرفی می‌کنند. در این میان آنچه اهمیت می‌یابد، گونه‌های حضور این شخصیت در سروده‌ای است که عبدالعزیز المقالح شاعر معاصر یمن در آن منعکس ساخته است؛ به‌گونه‌ای که شاعر به فراخور تجربه‌های متعدد خود از رهگذر آن شخصیت توانسته است در دو گام، مفاهیم ذهنی خویش را به‌گونه‌ای کاربردشناختانه در ذهن مخاطب ماندگار نمایاند که بررسی و تحلیل آن از اهمیت بالایی برخوردار است.

۲.۱. پیشینه پژوهش

در خصوص فراخوانی و به‌کارگیری چهره‌های سنتی در شعر معاصر عربی پژوهش‌های زیادی انجام‌گرفته است. در این زمینه می‌توان به کتاب‌هایی همچون «البطل في التراث» (۱۹۸۸ م) از نوری حمودی القیسی، «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» (۲۰۰٦ م) از علی عشری زائد، «الشعر و الدين» (۲۰۱۰ م) از کامل فرحان صالح اشاره نمود. مهم‌ترین مقالاتی هم که در این زمینه نوشته‌شده بدین قرار است: «التناص فی الشعر العربی المعاصر، التناص الدینی نموذجاً» (۲۰۱۳ م) از ظاهر محمد الظواهره، «حضور نمادین پیامبران در شعر معاصر عربی» (۱۳۸۹) از عباس عرب و محمدجواد حصاوی، «اشكال التناص الديني في شعر خليل حاوي» (۱۳۹۰) و «خوانش‌های گوناگون شاعران معاصر عربی از داستان حضرت ایوب (ع)» (۱۳۹۲) از علی نجفی ایوکی. بااین‌همه تنها پژوهشی که به‌صورت خاص و البته سطحی و گذرا به شخصیت یهودا اسخریوطی سخن به میان آورده «مسیحیت در شعر شاملو و مقایسه تطبیقی آن با شعر برخی از شاعران معاصر عرب (با تکیه‌بر شعر «ناصری» و «مرد مصلوب»)» (۱۳۸۷) از حمیدرضا قانونی است که البته سخنی از رویکرد عبدالعزیز مقالح و سروده «عصر یهوذا» وی به میان نیامده است.

به‌هرروی، واکاوی عناوین و محتوای پژوهش‌های یادشده نشان از آن دارد که پژوهشگران به اهمیت نقش قهرمانان در متون ادبی پی برده‌اند و به تحلیل آن متون از زوایه یادشده پرداخته‌اند که البته پژوهش‌هایی در مورد ضدقهرمان‌ها در ادبیات و به‌ویژه در شعر ارائه‌شده، بسیار ناچیز و اندک هستند و همین امر اهمیت این تحقیق را دوچندان می‌کند.

۳.۱. روش، فرضیه و پرسش‌های پژوهش

پژوهش پیشروی با اتخاذ رویکرد کیفی و روشی توصیفی-تحلیلی به بررسی سیمای ضدقهرمان یهودا در دو سروده «عصر یهوذا» و «یهوذا» ی عبدالعزیز مقالح می‌پردازد و می‌کوشد به این دو پرسش کلیدی پاسخ دهد که: هدف اصلی مقالح از فراخوانی و کاربست یهودا در بستر شعری خود چه بوده؟ در فرایند بازآفرینی چهره یهودای دینی، چه ویژگی‌های جدیدی به وی افزوده‌شده که او را از چهره سنتی و پیشین خود متمایز می‌کند؟ فرضیه تحقیق نیز بر این امر

استوار است که شاعر از خود مسیحی می‌آفریند که خود و جامعه‌اش گرفتار خیانت، بی‌وفایی و دورویی یهودا گشته است. افزودن بعد سیاسی و اجتماعی به چهره دینی یهودا، شاید اصلی‌ترین ویژگی آن چهره در بستر ادبیات باشد.

۲. بحث

شاعر معاصر یمن، عبدالعزیز المقالح ازجمله شاعران معاصر عربی است که به این باور رسیده زمانه در دستان ضدقهرمانان یهوداست و اندیشه‌های یهودایی بر زمانه حکم‌فرماست و او و جامعه وی دستخوش بی‌مهری و ناملایمات یهوداصفتان قرارگرفته‌اند؛ این نگاه را می‌توان به‌روشنی در دو سروده «عصر یهوذا» و «یهوذا» به چشم دید که در بخش بعدی دو سروده یادشده را واکاوی و تحلیل و در فرجام، نتیجه آن را فرادید مخاطب قرار می‌دهیم.

۱.۲. بازآفرینی شخصیت یهودا در سروده «عصر یهوذا»

سروده «عصر یهوذا» از دفتر شعری «مأرب یتکلّم» در چهار بخش توزیع‌شده است: دو بخش نخست آن به‌نوعی گزارش تاریخی داستان حضرت مسیح (ع) و یهودا است و دو بخش پایانی بیانگر برداشت‌های معاصر از این رویداد تاریخی است. (الجلبوب، ۲۰۰۷: ۹۷) مقالح در بخش اول سروده در نقش راوی به واقعیت تاریخی مصلوب شدن حضرت مسیح (ع) و گفتگوی حواریون وی در شام آخر می‌پردازد، آنجا که می‌سراید.

وَكَانَ «يَهُوذَا» هُنَاك../ يُقبِلُ رأس المَسِيح وَيَشرِبُ نَخُب الإله../وَفِي كُل رَشفَةٍ كَأسٍ يُصَلِّي../ ينُاجِي... يُصِيحُ.. / يَعِيشُ الإله../ يَعِيشُ الرَسُولُ../ شَعبُ الرَسُول الذَبِيح.. / وَيَقرَأ مُستَغرِقاً فِي خُشُوعٍ../ حِكَايات مَن صُلِبُوا فِي الطَرِيقِ.. /وَفِي عَينِه يَرقُصُ الحُزن../ تبَكى الدُمُوع../ وَفِي صُوتِه يَتَعالِي حَرِيق. (المقالح،۱۹۸٦: ۲٦۲-۲٦۳)

(ترجمه) «یهودا در آنجا/ سر مسیح را می‌بوسید/ و سرگلِ خداوند را می‌نوشید/ و در هر جرعه این جام، دعا می‌نمود/ راز و نیازی می‌کرد و فریادی برمی‌آورد:/ زنده‌باد خداوند/ زنده‌باد پیامبر/ ملت قربانی پیامبر/ و با فروتنی تمام، حکایت به صلیب کشیده‌شدگان درراه [رستگاری] را می‌خواند/ و در چشمانش، اندوه می‌رقصید/ چشم‌هایش می‌گریست/ و شعله‌ای در صدایش اوج می‌گرفت».

همچنان که از متن برمی‌آید چرخه نخست سروده، بعد نمایشی دارد و شاعر به‌نوعی با دخالت دهی ضمیر غائبِ «او»، روایتگر یک داستان است؛ کاربست واژه «کان» در نخستین سطر شعری، زمان همه افعال مضارع به‌کاررفته در چرخه یادشده را به ماضی تبدیل نموده و به «تک‌گویی» راوی کمک شایانی کرده است. برجسته نمودن نام یهودا و مسیح با استفاده از علائم نگارشی گیومه، القاگر تلاش شاعر برای جلب‌توجه مخاطب است؛ اینکه آن دو شخصیت و داستان مرتبط با آن‌ها، سازه اصلی سروده را تشکیل می‌دهند و متن شعری بر محور آن دو بناشده است. ضمن اینکه این دو اسم برجسته شده، در دو جبهه متفاوت و در تقابل با یکدیگر به کار گرفته‌شده‌اند که یکی خیر است و دیگری شر، یکی سپید است و دیگری سیاه و... که البته استفاده از شگرد «تقابل‌گرایی» در بستر سروده موردمطالعه، موجب امتداد بخشی متن شعری شده و به چالشی شدن متن انجامیده است.

ازلحاظ محتوایی، چرخه نخست درواقع تصویری است از تزویر و دورویی یهودا؛ شخصیتی که مقالح تلاش دارد با استفاده از «شیوه آرکائیسم» و بهره‌گیری از داستان عشای ربانی مسیح، ارتباط صمیمانه این شخصیت را با حضرت مسیح (ع) به‌عنوان با اخلاص‌ترین یار مسیح و همچنین به‌عنوان کسی که درنهایت به حضرت خیانت کرد و به‌نوعی موجب به صلیب کشیدن وی و عروج ربانی‌اش گشت، فرادید مخاطب قرار دهد. مقالح در عبارت «یقبلُ رأس المسیح» به عشای ربانی مسیح اشاره دارد؛ آن هنگام که یهودا باوفاترین حواری مسیح، با بوسیدن چهره حضرت، او را به کاهنان یهودی نشان می‌دهد و در عمل به وی خیانت می‌کند. (انجیل متّی، ٢٦: ٤٧ ـ ٥٦) عبارات «و یشرب نخب الإله/ وفي کل رشفة کأسٍ یصلّی/ یناجی... یصیح» نیز به زمانی اشاره دارد که عیسی مسیح به همراه حواریونش به باغی رفت تا دعا بخواند و بر روی میزِ شام، چهار جام نوشیدنی قرار داشت که هرکدام القاگر معنای خاصی بود. به‌هرروی، شاعر در این گام، کوشیده ثناگویی و وفاداری ظاهری یهودا را نسبت به حضرت مسیح به تصویر بکشد؛ همو که زنده‌باد و جاوید باد را نثار مسیح می‌کند و با ریختن اشک‌ها و روایت حکایت‌ها، به مقام آن حضرت ابراز ارادت می‌کند گرچه در چرخه‌های بعدی دستش به‌اصطلاح رو می‌شود و باطن پلیدش آشکار می‌گردد.

ناگفته نماند که تعبیر «وفي عینه یرقص الحزن» هنرمندانه به کار گرفته‌شده است؛ چراکه رقص در عرف عام، در حالت شادی و سرمستی صورت می‌پذیرد و اینکه اندوه و غم به رقص درآید، به‌نوعی خلاف عرف عام و به‌اصطلاح «آشنایی‌زدایی» است. تعبیر یادشده از زاویه دیگر نیز قابل‌بررسی است: اینکه از باب استعاره مکنیه مرشحه است یعنی (الحزن کالإنسان یرقص) و البته وجود (عین) که از ملائمات مستعارمنه به‌حساب می‌آید برای آن ترشیح به‌حساب می‌آید. (ر.ک: القزوینی، ٢٠٠٩: ٢٩٤)

چرخه دوم متن شعری، درست در تقابل چرخه اول شکل می‌گیرد؛ اگر چرخه نخست به ابراز ارادت یهودا به مقام شامخ حضرت مسیح اختصاص داشت، در گام دوم، دیگر خبری از آن ستایش‌ها نیست، بلکه شاعر خبر از مرگِ روز و خداوند –که نماد همان حضرت مسیح است– می‌دهد؛ صبح هنگام، چهره واقعی یهودا آشکار شد و بر همگان هویدا گشت که مدح و ثنای وی، همه از روی نفاق و تزویر بوده و آن فریبکار در گفتار و رفتارش صادق نبوده است. یهودایِ باوفایی که این مرتبه، کینه‌ها و دشمنی‌ها در چشمانش به رقص درآمده و در قصری بزرگ آواز شادی سر می‌دهد و جزو آری گویان قدرت یا همان سلطه حاکم گشته است؛ همو که از «یعیش الاله» و «یعیش الرسول» در گفتار اولیه خود به «یعیش الزعیم العظیم» می‌رسد و حاکم وقت را به خاطر شکنجه پابرهنگان می‌ستاید! باخیانت وی، مسیح بر صلیب جان می‌دهد و چهره حقیقی زندگی رنگ می‌بازد. ازآنجایی‌که تراژدی بودن متن شعری برای شاعر اهمیت داشته، به همین خاطر در همین چرخه و در کنارنمایشی از چهره دروغین یهودایی، تصویری از به صلیب کشیده شدن مسیح و اندوه فراگیر رومی‌ها برای مخاطب به تصویر می‌کشد تا تقابل چرخه اول با چرخه دوم بیشتر به چشم آید و تناقض حرف با عمل یهودا عینیت بیشتری یابد:

وَعِندَ الصَبَاحِ یَمُوتُ النَهَارُ../ وَیَرقُدُ فَوقَ الصَلیبِ الرَسولُ وَخَلفَ السُجونِ یُغَانِي../ یَمُوت الإله وَتَغرِقُ «رُومَا» بِأحزَانِه... بِالذُهُولِ../ وَتُدمي المَسَامِیرُ وَالشُوکُ وَجهَ الحَیاة../ وَیَبدُو هُنَاکَ «یَهُوذَا» بِقَصرِ الزَعِیمِ../ یُغَنّي وَیَدُقُّ الطَبُولَ../ یَعِیشُ الزَعِیمُ العَظِیم/ یَعِیشُ ٱلذِی

شَدَّ كُلّ الجِبَاه إلى الشَّمسِ../ شَدَّ عُيُونَ الحُفاةِ../ وفِي جَفنِه يَرقُص الحِقدُ،/ يَطفُو المَرَح وَفِي شَفَتَيهِ الطَحَالِبُ تَنمُو../ وَفِي صُوتِهِ يَتَلوّي الفَرَح (المقالح، ۱۹۸٦: ۲٦۳- ۲٦٤)

(ترجمه) «هنگام صبح، روز می‌میرد/ و فرستاده‌ی خدا بر بالای صلیب آرام می‌گیرد/ و پشت میله‌های زندان رنج می‌برد، خدا می‌میرد/ و «روم» پریشان شده در اندوه غرق می‌شود و فراموشی می‌گیرد/ میخ‌ها و خار، چهره‌ی زندگی را خون‌آلود می‌کنند/ یهودا آنجا در قصر حاکم آشکار می‌شود/ آواز می‌خواند و بر طبل‌ها می‌کوبد/ و می‌گوید: زنده‌باد حاکم بزرگ / زنده‌باد کسی که همه نگاه‌ها را به‌سوی خورشید کشانده است... نیز چشمه‌ای برهنگان را/ در پلک‌هایش کینه به رقص درمی‌آید، شادی شناور می‌شود/ و جلبک‌ها در دهانش رشد می‌کند/ و در صدایش، شادی می‌پیچد».

متن شعری بر این امر گواهی می‌دهد که حضرت مسیح در نظر شاعر معادل روز، پیامبر، خداوندگار، زندگی و شادی‌بخش در نظر گرفته‌شده که البته در این چرخه به لطف خیانت یهودا، مرگ زده می‌شود و در پی آن زندگی و شادی از میان، رخت برمی‌بندد و تیرگی و سیاهی فراگیر می‌شود؛ حضور و دخالت واژگانی همچون «موت، صلیب، سجون، یعانی، تغرق، أحزان، ذهول، تُدمی، مسامیر، شوک و یهودا» تقویت‌کننده این برداشت هستند.

نکته دیگر اینکه حکومت سیاهی و دورویی موردنظر صاحب سخن، مقطعی نبوده بلکه همچنان تداوم دارد و باگذشت زمان‌بر شدت آن افزوده می‌شود؛ دخالت دهی افعال مضارعِ «یموت، یرقد، یعانی، تدمی، یغنّي، یدقّ، یعیش، یرقص، تنمو و یتلوی» تداعی‌گر این نکته است؛ چراکه با توجه به بافت متن و سیاق کلام، فعل مضارع در اینجا بر تداوم و به‌اصطلاح «استمرار تجددی» دلالت دارد. فاصله‌گیری از واژه «کان» به‌کاررفته در چرخه نخست و استفاده چندین‌باره از فعل مضارع، هم به پویایی و زنده‌بودن تصاویر شعری کمک کرده و هم نشان از آن می‌دهد که شاعر بر آن بوده که به‌صورت غیرمستقیم به مخاطب القا نماید که چنین کنش و واکنش‌هایی هم‌اکنون نیز در جریان است و مربوط به زمان معاصر است و عصر یهودا، درواقع همین عصر است.

به‌هرروی، در چرخه دوم نیز همچون چرخه پیشین، ضمیر غائب «هو» تسلط دارد؛ با این تفاوت که صرفاً متوجه ضدقهرمان یهودا نمی‌شود، بلکه در قدم اول فعل‌وانفعالات حضرت مسیح را پوشش می‌دهد و در گام دوم مجدداً به ضدقهرمان برمی‌گردد و از پیوند و دوستی وی با حاکم قصر نشینِ ستمگر سخن می‌گوید. این نیز یاد کردنی است که همچنان شاعر، به‌عنوان یک راویِ آگاه، روایتگری است که «تک‌گویی» می‌کند و خبری از «تعدّد اصوات» یا همان «چندصدایی» در متن نیست.

این نیز یاد کردنی است که تعابیر «یموت النهار»، «تغرق روما بأحزانها»، «...وجه الحیاة»، «یرقص الحقد»، «یطفو المرح» و «یتلوی الفرح» هنرمندانه به کار گرفته‌شده‌اند که در یک تفسیر می‌توانند «استعاره بالکنایه» به‌حساب آیند و در تفسیر دیگر در شمار «تشخیص» یا همان «جاندار پنداری» دخالت داده‌شده‌اند که ادبیت متن را تا حد قابل قبولی بالابرده‌اند.

در چرخه سوم، شاعر با استفاده از فن «شیوه گردانی» یا همان «التفات» از صیغه غائب به صیغه تکلم روی می‌آورد تا حضور خود را در این عصر یهودایی و حکومت دورویی، برای مخاطب عینیت‌بخشی نماید؛ او که با تمام وجود (بأقدام قلبی) از غرب گرفته تا شرق، در جستجوی راست‌گفتاری و حق گشته است، اما به هر طرف که رفته، جز وحشتش

نیفزود! سایه سنگین یهودای خیانت‌پیشه در همه‌جا گسترانده شده، هم او که مردمان شوریده‌حال، بازیچه‌ای در دستان اویند و درنهایت آنان را به زبونی و مرگ می‌کشاند و رویای زندگی را از آنان می‌ستاید:

مَشیتُ../ مَشیتُ بِأقدَامِ قَلبِی../ لَعَلّیِ أَحِسُّ عَلی الأرضِ صِدقاً../ لَعَلّی أعانقُ حَقاً../ مَشیتُ مَعَ الشَّمسِ غَرباً../ رَحلتُ مَعَ الفَجرِ شَرقاً../ وَجَدتُ یَهُوذَا - هُنَا یَأکُلُ الجَائِعین../ وَیَسمَعُ أقوَالَهُم فِي شَجَاعَةٍ../ وَ کَانَ هُنَاکَ یُداعِبُهُم خَائِفِین../ وَیَأکُلُ أحلامَهُم فِي بَرَاعَةٍ.. (همان: ٢٦٤ - ٢٦٥)

(ترجمه) «قدم زدم ... / با قدم‌های دلم قدم زدم / به این امید که راستی را روی زمین احساس کنم / به آن امید که حقی را در آغوش بگیرم/ با خورشید به‌سوی غرب حرکت کردم / و در سپیدی سحرگاهان به‌سوی شرق رفتم/ یهودا را یافتم که به خوردن گرسنگان مشغول است/ و سخنان آن‌ها را با شجاعت می‌شنود / و درحالی‌که آن‌ها در ترس و وحشت بودند، آن‌ها را به بازیچه می‌گیرد /آرزوهای آن‌ها را بامهارت تمام نابود می‌کند».

شاعر در ادامه بر سیطره بی‌چون‌وچرای ضدقهرمانی همچون یهودا تأکید دارد؛ به باور مقالح، عصر، عصر دین‌فروشان و خیانت‌پیشگان است و مردم وسیله‌ای در دستان آن‌هایند که محکوم‌اند همه تلاش و پویش آن‌ها جهت جلب رضایت حاکم باشد تا خاطرش پریشان نشود، اما آن حاکم در فرجام، بی‌رحمانه آنان را در دوزخ می‌افکند!

یَهُوذَا هُنَا../ وَهُنَاک الأمین وَصَاحِبُ کُل الطُقُوس المُبَاعَة../ وَنَحنُ البَضاعَة وَنَحنُ الجُموُع المُضَاعَة../ نُغیّر أدوَارَنا کُلّ یَومٍ لِیَرضی الزَعیمِ لِکَی لا نَتُوه../ وَیُلقی بِنَا غَاضِبَاً فِي الجَحیمِ (همان: ٢٦٥)

(ترجمه) «یهودا اینجاست ... و آنجا امین، صاحب همه آیین‌های به حراج گذاشته‌شده/ و ما همچون کالاها / هرروز نقش‌هایمان را تغییر می‌دهیم تا حاکم راضی باشد/ تا او را خسته نکنیم/ حال‌آنکه خشمگینانه ما را در جهنم می‌اندازد.»

به‌هرروی آنچه درباره چرخه سوم و بافت آن باید گفت این است که شاعر یا همان راوی، کوشیده با حفظ همان لحن روایتگری، این بار از خود بگویید و با یک چرخش نسبتاً فنی، خود را به‌عنوان یکی از بازیگران صحنه دخالت دهد و با همان شگرد، داستان شعری را به‌اصطلاح امروزی ارائه کند. کاربست سه مرتبه‌ای فعل «مشیتُ» القاگر روحیه جستجوگرانه شاعر است و البته اینکه با استفاده از واژه «لعل» گفته است: «لعلی أحسّ علی الأرض صدقا/ لعلی أعانق حقا» نشان از امید وی دارد، هرچند که در این جستجو و سفر بازهم به یهودا و زعیم و حجیمش می‌رسد و به‌صورت غیرمستقیم این‌گونه به مخاطب القا می‌نماید که وی در عصر یهودایی به بن‌بست رسیده و امیدی برای رهایی و آزادی نیست.

نکته‌ای دیگری که نباید به‌سادگی از کنار آن گذشت این است که شاعر از «او» مرتبط به یهودا و مسیح در چرخه اول و دوم، به «من» و «ما» در چرخه سوم می‌رسد؛ تحول در دخالت دهی ضمایر القاگر این مسئله است که اولاً آن حادثه دیروز مربوط به مسیح و یهودا، همچنان در حال تکرار است و عصر، عصر یهودایی است، ثانیاً آن بلا و مصیبت، دامن‌گیر همگان است و آن درد، نه شخصی، بلکه دردی جمعی است و به‌کارگیری واژگانی همچون «ونحن البضاعة/ ونحن الجموع المضاعة/ نغیر لون الوجوه/ نغیر أدوارنا.../ و یلقی بنا...» تقویت‌کننده این برداشت است.

در چرخه آخر لحن سخن عبدالعزیز مقالح تا حد زیادی اعتراض‌آمیز و عتاب گونه می‌شود؛ او به این عصر یهودایی، دین یهودایی، شعر یهودایی، به همه نوشتنی‌ها و خواندنی‌ها می‌تازد و با عصیان پیشگی همه را یهودا صفت می‌بیند و از آنان می‌خواهد با صلیب کشیدن وی، بر او رحم کنند و نجات‌بخش وی باشند:

كَفَرتُ بِهَذا الزَمَانِ../ بِكُلِّ الزَمانِ../ كَفَرتُ بِصَمتِ الكُهُوفِ../ بِلَونِ الحُرُوفِ../ بِهَذي القَصيدِه../ بِكُلِّ قَصيدِه../ بِدينِ «يَهُوذَا»/ بِعَصرِ «يَهُوذاَ»../ بِمَا تكتُبُون../ بِمَا تَقرَأُوْن../ تَعَالوُا لِكَي تَصلبُوني../ لِكيَ تَقذُوني../ فَإنّي كَفَرتُ بِعَصرِي../ بِنَفسِي../ بِإنسانِ عَصرِي../ فَلا تَرحَمُوني../ فَلا تَرحَمُوني (المقالح، ٢٦٦- ٢٦٧)

(ترجمه) «به این زمان و همه روزگاران کافر شدم،/ به سکوت غارها کافر شدم،/ به رنگ حروف،/ به این سروده/ و تمامی سرودها،/ به‌تمامی باورها/ به دین یهودا/ به عصر یهودا/ به هر آنچه را می‌نویسید/ به هر آنچه را که می‌خوانید/ بیایید مرا به صلیب بکشید / تا مرا نجات دهید/ بدانید که من به روزگارم کافر گشتم/ به خودم/ به انسان‌های هم روزگارم/ پس بر به من رحم نکنید/ پس بر من رحم نکنید».

متن شعری آخرین چرخه شعری بر این امر گواهی می‌دهد که در نگاه شاعر، یهوداصفتان دچار تکثر شده‌اند که همگی رنگ فریبکاری و نفاق و تزویر به خود گرفته‌اند. کاربست سه مرتبه‌ای فعل «کفرتُ» و انتساب آن به زمین و زمان، القاگر دردمندی و ناخرسندی شاعر از شرایط حاضر است. شاعر در پایان سخن، با استفاده از فن نقاب (ر.ک: روا شده، ۱۹۹۵: ۲۱) در شخصیت دینی حضرت مسیح حلول پیدا می‌کند و به بیان تجربه معاصر خویش می‌پردازد؛ مسیح معاصر خود را در میان فریبکاران گرفتار می‌یابد و تنها راه گریز از آنان را در مرگ و به صلیب کشیده شدن خود می‌بیند و با اصرار از آن‌ها می‌خواهد تا با به صلیب کشیدن وی به او لطف نمایند که این خود به‌نوعی موجب شکل‌گیری پارادوکس یا ناسازوارگی (ابراهیم، د.ت: ۱۹۷–۱۹۸) است.

شاید بتوان گفت: مقالح در این مقطع از این سروده نگرشی صوفیانه به دنیای پیرامون خویش دارد؛ نگرشی که ناپذیرایی تمام هستی از شاخصه‌های اصلی آن به شمار می‌رود، به‌گونه‌ای که شاعر همه زمان‌ها، مکان‌ها، سروده‌ها و اعتقادهای بشریت را با زبانی برنده و آمرانه به هنگامی‌که از دیگران می‌خواهد که او را به صلیب بکشند (تعالوا لکی تصلبونی) محکوم و مورد نکوهش قرار می‌دهد؛ درست به همان صورتی که حلاج در سروده خویش تحت عنوان (صلب) از دشمنانش خواست تا او را به صلیب بکشاند؛ (اقتلوني يا ثقاتي ... إنَّ في قتلي حياتي) (الشیبی، ١٩٦٧: ٣٤) عنصر ناپذیرایی در این مقطع از سروده به‌گونه‌ای است که شاعر اساس و ریشه آزادی بشری را در تمرد و ناپذیرایی در برابر تمامی ناملایمات زندگی می‌داند.

نکته دیگری که نباید از بیانش غفلت کرد تقابل بین ضمایر و شکل‌گیری جبهه جدید است؛ اگر در گام‌های اول و دوم، ضمیر «او» در یهودا و مسیح جلوه‌گری می‌کرد، در گام سوم «من» و «ما» شکل گرفت، در گام فرجامین، «من» در برابر «شما» قد علم کرده است و از شرح‌حال دیگری، به «کفرتُ ... بما تکتبون/ بما تقرأون/ تعالوا لکي تصلبوني/ لکي تقذوني/ ... فلاترحموني» رسیده است. این مسئله ما را به این امر رهنمون می‌سازد که شاعر از زمانه و مردمانش در رنج است و خود را در میان لشکر عظیمی از یهوداصفتان یکه و تنها می‌بیند؛ او از دین و آیینشان نفرت دارد و با پشت پا زدن به

داشته‌هایشان، مرگ و جدایی از آنان را بر زندگی نکبت‌بار و خیانت‌پیشگی ترجیح می‌دهد. به دیگر بیان، مسیح زمانه، زندگی و جاودانگی خود را در مرگ به دستان این نابکاران و خیانت‌پیشگان می‌بیند.

۲.۲. بازآفرینی شخصیت یهودا در سروده «یهوذا»

عبدالعزیز مقالح در دفتر شعری «رسالة إلى سيف بن ذي يزن» بار دیگر به چهره یهودا توجه نموده است؛ وی سروده ۲۷ سطری خود را که در سه‌چرخه توزیع نمود، با تک‌واژه «یهودا» نام‌گذاری نمود (١٩٨٦: ٣٦٤- ٣٦٦) و در زیر عنوان آورده است «يا أصدقائي.. ليس هناك أصدقاء» (ارسطو)؛ درج عبارت منتسب به ارسطو القاگر این است که حکیمان و اندیشه‌ورزان نیز از گذشته دور تاکنون به این نتیجه رسیده‌اند که یار وفادار وجود ندارد و همواره چنین بوده و همچنان چنین خواهد بود. هم‌نشینی عنوان یهودا و تعبیر موردنظر، ما را به این مسئله رهنمون می‌سازد که به‌احتمال‌قوی، شاعر در متن شعری خود، از خیانت و بی‌وفایی شخص یا اشخاصی سخن خواهد گفت که به دوستی آنان امید بسته بود، اما با گذر زمان دریافت که برداشتش نادرست بوده و دوست وفادار یافت نمی‌شود؛ لذا خیانت و بی‌وفایی می‌تواند کلیدواژه متن شعری باشد. شاعر در چرخه نخست آورده است:

أنكرني وقد رآني مرّةً، ومرّةً في وضح النهار/ كان رفيقي/ كم حملتُ حزنه معي/ و في السجون كم نظمنا أجمل الأشعار/ في قصّة أكلنا/ وأنتظرنا في الظلام رحلة القطار/ناديت بإسمه حين بدا/ لم يلتفت/ ألقى على حذائي نظرة وسار. (المقالح، ١٩٨٦: ٣٦٤- ٣٦٥)

(ترجمه) «یک‌بار که مرا دید انکارم کرد و بار دیگر در روشنی روز/ رفیقم بود/ چقدر غمش را می‌خوردم/ و در زندان چقدر زیباترین سروده‌ها را سرودیم/ در داستانی هم‌غذا بودیم/ و در تاریکی، حرکت قطار را به انتظار کشیدیم/ وقتی پیدایش شد، او را به اسم صدا زدم/ محلی نگذاشت/ نگاهی به کفشم انداخت و روانه شد».

متن بر این امر گواهی می‌دهد که شاعر با انتخاب بُعد نمایشی، بی‌وفایی و بی‌مهری دوست قدیمی‌اش سخن می‌گوید؛ دوستی که در سختی‌ها کنارش بود و بخشی از خاطرات گذشته‌اش را تشکیل می‌دهد، اما اینک آن شخص، منکر دوستی با وی شده و گویا هیچ شناخت و پیوندی بین آن دو نبوده است!

وجود عنوان یهودا برای سروده و آغاز متن شعری با واژه «أنكرني»، بی‌گمان تداعی‌گر انکار یهودای کهن نسبت به مسیح (ع) است، در پرتو این مسئله صرف‌نظر از عنوان سروده، شاعر با فن «رفتار» ضدقهرمان موردنظر خود را فراخوانده‌است و از رهگذر همان رفتار، به روایت داستان نشسته است. ناگفته نماند فراخوانی شخصیت یهودا در متن، تداعی‌گر شخصیت حضرت مسیح نیز هست؛ چراکه مسیحی باید باشد تا شخصیت یهودا شکل گیرد؛ این است که می‌توان گفت: در عین اینکه شاعر، دیگری را یهودا فرض کرده و با کاربست ضمیر غائب از او سخن می‌راند، در همان حال خود نیز نقاب مسیح را بر چهره زده است که البته بازهم همچون گذشته دچار خیانت و بی‌مهری شده است که البته دخالت دهی تعابیری همچون «أنكرني، لم يلتفت، ألقى على حذائي نظرة وسار» مؤید این بی‌مهری است.

مقالح بعدازاینکه چرخه اول را با درج دایره سیاه به پایان برد –که خود دال بر وجود جو نارضایتی و سیاهی روزگار است– چرخه دوم را با طرح پرسش پی می‌گیرد و می‌گوید:

ماذا آثار رعبه؟/ حين رآني همّ راجعاً/ تعثرت أقدامه/ الوجه كان لامعاً/ والجيب كان لامعاً/ وكنت أبدو جائعاً/ فلاذ بالفرار/ ألقى على حذائي نظرة وسار (همان: ٣٦٥)

(ترجمه): «چه چیز موجب هراسش شد؟/ وقتی مرا دید از راهش برگشت/ پایش لغزید/ چهره، درخشان بود/ دل، درخشان بود/ و من گرسنه به نظر می‌رسیدم/ سریع پا به فرار گذاشت/ نگاهی به کفشم انداخت و روانه شد».

همچنان که از متن برمی‌آید شاعر با همان اسلوب روایی و با استفاده از فن «تک‌گویی درونی» به ترسیم دو جبهه زشت و زیبا، سیاه‌وسفید و... می‌پردازد و یهودا و مسیح را در مقابل هم قرار می‌دهد و از بی‌مهری و بی‌وفایی یهودا در حق خود سخن می‌راند. به نظر می‌آید اینکه شاعر، دوست بی‌معرفت خود را شادمان و خشنود به تصویر کشیده و خویشتن را گرسنه و غمگین، بدین خاطر باشد که به مخاطب القا نماید: آن یار دیرین وقتی به خوشی رسیده، وی را به دست فراموشی سپرده است؛ لذا خیانت و بی‌وفایی ریشه در تغییر وضعیت وی دارد.

نکته دیگری که در اینجا بیانش ضروری می‌نماید این است که شاعر همچون چرخه پیشین، سطر شعری خود را با جمله «ألقى على حذائي نظرة وسار» به پایان رسانده است که القاگر نهایت بی‌توجهی و بی‌مهری یهودای معاصر به مسیح معاصر و امتداد نگاه تحقیرآمیز آن ضدقهرمان به مسیح معاصر دارد. کاربست دوباره دایره سیاه درشت و خاتمه دادن چرخه با آن نیز تداعی‌گر امتداد جو ناهمساز و ناهمگون زمانه است.

چرخه سوم این‌گونه به پایان می‌رسد که: كان ضميري عامراً بالحب والصفا/ بالنور والوفا/ ولم يكن يعاني أيّ جوع/ فامتلا المكان بالأحزان والدموع/ وابتلع الطريق جثة الصديق/ أطلت في غباره التحديق/ وصرتُ أسأل الله له الشفاء/ كيف استدار؟/ كيف طار!/ ألقى على حذائي نظرة وسار (همان: ٣٦٥).

(ترجمه) «وجودم آکنده بود از عشق و صفا/ از نور و وفا/ و بی‌رنج از هر نوع گرسنگی/ به‌یک‌باره فضا با اندوه‌ها و اشک‌ها پر شد/ و راه، پیکر دوست را بلعید/ در غبارش، به‌دقت نگریستم/ و از خدا خواستم که شفایش دهد/ چگونه تغییر شخصیت داده؟/ چگونه به پرواز درآمد!/ نگاهی به کفشم انداخت و روانه شد».

واژگان و تعابیر به کار بسته در آخرین چرخه القاگر این است که مسیح معاصر با کاربست فن «جهش به گذشته» بار دیگر از دوستی و صمیمیت گذشته خود سخن می‌راند و سپس با حس ناراحتی از تغییر شرایط و تغییر رفتار دوست قدیمی‌اش سخن به میان می‌آورد و مسیح گونه برای یهودایی که در حقش خیانت و بی‌وفایی کرد، آرزوی سلامتی می‌کند. به دیگر بیان، شاعر گرچه بی‌مهری و بی‌وفایی رفیق گذشته‌اش را فرادید مخاطب قرار داده، بااین‌حال لعنت و نفرین نثار یهودای معاصر نمی‌نماید، بلکه ضمن ترفیع مقام وی از درجه «رفیق» به «صدیق»، از خداوند می‌خواهد که به او شفا دهد؛ و این یعنی اینکه شاعر در عین فراخوانی شخصیت یهودا، به شخصیت حضرت مسیح در متن امتداد بخشی کرده و ویژگی مدارا نمودن وی را حفظ نموده است.

به‌هرروی، آنچه در نگاه کلی درباره سروده حاضر می‌توان گفت این است که عنوان سروده با محتوای متن شعری یکدیگر را تقویت می‌کنند و در یک راستا هستند. دیگر اینکه شاعر سعی کرده با صحنه‌سازی متعدد، تعامل منفی ضدقهرمان یهودا را برای مخاطب به تصویر بکشاند تا این حقیقت در ذهن مخاطب شعری جای‌گیر شود که یهودای

خیانت‌پیشه همچنان چهره سنتی خود را حفظ کرده است که البته مسیح معاصر بی‌آنکه لعنت نثارش نماید از کرده وی شوریده‌حال و غمگین است که کاربست سه‌باره جمله «ألقى على حذائي نظرة وسار»، به‌کارگیری دومرتبه‌ای دایره سیاه، کوتاهی سطرهای شعری و پایان‌دهی آن‌ها با حروف تداعی‌کننده «آه» همچون «نهار، اشعار، قطار، سار، فرار، استدار و طار» و «أكلنا، بدا، راجعا، لامعا، جائعا، صفا، وفا و شفا» و... همگی مؤید این ادعاست.

اگر از زاویه دیگر به متن نگریسته شود، شاهد آن هستیم که بی‌آنکه متن شعری دارای فرازوفرود باشد تقریباً دارای سیر یکنواخت است و نوعی «تک‌صدایی» و نه «چندصدایی» در متن حکفرماست. دیگر اینکه با توجه به پیغام متن، این امکان وجود داشت به کاربست علامت پرسشی (؟) و علامت تعجب (!) توجه ویژه شود تا از رهگذر آن، شگفتی مسیح از رفتار یهودا عینی‌تر برای مخاطب شعری ترسیم گردد؛ کما اینکه به‌کارگیری واژگان غریب الاستعمال نیز می‌توانست غرابت رفتاری یهودا را تقویت کند که البته چنین نیست. نکته پایانی اینکه متن، فاقد عادت‌ستیزی و آشنایی‌زدایی در تصویر و ساختار است که اگر چنین بود، خلاف عرف رفتار نمودن یهودا و ناپسند بودن کردار وی عینیت بیشتری می‌یافت.

نتیجه

از بررسی و تحلیل سروده عصر یهوذای عبدالعزیز مقالح می‌توان به این نتیجه دست‌یافت که شاعر به‌قصد ترسیم ناهمگونی‌ها و ناهمسازی‌های دنیای معاصر و خیانت‌پیشگی‌ها و ستمکاری‌های حاکمان وقت، از تجربه کهن‌الگوی دینی و ضدقهرمان موردنظر، یهودا بهره برده است و برآن بوده تا به مخاطب القا نماید که تاریخ و تجربه‌های تلخ آن، همچنان در حال تکرار شدن است و یهوداصفتان دچار تکثر شده‌اند و دیکتاتورهای مردم‌فریب و شعبده‌باز بر سرنوشتشان چنبره زده‌اند. درواقع او به نیت تجسم اهداف انتقادی خود، به فراخوانی و به‌کارگیری یهودا در بستر شعرش نموده است.

فراخوانی و دخالت دهی شخصیت منفیِ یهودا، در همان حال که از دانسته‌های دینی- تاریخی شاعر خبر می‌دهد و از روان رنجور وی حکایت می‌کند و از نگاه خاکستری‌اش به جهان معاصر پرده برمی‌دارد، القاگر انفعال و ضعف شاعر نیز دارد؛ چراکه هر شعر وی، گرچه گویای احساس کلافگی و بیزاری اوست، اما حرکت روبه‌جلو ندارد و صرفاً به اظهار دردمندی و ابراز نفرت بسنده شده و برای برون‌رفت از آن نابسامانی‌های موردنظر برنامه‌ای ارائه نشده است. به دیگر بیان، مقالح نتوانسته شاهین ترازوی شعرش را به سمت امیدبخشی و شکست آن ضدقهرمان متمایل سازد.

مقالح در بستر این سروده، در مقام مسیحی شوریده‌حال و سرخورده ظاهر گشته است که در مقابل خود یهودا را به چشم می‌بیند؛ یهودای معاصر نیز با حضوری محوری در سرتاسر هر دو متن شعری، همچون پیش، بی‌وفا، خائن و آری گوی سلطه حاکم است. تحلیل جغرافیای متن نیز القاگر این نکته است که خیانت‌پیشگی این ضدقهرمان محدود به یک‌زمان و مکان خاص نمی‌شود و شاید بتوان به این نتیجه رسید که خیانت‌پیشگی او به‌نوعی جهان‌شمول است و عصر نیز عصر یهودایی است.

ازلحاظ ساختاری نیز باید گفت: گرچه ضمایر گوناگونی همچون (هو، أنا، نحن و أنتم) با تقابل بین دو جبهه خیر و

شر (مسیح/ یهودا) در متن دست‌به‌دست شده‌اند، اما هر دو متن شعری، بر محور تک‌گوییِ صاحب سخن بناشده و «چند صدایی» در آن دیده نمی‌شود. کمینه تعداد واژگان به کار گرفته در یک سطر شعری، دو و بیشینه تعداد واژگان آن، پنج واژه است؛ آمار یادشده ما را به این نتیجه می‌رساند که صاحب متن میلی به بیان مفصل ماجرا ندارد و روان رنجوری او موجب گشته بسیار کوتاه‌سخن بگوید. این نیز یاد کردنی است که گرچه شاعر در هر دو سروده از یهودا و کردار وی سخن رانده است، اما با بهره‌گیری از فن نقاب و حلول در شخصیت مسیح، خود را مسیح زمانه دانسته و در کنار ضدقهرمان یهودا به آن چهره نیز امتداد بخشیده است.

کتابنامه

۱. **الکتاب المقدس.**

۲. ابراهیم، نبیله (د.ت). **فن القصّ.** مصر: دار الغریب.

۳. الجلبوب، طاهر مسعد (۲۰۰۷). **بناء القصیدة الحدیثة فی أعمال عبدالعزیز المقالح.** بیروت: المووسة الجامعیّة للدراسات و النشر و التوزیع.

٤. حسینی خاتون‌آبادی، میر محمدباقر بن اسماعیل (۱۳۷۵). **ترجمه اناجیل اربعه.** به کوشش رسول جعفریان. تهران: نقطه.

٥. رواشده، سامح (۱۹۹٥). **القناع فی الشعر العربی الحدیث.** جامعه موتة: مطبعه کنعان.

٦. ساميّة، إدريس (۲۰۱٤). **البطل المضاد فی روایة دمیة النار لـمفتی بشیر.** جامعة عبدالرحمان میره: کلیة الآداب و اللغات.

۷. شکری، عباس (۲۰۱۲). **حقیقت و ادبیات، ده جستار در شناخت ادبیات.**

۸. الشيبي، کامل مصطفی (۱۹٦۷). **الحلاج موضوعاً للأداب والفنون العربیة والشرقیة قدیماً و حدیثا.** بغداد: المعارف.

۹. عشری زائد، علی (۲۰۰٦). **استدعاء الشخصیات التراثیّة فی الشعر العربی المعاصر.** القاهره: دار غریب.

۱۰. القزوینی، الخطیب (۲۰۰۹). **الإیضاح في العلوم البلاغة.** بیروت: المکتبة العصریة.

۱۱. کمبل، جوزف (۱۳۹٤). **تو آن هستی: دگردیسی در استعاره های دینی.** مترجم مینا غرویان. تهران: نشر دوستان.

۱۲. المقالح، عبدالعزیز (۱۹۸٦). **الدیوان.** بیروت: دار العودة.

۱۳. مکّی، ابراهیم (۱۳۷۱). **شناخت عوامل نمایش.** چاپ دوم. تهران: انتشارت سروش.

۱٤. میلر و.م (۱۳۱۲). **تفسیر انجیل لوقا.** تهران: بروخیم.

۱٥. ناظر زاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳). **درآمدی بر نمایشنامه‌نویسی.** تهران: انتشارات اساطیر.

۱٦. هلی، هنری (۱۳۷۸). **راهنمای کتاب مقدس.** ترجمه جسیکا باباخانیان و همکاران. هلند: آرک.

۱۷. هلال، محمد غنیمی (۲۰۰۸). **الادب المقارن**. الطبعة التاسعة. مصر: نهضة مصر.

۱۸. الهواری، احمد ابراهیم (۱۹۷٦). **البطل المعاصر في الرواية المصرية**. بغداد: دار الحرية للطباعة.

۱۹. حیدریان شهری، احمدرضا (۱۳۹٤). «**بازخوانی سفر قهرمان در داستان هفت خوان رستم و معلقه عنترة بن شداد عبسي**». مجله زبان و ادبیات عربی. شماره سیزدهم. صص۵۷-۲۹.

۲۰. خلاف، الیاس (۲۰۱٤). «**شخصيتا البطل واللابطل كمفهومين أدبيين**». مجلة جامعة البعث. المجلد ۳٦. العدد ۲۵. صص ۱۵-۳۰.

۲۱. نجفي ایوکي، علي (۱۳۸۹). «**اسطوره های برجسته در شعر عبد الوهّاب البيّاتی**». مجله زبان و ادبیّات عربی. شماره دوم. صص ۲۳۰-۲۰۵.

22. Brombert victor(1999). In praise of antiheroes: figures and themes in modern chicago,univerof. Chicageo: Press Europeanliterature.

23. Baldick,C (2001).The oxford dictionary of literary terms. Oxford: Oxford University Press.

References

scripture.

Al-Hawari, A. I. (1976). The contemporary story in the egyptian narration. Baghdad: Dar al-Hurriya for Printing. [In Arabic].

Al-Jalbub, T.(2007). According to the hadith poem in the works of Abdul Aziz al-Maqaleh. Beirut: Jama'at al-Jame'iyya for Studies, Publishing and Distribution. [In Arabic].

Al-Maqaleh, A. A. (1986). Poetry court. Beirut: Dar al-Awda. [In Arabic].

Al-Qazwini, A.K. (2009). Enlightenment in the science of rhetoric. Beirut: Ancient Library. [In Arabic].

Al-Shaybi, K. M. (1967). Al-Hallaj is a subject for arabic and eastern etiquette and arts, ancient and hadith. Baghdad: Encyclopedia. [In Arabic].

Ashri Zayed, A.(2006). The claim of hereditary personalities in contemporary arabic poetry. Cairo: Dar Gharib. [In Arabic].

Campbell, J. (2015). That's the feeling: The transformation in the metaphor is religious. Translator Mina Gharvayan. Tehran: Friends Publishing. [In Persian].

Heli, H. (1999). Bible guide. Translated by Jessica Babakhanian et al. Netherlands: Arch.

Hilal, M. G. (2008). Expansion. Egypt: Egyptian Movement. [In Arabic].

Hosseini Khatunabadi, M. M.(1996). Translation of the four gospels. By the efforts of Rasoul Jafarian. Tehran: Nokta Publications. [In Persian].

Ibrahim, N. (n.d). Fan stories. Egypt: Dar al-Gharib. [In Arabic].

Makki, I. (1992). Identify the factors of the show. second edition. Tehran: Soroush Publishing.

Miller W.M. (1933). Interpretation of the gospel of luke. Tehran: Brokhim. [In Persian].

Nazerzadeh Kermani, F. (2004). An introduction to playwriting. Tehran: Asatir Publications.

Rawashdeh, S. (1995). Conviction in arabic poetry's hadith. Death Society: Canaan Printing House. [In Arabic].

Sami, I. (2014). "The falsehood of the contradiction in the narration of the tail of the fire is very good." Abdul Rahman Mir Association: All etiquettes And Languages.[In Arabic].

Shukri, A. (2012). Truth and literature, Ten essays in literary cognition. [In Persian].

Heydarian Shahri, A.R. (2015). "Reading the journey of the hero in the story of Haft Khan Rostam and the suspended Antara bin Shaddad Abbasi". *Journal of Arabic Language and Literature*. 7(13), 57–29. [In Persian].

Khalaf, E.(2014). "The character of the false and the false understands the literati." *Journal of the Ba'athist Society*. 36(25), 15-30.[In Arabic].

Najafi Ayuki, A.(2010). "Prominent myths in the poetry of Abd al-Wahhab al-Bayati". *Journal of Arabic Language and Literature*. 2, 230-205. [In Persian].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ سیزدهم، شماره۳ (پیاپی۲۶) پاییز ۱۴۰۰، صص:۵۹-۴۰

واکاوی صور خیال در چکامهٔ ازریه با تکیه بر تصویر حماسی

(پژوهشی)

سید مهدی نوری کیذقانی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، ایران، نویسنده مسئول)[1]
احمد احمدی (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv13.i3. 2101-1009

چکیده

خیال از عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ شعر و وجه تمایز شعر هنری و کلام ادبی با سخنان عادی است و حتی برخی مانند ارسطو بنیاد تعریف شعر را بر خیال استوار می‌کنند. قصیدهٔ بلند ازریه یکی از قصاید ارزشمند ادب عربی و دارای اسلوب ادبی زیبا و سبکی فاخر و حماسی است. چکامهٔ مذکور سرودهٔ شاعر توانمند عراقی «محمد کاظم ازری» (۱۱۴۳-۱۲۱۱هـ) است که ۵۸۰ بیت از آن برجای مانده است. از ویژگی‌های بارز این قصیدهٔ بلند، کاربست تصاویر ادبی و خاصه حماسی زیبا، در آن است. شاعر در فرازهای مختلف قصیده، صحنه‌های نبرد و مبارزه قهرمانان را در قالب تصاویر زیبا، حماسی و خیال‌انگیز ترسیم کرده است. از آنجا که تاکنون پژوهشی مستقل بر روی تصاویر این چکامهٔ ارزشمند ادب عربی و آیینی صورت نگرفته، کار بر روی تصاویر این قصیده با هدف زیباشناسی تصاویر آن، از اهمیت و ضرورت برخوردار است؛ در این مقاله سعی شده به شیوه توصیفی-تحلیلی مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ خیال در چکامهٔ مزبور واکاوی و تحلیل شود. نتایج مقاله نشان می‌دهد که شاعر با به‌کارگیری هنری صور خیال توانسته به خوبی از عهده توصیف صحنه‌های رزم و پیکار قهرمانان برآید. شاعر از انواع مختلف تشبیه مانند تشبیه بلیغ، تشبیه مقلوب، تشبیه مرکب و تمثیل به مثابه ابزاری هنری جهت ادای بهتر معانی کمک گرفته است؛ هم‌چنان‌که با جان‌بخشی به ابزار جنگی چون شمشیر، نیزه و یا مفاهیم انتزاعی و ذهنی مانند مرگ، روزگار و یا مفاهیم متشکل از اجزاء بیرونی مانند جنگ و... بر پویایی تصاویر خود افزوده است. در کنار انواع مختلف تشبیه و استعاره، کاربست تعابیر کنایی دایرهٔ تصاویر قصیده را گسترده‌تر ساخته است. افزون بر صور خیال بیانی، مواردی مانند اغراق‌های هنری، تصاویر تلمیحی و تصاویر شنیداری، شاعر را در ترسیم فضای متناسب با حماسه یاری رسانده است.

کلیدواژه‌ها: زیباشناسی، تصاویر حماسی، چکامهٔ ازریه.

تاریخ دریافت :۱۳۹۹/۱۰/۱۶ بازنگری: ۱۴۰۰/۲/۲۷ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۳/۱۷

[1]. رایانامه نویسندهٔ مسئول: sm.nori@hsu.ac.ir

١. مقدمه

١ .١. بیان مسئله

خیال و تصویرسازی از عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ شعر به شمار می‌رود و به اعتباری وجه تمایز کلام ادبی اعم از شعر و نثر از سخن عادی پیوند آن با خیال است؛ و چنانکه برخی محققان هم اشاره کرده‌اند «اگر از شعر مؤثر و دل‌انگیزی جنبهٔ خیالی آن را بگیریم، جز سخنی ساده و عادی که از زبان همه کس قابل شنیدن است، چیزی باقی نمی‌ماند» (شفیعی کدکنی، ١٣٨٦: ٥) خیال از عوامل برانگیزانندهٔ عاطفه زیبایی و از نتایج آن و دربرگیرندهٔ لذت ابتکار است، زیرا باعث تکمیل اندیشهٔ هنرمند و آفرینش اندیشه‌ای نو و الهام‌گرفته از آن می‌گردد.(غریب، ١٣٧٨ :٤٩) بی‌شک ناقدان قدیم عرب نیز از این جنبهٔ خیال‌انگیزی شعر غافل نبوده‌اند. چنان ابن رشیق قیروانی در کتاب «العمدة» در خصوص اهمیت استعاره که از عناصر اصلی خیال‌انگیزی است می‌گوید: «در فنون شعر، چیزی شگفت‌آورتر و خوشایندتر از استعاره نیست.»(علوی مقدم، ١٣٦٤ :٢٤) بنابراین «شعر مانند نقاشی و پیکرتراشی، صورتگری است، صُوَری می‌پردازد که با همه حواس قابل درک است، دیده می‌شود، شنیده می‌شود بوییدنی است، چشیدنی است، قابل لمس است و حرکت دارد. قدرت شعر ناشی از تصاویر حسی آن است که با تشبیه و تمثیل و استعاره بیان می‌شود و از مفاهیم مجرد روگردان است.» (رجایی،١٣٨٢: ٢٥) تصویر هنری نوع دیگری از تصویر ذهنی است که واقعیت بیرونی را در پرتو بازتاب عاطفی آن منعکس می‌سازد، یعنی واقعیت را، نه به آن صورتی که در خارج وجود دارد بلکه به صورتی که عواطف و اندیشه‌های انسان دریافت می‌کند، برمی‌تاباند.(اسلامی و دیگران، ١٣٩٧: ٣٧)

منظومهٔ حماسی «ازریه» سرودهٔ شاعر توانمند عراقی محمد کاظم ازری است که در سال ١١٤٣ قمری در بغداد زاده شد. وی ابتدا به تحصیل علوم عربی و دینی پرداخت و لذا «علاوه بر ادبیات و شعر، در علومی مانند حدیث، تاریخ، کلام، حکمت و تفسیر قرآن نیز مهارت داشت» (کحاله، بی‌تا ، ج٨: ١٣٩) و چنانکه علامه مظفر می‌گوید «با خوانش شعر شیخ کاظم معلوم می‌گردد که وی با عقاید اسلامی و کلامی کاملاً آشنا بوده و حتی بر فلسفه و دقایق آن تسلط داشته است» (مظفر، ١٤٠٩: ١١.) اما به دلیل علاقه به ادبیات و شعر، بعدها به این حوزه روی آورد و دیوان ارزشمندی در اغراض گوناگون از خود به یادگار گذاشت.(نک: امین، بی‌تا: ج٩: ١١) در شعر ازری استواری لفظ و زیبایی اسلوب و قوت ترکیب با هم جمع است و شعرش جاذبیت آشکاری دارد که خواننده را به مطالعه آن علاقه‌مند می‌سازد (شبر،١٤٠٩ ج٦: ٣١) و چنان‌که برخی گفته‌اند او از نوابغ شعر عربی است آن‌هم در عصری که اوضاع نابسامان اجتماعی و سیاسی محیط زندگی وی را فراگرفته و باعث جمود و رکود هر جنبش فکری و هنری گردیده است.(نک: میرلوحی،١٣٥٥: ٩٧)

گرچه ازری دیوان شعری بزرگی در اغراض گوناگون دارد اما شهرت عمدهٔ وی به خاطر قصیدهٔ بلند ازریه است؛ قصیده‌ای که تنها ٥٨٠ بیت از آن برجای مانده است. «ازنظر ادبی نیز این قصیده اهمیت بسیاری دارد و موردتوجه شاعران و اهل ادب قرارگرفته است. پس از ازری شاعران متعددی به استقبال و تخمیس آن رفته و ادبا و علمای فراوانی به شرح آن پرداخته‌اند.» (احمدی، ١٣٩٧: ١١)

از آن‌جایی‌که تاکنون درباره کارکرد خیال در قصیده مذکور کاری مستقل انجام نشده در مقالهٔ حاضر سعی شده است صور خیال و مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن در حماسه ازریه تحلیل و تبیین گردد. این صور خیال، شامل مهم‌ترین صور خیال بلاغی یعنی تشبیه، استعاره و کنایه و نیز تصاویر دیگر مانند تصاویر تلمیحی و تصاویر شنیداری و موسیقایی می‌گردند.

۱ .۲. پرسش پژوهش

مهم‌ترین عناصر خیال و تصویرآفرینی در قصیدهٔ ازریه کدام است و این عناصر چه کارکردی در انتقال بهتر و مؤثرتر معنا به ذهن مخاطب دارد؟

۳.۱. فرضیه

شاعر در قصیدهٔ ازریه هم از صور خیال بلاغی یعنی تشبیه، استعاره و کنایه در انواع مختلف به زیبایی استفاده کرده و هم در سطح کلی در توصیف و صحنه‌پردازی موفق بوده است و از دیگر سو آمیخته شدن تصاویر قصیده با عناصر برجسته‌سازی زبان مانند جناس، تکرار، طباق و غیره زیبایی تصاویر را دوچندان کرده است. افزون بر صور خیال بیانی، مواردی مانند تصاویر تلمیحی، تصاویر موسیقایی و استفاده از عنصر اغراق در پویایی، تأثیرگذاری و شورانگیزی تصاویرِ این چکامه بسیار مؤثر افتاده است.

۱ .٤. پیشینهٔ پژوهش

در مورد تصویر آفرینی و صور خیال در قصیدهٔ ازریه تاکنون پژوهشی انجام نگرفته است اما دیگر جنبه‌های محتوایی و ساختاری قصیده در پژوهش‌هایی چند مورد مطالعه قرار گرفته است که به آن‌ها اشاره می کنیم.

– شرح الأزریهٔ از احمد معتوق، بیروت: دارالسلام للتراث، ۱۹۹٦ م. این کتاب به زبان عربی است و نویسنده در آن بعد از مقدمه‌ای کوتاه به شرح لغات و توضیح ابیات پرداخته و جنبه محتوایی و اشاره‌های تاریخی قصیده را مد نظر قرار داده است.

– شرح و بررسی و ترجمهٔ برگزیده‌ای از قصیده الأزریه (هائیه) الشیخ کاظم الازری البغدادی، پایان نامه دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی، تاریخ دفاع: ۱۳۸۱ ش، نویسنده عیسی رضایی به راهنمایی علیرضا باقر.

– مقاله «احوال و اشعار شیخ کاظم ازری»، سید علی میر لوحی، مجله مطالعات اسلامی، شماره ۲۰،۱۳۵۵ ش، ص ۸۷–۱۱۳. نویسنده در این مقاله در بخش نخست به زندگی، اخلاق، صفات و عقاید شاعر پرداخته و در بخش دوم هم به صورت گذار به برخی ویژگی‌های سبک شعر ازری اشاره کرده است و تمرکزی بر قصیدهٔ هائیه وی نداشته و تنها در قسمت پایانی مقاله به معرفی ازریه و درون‌مایه‌های آن پرداخته است.

– مقالۀ «تحلیل عناصر موسیقایی در چکامۀ ازریه»، سید مهدی نوری کیذقانی، فصلنامۀ لسان مبین، ش۲۲، زمستان ۱۳۹٤ ش.

– مقاله «بررسی و تحلیل ویژگی‌های حماسی در حماسه ازریه» سید مهدی نوری کیذقانی، مجله زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، تابستان ۱۳۹۵ش.

– مقالۀ «تجلي صورة الإمام علی علیه السلام في القصيدة الأزرية لمحمد كاظم الأزري في ضوء التناص الديني»، موسی عربی و زهرا هاشمی تزنکی، مجله آداب کوفۀ، شماره ۳٤، ۲۰۱۸، ص ۲۸۷–۳۰۲.» در این مقاله نویسندگان محترم به بررسی تناص دینی آیات و روایات در قصیدۀ ازریه و تحلیل آن‌ها در سطوح مختلف مانند نفی جزئی، امتصاص و... پرداخته‌اند. و اشاره کرده‌اند که تجلی آیات و روایات در قصیدۀ ازریه گاه آشکار و گاه پوشیده و غیرمستقیم است و کارکرد هنری هرکدام را تبیین نموده‌اند.

– کتاب شکوه شعر شیعی، احمد احمدی و سید مهدی نوری ، تهران: ۱۳۹۷ش. کتاب مذکور پس از ذکر مقدمه‌ای درباره زندگی و احوال ازری و توضیحاتی دربارۀ قصیده، به ترجمۀ قصیده مذکور و شرح نکات تاریخی و روایی آن پرداخته است. وجه تمایز پژوهش پیش رو با این کتاب در آن است که کتاب مذکور وارد بحث تصویر نشده است.

– ترجمه و شرح موضوعی ۱٤۰ بیت از (هائیه) شیخ محمد کاظم الازری به‌همراه مسائل نحوی و بلاغی آن (ازبیت ۱۷٦ تا بیت ۳۱۵)،دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، پایان نامه ارشد، ۱۳۹۱ ش. استاد راهنما: ناهده فوزی، دانشجو: رامین ضمیری. در خصوص تمایز پژوهش حاضر با این پایان‌نامه، شایان ذکر است که اولاً این پایان‌نامه به یک چهارم قصیده پرداخته و ثانیاً چنان‌که از ظاهر امر پیداست مسائل بلاغی را به صورت کلی اعم از بیان و بدیع و در برخی ابیات یادآور شده، و تمرکزی بر بحث تصاویر ندارد افزون بر آن‌که در بحث تصاویر هم تمرکز ما بر تصاویر حماسی است.

به طور کلی تفاوت پژوهش کنونی با دیگر کارهای مرتبط با ازریه درآن است که در مقالۀ حاضر تمرکز بر مبحث تصاویر و آن هم تصاویرحماسی است و مقاله می‌کوشد ضمن تبیین مهم‌ترین عناصر تصویر سازی، به نقش این تصاویر در القای معنای مقصود بپردازد؛ البته در ترجمه ابیات گاه از کتاب «شکوه شعر شیعی» استفاده شده است.

مهم‌ترین محورهایی که پژوهش کنونی بر آن‌ها استوار است واکاوی صور خیال کلاسیک بلاغی یعنی تشبیه، استعاره و کنایه و زیباشناسی متنی آن‌ها است و البته محورهای نوین زیباشناسی تصویر مثل تصاویر موسیقایی و عناصر مؤثر در تصاویر ژانر حماسه مثل اغراق هم از نظر دور نمانده است.

۲. واکاوی صور خیال در چکامۀ ازریه

۲ .۱. تصاویر تشبیهی

تشبیه یکی از ارکان اصلی خیال در شعر است و شاعران با مانند کردن افراد، اشیاء و صحنه‌ها به یکدیگر مفاهیم و معانی انتزاعی و ملموس را به بهترین شکل در ذهن مخاطب جای می‌دهند. «تشبیه بر وضوح و جنبۀ تصویری و تأکید کلام می–

افزاید و جان‌ها را تحریک و ترغیب می‌کند و جهانی را به تصویر می‌کشد که در آن جمادات لباس زندگی می‌پوشند و اضداد با هم انس می‌گیرند و طبیعت تبدیل به اندیشه و اندیشه تبدیل به طبیعت می‌گردد» (فاضلی: ١٣٧٦: ١٥٠)تشبیه یک عمل هنری و سبکی والا است که ادیبان و بلیغان با آن مرتبهٔ بیان خود را بالا می‌برند و همچنان که گاه یک فرد عامی از آن استفاده می‌کند و بدان نیازمند است، افراد فرهیخته و دانشمند نیز بدان نیازمند هستند.(دیباجی، ١٣٧٦: ١٧٥)

تشبیه یکی از تکنیک‌های بیانی است که فراوان در شعر ازری به کار رفته‌است و سبب شده که معنا بهتر به مخاطب منتقل شود و در جان و دل او نشیند. در بررسی آماری که بر روی قصیده انجام شد به ۹۵ مورد تشبیه دست یافتیم که نشان می‌دهد حدوداً یک ششم ابیات قصیده دارای تشبیه است و این خود حاکی از گسترهٔ تصاویر به‌کاررفته در این قصیده است. این تشبیهات هم در فرازهای عادی قصیده آمده و هم در صحنه‌های حماسی نقش‌آفرینی کرده است. برای مثال وی جنب–وجوش هستی را در شادی تولد پیامبر(ص) به شاخساری تشبیه می‌کند که عبور نسیم آن را تکان می‌دهد:

ونواحِي الدنيا تَميسُ سُروراً كغُصونٍ مَرُّ النسيمِ ثَناها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٢٠)

(ترجمه) «و همه جای گیتی از شادی می‌خرامید مانند شاخه‌هایی که عبور نسیم، آن‌ها را خم می‌کند.»

البته تراکم تشبیهات در صحنه‌های حماسی بیشتر از دیگر صحنه‌ها است. برای مثال در ۳۰ بیتی (از بیت ۳۷۲ تا ٤٠٢) که شرح ماجرای غدیر و نیز مناجات با امام علی (ع) است تشبیهی نمی‌بینیم و در ۳۰ بیتی که مربوط به گزارش جنگ خندق و اُحُد است (از بیت ۱۹۰ تا ۲۳۰) ۱۰ مورد تشبیه وجود دارد.

شاعر در توصیف دلاوری‌ها و ویژگی‌های ظاهری و باطنی قهرمانان، از انواع مختلف تشبیهات مثل مفرد، مرکب، حسی، عقلی و... استفاده می‌کند. برای مثال در بیت زیر از دو تصویر برای نشان دادن حالت دشمنان در نبرد استفاده کرده است:

وَقَفُوا وِقفةَ الذليلِ وَفرّوا مِن أسودِ الشَرَى فِرارَ مَهاهَا

(الأزري، ١٤٠٩: ١٣١)

(ترجمه) «آنان خوار ماندند و سپس گریختند، همچنان که گاوهای وحشی از شیران شجاع می‌گریزند.»

در بیت بالا شاعر با استفاده از مفعول مطلق به جای ادات تشبیه، نخست ایستادن دشمنان در جنگ را به ایستادن افراد ذلیل تشبیه نموده و سپس فرار دشمنان در میدان نبرد از پیش دلاوران را به فرار گاوان وحشی از شیران مانند کرده است. شاعر با تصویر نخست، آن حالت بهت و ایستایی و هراس دشمنان را در مقابل قهرمانان حماسه نشان داده و سپس در تصویر دوم با ارائه نمونه‌ای از حیات وحش و طبیعت سعی کرده اضطراب و گریز همراه با ترس دشمنان را در ذهن خواننده مجسم کند.

ازری در موارد فراوان برای نشان دادن یک «امر یا مفهوم ذهنی و انتزاعی» آن را به امری حسی و ملموس تشبیه می‌کند، چون بیت زیر که اندیشه امام(ع) را به درخشش برقی تشبیه می‌کند که تاریکی‌ها را می‌شکافد:

وَمن استلَّ للحوادثِ رأياً كسَنا المُبرقاتِ يَفرِي دُجاها

(الأزري، ١٤٠٩ق: ١٣٠)

(ترجمه) «و کیست آن کس که در برابر حوادث، [شمشیر] اندیشه‌ای را از نیام برکشید که تاریکی‌ها را می‌شکافت؟»

البته پوشیده نیست که در خود واژه رأی هم استعاره قرار دارد واندیشه به شمشیر تشبیه شده است و مشبه‌به حذف شده است.

در بیت زیر هم مفهوم ذهنی «شرک» را به صورت ویرانه‌های باقی مانده از منزلی به تصویر می‌کشد که بلاها و حوادث روزگار آنها را به کلی نابود کرده است:

فکأنّ الإشراکَ آثارُ رَسمٍ غَالَها حادثُ البلا فمَحَاها

(الأزري، ١٤٠٩ق: ١٢٠)

(ترجمه) «گویا شرک، آثار برجای‌مانده قبیله‌ای بود که این بلای پدید آمده، آن‌ها را نابود کرد و از میان برد.»

در توضیح بیت بالا باید گفت در شعر جاهلی و صدر اسلام فراوان از ویرانه‌های منزل یار و خانه‌هایی که گذشت روزگار و بلاهای طبیعی آن‌ها را ویران ساخته سخن به میان آمده، اما شاعر در تصویری متفاوت این مفهوم را در بُعدی مثبت و برای نابودی شرک به کار برده است. یعنی همان‌گونه که باد و باران منازل را ویران می‌سازد با آمدن قهرمان حماسه آثار باقی‌ماندهٔ شرک از زمین رخت بر می‌بندد.

یکی از شگردهای بلاغی که تشبیه را زیباتر می‌کند حذف ادوات تشبیه و وجه‌شبه باهم و به اصطلاح آوردن «تشبیه بلیغ» است؛ برای مثال در بیت زیر برای توصیف قدرت عمروبن عبد ود «لشکریانی از اراده» را همراه او می‌داند:

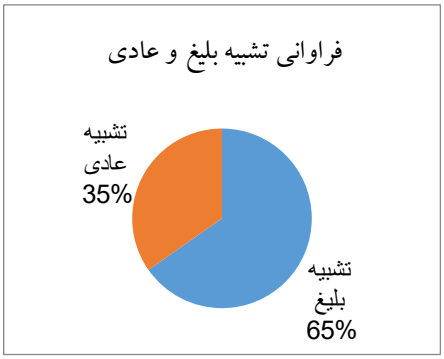
وتَخَطَّى إلى المدينةِ فَرداً بسَرايا عَزائمٍ سَارَاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٢٤)

(ترجمه) «و عمرو به‌تنهایی [با عبور از خندق] به شهر مدینه درآمد درحالی‌که لشکریانی از اراده را به همراه خود داشت.»

در بیت بالا در حقیقت شاعر اراده عمرو را به لشکری تشبیه کرده و بعد آن را به صورت اضافهٔ تشبیهی آورده است که کارکرد هنری بالاتری دارد؛ زیرا «هنگامی که شاعر تمامی ارکان تشبیه را ذکر کند، ذهن و خیال مخاطب چندان فعالیتی برای دریافت وجوه اشتراک نمی‌کند و در نتیجه نوعی حالت پخته‌خواری به ذهن دست می‌دهد» (علوی مقدم و اشرف زاده، ١٣٨٤:٨٧)

ازری فراوان از تشبیه بلیغ در ترسیم صحنه‌های مختلف بهره می‌برد به‌گونه‌ای که از میان ٩٥ تشبیه، ٦٢ مورد از تشبیهات قصیده از این نوع است، امری که بر تأثیرگذاری و پویایی تصاویر قصیده به‌ویژه در صحنه‌های حماسی افزوده است.



یکی دیگر از مواردی که باعث تأثیرگذاری بیشتر و تنوع و زیبایی تشبیه‌های ازری شده این است که تشبیه‌های وی تنها بر ادوات مشهور یعنی «ک، مثل» منحصر نیست بلکه شاعر از ادواتِ تشبیه مختلف استفاده می‌کند؛ برای مثال در تشبیه چهرهٔ زیبا به خورشید از فعل «حکی» استفاده می‌کند:

يَعمُلاتٌ تُقِلّ كلَّ غَريرٍ قَد حَكتهُ شَمسُ الضُحى وحَكاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١١٥)

(ترجمه) «مرکب‌هایی رام و کاری که همه مه‌رویان را با خود می‌برند؛ زیبارویانی که خورشید چاشتگاه بدان‌ها مانَد و آن‌ها نیز به خورشید چاشتگاه مانند.»

در جای دیگر برای مانند کردن جسم خویش به منزلی ویران از فعل «أراني»به صورت زیر مدد می‌جوید:

ما أراني بُعدُ الأحبّةِ إلا رَسمَ دارٍ قَد انمَحَى سِيمَاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١١٥)

(ترجمه) «هجر یاران به من نشان نداد جز آثار به‌جاماندهٔ سرایی را که نشانه‌های آن محوشده است.»

در اینجا ادات تشبیه از افعالی است که بر یقین دلالت دارد و این بر تأثیرگذاری و مبالغه تشبیه می‌افزاید چنان‌که علمای بلاغت هم این مطلب را یادآور شده‌اند.(نک: الهاشمی، ١٣٧٩: ٢٧٩)

شاعر در مقطعی دیگر در تصویری حماسی، شمشیر امام علی(ع) را به بانگ صور مانند می‌کند که جان‌ها را از بدن‌ها جدا می‌کند اما فعل «خالَ» را جایگزین ادات تشبیه می‌کند و با استفاده از ساختار حصر (لا...+ إلا) بر تأکید کلام می‌افزاید:

لا تخَل سَيفَه سِوَى نَفخةِ الصُو رِ يَسلُّ الأرواحَ مِن أشلاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٢٧)

(ترجمه) «شمشیرش را جز بانگ صور مپندار که جان‌ها را از پیکرها بیرون می‌کشَد.»

از دیگر تکنیک‌های بلاغی که جلوهٔ هنری به شعر ازری داده است استفاده از تشبیه **مقلوب** است. البته تشبیه مقلوب در بلاغت شامل چند نوع مختلف است. یکی از انواع آن «این است که شاعر در اول تشبیهی می‌آورد، بعد از آن جای مشبه و مشبه‌به را عوض می‌کند» (علوی مقدم و اشرف‌زاده ١٣٨٥: ١٠٩) و «تلقی رایج از تشبیه مقلوب در کتب فارسی کم‌وبیش همین نوع است.» (سارلی، ١٣٨٥:٥٤) نوع دیگر از تشبیه مقلوب آن است که «شاعر رابطه‌ای را که در سنت‌های ادبی میان مشبه و مشبه‌به وجود دارد، وارونه می‌کند و جای مشبه و مشبه‌به را عوض می‌کند»(سارلی، ١٣٨٥:٥٨) که در کتب بلاغی نمونه‌های متعددی را برای آن ذکر کرده‌اند(نک: مطلوب، ٢٠٠٦م، ج٢: ٢٠٧-٢١٠)

شایان ذکر است که این‌گونه تشبیه نیز در شعر ازری نمود زیبایی دارد و گاه هردو کارکرد را در یک بیت شاهد هستیم:

يَعمُلاتٌ تُقِلّ كلَّ غَريرٍ قَد حَكتهُ شَمسُ الضُحى وحَكاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١١٥)

(ترجمه) «مرکب‌هایی رام و کاری که همه مهرویان را با خود می‌برند؛ زیبارویانی که خورشید چاشتگاه بدان‌ها مانَد و آن‌ها نیز به خورشید چاشتگاه مانند.»

در بیت بالا نخست شاعر خورشید چاشتگاه را به محبوبی زیبارو تشبیه می‌کند با اینکه بنابر عرف و عادت شعری، روی زیبا به ماه و خورشید تشبیه می‌شود و این تشبیه مقلوب از نوع دوم است که ذکر کردیم و در ادامه زیبارو را هم به خورشید تشبیه می‌کند که تشبیه مقلوب از نوع اول است. البته این تصویرسازی چون با توازن آوایی موجود میان «حکته و حکاها» (جناس اشتقاق) قرین گشته، مؤثرتر واقع شده است.

از دیگر نمونه‌های تشبیه مقلوب در ازریه آنجاست که شاعر در توصیف صحنه‌ای که حضرت زهرا (س) خطبه حماسی‌اش را می‌خواند، می‌گوید:

تَعِظُ القومَفي أتمّ خِطابٍ حَكَت المُصطَفَى بِه وحَكاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٤١)

(ترجمه) «با کامل‌ترین بیان به اندرز دادن مردم پرداخت؛ چنان پیامبرگونه که گویا این پیامبر (ص) است که خطابه می‌خواند.»

در اینجا نیز با همان اسلوب پیشین، فاطمه (س) را به پدرش مانند می‌کند وبا برگرداندنِ تشبیه، پدرش را به او مانند می‌کند و قسمت دوم تشبیه برای این به صورت مقلوب آمده تا بر شدت تشابه حضرت به پیامبر(ص) بیافزاید و این مفهوم را در اذهان تداعی کند که گویا خود پیامبر(ص) ایستاده و خطبه می‌خواند.

از دیگر گونه‌های تشبیه که باعث رونق کلام می‌گردد و معانی را به شیوه ملموسی در جان مخاطب جای می‌دهد تشبیه ضمنی و یا تمثیل‌گونه است. «در این گونه تشبیه مشبه و مشبه‌به به شیوه رایج آورده نمی‌شوند بلکه به صورت پوشیده و اشاره‌وار بیان می‌گردند تا تشبیه بیانگر این باشد که حکم اسناد داده شده به مشبه امکان دارد و مشبه‌به برهانی بر آن است» (دیباجی، ١٣٧٦: ١٦٩).

ازری در موارد متعدد از این‌گونه تصویرسازی بهره برده که از نمونه‌های آن بیت زیر است:

لا تَضَع في سِوَى أيادِيه سُؤلاً ربّما أفسَدَ المُدامَ إناها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٢٢)

(ترجمه) «خواسته‌ات را با بردن نزد کسی جز او ضایع مگردان، که گاه ظرف باده، باده را تباه می‌سازد!»

در اینجا شاعر در مصراع نخست از مخاطب می‌خواهد که خواهش و درخواست خود را جز به نزد پیامبر(ص) نبرد چرا که درخواستش تباه می‌گردد، سپس برای این مفهوم ذهنی مثالی محسوس می‌آورد و می‌گوید ممکن است ظرف نامناسب و آلوده، بادهٔ ناب را تباه گرداند. شوقی ضیف ضمن اشاره به شواهدی که عبدالقاهر جرجانی برای این‌گونه تشبیه می‌آورد، می‌گوید: «عبدالقاهر از رهگذر تأمل در تمثیلات مختلف به این نکته پی می‌برد که تمثیل‌های یاد شده، مانند برهانی روشن، صحت مضامینی را که ممکن است مورد خلاف باشند یا ناممکن به نظر برسند، اثبات می‌کنند.» (ضیف، ١٣٨٣: ٢٦٦)

۲ .۲. تصاویر استعاره‌ای

استعاره که از مهم‌ترین صور خیال به شمار می‌آید عبارت است از تشبیهی که یکی از ارکان آن یعنی مشبه یا مشبه‌به حذف شده باشد. «استعاره بسیار هنری‌تر از تشبیه است و در بسیاری از جاها–خصوصاً استعارهٔ مکنیه– صورتی فراتر از تشبیه به خود می‌گیرد.»(علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ١٣٨٤: ١١٧) ازاین‌رو استعاره از کارآمدترین ابزار تخیل و به اصطلاح ابزار نقاشی کلام است (شمیسا، ١٣٧٠: ١٤٢) زیرا «عمل وحدت‌بخشیدن، القا و جا انداختنِ «شباهتِ یکی بودن» که لازمه کار استعاره است، هم تخیل را بر می‌انگیزد و هم آن را آشکار می‌کند» (هاوکس، ١٣٨٦ش: ٦٠) البته این انگیزش تخیل در راستای درک و شناخت بیشتر است چنان‌که گفته‌اند «استعاره به منظور تقویت و تشدید برخی مشخصه‌ها که همان نشانه‌های التزامی‌اند شکل می‌گیرد و از رهگذر این تقویت و تشدید نشان‌ها، شناخت با وضوح بیشتری حاصل می‌شود.» (ساسانی، ١٣٨٣: ٣٥)

استعاره در حماسهٔ ازریه نمود بسیار بارزی دارد؛ در بررسی انجام شده در کل ٥٨٠ بیت قصیده به ٩٤ مورد استعاره دست یافتیم که فراوانی استعارات را در این قصیده نشان می‌دهد. اغلب این استعارات در آن‌جاست که شاعر به وصف دلاوری‌های قهرمانان و مبارزه آن‌ها در میدان نبرد می‌پردازد.

در چکامهٔ ازریه، استعاره به گونه‌های مختلف تصریحیه، مکنیه و تخییلیه به کار رفته است و تصاویر استعاری از همان مطلع قصیده نمود دارد. چنان‌که در بیت نخست شاعر به شیوه استعاره تصریحیه «شمس» را استعاره از وجود پیامبر (ص) می‌آورد:

لِمَن الشَمسُ في قِبابِ قُباها شَفَّ جِسمُ الدُجَى بروحِ ضِياها؟

(الأزري، ١٤٠٩: ١١٥)

(ترجمه) «این خورشید [که] در بارگاه‌های مسجد قبا [می‌درخشد] از آنِ کیست؟ خورشیدی که پیکر تاریکی از روح پرتو آن، روشنی یافته است.»

شایان ذکر است که قرین شدن این استعاره با جناس میان واژگان (قبا و قباب)و نیز طباق میان (جسم و روح/ دجی و ضیا) و همچنین استفهام انکاری موجود در بیت، زیبایی استعاره وخیال‌انگیزی را دو چندان کرده است.

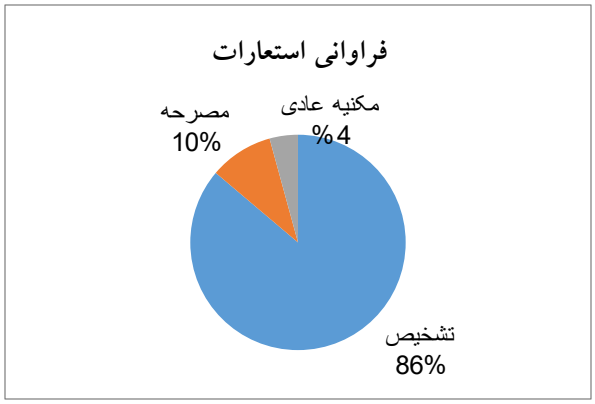
از نمونه‌های دیگر استعاره مصرحه آن‌جا است که در تصویری حماسی و آمیخته با مبالغهٔ هنری بیان می‌دارد که مشرکان، شیری را در بستر پیامبر(ص) دیدند که اگر جن و انس به گاهِ نبرد دربرابرش قرار می‌گرفتند همه را نابود می‌ساخت!

ورأت قَسوَراً لو اعتَرَضَته الـ إنسُ والجنُّ في وَغَى أفناها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٣٩)

(ترجمه) «مشرکان، شیری را در بستر دیدند که اگر جن و انس به گاهِ نبرد دربرابرش قرار می‌گرفتند همه را نابود می‌ساخت!»

البته بسامد استعاره‌های مکنیه و خاصه نوع «تشخیص» آن در منظومهٔ ازریه نسبت به سایر استعاره‌ها بسیار بیشتر است؛ از میان ٩٤ مورد استعاره که در بالا به آن اشاره شد ٨١ مورد از نوع تشخیص و ٤ مورد استعاره مکنیه عادی و ٩ مورد هم مصرحه است که درصد آن در نمودار زیر نشان داده شده است:



شاعر در موارد متعدد با جان‌بخشی به اشیاء بی‌جان و یا مفاهیم انتزاعی بر تأثیر شعر خودافزوده است. زیرا تشخیص «از زیباترین صور بیانی به حساب می‌آید چرا که به جمادات تشخّص، تجسّد، زندگی و حرکت می‌بخشد و امور معنوی را به صورت زنده و ملموس به تصویر می‌کشد». (فاضلی، ١٣٧٦: ٢٦٧ و ٢٦٨) و البته «دامنهٔ تشخیص محدود به ادبیات نیست بلکه دامنه آن در هنر بسیار وسیع است، اغلب کارتون‌های هنری بنیاد گرفته بر تشخیص است و بازی‌های عروسکی نیز از همین نوع است.» (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ١٣٨٤ :١٢٤.)

بیشترین کارکرد تشخیص در شعر ازری در توصیف صحنه‌های حماسی است. برای مثال در بیت زیر با جان بخشیدن به مفهوم ذهنی مرگ بیان می‌دارد که مرگ نیز از شنیدن پژواک شمشیر امام، بیهوش می‌شود:

كيفَ لا تَتَّقِي مَضاربَ قَرمٍ يَصعقُ الموتُ مِن سَماعِ صَداها

(الأزري، ١٤٠٩ق: ١٢٨)

(ترجمه) «چگونه دشمنان نپرهیزند از شمشیر بزرگ‌مردی که مرگ از شنیدن طنین شمشیرش قالب تهی می‌کند؟!»

در بیت بالا آمدن واژه‌های فخیم «مضارب، قرم، یصعق و صدَی» در کنار تشخیص، بر جنبه حماسی این تصویر افزوده است.

در بیت زیر نیز در تصویری حماسی، شمشیرهای بران به امام شکوه می‌کنند و با حضرت به نجوا می نشینند:

لَو تَرَى المُرهفاتِ تشكُو إليه حالَها وهوَ رَاحِمٌ شَكوَاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٢٩)

(ترجمه) «ای کاش تیغ‌های تیز را نظاره‌گر بودی آنگاه که از حال خویش به حضرت شکوه می‌کردند و ایشان بر شکوه آنها ترحم می‌کرد.»

جالب آن‌که در اینجا استفاده از اسلوب تمنی و نیز خطاب قرار دادن خواننده (دیالوگ) بر پویایی تصویر خود افزوده است؛ گویا گوینده، خود در آن‌جا حاضر و ناظر بوده و صحنهٔ شکوهٔ شمشیرها به امام را دیده است و الان تمنا دارد که کاش مخاطب هم آنجا حاضر بود و می‌دید.

در صحنه‌ای دیگر شاعر حوادث سخت را چونان موجوداتی جان‌دار و سرکش به تصویر می‌کشد که حضرتش تنها با اشاره دست آن‌ها رام کرده و به‌پیش می‌برد:

رُبَّ صَعبٍ من جَامِحاتِ العَوادي قادَه مِن يَمينه إيمَاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٣٢)

(ترجمه) «چه بسیار حوادث سخت و سرکش که حضرتش با اشاره دستش رام کرد و به‌پیش برد.»

شاعر در بیتی دیگرحضرت را خداوندگار نیزه‌ها و شمشیرهای درخشان می‌داند، آن کسی نبرد نیز لب به سخن باز کرده و از نیروی او اظهار شگفتی می‌کند و خداوند را تسبیح می‌گوید:

رَبُّ سُمرِ القَنا وبِيضُ المَواضِي سَبّحَت باسمِ بأسِه هَيجاها

(الأزري، ١٤٠٩ق: ١٢٥)

(ترجمه) «او بود آن خداوندگار نیزه‌های گندمگون و شمشیرهای درخشان که نبرد ازعظمت نیروی او به نامش تسبیح گفت.»

شایان ذکر است افزون بر «تشخیص»، یکی از ابزراهای هنری و تصویرسازی در بیت بالا کاربرد «رنگ» است. شاعر به ترتیب از رنگ گندمگون و سپید برای نیزه و شمشیر استفاده کرده است تا بر پویایی و حرکت و جلوه تصویر خود بیافزاید. زیرا «رنگ و شکل اشیا ابزارهایی هستند که وقتی در تصویر حسی به کار گرفته می‌شوند، در احساسات شور و حرکتی ایجاد می‌کنند و کاربست آن‌ها در شعر در نتیجه نیاز به ابداع و خلق تصویر در وهله اول و سپس نیاز به برانگیختن خواننده یا مخاطب صورت می‌گیرد» (عرفت‌پور، ۱۳۹۷ ش، ۷۳)

۲ .۳. تصاویر کنایه‌ای

کنایه نیز یکی از صور برجسته و مهم خیال در ادب و شعر هر زبانی است و از دیرباز اهل ادب و منتقدان به اهمیت کنایه و میزان تأثیر آن در اسلوب بیان توجه داشته‌اند (شفیعی کدکنی،١٣٨٦: ١٣٩) در تحلیل بلاغت و ارزش کنایه دلایل متعددی را آورده‌اند. (نک: فاضلی، ١٣٧٦ :٢٨٩-٢٩٣) اما به طور کلی می‌توان گفت ارزش هنری آن به دو عامل بر می‌گردد: اول آن‌که در کنایه معنا پوشیده و پنهان است هم‌چون مروارید نهفته در صدف که با مشقت باید بدان رسید و پوشیده سخن گفتن و بیان غیر مستقیم از مشخصات سبک هنری است برخلاف وضوح و تصریح که مربوط به سبک علمی است. و نکتهٔ دوم آن‌که: کنایه در حقیقت بیان توسط تصویر است، یعنی شکل تعبیر کنایی باعث می گردد که معنای مورد نظر در ورای همین صورت کنایی نهان گردد و ما از طریق این تصویر بدان برسیم و بی‌شک هر گونه بیان تصویری در حد خود از بیان مستقیم بلیغ و زیباتر است. (البستانی، ١٩٨٦: ١٦٨)

ازری نیز در قصیدهٔ ازریه برای مقصود خویش از تعابیر کنایی فراوان بهره جسته است و این تعابیر بر پویایی و تأثیرگذاری شعر او افزوده است. گاه شاعر به جای ذکر صریح نام اشخاص یا موجودات و یا اشیاء، اوصاف و القابی را برای آن‌ها می‌آورد. برای مثال «ذات الجناح» در بیت زیر کنایه از کبوتر است:

كَم شَجتني ذَاتُ الجَناح سُحَيراً حِينَ طارَ الهوَى بِها فشَجاها

(الأزري، ١٤٠٩ق: ١١٥)

(ترجمه) «چه بسیار که در سحرگاهان کبوتر مرا اندوهگین کرد؛ آن‌گاه‌که عشق، [دل] کبوتر را با خود برد و او را غمگین ساخت.»

و یا تعبیر «دمَى الحي»(عروسکان قبیله) دربیت زیر کنایه از محبوبان زیبا رو است و تأثیر آن در ایجاد تصویری از زیبارویان در ذهن مخاطب از واژهٔ صریح بیشتر است :

عَمرَكَ اللهَ هَل تَنَشّقتَ عَرفاً مِن دُمَى الحَيّ أو وَرَدتَ لَمَاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١١٦)

(ترجمه) «عمرت دراز باد، آیا بویِ خوشی از مَه‌رویان قبیله به مشامت رسیده یا از لبانشان کام گرفته‌ای؟»

و یا در مصراع اول بیت زیر از عشق به «التی هی أشقی» تعبیر می‌کند گرچه در بیت بعد از این ابهام پرده بر می‌دارد و آن را معرفی می‌کند:

فتنبهتُ للتي هي أشقَى والهوَى للقُلوبِ أقصَى شَقَاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١١٥)

(ترجمه) «پس به چیزی روی آوردم که رنج و گرفتاری‌اش از همه بیش‌تر است. و این عشق است که برای دل‌ها مایهٔ نهایت رنج و بدبختی است.»

پوشیده نیست که وقتی انسان در ذهن و اندیشه خود دنبال مفهوم و مصداقی برای «التي هي أشقى» می‌گردد و بعد به آن می‌رسد و می‌فهمد منظور عشق است ارتباط بهتری با شاعر و مقصود او پیدا می‌کند و این‌گونه بیان نوعی ایضاح بعد از ابهام است که تأثیر بلاغی بیشتری دارد.

البته در بلاغت کلاسیک عربی به این نوع از کنایه «کنایه از موصوف» می‌گویند (نک: التفتازانی، ۱۳۸۵: ۳۹۸) و کاربرد هنری آن بر زیبایی بیت می‌افزاید، خاصه آن‌که قصیدهٔ مزبور به گونه‌ای در ژانر حماسه قرار می‌گیرد و در منظومه‌های حماسی هم این‌گونه کنایه کاربرد فراوان دارد، زیرا شاعر در وصف قهرمانان، و یا برخی موجودات و اشیا به جای ذکر صریح، اوصاف آن‌ها را می‌آورد. (نک: علوی مقدم و اشرف‌زاده، ١٣٨٤ :١٣٤)

گاه نیز کنایه در شعر ازری به شیوه کنایه از صفت یا حالتی خاص است:

كانَ عَهدِي بِها قَريرةَ عَينٍ فاسألا باللهِ مِمَّ بُكَاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١١٥)

(ترجمه) «من تا به یاد دارم او همواره شادمان بوده است پس شمارا به خدا سوگند می‌دهم که از او بپرسید که گریه‌اش از برای چیست؟!»

در بیت بالا تعبیر «قریرة عینٍ» تعبیری کنایی است. یکی از معانی ماده قرّ خنکی است. و برخی گفته‌اند «تعبیر أقرّاللّهُ عَینَه از همین باب است زیرا اشکِ شادی خنک است و اشک اندوه گرم.» (مصطفوی، ۱۳۶۰: ج۲۳٤/۹) بنابراین خنکای چشم کنایه از شادمانی و آسودگی خاطر است.

در مواردی نیز نیز کنایه به صورت کنایه نسبت آمده است؛ برای مثال در بیت زیر «از بین رفتن دشمنان» را چنین بیان می‌کند که نابودی در منزل‌های ایشان سکنی گزید که البته استعاره با کنایه آمیخته گشته است:

ما تَتبعتَ مَعشَراً قطُّ إلا وأناخَ الفَنا بعُقرِ فِناها

(الأزري، ۱٤۰۹: ۱۳٦)

(ترجمه) «هیچ‌گاه [درنبرد] گروهی را پی نگرفتی مگر آن‌که نابودی در دل خانه‌هایشان سکنی گزید.»

و نیز «ألقت عصاها» در بیت زیر تعبیری کنایی است:

خبّرینا یا سَرحةَ الوادِ عَنهُم أین ألقَت تَلك الظعونُ عَصَاها

(الأزري، ۱٤۰۹: ۱۱٦)

(ترجمه)« ای تناور درخت قبیله! ما را از ایشان خبرده، که آن کاروان‌ها در کدام سرزمین، رحل اقامت افکندند؟»

تعبیر عصا افکندن که در بالا آمده کنایه از اقامت‌کردن و استقرار یافتن است؛ چرا وقتی مسافران و کاروانیان از منزلی کوچ می‌کنند و در مسیر قصد اقامت دارند ابتدا بار و وسایل خود را بر زمین می‌افکنند که عصا و چوبدستی هم از همین لوازم است؛ بنابراین شاعر به‌جای این‌که مستقیم بگوید أین رحلوا یا أین أقاموا از این تصویر کنایی بهره برده است که با تداعی تصویر شترها، محمل‌ها و مسیر کوچ، معنای هجران و نیز تحسر شاعر، بهتر در ذهن خواننده نقش بندد.

یکی از شگردهایی که باعث زیباتر شدن مفاهیم کنایی در شعر ازری شده است، در آمیختن کنایه با دیگر صور خیال است. چنانکه در بیت بالا تشخیص موجود در مصراع اول بر پویایی تصاویر بیت افزوده است چرا که شاعر سراغ کوچندگان را از درخت تناور قبیله می‌گیرد و یا برای مثال در بیت زیر برای بیان علو و بزرگی پیامبر(ص)، بیان می‌دارد که خود بزرگی‌ها گواهی می‌دهند که بزرگی‌شان از کف پای اوست:

أریَحیٌّ له العُلا شَاهِداتٌ أنّ مِن نعلِ أخمَصَیه عُلاها

(الأزري، ۱٤۰۹: ۱۱۹)

(ترجمه)« سرور بخشنده‌ای که بزرگی‌ها گواه‌اند که مرتبت والای خود را از خاک کف پای او گرفته‌اند»

در بیت زیر آمیختن استعاره و کنایه زیبایی خاصی به شعر داده است:

إنّ حَتفَ الوَرَی بعَینِ مَهاةٍ لا تَخالُ الحِمامَ إلا أخَاها

(الأزري، ۱٤۰۹ق: ۱۱۷)

(ترجمه)« به‌راستی‌که هلاک همگان به دست چشمان مه‌رویانی است که پنداری مرگ، همزاد آن‌هاست و بس.»

واژه مهاة که در بیت آمده استعاره از محبوب زیبا چشم است که استعاره‌ای مرسوم در ادب عربی است. در ادامه شاعر خواسته بگوید که تیر نگاه این زیبارویان مردمان را بر زمین می‌افکند اما این مضمون را با تعبیر کنایی و غیرمستقیم بیان کرده است تا تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد و گفته که «تو مپندار که مرگ جز برادر این‌ها باشد» یعنی این زیبارویان و مرگ در گرفتن جان آدمیان مشترک هستند همان‌طور که دو برادر معمولاً اوصاف و خصال مشترک داردند و عبارت دیگر خواسته بگوید اینان از همان قوم و قبیلهٔ مرگ هستند و با تیر نگاه خود جان آدمیان را می‌ستانند.

۲ .٤. تصاویر موسیقایی

موسیقی ناشی از حروف و واژگان تأثیر بسزایی در پویایی تصاویری شعری و تجسم معنا در ذهن مخاطب دارد. زیرا «اصوات موجود در الفاظ، دلالت‌ها و معانی خاصی دارند که خواننده را از دانستن معنی لغوی کلمات بی‌نیاز می‌کند یعنی بی‌آن‌که شخص معانی کلمات را بداند، تنها از طریق آواهای به کار رفته در آن کلمات، می‌تواند مفهوم را درک کند یا حدس بزند.»(رجایی، ۱۳۸۷ش: ١٦) بحث و بررسی‌هایی که در پژوهش‌های نوین با عنوان تصاویر موسیقایی یا تصاویر شنیداری بر روی متون کلاسیک و نو انجام می‌شود ناظر به همین جنبه است. «تصویر شنیداری مانند نقاشی نیست که در ترسیم به ابزار مادی نقاشی و در نمایش آن به نور و روشنایی نیاز داشته باشد، بلکه انتقال تصویر شنیداری از طریق گفتار و حسی شنوایی است، حسی که دامنهٔ کاربرد و کارآیی آن به مراتب از حس بینایی گسترده‌تر است و برای بهره‌گیری از آن رویارویی با تصویر ضرورت ندارد.» (اقبالی، ۱۳۸۸: ٣٦)

در قصیدهٔ ازریه نیز شاعر هرجا که فضا و تصویر اقتضا کرده، با کاربست حروفی که دارای فخامت و استعلا هستند و نیز واژگان کوبشی و پرطمطراق بر بُعد حماسی بیت افزوده است. برای مثال در بیت زیر آمدن حروف «ط-ع-ظ» در کنار هم که همگی دارای صفت استعلا هستند و نیز تکرار طاء و عین، با تصویر بیت که توصیف رشادت و جنگاوری قهرمان است تناسب دارد:

بطلٌ طاولَ الظُبی والعوالی بیدٍ لا یَطولُها ما عَداها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٢٢)

(ترجمه)«دلاوری که بر شمشیرها و نیزه‌ها پیروز می‌شود با دستی چنان قدرتمند که هیچ دست دیگری، از آن برتر نتواند بود»

از دیگر نمونه‌های تناسب موسیقی با تصویر حماسی بیت زیر است:

وَلَه یَومَ خَیبرٍ فَتَکَاتٌ کَبُرَت مَنظَراً عَلَی مَن رآها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٢٧)

(ترجمه)«او را در روز خیبر چنان حمله‌هایی بود که در دیده‌ی هر که آن هجوم‌ها را به تماشا نشست، بزرگ آمد.»

در این بیت «تغییر فاعلاتن به فعلاتن در (وَ لَه یَو)، (فَتَکاتٌ) و (کَبُرَت منـ) موسیقی خاصی ایجاد کرده که با معنای بیت که وصف حملات و ضربه‌های حضرت امیر به دشمن است تناسب دارد. این بیت، بیت نخستین ماجرای جنگ خیبر

است که رشادت‌ها و دلاوری‌های حضرت علی(ع) در آن مشهور است. البته این ذوقی است ولی کلمه فَعِلا+ تن برابر است با تَ تَ تَق+ تق (UU--)که تداعی‌گر ضربه و حمله دفعی است.» (نوری، ١٣٩٤: ١٢٧) و شنونده هنگام شنیدن بیت می‌تواند با موسیقی حاصل از کلمات تصویر قهرمان را که در حال رزم است در ذهن خویش تجسم نماید.

در همین راستا یکی از عناصری که بُعد هنری تصاویر حماسی ازریه را تقویت کرده است، بسامد بالای واژگان حماسی مربوط به میدان کارزار و مبارزه جنگاوران است. ازری از واژگانی مانند حرب، سیف، صمصام، قسوَر، فَتَکات، سَطَوات و... در جای جای شعر خود استفاده کرده و نکته درخور توجه این است که استفاده از واژگان متعدد و مترادف برای یک معنا و مفهوم قاموس واژگان حماسی وی را غنی‌تر ساخته و بر تازگی تصاویر جنگی افزوده است به گونه‌ای که گاه برای یک مفهوم ده‌ها واژه به کار می‌برد. از باب نمونه در زیر به برخی از این مترادفات و مفاهیم هم‌معنا اشاره می‌شود:

سيف، حُسام، مشرفي، المواضى، ظبى، الصوارم، مرهفات، حراب، مُدى، صِفاح.	در معنای شمشیر و تیغ
كميّ، كماة، صمصام، قمقام، هُمام، قسور، فارِس، شُوس، بُهمة، عُتاة، طغاة، قرم.	برای جنگاوران
حرب، وغي، هياج، هيجاء.	برای جنگ
قنا، أنابيب، الرماح، الرديني، سهام، النبال.	برای تیر و نیزه
رمَى، كوَى، برَى، دَحَى، ، لوَى، طوَى، نفَى، أفنَى، فضّ، حَطّ، فلّ، دَكّ، هزّ، أخلى، أذلّ، أردَى، أطاشَ.	برای نابود کردن و درهم- شکستن

٢ .٥. تصاویر تلمیحی

تلمیح در لغت نمودن و آشکار کردن و اشاره کردن به چیزی است و در اصطلاح آن است که در شعر اشاراتی پوشیده به گذشته‌های دور، اساطیر، داستان‌های معروف، مثلی رایج و یا بیتی مشهور، بکنند. (التفتازانی، ١٣٨٥ش:٥٠٥؛ فشارکی، ١٣٧٩:١٤٤) کارکرد تلمیح در خلق یا پرورش تصاویر ازآن جهت است که اگر شاعر بتواند به شیوه هنری و در اسلوبی بلیغ اشاره‌ای به داستان، حادثه، شعری مشهور و... بکند، این اشاره تمام آن صحنه را برای خوانندهٔ با فراست تداعی می‌کند و خوانش شعر را برای او لذت‌بخش‌تر می‌کند.

تلمیح نمودهای مختلفی در چکامه ازری دارد. چون تکیه بحث ما بر تصاویر حماسی است به ذکر نمونه‌هایی از این دست می‌پردازیم. ازری در بیان رویارویی حضرت علی(ع) با دلاور نامی عرب عمرو بن عبدود و ضربه‌ای که حضرت بر او فرود آورد می‌گوید:

يا لَها ضَربةً حَوَت مَكرُمات لَم يَزِن ثقلَ أجرِها ثَقَلاها

(الأزري، ١٤٠٩: ١٢٥)

(ترجمه)« شگفتا از ضربه‌ای که دارای والاترین فضیلت‌ها است؛ چندان که جن و انس عظمتِ پاداش آن را نتوانند سنجید.»

شاعر در ضمن این که با اسلوب تعجبی «یا لها...» سنگینی و شگفتی ضربه را یادآور می‌شود به این سخن پیامبر (ص) نیز اشاره‌ای می‌کند «لضربة عليّ خيرٌ مِن عبادة الثقلَين.» (المجلسی، ۱۴۰۳ق: ج۲/۳۹) و باعث تداعی بهتر تصویر صحنه نبرد و ارزش ضربه امام در آن روز می‌شود.

در جایی دیگر شاعر در بیان شجاعت و دلاوری حضرت می‌گوید:

وبأحدٍ كَم فَلَّ آحادَ شُوسٍ كلَّما أوغَدوا الوَغَى أطفَاها

(الأزري، ۱۴۰۹: ۱۲۵)

(ترجمه) «و در احد چه بسیار شجاعانی را که در هم شکست؛ هر بار که آن‌ها آتش جنگ را برمی‌افروختند وی آن را فرو می‌نشاند.»

در این‌جا نیز اشاره شاعر به نبرد احد و دلاوری حضرت در آن است و بی شک خواننده‌ای که مطلع ازآن حوادث و مبارزات امام باشد با خواندن بیت صحنه بهتر برایش تداعی می‌شود و می‌تواند تصویر در هم‌شکستن گردنکشان را در ذهن تجسم کند خاصه آن‌که جناس میان «أحد و آحاد» و طباق میان «أوغدوا و أطفاها» بر هیجان و شورانگیزی بیت افزوده است.

از دیگر تلمیحات تصویری آن‌جاست که در بیان شجاعت و جنگاوری حضرت علی(ع) شاعر این تلمیح را به شیوه «ایهام» می‌آورد و ذهن و تخیل خواننده را بر سر دو معنا درگیر می‌کند:

خَاطَ للعنكبوتِ نَسجَ الرُديني وأبيّاتِ عَزمِه أوهَاهَا

(الأزري،۱۴۰۹ق: ۱۳۲)

در این‌جا شاعر با استفاده از واژه‌های «عنکبوت، نسج، أبیّات و أوهی» تصویری حماسی خلق کرده است. در نگاه اول این به ذهن انسان متبادر می‌شود که پناه‌گاه‌ها و سپرهای دشمنان برای حضرت چون لانهٔ عنکبوتی سست بود که همه را از هم گسست اما باید دانست که شاعر به از بین رفتن پهلوان نامی یهود به نام «عنکبوت» به دست امام علی (ع) اشاره دارد و درک این اشاره برای خوانندهٔ آگاه، تصویر را نزد او پربارتر و معنادارتر می‌سازد چرا که هم‌زمان تصویری از قهرمان یهود، حشره عنکبوت، سستی لانه و تارهای نازک آن در ذهنش نقش می‌بندد. در منابع روایی و تاریخی در خصوص شجاعت امام علی (ع) آمده است: «بِخَيْبَرَ قَتَلَ مَرْحَباً وَ ذَا الْخِمَارِ وَ عَنْكَبُوتا» (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ج۴۱: ۶۷) (در نبرد خیبر مرحب، ذوالخمار و عنکبوت را از پای درآورد.)

۲ .۶. کارکرد عنصر اغراق در تصاویر حماسی

اغراق نقش مهمی در تصویرسازی، خاصه تصاویر حماسی دارد. زیرا «طبیعی است هرچه توصیف دورتر از دسترس باورها باشد خیال‌انگیزتر و در نتیجه زیباتر است اما باید توجه داشت که همچون سایر آرایه‌های سخن از تکلف و تصنع باید به دور باشد تا بتواند در حوزه هنر جای گیرد»(فشارکی،۱۳۷۹: ۷۷)

عنصر اغراق در کنار دیگر صور خیال، یکی از نیرومندترین عناصر القاء در اسلوب بیان هنری است است چنان‌که فردوسی با توجه به نقش عظیم اغراق در بیان حماسی توانسته در سطحی از هنر قرار گیرد که دیگر شاعران اگرچه کوشیده‌اند و آثار خود را سرشار از استعاره‌ها و تشبیهات و کنایات زیبا و دل‌انگیزکرده‌اند هرگز نتوانسته‌اند خود را به پایگاه او نزدیک کنند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳٦ و ۱۳۷.)

در قصیده ازریه شاعر در موارد متعدد از عنصر اغراق برای پویایی تصاویر خود مدد جسته است و این تصاویر و صحنه‌سازی‌ها جنبه هنری وشعری چکامه او را تقویت کرده است.

برای مثال وی دست حضرت علی(ع) را در نبرد دارای چنان قدرتی می‌بیند که فلک دنیا و آخرت را به گردش درمی‌آورد:

هِي طَوراً مُديرةُ فَلَكِ الـ أخرَى وطَوراً مُديرةٌ أولاها

(الأزري،١٤٠٩ق: ١٣١)

در فرازی دیگر شاعر در توصیف دلاوری حضرت در نبرد احُد می‌گوید علی (ع) در آن روزبه کفار و مشرکان چنان ضربتی زد که اگر جوانان آن را می‌دیدند از هراس دیدن آن موی صورتشان به یکباره سپید می‌شد:

قَد أراها فِي ذلک اليومِ ضَرباً لَو رَأته الشبّانُ شابَت لَحَاها

(الأزري،١٤٠٩: ١٢٦)

در تصویری دیگر، در بیان شجاعت حضرت علی (ع) ، با جان‌بخشی به عناصر طبیعت و نیز مفاهیم معنوی بیان می‌دارد که از شجاعت ایشان کوه‌های استوار به لرزه می‌افتد و تقدیرها بر خود می‌لرزند!

ولإقدامه تَزولُ الرَواسِي وَالمقاديرُ تَقشَعِرُّ حَشَاها

(الأزري،١٤٠٩: ١٤٤)

نتیجه

در بررسی کارکرد صور خیال در حماسهٔ ازریه می‌توان گفت که از آن‌جا که بیشتر ابیات این حماسه شرح رشادت‌ها و بیان شجاعت قهرمانان در میدان کارزار است، شاعر با کاربست هنری صور خیال توانسته به خوبی از عهدهٔ توصیف صحنه‌های رزم و پیکار قهرمانان برآید. شاعر هم از صور خیال بلاغی یعنی تشبیه، استعاره و کنایه به زیبایی استفاده کرده و هم در سطح کلی در توصیف و صحنه‌پردازی موفق بوده است. در قصیدهٔ ازریه در میان صور خیال بلاغی، بسامد تشبیه و استعاره بالا است. شاعر از انواع مختلف تشبیه مانند تشبیه بلیغ، تشبیه مقلوب و تشبیه مرکب به مثابه ابزاری هنری جهت ادای بهتر معانی کمک گرفته است؛ و در این میان، بسامد بالای تشبیهات بلیغ بر زیبایی و تأثیر تصاویر قصیده افزوده است. در میان استعاره‌ها هم فراوانی تشخیص نسبت به استعاره مکنیهٔ معمولی و نیز استعارهٔ مصرحه بسیار بیشتر است به گونه‌ای که از میان ۹٤ مورد استعاره، ۸۱ مورد از نوع تشخیص و ٤ مورد استعارهٔ مکنیه عادی و ۹ مورد هم مصرحه است یعنی ۸٦ درصد استعارات این قصیده از نوع تشخیص هستند و این توان بالای شاعر در تصویرپردازی را نشان می‌دهد زیرا تشخیص نقش

مهمی در تجسم تصویرها و تثبیت آن‌ها در ذهن مخاطب دارد و شاعر با جان‌بخشی به ابزار جنگی چون شمشیر، نیزه و یا مفاهیم انتزاعی و ذهنی مانند مرگ و یا مفاهیم متشکل از صحنه‌ها و حوادث مانند جنگ و... زیبایی و تأثیر تصاویر خود را بیشتر کرده است. نکته دیگری که تأثیر هنری و زیبایی استعارات را دوچندان کرده آمیخته شدن این تصاویر استعاری با عناصر برجسته‌سازی زبان مانند جناس، تکرار، طباق و غیره است که در شواهد متن به آنها اشاره شد. افزون بر صور خیال بیانی، مواردی مانند تصاویر تلمیحی، و کاربست واژگان فخیم و جنگیِ دارای ضرباهنگ حماسی و نیز طنین موسیقایی ناشی از حروف و کلمات، بُعد حماسی تصاویر را تقویت کرده و به اصطلاح تصاویری موسیقایی خلق کرده است. هم‌چنا- ن‌که شاعر در استفاده از عنصر اغراق که در شورانگیزی و پویایی تصاویرِ ژانر حماسه بسیار مؤثر است، موفق عمل کرده است.

کتابنامه

۱. احمدی، احمد. (۱۳۹۷). **شکوه شعر شیعی**، سیری در چکامه ارزشمند ازریه. تهران: دانشگاه تهران.
۲. الأزري، محمد کاظم. (١٤٠). **الأزرية**.، بیروت: دارالأضواء.
۳. أمین، محسن، (بی تا). **أعیان الشیعة**. بیروت: دار التعارف للمطبوعات.
٤. البستاني، صبحي.(١٩٨٦). **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، أصولٌ و فروع**، بیروت: دار الفکر.
۵. التفتازاني، سعدالدین. (۱۳۸۵). **شرح المختصر**، ط۲ ، قم: اسماعیلیان.
٦. الدیباجي، سید ابراهیم.(١٣٧٦). **بداية البلاغة**، تهران: سمت.
۷. رجایی، نجمه. (۱۳۸۲). **شعر و شرر**، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۸. ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳). **استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی**. تهران: سوره‌مهر.
۹. شبر، جواد. (١٤٠٩). **ادب الطف**، بیروت: دارالمرتضی.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (١٣٨٦). **صورخیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
۱۱. ضیف، شوقی. (۱۳۸۳). **تاریخ و تطور علوم بلاغت**، ترجمه محمد رضا ترکی، تهران: سمت.
۱۲. علوی مقدم، محمد و رضا اشرف‌زاده. (١٣٨٤). **معانی و بیان**، تهران : سمت.
۱۳. علوی مقدم، محمد. (١٣٦٤). **جلوه جمال، نمونه اعلای بلاغت قرآن**، قم: الهادی.
١٤. غریّب، رز.(۱۳۷۸). **نقد بر مبنای زیباشناسی**، ترجمه نجمه رجایی ،چ ۱، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۵. فاضلی، محمد. (١٣٧٦). **دراسة و نقد فی مسائل بلاغية هامّة** ، چ۱ ، مشهد : دانشگاه فردوسی.
١٦. فشارکی، محمد. (۱۳۷۹). **نقد بدیع**، تهران: سمت.
۱۷. المجلسي، الشیخ محمدباقر. (١٤٠٣) **بحارالأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار**، بیروت: مؤسسة الوفاء.
۱۸. مصطفوی، حسن. (١٣٦٠). **التحقيق في كلمات القرآن الكريم**، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۹. مطلوب، احمد. (٢٠٠٦) . **معجم المصطلحات البلاغية و تطورها**. بیروت: الدار العربية للموسوعات.
۲۰. مظفر، محمد رضا. (١٤٠٩). **الأزرية و تخميسها**. بیروت: دار الأضواء.

۲۱. الهاشمی، احمد.(۱۳۷۹). **جواهر البلاغة**. إشراف: صدقي جميل، تهران: إلهام.

۲۲. هاوکس، ترنس. (۱۳۸٦). **استعاره**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

۲۳. اسلامی، حمید رضا، بخشی، مریم، احمد زاده هوچ، پرویز و پاشایی، محمد،(۱۳۹۷). «واکاوی تصویر به مثابه کارپایهٔ شعر خلیل حاوی». **مجله زبان و ادبیات عربی.** شماره ۱۹. صص ۳۵ -٦۹

۲٤. اقبالی، عباس. (۱۳۸۸). «تصویرهای شنیداری در معلقات سبع»، **مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، شماره ۱، صص ۲۵-٤۰.**

۲۵. رجایی، نجمه. (۱۳۸۷). «نقش ساختار آوایی کلمه در موسیقی شعر معاصر عربی»، **مجله زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد**، شماره ٤، صص ۱۲۵-۱۳۹.

۲٦. سارلی، ناصرقلی. (۱۳۸۵). «ماهیت و زیباشناسی تشبیه مقلوب»، **فصلنامه پژوهش‌های ادبی**، شماره ۱٤، صص ۵۳-۷۲.

۲۷. عرفت‌پور، (۱۳۹۷). «تصویر گرایی در شعر سعدی یوسف»، **لسان مبین**، دورهٔ ۱۰، شماره ۳۲، صص۸۷-٦۵.

۲۸. میرلوحی، سید علی. (۱۳۵۵). «احوال و اشعار شیخ کاظم ازری»؛ ***مطالعات اسلامی***، شماره ۲۰، صص ۸۷-۱۱۳.

۲۹. نوری، سید مهدی. (۱۳۹٤). «تحلیل عناصر موسیقایی در چکامه ازریه»، **فصلنامه لسان مبین**، دورهٔ ۷، شماره۲۲. صص۱۲۳-۱٤٤.

References

Ahmadi, A.(2015) The glory of shiite poetry, A look at the valuable ode "Ozriya", Tehran: University of Tehran Press .[In Persian].

Alavi Moghadam, M & R. Ashrafouzadeh. (2005). Meanings and expression, Tehran: Samat Publications. [In Persian].

Alavi Moghadam, M.(1985) Jelveh jamal, the supreme example of quranic rhetoric, Qom: Al-Hadi Publications. [In Persian].

Al-Bustani, S.(1986). The poetic image in artistic writing, origins and branches, Beirut: Dar al-Fikr. [In Arabic].

Al-Dibaji, S. I.(1997) The beginning of rhetoric, Tehran: Samat Publications. [In Arabic].

Al-Hashimi, A.(2000). Jawahar al-Balaghah, Tehran: Ilham Publications. [In Arabic].

Al-Taftazani, S.D.(1986). Explanation of the mukhtasar, Qom: Ismailian Publications .[In Arabic].

Amin, M.(n.d). Shiite nobles, Beirut: Dar al-Ta'rif Publications. [In Arabic].

Azeri, M. K.(1989).Azeri, Beirut: Dar al-Azwa Publications. [In Arabic].

Fazeli, M.(1997).Studies and criticism in rhetorical issues, Mashhad: Ferdowsi University Publications. [In Arabic].

Fesharaki, M.(2000). Critical novel, Tehran: Samat Publications. (In Persian)

Gharib, R.(1999). Critique based on aesthetics, translated by Najmeh Rajaei, Mashhad: Ferdowsi University Publications. [In Arabic].

Hawks, T.(2007). Metaphor, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz Publications. [In Persian].
Majlisi, M. B. (1983). Behar al-Anwar , Beirut: Al-Wafa Foundation. (In Arabic)
Matloub, A.(2006). Dictionary of rhetorical terms and evolutions, Beirut: Al-Dar al-Arabiya Publications. [In Arabic].
Mustafavi, H.(1981). Research on the words of the Holy Quran, Tehran: Book Translation and Publishing Company. [In Arabic].
Muzaffar, M. R.(1989). Azeri and takhmisoha, Beirut: Dar al-Azwa Publications. [In Arabic].
Rajaei, N.(2003).Poetry and evil, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Publications . [In Persian].
Sasani, F.(2004). Metaphor: the basis of thinking and tools of beauty, Tehran: Surah Mehr Publications.
Shabar, J.(1989). Adab al-Taf, Beirut: Dar al-Murtada Publications. [In Arabic].
Shafiee Kadkani, M. R.(2002). Imagination in persian poetry, Tehran: Agah Publications. [In Persian].
Zeif, S.(2004). History and evolution of rhetoric, Translated by Mohammad Reza Turki, Tehran: Samat Publications. [In Persian].
Arafatpour. (2018). "Illustration in the poetry of Saadi Yousef", *Journal of lesan Mobin*, 10(32), 87-65. [In Persian].
Eghbali, A.(2009). "Audio images in the seven poems", *Journal of Arabic Language and Literature*, 1, 25-40. [In Persian].
Eslami, H. R. & M. Bakhshi & P.Ahmadzadeh Hoch & M. Pashaei. (2018) "Image analysis as a basis of Khalil Hawi's poetry", *Journal of Arabic Language And Literature*, 19, 35-69. [In Persian].
Mirlouhi, S. A. (1976). "The life and poems of Sheikh Kazem Azri"; *Journal of "Islamic Studies"*, 20, 87-113. [In Persian].
Nouri, S. M.(2015). "Analysis of musical elements in the Azeri ode", *Journal of lesan Mobin*, 7(22), 123-144. [In Persian].
Rajaei, N.(2008). "The role of word phonetic structure in contemporary arabic poetry music", *Journal of Language And Literature*, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, 4, 125-139. [In Persian].
Sarley, N. G.(2006). "The nature and aesthetics of the inverted simile", *Quarterly Journal of Literary Research*, 14, 53-72. [In Persian].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ سیزدهم، شماره۳ (پیاپی۲٦) پاییز ۱٤۰۰، صص:۷۷-٦۰

واکاوی جلوه‌های کهن‌الگوی آنیموس در شعر نازک الملائکه

(پژوهشی)

طاهره میرزاده صوغانی (دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
علی اکبر احمدی چناری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، ایران، نویسندهٔ مسئول)[۱]
علی اصغر حبیبی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، ایران)

Doi:10.22067/jallv13.i3. 2106-1055

چکیده

در الگوی روانکاوی یونگ، ساحت روان هر انسان متشکل از دو عنصر نرینه و مادینه است که فقط قطب موافق آن عیان است و دیگری در درون، نهفته است. آنیموس یا نرینهٔ درون، ساحت مردانهٔ وجود هر زن است که مسئول خلق و خو و روحیات مردانه است و به طور ناخودآگاه بر رفتار، عملکرد، گفتار و حیات روانی زن اثر می گذارد. در باور یونگ اگر زن بتواند این نیروی درونی را مهار کند و با او از در سازش در آید از ویژگی‌های مثبت آن که عموما صفات خاص مردانه هستند، برخوردار می‌شود و برعکس اگر نتواند آن را کنترل کند، خصائص منفی مردانه بر او غلبه می‌کند. نمود بیرونی این نیروی درونی در محصولات ذهنی زنان به شکل‌های مختلفِ مثبت و منفی بروز می‌کند. شعر زنانه یکی از تجلیگاه‌های اصلی بروز و ظهور آنیموس است. هدف جستار حاضر، کشف جلوه‌ها، دلالت‌ها و معانی پنهان آنیموس در شعر نازک الملائکه است که از او به عنوان یکی از پرچمداران انقلاب فرمی و محتوایی در شعر معاصر عربی یاد می‌شود. نبود تحلیلی روشمند دربارهٔ موجودیت مردانه در شعر نازک بر مبنای یک رویکرد روانشناختی به عنوان ضرورت این مقال تشخیص داده شد. نتایج نشان می‌دهد، شاعر طی جریان فردیت‌یابی خود، گاه با نبمهٔ مردانه وجود خود به تفاهم و آرمش می‌رسد و گاه با او به کشمکش می‌پردازد و از این طریق حیات روانی‌اش به مخاطره می‌افتد. همچنین غلبهٔ نومیدی بر کلیت شعر او بیانگر آن است که شاعر در جریان کشمکش با این نیروی اثرگذار، غالبا ناموفق بوده بنابراین جنبه‌های منفی آنیموس در قیاس با جنبه‌های مثبت در شعر او نمود بیشتری دارد.

کلیدواژه‌ها: ناخودآگاه جمعی، کهن الگوی آنیموس، یونگ، نازک الملائکه.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۳/۱۷ بازنگری: ۱٤۰۰/۵/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۷/۲٤

[۱]. نویسنده مسئول: ali_ahmadi@uoz.ac.ir

۱. مقدمه

امروزه بسیاری از انگیزش‌های روانیِ نویسندگان و شاعران در آثار ادبی به وسیلهٔ مطالعات علم روانشناسی، تفسیر و تأویل می‌شوند. یکی از روانشناسانی که در تحلیل متون ادبی از آرای او استفاده می‌شود، کارل گوستاو یونگ، روانشناس مشهور سوئیسی است. بنابر اعتقاد یونگ در بخشی از ذهن انسان به نام ناخودآگاه جمعی، مجموعه‌ای از رفتارها و تجربیات کهن وجود دارد که به شکل موروثی از بدو تولد همراه اوست. این الگوهای رفتاری، نقش مهمی در رشد روانیِ فرد دارند. تحلیل تناقضاتِ انگیزش‌های روانی نویسندگان بر مبنای این نظریه، امروزه نقد کهن‌الگویی نامیده می‌شود که در بخش مبانی نظری تحقیق، بیش‌تر به آن پرداخته خواهد شد. یکی از الگوهای کهن در اندیشه یونگ، انگارهٔ آنیموس یا نیمه مردانهٔ وجود زن است که در روان او نهفته است و تنظیم‌کنندهٔ رفتار روانی زنان است. این نیمهٔ تاریک وجود زن، در رؤیاها، تخیلات و کابوس‌های زنان در هیأت‌های متضاد بروز و ظهور می‌یابد که نمودهای آن، در اسطوره‌های ملل مختلف به شکل‌های مثبت مثل مرد آرمانی، شاهزاده، قهرمان، منجی، پریزاده و گاه همسر او دیده می‌شود و گاه به شکل‌های منفی مثل مرد متعصب، عاشق بی‌وفا، مار و افعی و... دیده می‌شود. یکی از شاعران زن معاصر عرب که شخصیت مرد به شکل‌های متناقض در سروده‌هایش ظاهر شده، نازک الملائکه، شاعر عراقی است.

در جستار حاضر، نمودهای مثبت و منفی کهن‌الگوی آنیموس که غالبا در هیأت مرد یا موجود مذکر در شعر نازک، نمایان شده با تکیه بر داده‌های روش نقد کهن‌الگویی، مورد تحلیل و واکاوی قرار می‌گیرد. به این منظور ابتدا مفاهیم و مقوله‌های محوریِ روش نقد کهن‌الگویی تبیین می‌گردد سپس سعی می‌شود، با تکیه بر روش توصیفی و تحلیلی، لایه‌های جدید و عمیق معنایی موجودیت مذکر در شعر نازک، مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد تا نقش نیروهای نشأت‌گرفته از ناخودآگاه جمعی شاعر در شکل‌گیری سروده‌هایش مشخص شود. چرایی انجام پژوهش این ا ست که با وجود زندگی مشترکِ آرام و بدون دغدغهٔ شاعر با همسرش، همواره سیمای مرد در شعر وی متناقض و متماوت بوده است؛ بدین گونه که این نقش گاهی آرمانی و دست‌نیافتنی و در پاره‌ای اوقات، شیطان‌صفت و منحط ظاهر گردیده است.

۱.۱. پرسش‌های بنیادین

۱. عامل اساسی در بروز تصویرهای دوگانهٔ آنیموس در شعر نازک بر مبنای نقد کهن‌الگویی چیست؟
۲. کهن‌الگوی آنیموس در مسیر فرایند فردیت‌یابی شاعر چه نقسی در رشد روانی او داشته‌است؟

۲.۱. فرضیه‌ها

۱-تصویر دوگانه آنیموس در شعر نازک بنابر تفسیر کهن‌الگویانه، از حوزهٔ آگاهی او خارج و تحت تاثیر ناخودآگاه جمعی بشری است.

۲- شاعر در فرآیند فردیت‌یابی خود هرگاه که بر این نیروی درونی سیطره می‌یابد با او به تفاهم می‌رسد و هرگاه این نیرو از کنترلش خارج می‌شود،آنیموس شرور و پلید ظاهر می‌شود.

۱ .۳. پیشینه

نظر به پیشگامی نازک الملائکه در قلمرو شعر معاصر عربی، تاکنون دربارۀ شعر او پژوهش‌های متعددی انجام شده؛ اما در حوزۀ نقد کهن‌الگوییِ شخصیت مرد در شعر وی هیچ‌گونه بررسی صورت نگرفته است؛ لذا در این بخش، پژوهش‌هایی به عنوان سابقه تحقیق معرفی می‌شوند که بیشترین قرابت را با پژوهش حاضر دارند:

اکبرزاده(۱۳۸۹) در پایان‌نامۀ خود تحت عنوان «تحلیل داستان‌های هزار و یکشب بر اساس کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس از نظر یونگ» آنیموس را میانجیِ بین خودآگاه و ناخودآگاه و همچنین روح خلاق و قهرمان، معرفی نموده است. نعمتی قزوینی و رخشنده نیا (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی سیمای زن در آثار دو شاعر معاصر عراق و ایران، نازک الملائکه و فروغ فرخزاد»، موضوعات مشترکی مانند نقد جامعه، قوانین، سنت‌های اجتماعی و جامعۀ مرد سالار را در آثار دو شاعر بررسی کرده‌اند. سلمانی نژاد مهرآبادی، سیف و موسی‌وند (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل چیستی و چگونگی ظهور کهن‌الگوی آنیموس در شعر طاهره صفارزاده» آنیموس را در شعر صفارزاده یک حس قدیمی دارای قداست و خلاقیت و الهام‌بخش لحظه‌های شاعرانۀ شاعر دانسته‌اند. کمالی‌نیا و توحیدی‌فر (۱۳۹۳) در مقاله‌ای تحت عنوان «صور مثالی آنیموس یونگ در رمان سووشون» جلوه‌های مثبت و منفی آنیموس را در این رمان معروف مورد بررسی قرار داده‌اند. نتیجۀ این پژوهش، حاکی از آن است؛ ناخودآگاه نویسنده سعی کرده تا نمودهای مثبت را در شخصیت زری به هیئت یک قدیس یا پیام‌آور بنمایاند و هرگاه موارد منفی ذهنش را پر می‌سازد، یک شخصیت دیگر را جایگزین او قرار می‌دهد. مشایخی، دهنوی و صادقی میانروی (۱۳۹۳) در پژوهشی تحت عنوان «تحلیل کهن‌الگوی نقاب و سایه در شعر نازک الملائکه» نیروی ناخودآگاه ذهن شاعر را در اشعار نازک بررسی کرده‌اند. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که نازک برای خصلت‌های بد خود به عنوان سایه و از خصیصه‌های منفی به عنوان نقاب در اجتماع بهره گرفته است و همچنین ناخودآگاه نقاب اسطوره‌های باستانی را برای شخصیت اجتماعی خود در اشعار به کار گرفته است. غایب‌زاده (۱۳۹۵) در پایان‌نامۀ خود با عنوان «بررسی کهن‌الگوها (پرسونا، آنیما، آنیموس، مادر مثالی، خود و سایه) در شعر محمود درویش» رویکرد اجتماعی شعر درویش را مرتبط با وجدان عمومی بشر دانسته و کهن‌الگوها را در خلق اشعار او اثرگذار دانسته است. پولادی، همتی و قدوسی(۱۳۹٦) در مقالۀ «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در اشعار سیمین بهبهانی و غاده السمان» به این نتیجه دست‌یافته‌اند که با توجه به زندگی و تفکرات دو شاعر، جنبه‌های منفی آنیموس در اشعار آن‌ها بیشتر نمود یافته است.

۲. چارچوب نظری پژوهش

۱.۲. کهن‌الگو

بنیادی‌ترین مقوله در تئوری یونگ، واژۀ کهن‌الگو (Archetype) است. به منظور ارائه مفهوم دقیق‌تر از این اصطلاح لازم است ابتدا به مقولۀ ناخودآگاه فردی اشاره شود که غالب روانشناسان به آن معتقدند و بر این باورند که خاستگاه بسیاری از رفتارهای غیرارادی انسان است و نقش مهمی در حیات روانی فرد دارد. فرض یونگ بر این است که علاوه بر

ناخودآگاه فردی – که به تعبیر فروید محل ذخیرهٔ عقده‌هاست – قلمرو وسیعتری در ذهن انسان وجود دارد، به نام ناخودآگاه بشری که موروثی است و از طریق نسل‌ها منتقل می‌شود و بر محتوای مغز انسان أثر می‌گذارد (فیدوح، ۱۹۹۲: ۷۰). یونگ، به هنگام بررسی تداعی‌ها، کابوس‌ها، هذیان‌ها و رؤیاهای بیماران مختلف، الگوهای رفتاری ثابت و مشترکی یافت که در حالت عادی یادآوردن آن‌ها امکان‌پذیر نیست؛ ولی فرد به طور ناخودآگاه از آنها تأثیر می‌پذیرد. این الگوهای رفتاری مشترک در بخشی وسیعتر از ناخودآگاه فردی به نام ناخودآگاه جمعی(Collective unconscious) ذخیره شده‌اند (عبود،۱۹۹۹:۵۰) و «معمولا در میان ملل و اقوام گوناگون، معانی مشترک و یکسان دارند و نقش فرهنگی مشابهی را بر عهده می‌گیرند (راه‌چمنی و عرب، ۱۳۹٦: ۸٦).

بنابر اعتقاد او، انسان به طور ناخودآگاه در طول زندگی خود از این انگاره‌های کهن تأثیر می‌پذیرد و در رؤیاها و تخیلات او نمود پیدا می‌کنند. ذهن انسان طی فرآیند تخیل، آن‌ها را در هیأت بسیاری از اشیاء، پدیده‌های طبیعی و اشخاص، نمادسازی می‌کند. تعداد کهن‌الگوها به باور یونگ بسیار زیاد است؛ اما کهن‌الگوی اصلی عبارتند از: مادرمثالی، آنیما–آنیموس، سایه و نقاب که نقش بارزی در رشد فردی–روانیِ شخص دارند (جعفری، ۱۳۸۹: ۱۰۳).

۲.۲. کهن‌الگوی آنیموس

بنابر باور یونگ، خصلت‌های زنانهٔ هر مرد، ریشه در بخشی از ساحت ناخودآگاه او دارد که او آن را نیمهٔ زنانهٔ وجود مرد(آنیما) می‌نامد و بر عکس، رفتارها و خصلت‌های مردانهٔ زن، از نیمهٔ مردانهٔ وجود او(آنیموس) سرچشمه می‌گیرد. این فرض را می‌توان، همان نیمهٔ گمشده در تداول عامهٔ مردم دانست. یونگ معتقد است: «از آنجایی که صدها هزار سال زن و مرد با یکدیگر زندکی کرده‌اند، سبب آن شده که مرد تا حدّی جنبهٔ زنانه و زن تا حدی جنبهٔ مردانه پیدا کند» (سیاسی، ۱۳۷۰: ۸۰). این اعتقاد، یعنی باور به اینکه خصایل روانی نیمه جدا شده از ما هنوز در وجود ما باقی است و در هیئت اعتقاد به وجود «همزاد» برای هر یک از افراد، در اساطیر و فرهنگ اقوام مختلف جهان تجلی پیدا کرده است (صرفی و عشقی، ۱۳۸۷: ۷۵–۷۹). آنیموس در اندیشهٔ یونگ، نیمهٔ مردانهٔ وجود زن یا به تعبیری «حوای درون» است. بنابر باور او، همان‌گونه که عنصر مادینهٔ مرد از مادر شکل می‌گیرد، عنصر نرینهٔ زن هم اساسا از پدر متأثر است، این پدر است که به عنصر نرینهٔ دختر خود اعتقادات «حقیقی» بی‌چون و چرا می‌بخشد و به آن‌ها جلوه‌ای ویژه می‌دهد (یونگ، ۱۳۹۲: ۲۸۷). آنیما و آنیموس غالبا خود را در اشکال تجسم یافته‌ای مانند چهره‌هایی که در رؤیا یا اوهام (دختر رؤیایی یا عاشق رؤیایی) وجود دارند؛ یا احساسات غیرمنطقی مرد و اندیشهٔ غیرمنطقی زن متجلی می‌کنند. این دو صورت مثالی، تعدیل‌کنندهٔ رفتار و عملکرد روانی فرد هستند که از حداکثر نفوذ برخوردارند (یونگ، ۱۳۷۰: ٤۰٤).

۳.۲. نقد کهن‌الگویی(archetypal criticism)

این روش نقدی به اختصار عبارت است از: خوانش آثار ادبی با تکیه بر مطالعات یونگ و پیروانش در تفسیر خواب و رؤیا که بسیاری از تولیدات تخیل انسان را ناشی از الگوهای تکرارِی ازلی می‌داند. بنابر چنین فرضی «تمامی آثار ادبی،

رونوشتی تکراری از الگوهای پیشین خود هستند که مخیله بشری آن را تکرار می‌کند به طوری که جهانی که دانته در کمدی الهی ترسیم کرده، تصویری تکراری از بهشت و دوزخ است و نوع بشر، نمودهای مختلف از آن؛ لیکن در هیأت نمادهای متفاوت را بازآفرینی می‌کند» (عبود، ۱۹۹۹:۵۳)؛ بنابراین، چنین خوانشی از آثار ادبی، در پی کشف و نشان‌دادن ریشهٔ مشترک تجربیات بشری است که در پنهانی‌ترین قلمرو روان بشر نهفته‌اند.

شعر نیز به عنوانِ یکی از محصولات تخیل، بستر ظهور کهن‌الگوهاست. برخی از ناقدان ادبی به تأسی از آرای یونگ، الگوهای مشترک و همسانی را در زیربنای خلق آثار ادبی یافته‌اند و نظریهٔ او را برای تفسیر این آثار به کار بسته‌اند که از آن‌ها به عنوان ناقدان کهن‌الگویی یاد می‌شود. ناگفته نماند به سبب این‌که اسطوره‌ها یکی از شناخته‌شده‌ترین قالب‌های این الگوهای تکراری هستند؛ به این روش، نقد اسطوره‌ای نیز اطلاق می‌شود. «اولین کسی که این روش انتقادی را به عنوان نقد کهن‌الگویی یا نقد اسطوره‌ای نامید، نورتروپ فرای[1] است. او معتقد است که کهن‌الگوها چیزی جز اسطوره‌ها نیستند که در آثار ادبی تجلی پیدا می‌کنند و وظیفهٔ نقد ادبی این است که این الگوها و تغییرات و دگرگونی‌های آن‌ها و سبک‌های جدید ادبی که تحت تأثیر این الگوها به وجود آمده را کشف کند» (عبود، ۱۹۹۹: ۱۱۷). این سخن فرای به مفهوم آن است که الگوهای کهن تکراری، سنگ‌بنای آثار بزرگ ادبی هستند که به وسیلهٔ این روش انتقادی، نقش آن‌ها در خلق آثار ادبی نشان داده می‌شود.

۲. ٤ . فرآیند تفرد یا فردیت‌یابی

یکی از انگاره‌های بنیادی دیگر در الگوی روانکاوی یونگ، فرآیند فردیت یا تفرد است؛ «این فرآیند به مفهوم کشف جنبه‌هایی از خود است؛ یعنی فرد باید در فرآیند پخته‌شدن، جنبه‌های مثبت و منفی خود را بشناسد تا از این طریق به تعامل برسد» (احمدی چناری، ۱۳۹۲: ۵). فردیت‌یابی، مسیر رشد و تکامل حیات روانی فرد است که باعث می‌شود به یک آرامش درونی و معرفت باطنی دست یابد. به باور یونگ، انسان در طول حیات خود یک مسیر حرکت از خودآگاه به سوی ناخودآگاه را طی می‌کند. در طول این مسیر با کهن‌الگوهای موجود در ناخودآگاه روبرو می‌شود و برای رسیدن به آرامش و خودشناسی باید با آنها به سازگاری و هماهنگی دست یابد در غیر این صورت حیات روانی او دچار مخاطرات فراوانی می‌شود. امکانات او در این مسیر سخت و طولانی، اندیشه، احساس، مکاشفه و شعور هستند(ر.ک: یونگ، ۱۳۹۲: ۳٦۷).

بر مبنای مطالعات نقد کهن‌الگویی، هرگاه رفتار مردانه‌ای از زن سر می‌زند، ریشه در نیمهٔ مردانه وجود او دارد؛ چراکه «آنیموس برانگیزنده صفات خصوصیات و رفتارهای مردانه در زن است» (ر.ک: اسمعلی‌پور ، ۱۳۹۷: ۱۷٤). یکی از ضلع‌های رسیدن به فردیت برای زنان، نحوه تعامل آن‌ها با این نیمه غیرآشنا و چگونگی مهار و کنترل آن در مسیر رسیدن به فردیت و دفع حس ازخودبیگانگی است.

۳. بحث و تحلیل

۳ .۱. شناختنامۀ نازک الملائکه

نازک الملائکه(۱۹۲۳-۲۰۰۷م) در خانواده‌ای که به شعر و ادب معروف بودند، در بغداد متولد شد. او از همان ابتدای زندگی فکری‌اش، از پدرش تأثیر عمیقی پذیرفت. پس از گذراندن دورۀ ابتدایی و متوسطه وارد دارالمعلمین بغداد شد. در سال ۱۹٤۷ اولین مجموعۀ شعری‌اش با عنوان «عاشقة اللیل» در بغداد منتشر شد. سپس قصیدۀ «الکولیرا» را به عنوان اولین تجربۀ شعر نو سرود و نام خود را برای همیشه به عنوان یکی از پیشگامان اصلی شعر نو عربی ثبت نمود. نازک موفق شد یک دورۀ یک سالۀ نقد ادبی را در دانشگاه «پرینستون» در ایالت نیوجرسی پشت سر بگذارد (بقاعی، ۱۹۹۵: ۳۲). او سالها در کویت و مصر روزگار گذرانید و در آخرین سال‌های عمرش به بیماری پارکینسون مبتلا شد و سرانجام در سال ۲۰۰۷ چشم از جهان فروبست.

شهرت نازک در قلمرو شعر معاصر عرب بدون شک به آرای او در زمینۀ نوآوری در فرم و محتوای شعر برمی‌گردد که در کتاب معروف «قضایا الشعر المعاصر» به تفصیل دربارۀ آن سخن گفته است. نازک همچون سایر پیشگامان شعر معاصر عرب، اثر عمیقی از مکتب رمانتیسم پذیرفت؛ اما در ادامۀ حیات شعری‌اش به واقعگرایی نیز روی آورد و به عنوان یک شاعر مدافع حقوق زنان شناخته می‌شود.

پیش از پرداختن به تحلیل سروده‌های شاعر، در این بخش مقوله‌های مهم و اساسی روش نقد کهن‌الگویی شرح داده می‌شود و سپس به کاربست این روش بر سروده‌های شاعر، پرداخته می‌شود.

چنان‌که پیش از این ذکر شد، عنصر نرینه در ناخودآگاهِ زن همانند عنصر مادینه در مرد جنبه‌های مثبت و منفی دارد. در شعر نازک نیز هم وجوه مثبت و هم وجوه منفی کهن‌الگوی آنیموس نمایان شده است:

۳ .۲. نمودهای مثبت آنیموس در شعر نازک

۳ .۲. ۱. قهرمان-مرد آرمانی: بارزترین تجلی این کهن‌الگو، مرد آرمانی است که در رؤیاها و آرزوهای زنان ظهور می‌یابد«آنیموس مایل است که خود را بر روشنفکران، قهرمانان و از جمله آوازه‌خوانان، هنرمندان، ورزشکاران نامدار و غیره منعکس کند» (یونگ، ۱۳۷۰: ٤۰۵). شهسوار قصه‌ها که سوار بر اسب سفید در رؤیاهای دختران به خواستگاری می‌آید، تجلی همین انگارۀ کهن است. «کهن‌الگوی قهرمان به دو شکل، نمود پیدا می‌کند یا قهرمانان یا اساطیری مثل: اودیپ، سیزیف و الیوت و نوع دیگر قهرمانان جنگی هستند که کارهای آنان مظهر کارهای خارق‌العاده شده است، مثل: سیف بن ذی یزن، عنتره، هانیبال و...» (زکی، ۱۹۷۹: ٤٦-۵۲).

کهن‌الگوی قهرمان در افسانه‌ها نمودهای متفاوتی دارد:

«الف- جستجو: قهرمان (منجی، رهایی بخش) سفری طولانی در پیش می‌گیرد که در آن باید به کارهای ناممکن دست بزند، با هیولاها بجنگد، معماهای بی‌پاسخ را حل کند، بر موانعی غلبه ناپذیر غلبه کند تا مملکت را نجات دهد و احتمالا با شاهزاده خانم ازدواج کند.

ب- پاگشایی: قهرمان در گذار از جهل و خامی به بلوغ اجتماعی و معنوی برای نیل به پختگی و تبدیل شدن به عنصر تمام عیاری از گروه اجتماعی‌اش، آزمون‌های بسیار دشواری را از سر می‌گذراند.

ج- بلاگردان: قهرمان که سعادت قبیله یا ملت به او وابسته است، باید بمیرد تا کفارهٔ گناهان مردم را بدهد و حاصلخیزی را به زمین برگرداند» (گرین و دیگران، ۱۳۸۳: ١٦٦).

تجلیِ قهرمان کهن‌الگویی در شعر نازک از نوع اول است که در افسانه‌ها همیشه، پریزاد یا شاهدخت را از بند یا سیاهچال دیو نجات می‌دهد. نازک الملائکه در قصیدهٔ «الزائر الذي لم يجيء» در زوایای درون خویش در جستجوی این قهرمان یا همان مرد آرمانی است که غیرقابل دسترسی به نظر می‌رسد:

«وما كنت أعلم أنّكَ إن غبتَ خلفَ السنينْ/ تخلّف ظلّكَ في كل لفظٍ وفي كلّ معنى/ وفي كلّ زاويةٍ من رؤاتي وفي كلّ مَحْنى/ و ما كنتُ أعلمُ أنّكَ أقوى من الحاضرين» (الملائکه، ۱۹۹۷: ج۲، ۳۲۸).

(ترجمه) «نمی‌دانستم که تو در پس سال‌ها پنهان شده‌ای/ سایه‌ات در هر لفظ و معنایی پنهان مانده است/ و در هر پیچ و خمی از رؤیاهایم، نمی‌دانستم که تو نیرومندتر از همه این حاضران هستی»

شاعر با صبر، شکیبایی و امیدواری بر روی تخت راحتش نشسته است تا سرانجام آن مرد آرمانی بیاید؛ مردی که نازک در انتظار اوست نیمهٔ درونی گم‌شدهٔ شاعر است که زندگی‌اش با او کمال می‌یابد و معنی پیدا می‌کند. این «معشوق ناشناس و مجهول، نمودی از آنیموس است که معادل بیرونی برای آن وجود ندارد» (علی‌رضایی و همکاران، ١٤٠٠: ۱۰۷). خود شاعر به غیرممکن بودنش اطمینان دارد اما پیوسته، منتظر اوست:

«و لو كنتَ جئتَ... وكنا جلسنا مع الآخَرينْ/ و دار الحديث دوائر و انشعبَ الأصدقاءْ... أدركت أنّي أحبّكَ حُلما/ و مادمتَ قد جئتَ لحما و عظما/سأحلم بالزائرِ المستحيلِ الذي لم يجيءْ » (همانجا، ۳۲۸).

(ترجمه) «کاش تو می‌آمدی، با دیگران می‌نشستیم/ و سخنان سلسه‌وار ادامه می‌یافت و دوستان گروه گروه، دسته دسته می‌شدند دانستم که تو را در رؤیاهایم دوست خواهم داشت/ و همواره تو با گوشت و استخوانت پیش من می‌آمدی/ در رؤیای مسافر محالی خواهم بود که هنوز نیامده است»

ابیات فوق، نشان‌دهندهٔ تلاش شاعر برای کنار آمدن با آنیموس درون است تا در حیات روانی خود به آرامش برسد و با او از در صلح درآید اما چنین امری بسیار سخت و غیرممکن به نظر می‌رسد.

۳ .۲. ۲. یار و یاور: بنابر باور یونگ، زن در طول حیات خود گاهی از نیمهٔ مردانهٔ وجود خود به طور نا خودآگاه استمداد می‌طلبد؛ «آنیموس به مانند آنیما قادر است برای زن جنبهٔ الهام بخشی و کمک دهنده داشته باشد» (یونگ، ۲۸۱:۱۳۹۲). همانطور که در افسانه‌های ملل در جریان سفر قهرمان به دنبال جاودانگی و خوشبختی- که در صور نمادینی مانند

جستجوی آب حیات، جام زرین، پشم زرین و گیاه شفابخش و...نمود یافته- آنیما در هیأت پریدخت یا دوشیزه‌ای نمایان می‌شود که در چنگال دیو اسیر است و آنیموس که کامل‌کنندهٔ اوست در هیأت یار و یاور ظاهر می‌شود و به او کمک می‌کند تا نجات یابد. صورت دیگر این کهن‌الگوی نجات‌بخش، «پیر خردمند» باشد که« نمایندهٔ علم، بینش، خرد، ذکاوت، و اشراق بوده و از خصایص اخلاقی‌ای چون، ارادهٔ مستحکم و آمادگی برای کمک به دیگران برخوردار است.» (حسینی، ۱۱۱:۱۳۸۷). او به آنیما کمک می‌کند تا در حیات روانی خود به تکامل برسد و فردیتش شکل بگیرد. این تمثیل، می‌تواند نمادی از کامل‌شدن زن و مرد در کنار یکدیگر در مسیر زندگی آن‌ها باشد. یکی از بسترهای تجلی کهن‌الگوی آنیموس در شعر نازک، چکامهٔ بلند «أغنية الإنسان» است؛ در این سرودهٔ بلند، شاعر در جستجوی خوشبختی و جاودانگی همچون عارفان و سالکان به یک سفر کشف و شهودی و معنوی می‌رود:

كم بحَثْنا عن السعادةِ لكن ما عَثَرنا بكـوخِها المَسحورِ

أبداً نسألُ الليالِيَ عنها وهي سرُّ الدنيا ولُغزُ الدُهورِ

(الملائکه، ۱۹۹۷(ج۱): ۳۹۷)

(ترجمه) «چه بسیار در جستجوی سعادت گشتیم، اما کلبهٔ سحرآمیزش را نیافتیم/ تا ابد از روزگار دربارهٔ او خواهیم پرسید، سعادت راز دنیا و معمای روزگاران است.»

شاعر برای رسیدن به سعادت از منزلگاهی به منزگاه دیگر می‌رود و باد به عنوان راهنما، وی را یاری می‌رساند و او را به کوه‌ها، کلیساها، روستاها، دنیای خوشگذران‌ها و مکان‌های مختلف رهنمون می‌شود؛ ولی شاعر خوشبختی را نمی‌یابد. این چکامه، ترکیب‌بندگونه‌ای است که ابتدا از زبان خود شاعر بیان می‌شود، سپس در پایان هر منزلگاه، باد در قالب چند بیت کوتاهتر، همچون یک پیر طریقت شاعر را به منزلگاهی دیگر هدایت می‌کند تا دنیاهای متفاوت را تجربه کند و نقص و کاستی‌های دنیای اقشار مختلف مردمان را ببیند:

سرتُ وحدي بين القصور طويلاً أسألُ العـابرينَ أين السعيدُ؟

فإذا بهجةُ القُصور ستارُ يختفي خلفَهُ الظلامُ المديدُ

(همان، ٤٠٧)

(ترجمه) «مدت زمانی طولانی به تنهایی بین قصرها در حرکت بودم از عابران می‌پرسیدم(انسان) خوشبخت کجاست؟/ (به ناگاه دریافتم) که سرور و شادی کاخ‌ها، پرده‌ای است که تاریکی بی‌حد و مرزی پشت آن است.»

سپس به دنیای زاهدان و راهبان رهنمون می‌شود؛ شاید گنجینه گمشدهٔ سعادت را آنجا بیابد:

مرحبا يا رهبانُ هل في حِماكم من حديثٍ عن كنزِنا المفقُود؟

(همان:۴۱۵)

(ترجمه) «آفرین بر شما ای راهبان آیا در پیرامون شما سخنی از گنج گمشدهٔ ما هست؟»

سرانجام پس از جسجویی طولانی، باد او را به جهان شاعران هدایت می‌کند:

حدقی ها هنا يا فتاةُ القصيد إنَّ في كونهم رجعُ لحنٍ سَعيد؟(همان:۴۴۶)

(ترجمه)«نگاه کن ای دختر جوان آنجا(عالم)شعر است/ در عالم هستی آنها، پژواک آهنگی خوش طنین‌انداز است.»

سرانجام در دنیای شاعران نیز گمشده‌اش را نمی‌یابد و رؤیای آنان در یافتن خوشبختی را برباد رفته می‌بینند و سیر و سلوکش به پایان می‌رسد:

وذَوی حُلمُهُ الالهيُ وانثا لَت على روحِه الكآبةُ سُحُبا؟

(همان:۴۵۵)

(ترجمه) «رؤیای الهی‌اش نابود شد و پرده‌ای از جنس غم واندوه بر روحش کشیده شد»

از منظر نقد کهن‌الگویی، باد در این تصویر می‌تواند تجسمی از پیر خردمند باشد شاعر در مسیر سیر سلوک خود از این منبع خرد و تدبیر،کمک و راهنمایی می‌گیرد تا از جادۀ خوشبختی منحرف نشود. این تدبر و مکاشفه‌گری را می‌توان، ناشی از ندای درونی آنیموس شاعر دانست که نهیب شناخت و معرفت بر شاعر می‌زند. یونگ در همین ارتباط می‌گوید: «زن اگر طبیعت عنصر نرینه‌اش را دریابد و به نفوذی که بر وی دارد آگاهی یابد و به جای مقهور شدن، با واقعیت برخورد کند در این‌صورت عنصر نرینه می‌تواند همراه درونی گرانقدر شود و او را به صفات مردانۀ خلاق، شجاعت و خرد روحی آراسته کند» (یونگ، ۱۳۹۲: ۲۹۲). شاعر به حکم طبیعت زنانه و احساس لطیفش ممکن است در لحظۀ سرنوشت‌ساز تصمیمی از سر عاطفه و احساس بگیرد؛ اما در اینجا آنیموس، راهنما و راهبر می‌شود و چنانکه خود شاعر اعتراف می‌کند، راه صواب را به وی نشان می‌دهد و نادرستی احساسش را به گونه‌ای جدلی و مبتنی بر پرسش، پاسخ، تأمل و تعمق به او گوشزد می‌کند. خویشکاری آنیموس در این صورت، بخشیدن نیروی «توانایی هدف‌گذاری و رسیدن به هدف» (علی‌رضایی و همکاران، ١٤٠٠: ١٠٦) به زن است. راز هستی که شاعر در این سیر و سلوک به آن می‌رسد و هدف غائی اوست این است که این جهان، سرای سعادت و خوشبختی نیست همچان که در اسطورۀ سفر قهرمان ، پشم زرین و بهشت گمشده و جام زرین دست‌نیافتنی هستند.

۳ .۲. ۳. آسمان: طبق عقیدۀ گذشتگان و تفکرات اسطوره‌ای، آسمان نماد مذکر، پدر، مردانگی و آنیموس است و زمین نشانۀ زن، باروری، پنهانی مادر و آنیما است (بولن، ١٣٨٤: ٣٤). نازک، آنیموس را آسمان وجود خود می‌پندارد که نیروی محرکۀ زندگی و منبع الهام او در زندگی است و به هنگام سختی‌ها و فشار زندگی، سعی در رسیدن به آن دارد. جدا افتادگی شاعر از آسمان وجودش، تجلی نمادین فاصلۀ وی با آنیموس درون است که شاعر تلاش می‌کند با اتحاد و درآمیختن با او، نابسامانی روحی خود را برطرف سازد و با آنیموس درون، آمیزش یابد. پیوند زمین و آسمان، تصویری از این وحدت و سازش با این نیمۀ مردانۀ وجود شاعر است که در قصیدۀ «الخطوة الأخيرة» پدیدار گشته است:

«سوف أحيا، يا سمائي، فوق أرضي/ سوف أطوي النورَ في قلبي العميقِ/ كنت يوماً خافقاً، بينَ الغيومِ/ أَسكُب الأحلامَ في عُمق حياتي/ تصعَدُ الآمالُ بي فوقَ النجوم» (الملائکه، ۱۹۹۷: ج۲، ۲۵۷).

(ترجمه) «زندگی خواهم کرد، ای آسمان من، روی زمینم/ نور را در قلب عمیقم وارد خواهم ساخت/ من روزگاری بین ابرها در طپش بودم/ رؤیاها را در عمق جانم جاری می‌ساختم/ آرزوهایم مرا بالاتر از ستارگان می‌برد»

واژگان و تعابیری که شاعر با استمداد از آن‌ها تصویر خود را می‌سازد اغلب در این تصویر مفهوم امیدواری و زایش انگیزه‌های جدید برای زندگی را تداعی می‌کند از جمله نور، ابر، عمق و صعود به سوی بالا که در باورهای اساطیری همیشه مفهوم عبور از وضعیت بدتر به بهتر را القا می‌کنند.

٣ .٢. ٤. آنیموس و جمعی‌بودن: «عنصر نرینه بیشتر بیانگر عناصر جمعی است تا شخصی. به دلیل همین ویژگیِ جمعی بودن است که زنان (هنگامی که عنصر نرینه بجای آن‌ها سخن می‌گوید) معمولا از کلمات «ما»، «آن‌ها» یا «همه» استفاده می‌کنند و در گفتارشان واژه‌هایی مانند «همیشه»، «لازم است» و «ما باید» به چشم می‌خورد» (یونگ، ١٣٩٢: ٢٩٢). در بسیاری از اشعار نازک نیز وجه جمعی بودن کهن‌الگوی آنیموس، بازتاب یافته است، از جمله در قصیدهٔ «إلی العام الجدید»؛ نازک خود را در جمع انسان‌های غفلت‌زده‌ای می‌بیند که مشغول‌شدن به مادیات و رفاه دنیا آن‌ها را از فکر کردن به حقیقت زندگی باز داشته است. چنانکه یونگ در قالب جملات ذکر شده اشاره کرده است، صبغه‌ای از تدبر مردانه در این شعر به چشم می‌خورد و شاعر، نگاه فیلسوفانه‌ای به حقایق جهان دارد و از احساسات لطیف زنانه که بیشتر متکی بر فردیت و دغدغه‌های ذاتی است، فاصله می‌گیرد:

«یا عام لا تقرب مساکننا فنحن هنا طیوف/ من عالم الأشباح، ینکرُنا البسر/ ویفر منّا اللیل و الماضي ویجهلنا القدر/ ونعیش أشباحاً تطوفْ/ نحن الذین نسیر لا ذکری لنا...نحن العراة من الشعور، ذوو الشفاه الباهته (الملائکه، ١٩٩٧: ج٢، ٢٤٩).

(ترجمه) «ای سال نو به منزلگاه‌های ما نزدیک نشو، ما در اینجا به سان سایه‌هایی هستیم از جهان شبح‌ها، انسان‌ها ما را انکار می‌کنند، شب‌ها و روزها از ما می‌گریزند و سرنوشت ما را نمی‌شناسند، به سان شبح‌های سرگردان زندگی می‌کنیم، ما به راهمان ادامه می‌دهیم، بدون یاد و خاطره‌ای، ما خالی از احساسیم، با لب‌هایی خاموش».

قصیدهٔ «أنشودة الرهبان»، «الخیبة» و «خمسُ أغان للألم» نیز می‌تواند مثال‌های بارزی از این نمود آنیموس باشد که بخش اعظمی از دیوان شاعر را به خود اختصاص داده است.

٣ .٣. نمودهای منفی آنیموس در شعر نازک

بنابر اعتقاد یونگ اگر نوع بشر نتواند با کهن‌الگوهای درون خود کنار بیاید، در این‌صورت آن‌ها سرکش، غیرقابل مهار، لجوج و کینه‌توز ظاهر خواهند شد و حیات روانی فرد را به مخاطره می‌افکنند. بسیاری از ناملایمات روحی انسان و ناسازگاری‌های او ریشه در همین امر دارد. عنصر نرینه نیز چنین وجهی دارد؛ اگر زن برای کنار آمدن با او تلاش نکند، غیرقابل مهار و خطرآفرین می‌شود. این عنصر حتی در زنان هم که طبعی لطیف دارند ممکن است به گونه‌ای خشن و بی‌رحم ظهور کند (یونگ، ١٣٩٢: ٢٨٥).

٣ .٣. ١. خطاکار ازلی: یکی از نمودهای بارز آنیموس در رؤیاهای زنان، مرد ازلی اساطیری است. باستانی‌ترین نمونهٔ این نمود، حضرت آدم(ع) در داستان آفرینش است. زوج اولیه در افسانه‌های اکثر ملل از یک کالبد دو جنسیتی تکثر یافته‌اند. به عنوان مثال ماجرای خلقت حضرت حواء از پهلوی حضرت آدم یا «سیکوم» در افسانه‌های آفریقایی که برای خویش از

شاخه‌های درختان زنی به نام «مبونوی» می‌سازد (السواح، ۱۹۸۸: ۱۰۸)، همچنین خلقت زوج اولیه در افسانه‌های جزیرهٔ «تاهیتی» در اقیانوس آرام از گل سرخ(عبود، ۱۹۹۹:۸۵)، نیز نمونه‌های متکثر از کهن‌الگوی انسان نخستین هستند که از نظرگاه نقد کهن‌الگویی بر ماهیت دو جنسی مرد و زن دلالت می‌کنند. در ماجرای هبوط انسان به زمین، برخی رانده‌شدن آدم ابوالبشر از زمین را گناه نخستین و برخی خطای نخستین می‌نامند. زندگی انسان روی زمین در نگاه نازک، رنجی مداوم است که عقاب عمل آدم(ع) است. او در ابیات زیر، این جنبهٔ منفی از نیمهٔ مردانهٔ وجود خود را نمایان ساخته است. از این منظر، آنیموس برای زن گمراه‌کننده و فریبنده است:

«حَسبُها أَننا دفعنا إليهم/ ثمنَ العيشِ حَيْرةً و دموعاً/ أيُّ ذنبٍ جناه آدم حتى/ نتلقى العقاب نحن جميعا » (الملائکه، ۱۹۹۷: ج۱، ۳۸).

(ترجمه) «او را همین کافی است که ما بهای زندگی را با اشک و آه برای آنان پرداختیم. چه گناهی از آدم سر زد که ما همگی به خاطر آن کیفر داده شدیم»

۳ .۳. ۲. عفریت مرگ: یکی از نمودهایی که آنیموس در رؤیاها و کابوس‌های زنان دارد، نمود مرگ است. «مرگ‌اندیشی همواره خیال انسان را احاطه کرده و افکارش را تحت تاثیر قرار داده است. مرگ و رستاخیز اندیشهٔ محوری بشر هستند و این اندیشه متمرکز در انسان معاصر به طور ناخودآگاه در رؤیاها و در بازگشت به اساطیر اولیه ظاهر می‌شود» (أبوغالی، ۲۰۰٦: ٦٦). «عنصر نرینه هم درست به مانند مادینه می‌تواند عفریت مرگ باشد؛ مثلاً در یکی از افسانه‌های پری‌زادگان، زنی تنها، پذیرای مردی خوش سیما یا همان قهرمان می‌شود، هرچند خواب دیده بود که مرد، پادشاه مردگان است. او پس از چندی مرد را ناگزیر می‌کند که شخصیت واقعی خود را آشکار کند. مرد ابتدا خودداری می‌کند و می‌گوید: اگر چنان کند زن خواهد مرد. اما وقتی زن پافشاری می‌کند، مرد می‌گوید که خود مرگ است و زن همان دم از ترس می‌میرد. از نقطه نظر اسطوره‌ای، بیگانهٔ خوش سیما به احتمال زیاد تجسم نمایهٔ شرک‌آمیز پدر، یا خدایان است که به صورت پادشاه مرگ (که یادآور ربوده شدن پرسه‌فون بدست هادس است) نمود پیدا کرده است. اما از نظر روانی، نمایانگر عنصر نرینه‌ای است که زن را از تمام مناسبات انسانی و به ویژه ارتباط با مردان باز می‌دارد.» (یونگ، ۱۳۹۲: ۲۸۷). خویشکاری آنیموس وقتی به صورت عفریت مرگ ظاهر می‌شود، کشتن نیروی خلاقیت و خشکاندن شور زندگی در وجود زن است (اسمعلی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۸۲).

نازک در سرودهٔ «عندما قتلتُ حيي» با عفریت مرگ پنجه در پنجه می‌اندازد و گمان می‌کند که بر این هیولا پیروز شده و او را در پرتگاه نیستی قرار داده اما در انتها چنین احساس می‌کند که خود و شوق به زندگی را کشته است:

«أبغضتُ اسمَكَ الملعونَ والأصداءَ و ظلا/ كرهت اللَونَ والنغمةَ والإيقاعَ و الشكلا/ ...وتَم النصرُ لي وهَوَيتَ تمثالا الى الهُوة/...و كنتُ قتلتُكَ الساعةَ في ليلي وفي كأسي/ وكنت أشيع المقتولَ في بطْءٍ الى الرمسِ/ فأدركتُ ولونُ اليأس في وجهي/ بأني قطّ لم أقتلْ سوى نفسي» (الملائکه، ۱۹۹۷:ج۲، ۳۳۷).

(ترجمه) «به خشم آمدم از اسم نفرین شده‌ات، پژواک صدایت و سایه‌ات/ از رنگ، آواز، موسیقی و هیبت تو متنفر شدم/

پیروزی از آن من شد و پیکر تو در پرتگاه سقوط کرد/و در همان لحظه، در شب و جام شرابم تو را کشتم / و با درنگ، مقتول را تا گور تشییع کردم/ در حالی که رنگ نومیدی بر چهره‌ام بود دریافتم / ،که من هرگز کسی را جز خودم نکشتم.»

آنیموس در این تصویر در هیأت عفریت کینه‌توزی ظاهر می‌شود که شاعر خود را در نبردی سخت و کشنده با او تصور می‌کند. چنین احساسی از مبارزه با هیولای درون، از منظر نقد کهن-الگویی می‌تواند به مفهوم تلاش بی‌وقفه شاعر در قلمرو زندگی شخصی برای رهایی از نداهای درونیِ نیمهٔ وجودی مردانه‌اش باشد. تمثیل مبارزه با او، از این دریچه ، به مفهوم کنار نیامدن با ساحت مردانه وجود است که یونگ از سرسختی و کینه‌توزی آن سخن گفته است و از این حیث می‌تواند برای زن مخاطره‌آمیز باشد که در طول زندگی، امیدش به ادامهٔ حیات را مختل می‌کند؛ چه اینکه زن با اتکای بر طبع لطیفش می‌خواهد زندگی آرامی داشته باشد؛ اما گاهی به شکل ناخودآگاه، تصویری خشن و پرخاشگر از خود نشان می‌دهد که جامعه از او انتظار ندارد؛ بنابراین سعی می‌کند این میل به خشونت را در وجود خود خاموش کند. قتل هیولا در این تصویر و یکی دانستن آن با کشتن خویش را می‌توان چنین تفسیر نمود که منظور شاعر از خودکشی، سرکوب همان ندای درونی است و سرکوب خود در نگاه او نوعی مرگ خاموش جلوه می‌کند که همواره با شاعر همراه است؛ اما دیگران او را درک نمی‌کنند؛ زیرا در جهان واقعیت، در ظاهر زندگی آرامی دارد.

۳.۳.۳. مرد متعصب: یکی دیگر از جلوه‌های منفیِ آنیموس که تعادل روانی زن را به هم می‌ریزد، مرد متعصب است. نمونهٔ چنین نرینهٔ منفی‌ای را می‌توان در داستان «ریش آبی» مشاهده کرد که همسران خود را پنهانی می‌کشد. عنصر نرینه با این چهره، تجسم تمامی بازتاب‌های نیمه ناخودآگاه سرد و ویرانگر است که بر وجود زن چیره می‌شود، به ویژه هنگامی که نتواند از بند احساسات خود بگریزد (یونگ، ۱۳۹۲: ۲۸۷). نمونهٔ دیگری از این الگوی مرد متعصب را می‌توان در داستان «هزار و یک شب» و ماجرای پادشاه و شهرزاد مشاهده کرد. پادشاه به دلیل تعصب و حس خیانت همسرش را می‌کشد و همگی دختران را به ازدواج با خود وا می‌دارد سپس به قتل می‌رساند تا نوبت به شهرزاد می‌رسد (ر.ک. طسوجی، ۱۳۹۰: ٤).

نازک، تعصب و کینه‌جویی نرینهٔ درونش را در قصیدهٔ «غسلا للعار» منعکس ساخته که بر برادر فرافکنی شده است؛ این شعر سرنوشت دختری را روایت می‌کند که قربانی آداب و رسوم خشک و متعصبانهٔ جامعهٔ خویش شده و مورد سوء ظن مردان خانواده؛ یعنی پدر و برادر واقع گشته که به سبب ترس از ننگ و بدنامی او را می‌کشند:

«أماهُ! وحَشرجةً ودموعٌ وسَوَادُ/ وانبجسَ الدمُ واختلج الجسمُ المطعونُ/ والشَعْرُ المتموج عَشّش فيه الطين/ أمّاه! ولم يسمَعْها إلا الجلاد.../ ويعود الجلّادُ الوحشيُّ ويَلقى الناس.../تَرْقُبُنا في قبضة والدنا وأخينا/ وغداً مَن يدري أيُّ قِفارْ/ ستوارينا غسلاً للعارْ؟» (الملائکه، ۱۹۹۷: ج۲، ۳۵۱)

(ترجمه) «آه مادر! نالهٔ جان‌سوز، اشک و تاریکی/ خون جاری شد و پیکر زخم‌خورده در هم پیچید/ و گل و خاک بر موی پرپیچ و تاب نشست/ مادر! جز جلاد کسی صدا را نشنید/ جلاد وحشی برمی‌گردد و مردم مرا در چنگ برادر و پدرم نظاره می‌کنند.../ و کسی نمی‌داند فردا کدامین بیابان برای شستن ننگ ما را در خود پنهان خواهد کرد»

آنیموسِ رام‌نشده در این قصیده به شکل یک جلاد بر شاعر الهام شده است و روایت مرگ دختر به صیغه متکلم، نشان از همذات‌پنداری شاعر با دخترانی دارد که در جامعهٔ واقعی چنین سرنوشتی دارند. از مرد تبهکار و جانی در نقد کهن- الگویی تحت عنوان غارتگر ذاتی روح یاد شده است (اسمعلی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۷٦). خویشکاری آنیموس در این تصویر، جنایت و تبهکاری اوست که سبب برهم ریختن تعادل روحی نازک شده و در فرآیند رسیدن او به فرآیند فردیت اختلال ایجاد کرده است. این تصویر نشان از آن دارد که نازک نتوانسته بر فشار درونی خود تسلط یابد زیرا در این صورت، «حق تعیین سرنوشت» (علی‌رضایی و همکاران، ۱٤۰۰: ۱۰٦) را که جزو خویشکاری‌های مثبت آنیموس است از دست می‌دهد و آنیموس نمودی شرارت‌آمیز می‌یابد.

۳ .۳. ٤. موجود پوچگرا: افکار ناخودآگاه عنصر نرینه گاهی چنان حالت انفعالی به خود می‌گیرد که ممکن است به فلج شدن احساسات یا احساس ناامنی شدید و احساس پوچی منجر گردد. در این گونه موارد، عنصر نرینه از ژرف‌ترین بخش‌های درونی زن نجواکنان می‌گوید: «تو بیچاره‌ای. چرا این‌همه دوندگی می‌کنی؟ فایدهٔ این همه زحمت چیست؟ زندگی هرگز بهتر از این نخواهد شد» (یونگ، ۱۳۹۲: ۲۸۸). بر مبنای روانشناسی تحلیلی یونگی، می‌توان چنین گفت که زن گاهی دچار چنین احساسی می‌شود و تمامی زندگی به شکلی ناخودآگاهانه در او بی‌معنا می‌شود. برخی از رفتارهای زن و مرد در زندگی به ارادهٔ خودشان نیست؛ بلکه یک عامل روانی؛ یعنی همان ناخودآگاه جمعی منشأ این رفتار است.

گاهی آنیموس درون نازک به او حس پوچی و نومیدی را الهام می‌کند. در قصیدهٔ «نهایة السلم» آنیموس چنان او را به پوچی کشانده که حتی نمی‌داند در کجاست و سرانجام همه تلاش او چه خواهد شد. سرانجامی که هر چه باشد، نمی‌تواند پایانی خوش برای شاعر داشته باشد:

مرَّتْ أيامٌ/ أيامٌ تُثقلُها أشواقي أين أنا؟/ مازلتُ أحدِّقُ في السُلّمْ/ والسلّمُ يبدأُ لكنْ أينَ نهايتهُ؟/ يبدأُ في قلبي حيثُ اليتهُ وظلمتُهُ/ يبدأُ. أين البابُ المبهمْ؟ بابُ السُلّمْ؟» (الملائکه، ۱۹۹۷: ج۲، ۱۱۰)

(ترجمه) «روزها گذشتند/ روزهایی که شوق و خندهٔ من آن را سنگین می‌کرد. من کجا هستم؟/ پیوسته به نردبان خیره می‌شوم/ نردبان پیداست اما پایانش کجاست؟/از قلبم آغاز می‌شود، آنجا که بیابان تاریکی‌اش/ شروع می‌شود، دروازهٔ نامعلوم کجاست؟ ابتدای نردبان؟»

نردبان که در شعر عرفانی غالباً نمادی از صعود به عالم بالاست (حسینی، ۱۳۸٦: ۲٤)، در این تصویر نمادین می‌تواند به عنوان وسیله‌ای تفسیر شود که آنیموس را به آنیما پیوند دهد که شکل دیگر آن را در وحدت آسمان و زمین می‌توان مشاهده نمود؛ اما نازک، انتهای نردبان را تیره و تار می‌بیند؛ این تصویر، تمثیلی از گمشدگی شاعر در زندگی و ناتوانی او از پیوند با آنیموس را نشان می‌دهد. در ادامه، شاعر با فردی مذکر (آنیموس) در درونش صحبت می‌کند که در فراسوی آرزوهایش به صورت مجهول مانده است؛ هیئتی مجهول که زندگی پوچ و بی‌معنی برای شاعر رقم زده است:

«مرّتْ أيامْ/ لم نلتق، أنتَ هناك وراءَ مَدَى الاحلامْ/ في أفْقٍ حفَّ به المجهولْ.../ فوقَ الأحزانْ/ لا شيءَ سوي رْجْعِ نعسان/ يهمِسُ في سمعي ليس يعودْ/ لا ليس يعودْ» (همان: ۱۱۰).

(ترجمه) «روزها سپری شدند، دیدار نکردیم / تو آنجایی، پشت گسترهٔ رؤیاها، / در افقی که بی‌نهایت آن را احاطه کرده.../ روی غم‌ها/ هیچ چیز نیست جز پژواک چرت‌آلود که در گوشم پچ پچ می‌کند/ که او برنمی‌گردد، نه بر نمی‌گردد.»

۳ .۳. ۵. مار و افعی: یکی از جلوه‌های منفی آنیموس مار، افعی یا اژدهاست. مار الگوی تجدید حیات و نماد خویشتن است؛ از نظر یونگ خویشتن (سلف) موضوعی است تمام روان که شامل آگاه و ناآگاه می‌شود. سلف یا خویشتن، مرکز روان و مانند خداست. مار مردانگی است و حیوان مورد علاقهٔ زن نیز معرفی شده است. مار رمز مطلوب خودآگاهی است (یونگ، ۱۳۷۰: ٦۳).

در باور یونگ اگر انسان، حیوان درون خود را تشخیص ندهد و با زندگی‌اش در نیامیزد، ممکن است خطرناک شود. انسان تنها آفریده‌ای است که توانایی چیره شدن بر غرایز خود را دارد؛ اما در عین حال می‌تواند آن‌ها را سرکوب، دگرگون و جریحه‌دار کند و می‌دانیم که مار هیچ‌گاه خطرناک‌تر از وقتی که زخمی می‌شود، نیست؛ بنابراین غرایز سرکوب شده می‌توانند بر انسان چیره شوند و وی را به تباهی بکشانند. با این وجود انسان بدوی باید حیوان درون خود را رام سازد تا برایش همراهی مفید شود و انسان متمدن باید درون خود را التیام بخشد و با وی دوست شود (یونگ، ۱۳۹۲: ۳٦۳-۳٦٤).

آنیموس در شعر نازک الملائکه، در هیئت یک افعی لجوج و کینه‌توز ظاهر شده که پا به پای نازک در همهٔ مسیرهای زندگی‌اش نمایان می‌شود. دشمنی شاعر با مار و فرار از او، منجر به تعقیب و گریز می‌شود و مار بالأخره زهر خود را می‌ریزد و شاعر را دچار ملالت می‌سازد؛ بنابراین، احساس پوچی و جباریت سرنوشت بار دیگر به سراغش می‌آید:

«أين أمشي؟ مللتُ اليدروبْ/ وسئمتُ المروجْ/ والعدّو الخفي اللجوج/ لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب؟/الممرات والطرق الذاهباتْ/ بالأغاني إلى كل أفق غريبْ/ ... صامدٌ كصُمُودِ النجوم.../ذلك الأفعوانُ الفظيعْ...» (الملائکه، ۱۹۹۷: ج۲، ۷۷).

(ترجمه) «به کجا روم؟ از راه‌ها بیزار شدم/ از چمنزاران به ستوه آمدم/ و دشمن پنهان و کینه‌توز/ هنوز در تعقیب من است. گریزگاه کجاست؟ چونان ستاره‌ها، همچنان استوار و پایدار است.../ آن افعیِ هراس‌آور...»

تمثیل فرار شاعر از مواجهه با مار، می‌تواند به عنوان ترس شاعر از رویارویی با آنیموس تفسیر شود که گاه سرکش و نافرمان است و شاعر به جای این‌که به او نزدیک شده تا مهارش کند از آن می‌گریزد.

۳ .۳. ٦. عاشق بی‌وفا: یکی از نمودهای آنیموس چنان‌که ذکر شد، قهرمان یا عاشقی است که در پی آنیما و نجات او از بند جادوگر یا سیاهچال به سفرهای سخت می‌رود؛ مثل سفر آدونیس به زیر زمین در جستجوی عشتار یا آفرودیت؛ اما گاهی این عاشق جنبه‌ای منفی، انحرافی و ویرانگر پیدا می‌کند. او در هیأت یک شخص بی‌وفا در ناخودآگاه شاعر نمایان می‌شود. «جنس مؤنث، آنیموسِ ناخودآگاهش را در مردانی که احساسات او را به نحوی برمی‌انگیزند، عینیت می‌بخشد. اگر او در مورد مردی، کشش پرشوری را تجربه کند، آن مرد دارای همان خصایصی است که در تصویر آنیموس زن یافت می‌شود؛ برعکس، اگر احساس بیزاری و نفرت به او دست دهد، آن مرد کسی خواهد بود که نهادها و طبیعتی دارد که با تصویر نرینهٔ درون او مغایر است» (پورالخاص و عشقی، ۱۳۹۳: ۸). در بیشتر اشعار نازک، مضمون بی‌وفایی و عشقِ بی‌سرانجام نیز دیده می‌شود، از جمله در قصیدهٔ «ذات مساء» از درد و رنج عشقی نافرجام سخن می‌گوید که امید به زندگی را در او خاموش

کرده است. با توجه به این‌که سخنی از ماجراهای عشقی نافرجام در منابع، مصاحبه‌ها و شرح‌حال‌های نازک دیده نشده، می‌توان چنین استدلال نمود که شاعر گاهی در مقابل فشارهای ناخودآگاه و نرینه درون، تاب مقاومت را ندارد و همواره او را مانند عاشق بی‌وفایی می‌پندارد که هرگز نمی‌تواند با او از در صلح و آشتی درآید:

أيّها الغادرُ، لا تنظرْ إليّا/ قد سئمتُ الأمل المُرَّ الكئيبا/ يا دمُوعي، أي معنىً للقاء/إن ذَوى الحبّ وأبلاهُ البعاد/ والتقَينا، لا فؤادٌ يتغني/ لا ابتسامٌ رسَمته الشَّفتان/ والتقَينا في الدُجى، كالغُرباء/ تحتَ جُنح الصَمتِ يطوينا الوُجوُم/ كلُ شيءٍ تحتَ السماء/وأنَا وَحديَ تَذويني الهُموم (الملائکه، ١٩٩٧: ج١، ٧٧)

(ترجمه) «ای بی‌وفا به من نگاه نکن/ من بیزارم از آرزوی تلخ رنج‌آور/ ای اشک‌های من، معنی دیدار چیست؟ / اگر که عشق نابود شد و دوری، آن‌را کهنه کرد/ ما در تاریکی همچون غریبه‌ها و بیگانگان همدیگر را ملاقات کردیم/ به دیدار یکدگر رفتیم، هیچ قلبی ترانه‌ای بر لب نداشت/ هیچ خنده‌ای بر لبان نقش نبست/ زیر سایه سکوت، ما را خموشی فراگرفت/ همه چیز زیر آسمان/ و غم‌ها مرا در تنهایی پژمرده می‌کند»

همچنین قصیدهٔ «ثلج ونار» دیگر سرودهٔ نازک است که روایتگر عدم درک متقابل شاعر و نرینهٔ درون است:

أتركني يحجب أسراري سِترٌ مُسدَل إن وراءَ الأستارِ ورودا قدْ تُذبَل

وأذا ما أنتَ ذهبتَ وأبقَيتَ الشوقا عُصفورا عَطشانا لا يحلُمُ أنْ يسقى

يا آدمُ لا تسألْ... حواؤک مَطويه في زاويةٍ من قلبک حَيرى مَنسيَه

(الملائکه، ١٩٩٧: ج٢، ٤٨٣)

(ترجمه) «رهایم کن تا رازهایم را پرده‌ای فروافتاده بپوشاند در پس پرده‌ها گلهای سرخی است که پژمرده می‌شود / وقتی تو رفتی شوق همچون پرندهٔ تشنه‌ای شد که امید سیراب‌شدن ندارد/ ...ای آدم سؤال نکن حوای تو در گوشه‌ای از قلبت سرگردان رهاشده است.»

نیمهٔ درونی شاعر در این تصویر نیز در هیأت عاشق بی‌وفایی جلوه پیدا کرده است که با رفتنش همهٔ شور و امید به زندگی را از بین برده است. این تصویر در مفهوم ژرفتر، به معنی کنار نیامدن شاعر با نیمهٔ مردانهٔ وجود خود است. منظور شاعر از تقابل برف و آتش، تقابل شوق خودش و سردی عنصر مردانه است که با او احساس آمیختگی نمی‌کند. او بار دیگر از زوج ازلی آدم و حواء(ع) استفاده می‌کند که الگوهای کهن آمیزش دو جنس بشری هستند؛ اما بی‌وفایی آدم و ترک معشوقش، نشان از عدم سازش شاعر با آنیموس دارد.

نتیجه

پس از تحلیل سروده‌ها بر مبنای داده‌های نقد کهن‌الگویی نتایج ذیل به دست آمد:

– شاعر در شرایط اجتماعی و فردی مختلف، همواره خود را با یک نیروی درونی مواجه می‌بیند که گاه امیدش به زندگی را افزایش می‌دهد و گاه باعث می‌شود، حس نومیدی و پوچگرایی در وجودش برانگیخته شود.

– شاعر برای یافتن فلسفهٔ زندگی و راز خوشبختی همچون سالکان به سفری معنوی می‌رود که وقتی از زاویه نقد کهن– الگویی به آن می‌نگریم به این دستاورد می‌رسیم که هر وقت از زاویه تدبر و اندیشه به جهان پیرامون خویش می‌نگرد، از نرینهٔ درونش یاری طلبیده و الهام می‌گیرد. گاهی نیز نومیدی تمام وجودش را دربر می‌گیرد که در این صورت چنین می– توان تفسیر نمود که با نرینهٔ درونش نتوانسته به تفاهم برسد و احساسات بر او غلبه یافته است.

– امیدواری و انتظار شاعر برای ظهور یک مرد آرمانی علی‌رغم زندگی در کنار همسرش، نشان از آن دارد که وی تحت فشار نیروی درونی ناخودآگاه قرار داشته و بر مبنای خوانش کهن‌الگویانه، این انتظار، نمود یک تجربه باستانی و ازلی است که همهٔ زنان بنابر ماهیت وجودی خود ممکن است آن را تجربه کنند. گاهی نیز نازک نیز احساس بسیار ناخوشایندی نسبت به این مرد دارد و او را خیانتکار، بی‌وفا، و ویرانگر می‌بیند.

– در تعدادی از سروده‌های نازک، شاهد یک هیولای کینه‌توز و لجباز هستیم که شاعر همواره در همهٔ لحظه‌های زندگی خود آن را احساس می‌کند. این هیولا در قالب حیواناتی مانند مار و غول، ظهور نموده که در نقد کهن‌الگویی نمادهایی مردانه هستند؛ بنابراین چنین می‌توان استدلال نمود که تجسمی منفی از روان مردانهٔ شاعرند.

– کلام آخر اینکه –بر مبنای آرای یونگ– نیمهٔ مردانهٔ وجود نازک، مکانیسمی است برای تعادل‌بخشیدن به زندگی او به این شکل که هرگاه با آن به تفاهم می‌رسد، نگاهی خوشبینانه به زندگی دارد و هرگاه درکش نمی‌کند، آن را بر موجودات ویرانگر فرافکنی می‌کند و ناخودآگاه نمادسازی می‌کند. در این بین در شعر نازک الملائکه، جنبهٔ منفی آنیموس نمود بیشتری دارد و بیشتر به عنوان یک شاعر نومید شناخته می‌شود.

پی‌نوشت

1–Northrop frye(1912–1991)

کتابنامه

۱. أبوغالي، مختار.(۲۰۰٦). **الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر**. القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.
۲. بقاعی، ایمان یوسف.(۱۹۹۵). **نازك الملائكه والتغييرات الزمنية**. بیروت: دارالكتب العلمية.
۳. بولن، شینودا، (۱۳۸٤). **نمادهای اسطوره‌ای و روانشناسی زنان**. ترجمه: آذر یوسفی. چاپ پنجم.تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
٤. زكي، أحمد كمال. (۱۹۷۹). **الأساطير**. ط۲.بيروت:دارالعودة.
٥. السواح، فراس. (۱۹۸۸). **مغامرة العقل الأولى**.ط.۱۱سوريا: أرض الرافدين.
٦. سیاسی، علی‌اکبر.(۱۳۷۰).**نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روانشناسی**. تهران: دانشگاه تهران.
۷. طسوجی، عبدالطیف. (۱۳۹۰). **هزار و یک شب**.گلستان: نشر مهتاب.
۸. عبود، حنا.(۱۹۹۹). **النظرية الادبية الحديثه و النقد الأسطوري**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
۹. فيدوح، عبدالقادر.(۱۹۹۲). **الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**. دمشق:اتحادالكتاب.

۱۰. گرین، ویلفرد؛ لیبر ارل، مورگان لی و جان ویلینگهم (۱۳۸۳). **مبانی نقد ادبی**، ترجمه: فرزانه طاهری، چاپ سوم. تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۱. الملائکة، نازک، (۱۹۹۷م). **دیوان**، ج أول، بیروت: دارالعودة.
۱۲. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۰). **خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها**، مترجم: پروین فرامرزی، چاپ اول. مشهد: آستان قدس رضوی.
۱۳. _____. (۱۳۹۲).**انسان و سمبول‌هایش**، مترجم: محمود سلطانیه، چاپ نهم تهران: جامی.
۱٤. احمدی چناری، علی اکبر (۱۳۹۲). « بررسی تطبقی مفهوم مرگ در چکامه سرزمین ویران الیوت و اشعار سیاب بر مبنای نظریه کهن‌الگوها».مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد. شماره۸. صص: ۱-۲۸.
۱۵. اسمعلی‌پور، مریم (۱۳۹۷). «تحلیل ابعاد مختلف کهن‌الگوی آنیموس در افسانه‌های ایرانی»، مجله متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۲. شماره ۲۸. صص: ۱۹٦-۱۷۳.
۱٦. پورالخاص، شکرالله و جعفرعشقی. (۱۳۹۳). «نمودهای سودمند کهن‌الگوی آنیموس در ادب پارسی»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی.شماره ۳۵. صص ٦۳-۸۹.
۱۷. جعفری، طیبه (۱۳۸۹). «تحلیل سندبادنامه از دیدگاه روان‌شناسی یونگ »، مجله ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، شماره ۱۲. صص ۱۱۸-۱۰۳.
۱۸. حسینی، مریم (۱۳۸٦)، «رمزپردازی نردبان در شعر مولوی»، کاوش‌نامه دانشگاه یزد، شماره ۱۵، صص ۹-٤۰.
۱۹. حسینی، مریم (۱۳۸۷)، «نقد کهن‌الگویی غزلی از مولانا»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره۱۱، صص۹۷-۱۱۸.
۲۰. راه‌چمنی، زهرا و عباس عرب (۱۳۹٦).«بررسی کهن‌الگوی مادر مثالی در شعر بدر شاکر السیاب». مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره: ۱۷، ص: ۸۵-۱۰۲.
۲۱. صرفی، محمدرضا و جعفر عشقی. (۱۳۸۷)، «نمودهای مثبت آنیما در ادبیات فارسی»، فصلنامه نقد ادبی. سال اول، شماره ۳. صص ۵۹-۸۸.
۲۲. علی‌رضایی، قدرت الله، غلام‌رضا سالمیان، فاطمه کلاهچیان و جهانگیر کرمی، (۱۳۸۷). « بررسی نمود کهن‌الکوی آنیموس در شعر ژاله قائم‌مقامی». فصلنامه زن و جامعه، دوره دوازده، شماره ٤۷، صص ۱۰۱-۱۱٦.
۲۳. ناظمیان، رضا، (۱۳۸۹). «تصویر زمان در شعر فروغ فرخزاد و نازک الملائکه، بررسی تطبیقی دو شعر (بعد از تو) و (افعوان)». نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه باهنر کرمان. شماره.صص: ۲۲۰-۲۰۷.

References

Abboud, H. (1999). Modern literary theory and myth criticism. Damascus, Syria: Arab Writers Union. [In Arabic].
Abughali, M. (2006). The main myth in contemporary arabic poetry. Cairo, Egypt: The Egyption General Book Organization. [In Arabic].
Al-Malaika, N. (1997). Divan. Beirut, Lebanon: Dar al-Awdah. [In Arabic].
Al-Sovah, F. (1988). The first mind searching. Syria: Arz al-Rafedin. [In Arabic].
Boghaie, I. Y. (1995). Nazik al-Malaika and time changes. Beirut, Lebanon: Dar al-Kutub al-Ilmiya. [In Arabic].

Bolen, J. S. (2005). Goddesses in everywoman: A new psychology of women. Translated by Azar Yousefi. Tehran: Roshangaran va Motaleat Zanan. [In Persian].
Fiduh, A. (1992). Psychological approach in criticism of arabic poetry. Damascus, Syria: Arab Writers Union. [In Arabic].
Guerin, W. L., Labor, E., Morgan, L., Reesman, J. C. & Willingham, J. R. (2004). A handbook of critical approaches to literature. Translated by F.Taheri. Tehran, Iran: Niloufar. [In Persian].
Jung, C. G. (1991). Memories, dreams, reflections. Translated by P. Faramarzi. Mashhad, Iran: Astan Quds Razavi. [In Persian].
Jung, C. G. (2013). Man and his symbols. Translated by M. Soltaniyeh. Tehran, Iran: Jami. [In Persian].
Siyasi, A. (1991). Personality theories or psychological schools. Tehran, Iran: Tehran University Press. [In Persian].
Tasouji, A. (2011). One thousand and one nights. Golestan, Iran: Mahtab. [In Persian].
Zaki, A. K. (1979). Myths. Beirut, Lebanon: Dar al-Awdah. [In Arabic].
Ahmadi Chenari, A. (2013). A comparative study of the death concept in Eliot's "The Waste Land" and poems of al-Sayyab's based on archetype theory. *Journal of Arabic Language and Literature*, 5(8), 1-28. [In Persian].
Alirezaie, Gh., Salemian, F., Kolahchian, & Karami, J. (2008). The study of animus archetype in Zhaleh Ghaemmaghami's poems. *Journal of Woman and Society*, 12(47), 101-116. [In Persian].
Esmailiour, M. (2018). Analyzing various aspects of the animus archetype in Iranian legends (Based on the book dictionary of the legends of the Iranian people). *Journal of Literary Text Research*, 22(28), 173-196. [In Persian].
Hosseini, M. (2007). Symbolization of ladder in Molavi's poetry. *Kavoshnameh*, 8(15), 9-40. [In Persian].
Hosseini, M. (2008). An archetypal critic of a sonnet by Rumi. *Journal of Research in Persian Language & Literature*, 6(2), 97-118. [In Persian].
Jafari, T. (2013). A Jungian study of Sandbād Nāme. *Journal of Adab Pazhuhi*, 12, 101-118. [In Persian].
Nazemian, R. (2010). A survey of the concept of time in two poems of Forough Farokhzad and Nazik Al-Malaika. *Journal of Comparative Literature*, 1(2), 207-220. [In Persian].
Pourolkhas, Sh., & Eshqi, J. (2014). Manifestations of animus archetype in Persian literature. *Journal of Mytho-Mystic Literature*, 10(35), 63-93. [In Persian].
Rahchamani, Z., Arab, A. (2007). The analysis of "Mother Archetype" in Badr Shakiral-Sayyab's poetry. *Journal of Arabic Language and Literature*, 8(17), 85-102. [In Persian].
Sarfi, M., Eshghi, J. (2008). Positive representations of "Anima" in Persian Literature. *Journal of Literary Criticism*, 1(3), 59-88. [In Persian].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ سیزدهم، شماره۳ (پیاپی۲۶) پاییز ۱٤۰۰، صص:۹۷-۷۸

جنس شخصیّت‌ها و کارکرد تربیتی آن‌ها در داستان‌های کودک
زکریا تامر (مطالعه موردی: نصائح مهملة)

(پژوهشی)

احمد لامعی گیو (دانشیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه بیرجند، ایران، نویسنده مسئول)[۱]

Doi:10.22067/jallv13.i3.87330

چکیده

ادبیّات کودک و نوجوان خاستگاه ارزش‌ها و آرمان‌های یک جامعه می‌باشد که باید در روح و جان قشر مهمّی از افراد جامعه، یعنی کودکان و نوجوانان، نهادینه شود؛ چراکه آینده‌ساز و امید تعالی جامعه می‌باشند. این حوزه از ادبیّات، تفاوت‌های بسیاری با ادبیّات بزرگسال دارد؛ چنانکه عناصر داستان کودک باید متناسب با ویژگی‌ها، آرزوها و استعدادهای کودک باشد. تنها کسانی در این بخش از ادبیّات موفّق خواهند بود که به پختگی و دانش کافی دست یافته باشند. زکریا تامر، ادیب معاصر سوری، از جمله نویسندگانی می‌باشد که در این عرصه توفیق یافته و توانسته است داستان‌های ارزشمند و ماندگاری بنگارد. این پژوهش کوشیده است تا عنصر شخصیّت را از نظر جنس شخصیّت‌ها، در مجموعه داستانی نصائح مهملة زکریا تامر با روش توصیفی-تحلیلی، مورد مطالعه و مداقّه قرار دهد. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد که زکریا تامر انواع شخصیّت‌ها را، اعمّ از انسانی، حیوانی، پدیده‌های طبیعی و مصنوعی، به کار برده است. در برخی از داستان‌ها، یک نوع شخصیّت و در برخی دیگر تلفیقی از این انواع به چشم می‌خورد؛ شخصیّت‌های حیوانی بسامد بالاتری دارند و نقش محوری را ایفا می‌نمایند. علّت این امر را می‌توان در ویژگی‌های روانشناختی کودکان جست. نوع حیوانی که برمی‌گزیند، مطابق با ویژگی‌های شخصیّت آن حیوان است. تامر در پس هر داستان، پیام آموزشی و تربیتی مهمّی دارد و آنرا در گفتار و کنش شخصیّت‌ها می‌پیچد. درک این پیام برای مخاطب، چندان دشوار نیست؛ زیرا استفاده از قیدها و حکمت‌های مندرج در گفتار و کردار شخصیّت‌ها، مخاطب را برای فهم پیام، یاری می‌نماید.

کلید واژه‌ها: ادبیّات کودک، زکریا تامر، نصائح مهملة، جنس شخصیّت، آموزش و تربیت.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۳/۲۱ بازنگری: ۱٤۰۰/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۸/۱۲

[۱]. رایانامه نویسنده مسئول: ahmad.lamei۲@birjand.ac.ir

۱. مقدّمه

گستره ادبیّات کودک در هر دوره و جامعه‌ای مورد توجّه بسیاری از جامعه‌شناسان و برنامه‌ریزان علوم گوناگون همچون روانشناسی، مشاوره و حوزه آموزش و پرورش بوده است. ارزش و اهمیّت فعالیّت در ادبیّات کودک از این جهت می‌باشد که مخاطبان این حوزه، کودکان و نوجوانانی هستند که از صمیم دل به سراغ داستان و شعر می‌آیند و دنیای خود را با عناصر به هم بافتهٔ این آثار، همسو می‌کنند و آن‌را بر پایه‌هایی شکل می‌دهند که این آثار برایشان ترسیم می‌کند. داستان به‌عنوان یکی از بخش‌های اصلی ادبیّات کودک و نوجوان است که پیکره‌ای متشکّل از اجزایی گوناگون می‌باشد. این نوع ادبی که در جهت نیل به اهداف نویسنده نگاشته می‌شود، چون برای مخاطب ویژه‌ای فراهم آمده، باید حامل صداقت و صمیمیت باشد تا روح راستی و انسانیّت را در کودک و نوجوان پرورش دهد.

از جمله اهدافی که برای داستان برشمرده‌اند، عبارت است از: شناخت واقعیّت‌ها، مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی، فعّال کردن و تحریک خیال، تصوّر و احساسات کودک و درمان برخی اختلالات اجتماعی و روانی (آل شریم، ۲۰۰٤: ۱۲). اجزای داستان کودک و نوجوان باید ملموس و قابل درک باشند تا بتوانند مخاطب را به آرمان و هدف نویسنده، سوق دهد. از مهمّ‌ترین اجزای داستان کودک، شخصیّت می‌باشد که «باید تمامی جوانب مهمّش، به صورت واضح و ملموس و متناسب با درک کودک بیان شود تا در ذهن او جای گیرد. شخصیّت‌ها نباید نزدیک به هم باشند تا باعث اختلاط شوند و خواننده را سرگردان کنند؛ بلکه باید بین آن‌ها تفاوت‌هایی باشد تا کودک آن‌ها را از یکدیگر تمیز دهد. برای اینکه این دو اصل رعایت شود، باید از تعدّد زیاد شخصیّت‌ها پرهیز گردد» (نجیب، ۱۹۸۳: ۸۲). کودک با بهره‌گیری از قدرت تخیّل و رفتار انتزاعی، خود را در قالب شخصیّت قرار می‌دهد و در روند حوادث داستان دخیل می‌کند.

از آن‌جا که این مرحله از زندگی، دوره شکل‌گیری شخصیّت در فرد است، پس توجّه و پرداختن به بایدها و نبایدهای اخلاقی، مهمّ به نظر می‌رسد. این موضوع در این زمان، از اهمیّت بیشتری برخوردار است؛ زیرا نوجوان از طریق اینترنت، بازی‌های رایانه‌ای، برنامه‌های تلویزیون و ...، به منابع گوناگونی از اطلاعات دسترسی دارد و این امر، بر مسؤولیت نویسندگان بیشتر می‌افزاید (رینولدز، ۲۰۱٤: ۱۲۱).

زکریا تامر از جمله ادیبانی است که در دو حوزه ادبیّات بزرگسالان و کودکان، فعالیّت نمود و آثار ارزنده و ماندگاری به جهان عرضه کرد. بررسی آثار وی در این بخش از ادبیّات، آگاهی ما را نسبت به زمینه فکری و فعالیّت وی در این حوزه و دلایل ماندگاری آثارش بیشتر آشنا می‌کند.

از آن‌جا که انواع شخصیّت‌ها در مضمون و درون‌مایه داستان‌های زکریا تامر متبلّور می‌شود، بررسی این عنصر در داستان‌هایش، میزان قدرت هنری وی را بیشتر آشکار می‌سازد. پژوهشگر با بررسی عنصر شخصیّت در مجموعه نصائح مهملة زکریا تامر، در پی پاسخگویی به این سؤالات است: ویژگی‌های جنس شخصیّت‌ها در این مجموعه کدامند؟ کارکرد آموزشی و تربیتی شخصیّت‌های نصائح مهملة چیست؟

با تحلیل و بررسی عنصر شخصیّت در نصائح مهملة، به نظر می‌رسد که وی شخصیّت‌های انسانی، حیوانات، گیاهان و پدیده‌های طبیعی را در داستان‌های خود به‌کار می‌برد و ویژگی‌هایی را برای هریک برمی‌شمارد که در جهت پرورش و رفتار کودکان مورد توجّه است. پژوهشگر بر این باور است که کارکرد این عنصر در زمینه آموزشی و تربیتی در جهت کسب محاسن و دوری از رذایل، قابل مشاهده است.

۱ .۲. روش پژوهش

پژوهشگر با روش توصیفی- تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای، نخست به بیان مبانی نظری از جمله معرّفی عنصر شخصیّت و جنس آن پرداخته و سپس درباره زندگی زکریا تامر، فعالیّت‌ها و آثارش مطالبی بیان کرده است.

۱ .۳. پیشینه پژوهش

در خصوص آثار زکریا تامر پژوهش‌های گوناگونی صورت گرفته است و این خود نشان از اهمّیت و ارزش آثار وی دارد. به‌ویژه ترجمه‌ای که از این مجموعه داستان، با عنوان پندهای ناشنیده (۱۳۹٦) توسط غلامرضا امامی و رؤوف کرای، انجام شد. شایان ذکر است که بیشتر این پژوهش‌ها، به آثار وی در زمینه ادبیّات بزرگسال مربوط می‌شود و تنها تحقیقاتی که در خصوص ادبیّات کودک در آثار زکریا تامر و شخصیّت داستان‌هایش انجام شده، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

ابراهیم الجرادی در کتاب زکریا تامر مسامیر في خشب التوابیت(۲۰۱۱) برخی مقالات و پژوهش‌های نقدی را پیرامون زکریا تامر و آثارش جمع‌آوری نمود. در این کتاب مقالاتی در باب سبک تامر، زیبایی‌شناسی آثار وی، زن در کتاب‌های تامر و مقالات بسیار دیگری گرد آمده است.

سمر روحی الفیصل (۱۹۹۵م) در مقاله‌ای با عنوان «الحیوانات المسرحة و مرتکزات القص الثلاثة عند زکریا تامر» به بررسی ساختار عمومی و ارزش‌ها و عنصر خیال در دو مجموعه لماذا سکت النهر و قالت الوردة للسنونو و جایگاه ادبیّات کودکان در داستان‌های کوتاه زکریا تامر پرداخته است. وی در این مقاله، به طور کلی به ادبیّات کودکان نگریسته است و بر عنصر یا بخش خاصی از آن، تمرکز ندارد.

فاطمه قادری و زینب زارع بیگدلی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با نام «شخصیت پردازی» در داستان‌های کودک زکریا تامر، مطالعه موردی «لماذا سکت النهر؟» و «قالت الوردة للسنونو» نگاشتند و در ضمن آن، سبک پردازش شخصیت‌ها در این دو مجموعه داستانی، مورد بررسی قرار گرفت و با معیارهای شخصیت‌پردازی در داستان‌های کودکان، سنجیده شد و این نتیجه به دست آمد که زکریا تامر در بسیاری از داستان‌های این دو مجموعه، معیارهای ادبیات کودکان را مراعات نموده است.

سامر عبدالرحیم در پایان‌نامه خود با عنوان الشخصيّات التراثيّة في أعمال زكريا تامر القصصيّة (١٤٢٢)، انواع شخصیّت‌ها را اعمّ از دینی، تاریخی، ملّی و... در داستان‌های تامر برمی‌شمارد و بررسی می‌نماید. این پژوهش به شخصیّت‌های انسانی و اغلب در داستان‌های بزرگسالان محدود می‌شود.

امتنان عثمان محمّد الصمادی کتابی با عنوان زکریا تامر والقصّة القصیرة (۱۹۹۵م) نوشت و پس از بیان زندگی‌نامهٔ تامر، به بررسی محتوا و شکل داستان‌های کوتاه او پرداخت. وی در این پژوهش از عناصر داستان‌های تامر نیز سخن به میان آورد و شخصیّت‌ها را با رویکرد تاریخی و ملّی مورد بررسی قرار داد.

همان‌طور که مشاهده شد، تلاش‌های پژوهشگران تنها به چند داستان محدود می‌شود. البته این چند مورد محدود نیز تنها به عنصر شخصیّت اختصاص ندارد، لیکن این پژوهش با نگاهی دقیق به داستان‌های کودک زکریا تامر در مجموعهٔ نصائح مهملة، در نظر دارد که تصویر جامعی از جنس شخصیّت و چگونگی پردازش آن را در داستان‌های این مجموعه، عرضه نماید و نکات آموزشی و تربیتی مرتبط را بررسی کند.

۲. درباره زکریا تامر

زکریا تامر در سال ۱۹۳۱م در منطقه «بحصة» دمشق متولّد شد و تحصیلات ابتدایی را در همانجا گذراند؛ امّا در سال ١٩٤٤م پیش از اتمام این مقطع، به دلیل شرایط سخت زندگی و تنگدستی، از تحصیل کناره گرفت و در کارخانهٔ قفل‌سازی و آهنگری بحصهٔ، به مدّت دوازده سال کار کرد (حمود، ۲۰۰۰: ٤٧؛ کامبلّ الیسوعی، ١٤٣١، ج١: ٣٩٤). چنین رخدادی در آیندهٔ این نویسندهٔ سوری، تأثیر مهمّی گذاشت؛ چراکه وی از همان دوران کودکی، سختی‌ها و رنج‌های زندگی را تجربه کرد و با افراد دردمند و خواسته‌ها و افکارشان آشنا شد.

زکریا تامر همچنان مطالبی می‌نوشت و منتشر می‌نمود. نخستین داستانش را در مجلّهٔ «النقاد» به چاپ رساند؛ در سال ١٩٦٠ م به حرفهٔ روزنامه‌نگاری وارد شد (ادیب، ١٩٨٤: ١٢٦). تامر مدّتی بعد به‌دلیل شرایط زندگی و وضعیت طبقاتی جامعه، به حزب کمونیست پیوست؛ وی هرچند در همان دهه از حزب جدا شد، امّا در این مدّت با روشنفکران و ادیبان بسیاری آشنا گشت (عید، ۱۹۸۹: ۵). این آشنایی، در آثار او نیز تأثیر گذاشت و از جمله دلایل ماندگاری و ارزشمندی آثارش، همین غنای علمی و ادبی است که تا حدی تحت تأثیر ارتباط با این قشر فرهیخته بود.

تامر با نویسندگان بزرگی همچون فیلسوف و ناقد فرانسوی؛ ژان پل سارتر (۱۹۰۵م)، فرانتس کافکا (١٩٢٤م)؛ نویسنده آلمانی‌زبان و آلبر کامو (١٩٦٠م)؛ فیلسوف و نویسنده فرانسوی که تأثیر بسزایی بر ادبیّات جهان داشته‌اند، آشنا شد و مکاتب ادبی مانند اگزیستانسیالیسم(۱)، سوررئالیسم(۲) و امپرسیونیسم(۳) را مورد مطالعه قرار داد که تأثیر این مطالعات گسترده، در آثارش نیز مشهود است.(الصمادی، ۱۹۹۵: ۲۵)

وی مسئولیت‌های بسیاری به عهده داشت؛ از جمله: مدیر تألیف و ترجمه وزارت فرهنگ سوریه (١٩٦٠-١٩٦٣)، مدیر مجلّه «الموقف الأدبي» سوریه (١٩٦٣-١٩٦٥)، سردبیر مجلّه‌های کودک «أسامه» و «الرافع» سوریه (١٩٦٩-

۱۹۷۰م)، نایب رئیس انجمن اتحاد الکتّاب العرب (۱۹۷۳-۱۹۷۵) (همان: ۲۷) و داوری برخی مسابقات داستانی، مانند مسابقات داستانی روزنامه‌ی دانشگاه لاذقیه (۱۹۷۹م)، روزنامه‌ی تشرین سوریه (۱۹۸۱) و مجلّه «التضامن» در لندن (فرنی، ۲۰۰۹: ۳٦٥؛ کامبل الیسوعی، ١٤٣١، ج١: ٣٩٤). تامر در سال ۱۹۸۱م به لندن رفت. در هفته‌نامهٔ «الدستور» مشغول به کار شد و مقالات سیاسی خود را در بسیاری از مجلّات مانند التضامن، الناقد اللندنیّه حزیران و الدوحه منتشر نمود (الصمادی، ۱۹۹۵: ۲۵).

تامر هیچ‌گاه از مطالعه و نگارش بازنماند. وی برای دو طیف کودک و بزرگسال، آثاری را تقدیم جهان نمود. آثار او برای بزرگسالان، بیش از نه مجموعه داستان است: صهیل الجواد الأبیض (۱۹٦۰م)، ربیع في الرماد (۱۹٦۳م) الرعد (۱۹۷۰م)، دمشق الحرائق (۱۹۷۳م)، النمور في الیوم العاشر (۱۹۷۷م)، نداء نوح (۱۹۹٤م)، سنضحك (۱۹۹۸م)، مجموعه داستان‌های «اف» (۱۹۹۸م)، الحصرم (۲۰۰۰م)، تکسیر رکب (۲۰۰۲م) و القنفذ (۲۰۰۵).

تامر از سال ۱۹٦۸م وارد عرصهٔ ادبیّات کودک و نوجوان شد. وی در کنار سلیمان العیسی، پیشتار ادبیّات کودک در سوریه بودند؛ العیسی در عرصهٔ شعر و تامر در زمینهٔ داستان، سرآمد زمان خود گشتند (بشور، ۲۰۱۲: ١٦). از جمله داستان‌های تامر در این حوزه، عبارتند از: لماذا سکت النهر (۱۹۷۳م)، البیت (۱۹۷۵م)، قالت الوردة للسنونو (۱۹۷۷م)، بلاد الأرانب (۱۹۷۹م)، عندما یهاجر السنونو (۱۹۸۳م). حضور زکریا تامر در ادبیّات کودکان، بعد از دوره‌ای بود که وی با ادیبان و مکاتب ادبی مهمّ آشنا شد و تجربیات مهمّی در زمینه‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی کسب کرد. پس انتظار آن می‌رود که آثار وی در ادبیّات کودک، غنی و سنجیده باشد.

مجموعهٔ نصائح مهملة که تاریخ نگارش آن بر پژوهشگر معلوم نشد، در ۲۰۱۰م به چاپ رسید. این مجموعه دارای ۲۰ داستان کوتاه می‌باشد. هر داستان در یک صفحه نوشته شده و یک صفحه نیز حاوی تصویری از کلّیت داستان است که به استناد مشخصات مندرج در کتاب، برای کودکان ۸ تا ۱۲ سال مناسب است. کودک بنا بر ویژگی و استعداد خویش، خود را در جایگاه شخصیّت‌ها قرار داده و به تفکّر و عمل می‌پردازد. پس توجّه به عناصری همچون شخصیّت، گام مهمی برای سنجش آثار ادبی و بیانگر اهمیت ادبیّات کودک است.

۳. عنصر شخصیّت

داستان از اجزاء و عناصر مختلفی تشکیل می‌شود که باید با تناسب و نظم خاصّی در کنار یکدیگر قرار بگیرند تا مخاطب را به هدف مورد نظر برسانند. یکی از این عناصر، شخصیّت داستان می‌باشد.

شخصیّت از مهمّ‌ترین عناصر تشکیل دهنده یک داستان است و اگر داستان‌نویس شخصیّت داستان را به درستی انتخاب کرده و به تصویر بکشد، داستانش موفقیّت بسیاری کسب خواهد کرد؛ چراکه داستان‌ها به نام شخصیّت‌های اصلی خود مشهور می‌شوند؛ مثل داستان‌های علی بابا که به نام شخصیّت اصلی، یعنی علی بابا، شهرت یافت. پس باید در ارائه شخصیّت داستان تلاش بیشتری صورت گیرد تا به صورت هماهنگ با حوادث داستان پیش رود و اهداف داستان تحقّق یابد. کودک باید شخصیّت داستان را زنده و پویا درک کند، به سخنانش گوش فرا دهد،

حرکات و رفتارهایش را ببیند و او را الگویی برای خود قرار دهد، جوانب منفی آن را کنار زده و جوانب مثبتش را دریافت نماید. (حسن عبدالله، ۲۰۰۱: ۲۱۹)

از ویژگی‌های یک داستان خوب آن است که کودک را به همراهی با قهرمانان برانگیزد، به آن‌ها خو گرفته و مانند آن‌ها رفتار کند یا از آن‌ها دوری کرده و خلاف رفتارشان عمل کند، یکی را دوست بدارد و دیگری را دشمن (الحدیدی، ۱۹۸۹: ۱۲۲).

این امر زمانی محقّق می‌شود که داستان با محیطی که کودک در آن زندگی می‌کند و ارزش‌ها و افکار جامعه، تجانس داشته باشد. با این وجود، «داستان‌های ترجمه شده از زبان‌های دیگر، به دلیل اینکه از محیطی متفاوت و همراه با ارزش‌های متفاوت آمده‌اند، موفّقیّت زیادی کسب نخواهند کرد» (بریغش، ۱٤۱۸: ۲۲۰).

یک نویسنده باید شخصیّتی را ارائه دهد که کودک آن را دوست داشته و در سطح کودک باشد. یعنی مثل کودک فکر کرده و با محیط برخورد نماید (حسن عبدالله، ۱۹۹۲: ۳۷)، از این‌رو علاقه کودک به شخصیّت یک داستان، دلیل روانشناسی دارد؛ زیرا کودک خود را در کالبد همان شخصیّت می‌بیند و تصوّر می‌کند که خود اوست که این کارها را انجام می‌دهد، با زشتی‌ها می‌جنگد و ستمگران را نابود می‌کند و ستمدیدگان را یاری می‌دهد.

به خلق شخصیّت‌ها برای خواننده در حوزه داستان که تقریباً مثل افراد واقعی جلوه کنند، شخصیّت‌پردازی‌گویند (میرصادقی، ۱۳٦۷: ۸۳). البته منظور از جلوه واقعی، ملموس و ساده کردن شخصیّت است؛ چراکه بسیاری از شخصیّت‌های داستان کودک، تخیّلی و تمثیلی است و برای نزدیک شدن این شخصیّت‌ها به ذهن کودک، باید با ویژگی‌های واقعی توصیف شوند.

از جمله ویژگی‌های شخصیّت در داستان‌های زکریا تامر، عمومیّت و فراگیری آن است. نام و عنوان شخصیّت‌ها نادیده گرفته شده و ویژگی‌ها و کنش‌هایشان بیان می‌گردد. وی در داستان‌های خود، به چگونگی پاگیری شخصیّت و گذشته او نمی‌پردازد. بلکه بدون بیان مقدّمه، آن‌را در داستان جای می‌دهد (الصمادی، ۱۹۹۵: ۹۲). البته این روند در بیشتر داستان‌های او صدق می‌کند نه همه آن‌ها؛ وی در برخی دیگر از داستان‌ها، برای ترسیم بهتر شخصیّت در ادراک مخاطب، شمّه‌ای اندک از گذشته شخصیّت را معرّفی می‌نماید که در فهم موقعیت فعلی آن، مهمّ است؛ مانند صانع الصحاری که در تحلیل محتوای مجموعه، به آن می‌پردازیم.

زکریا تامر در برخی از داستان‌ها، شخصیّت‌های تاریخی را فرامی‌خواند؛ هدف وی از این کار، شناخت و یا توصیف زمان گذشته نیست؛ بلکه در پی بیان تحوّل فکری و موقعیّت‌های نادرست تاریخی و تطابق آن با زمان حال و معاصر است (عبدالرحیم، ۲۰۰۱: ٦٦). به عبارتی دیگر، وی با بهره‌گیری از حوادث و شخصیّت‌های تاریخی به دنبال آنست تا «تجربیات سیاسی- اجتماعی کنونی را تصویر کند» و این ویژگی آثار او که براساس مکتب سوررئالیسم است، الهام‌بخش بسیاری از داستان‌نویسان عرب بعد از او شد (نیازی و محمدی، ۱۳۹۱: ۱۷۸).

شخصیّت‌های داستان‌های تامر، از واقعیّت‌ها و طبقات جامعه سرچشمه می‌گیرند و ویژگی‌های واقعی آن طبقات را به همراه دارند (همان: ۹۳). واقع‌گرایی تامر در داستان‌های کودکانه او نیز بارز است. وی با ترسیم شخصیّت‌های

جاندار و بی‌جان، ویژگی‌های انسانی را در قالب آن‌ها جای می‌دهد تا هم جانب تخیّل مخاطب را رعایت کند و هم حقایق جامعه را بیان نماید. به نظر می‌رسد این عملکرد تامر، به‌خاطر رعایت همگونی با ویژگی‌های این مرحله از رشد باشد؛ مرحله‌ای که کودک به‌تدریج از خیال‌پردازی‌های ساده جدا شده و به واقع‌گرایی و قهرمان‌جویی می‌پردازد (الهیتی، ۱۹۷۷: ۳۹).

کودک و نوجوان با مطالعه داستان و آشنایی با قهرمانانش، تلاش می‌نماید تا ویژگی‌های پسندیده آن‌ها را برگیرد و از ویژگی‌های ناپسندشان دور شود؛ مخاطب در پی آن است تا ارزش‌های اخلاقی را در وجود خویش نهادینه نماید و خود را در زمره آن قهرمانان جای دهد (عبدالفتاح، ۲۰۰۰: ۱۱۳).

٤. بدنه پژوهش

شخصیّت‌ها در داستان‌های کودکان، به‌طور مطلق خوب یا بد، درست‌کار یا بدکار، ابله یا زیرک هستند؛ زیرا این داستان‌ها کوتاه است و نیز کودکان در سنین پایین، اغلب مطلق‌گرا هستند و شخصیّت‌های چند بُعدی را درک نمی‌کنند. عنصر شخصیّت که از جمله ارکان داستان‌های کودکان به‌شمار می‌رود، قالبی به‌شمار می‌رود که کودک، خود را در آن شکل می‌دهد و رخدادهای داستان را با حضور خود لمس می‌کند. جنس شخصیّت‌ها شاید انسان و یا غیرانسان باشد. هریک از این انواع، با ظرافت و روش خاصّ خود در داستان جای می‌گیرند. امّا شخصیّت داستان از هر نوعی که باشد، انسان، حیوان و ...، با اعمال، رفتار و گفتار خود، داستان را پیش می‌برد و باعث تغییر و تحوّل و شناخت و معرّفی کامل خویش به خواننده می‌شود (حکیمی و کاموس، ۱۳۹۳: ٦۹).

٤ .١. تلفیق شخصیّت‌ها

آنچه در مجموعه داستان‌های نصائح مهملة بیش از هر چیزی رخ می‌نماید، حضور انواع شخصیّت‌های انسانی، حیوانی و غیرجاندار است. تصویر جلد کتاب برگرفته از داستان سماء خضراء است که خود گویای تلفیق این گونه‌های شخصیّت در یک داستان می‌باشد. در داستان‌های بحر العصفور، السمک الغبي و القطّ المتكلّم نیز شاهد این هم‌گرایی هستیم.

تامر در داستان سماء خضراء، شخصیّت دختربچه و کبوتر را با تخیّل ساده و کودکانه خویش، به تصویر می‌کشد؛ گفتمان دو شخصیّت، به نحوی روان و عادی جلوه می‌نماید: «عندما فَتحَ الطِّفلُ دفترَهُ صباحاً فُوجئَ بِرويةِ الحمامةِ نائمةً في نهايةِ صفحةٍ بيضاءَ، وقالَ... إنّ دفترَهُ لَيسَ فندقاً للسّياح» (تامر، ۲۰۱۰: ٣٤). رویکرد نویسنده نسبت به حوادث تلخ زندگی، آرام‌بخش ذهن و قلب مخاطب است تا فقدان مادر را به‌گونه‌ای کودکانه، بپذیرد و پیوند خود را با جهان واقع حفظ نماید: «قالت الحَمامةُ...إنَّها اضطُرَّت إلى النومِ بعدَ أن أَرهَقَها البحثُ عن أمّها الدجاجةِ ... فابتَسَمَ الطِّفلُ مُتعجّباً، وقال لِلحَمامةِ إنَّ الحَمامةَ هى أمَّ الحَمامةِ» (همان)

در داستان‌های «بحر العصفور، السمک الغبيّ و القطّ المتكلّم»، شاهد تقابل رویکردها هستیم. در داستان «بحر العصفور» از یک‌سو حماقت گنجشکی را می‌بینیم که برخلاف همنوعانش است «إختار الغَناءَ لِبحرٍ ... ظَلَّ مُقتنِعَاً بِأنَّ العُصفُورَ المُتعَبَ يَستطيعُ أن يَحُطَّ على ظهور الحيتانِ والدَّلافينَ والبحر كَما تَخيَّلَهُ حقلاً أزرقَ اللونِ مُكتظّاً بالأسماكِ الشَّهية اللذيذةِ الطَّعمِ» (تامر، ۲۰۱۰: ۲۰) و نتیجهٔ این رفتار و مخالفت با طبیعت و سرشت خویش و عدم توجه به توانایی‌ها و محدودیت‌ها چنین شد «عندما قُبِضَ عليه مُصادفةً وسُجِن في قَفصٍ، نَسِيَ البحرَ نسياناً تامّا، وباتَت كُلُّ أغانيهِ تَتَضَرَّع إلى بابِ القفصِ» (همان).

تامر در داستان «السمک الغبي» ماجرای ماهی کوچکی را بیان می‌کند که ماهیگیران را مردانی مهربان می‌دید «فاتَّهمتِ السَّمكة الصَّغيرةُ السَّمكةَ الكبيرةَ بِأنّها تَظلُمُ الصَّيادينَ، المحبّين لِلسّمكِ» (همان: ٢٦)؛ استدلال آن ماهی کوچک، موجب تأمل مخاطب و درک بهتر نظام علی و معلولی می‌شود: «لماذا أكرَهُ الصَّيادينَ وأخشاهم؟! وَقَعتُ مرةً في شِباكِهِم فَتفحّصوني بفضولٍ ومَحبّةٍ وأَعادوني إلى الماء» (تامر، ۲۰۱۰: ٢٦). تصوّر نادرست ماهی کوچک دربارهٔ صیّاد، بدانجا انجامید که «فابتَعَدَتِ السَّمكةُ الكبيرةُ عنها مُغتاظَةً» (همان) دیدگاه شخصیّت داستان، تغییر نکرد و در اشتباه خود ماند؛ نتیجه این دیدگاه، گویا چنان واضح است که تامر ادامه روند داستان را به تخیّل و فکر مخاطب وامی‌گذارد. این امر، نشانه بدیهی بودن انتخاب نادرست دشمن به عنوان دوست و نیز توجّه تامر به تعامل با مخاطب می‌باشد.

داستان «القطّ المتكلّم» روایت گربه‌ای است که فقط برای یک‌روز به سخن درآمد و اهل خانه را شماتت کرد که چرا از غذای خود به او نمی‌دهند. قصّاب را فریاد زد و از خساست او شکوه کرد و کودکان بازیگوش را خطاب نمود که ای کاش شما هم دُم می‌داشتید و همان‌گونه با دُم شما رفتار می‌شد. امّا همین‌که نزد همنوعانش رسید و سخن گفت، وحشت‌زده از او گریختند و او را از خود نپنداشتند. تا این‌که فرصتش به اتمام رسید و هر چه به انسان‌ها گفت، ناله همیشگی گربه و بی‌توجّهی انسان بود؛ تنها کسانی پذیرای او شدند که سخنش را فهمیدند و همنوعش بودند (همان: ۳۲). شخصیّت اصلی (گربه سخنگو) پیش از گرفتار شدن و شکست، راه درست همزیستی با همنوعانش را برگزید. از سوی دیگر، نویسنده رفتار درست با حیوانات را به مخاطب گوشزد می‌نماید؛ امری که شاید از سوی بسیاری از نوجوانان نادیده گرفته شود.

نویسنده در ضمن عبارات این داستان‌ها، به مخاطبش یادآور می‌شود که باید به ویژگی‌ها، محدودیت‌ها، توانایی‌ها و واقعیّت‌های زندگی توجّه نمود. حرکت بر خلاف این فطرت و توانایی، نتیجه‌ای جز شکست و پشیمانی ندارد. البته این رویکرد را نباید رویاروی تفکّر خلاّق و ذهن پویشگر قرار داد؛ زیرا رویکرد تامر به‌منزله مقدّمه تلاش برای دگرگونی محسوب می‌شود و مخاطب برای تغییر، نخست باید از توانایی‌ها و محدودیت‌های خود آگاه شود.

در داستان «الشمس حكماً» نیز شخصیّت غیرجاندار خورشید به‌عنوان داور معرّفی می‌شود که مشاجره طاووس، جوجه تیغی و کلاغ را با درایت حکیمانه خود، پایان می‌دهد. مشاجره آن‌ها چنین است که «إدّعى كُلّ منهم أنَّه

الأجملُ» پس تصمیم می‌گیرند خورشید را داور خویش قرار دهند. خورشید نیز هر یک را در نوع خود، زیباترین حیوان معرّفی می‌کنند و هر سه با رضایت و خرسندی از این حکم، مشاجره را پایان می‌دهند (تامر، ۲۰۱۰: ١٦).

مخاطب با توجّه به سخنان و عملکرد سه شخصیّت درگیر، در می‌یابد که برتری مطلق در یک فرد جمع نمی‌شود و مطابق حکم خورشید، می‌آموزد که هر کسی در برخی ویژگی‌ها و توانایی‌ها بر دیگری برتری دارد؛ پس فخرفروشی و غرور، امری نادرست و بیهوده است. نکته دیگر، پذیرش حقیقت و فرمان بردن از قضاوت صحیح و راستین است «فَسُرَّ الثلاثةُ وكَفُّوا عَنِ التَشَاجُرِ». توجّه به این نکته، بیانگر ارزش قضاوت و اصلاح جامعه است و قانون‌مداری را به مخاطب گوشزد می‌نماید. (تامر، ۲۰۱۰: ١٦)

در داستان «منديل أسود في سماء زرقاء» نیز شاهد رویارویی دو رویکرد میان دو شخصیّت حیوان و گیاه هستیم. کلاغی که هر بار بر شاخه‌ای از درخت گل می‌نشیند و با افتخار، از رنگ، صدا، پرواز و شجاعت خود می‌گوید. چمن گل نیز از روی خیرخواهی و نصیحت، رنگ زیبای گل‌ها، صدای دلنواز بلبلان، پرواز عقاب‌ها و اوج گرفتن ابرها و بی‌ارزشی کلاغ برای شکار را یادآور می‌شود «لَم يُحاوِلوا يوماً إصطيادَ أيَّ غرابٍ». کلاغ هم در نهایت، از آن درخت پرمی‌کشد تا با کسی‌که رنگش سفید است، نه پرواز می‌کند و نه آواز می‌خواند و نه از چیده شدن اکراه دارد، سخن نگوید: «نَدِمَ لأنّه تحدّث إلى شجيرةٍ غيورٍ وردُها أبيضُ، ولا تَطيرُ و لا تُغنّي ولا يَكرَهُ يدَ التي تَقطُفُ وردَها» (همان: ٢٤)

سخنان درخت گل یادآور این نکتهٔ تربیتی است که خودبرتربینی در تمام جوانب، امری نادرست و ناستوده است. نکتهٔ دیگر، جواب‌های بخردانهٔ درخت به کلاغ است؛ پاسخ‌هایی که نه از روی تمسخر و بلکه از سر اظهار حقایق است «تذكِّر البلابلَ وأصواتَها ... لا تَنسَ طيرانَ الصُّقورِ والنُّسورِ و الغيومِ» بر رفتار کلاغ در این داستان، مورد تأکید است و مخاطب باید به این مهمّ رهنمون شود که با درک حقیقت و رفتار درست، باید عملکرد خویش را اصلاح کند؛ نکتهٔ مهمّی که شخصیّت کلاغ، بدان توجه نداشت و با شنیدن حقیقت از درخت، در اشتباه خود ماند.

در داستان «الثور الغاضب» نیز یکی از شخصیّت‌های اصلی، درخت است. در این داستان، گاوی بدون علّت برمی‌تابد تا به کسی در اطرافش، ضربه بزند. نتیجهٔ این ناسازگاری و آزار دیگران، چنین می‌شود که «إبتعدوا عنهُ هاربينَ بِأقصى ما يَملكونَ مِن سُرعةٍ»، امّا او فقط یک درخت را می‌بیند. پس قصد درخت می‌کند. امّا درخت از سر دلسوزی و خیرخواهی او را از این کار برحذر می‌دارد و گاو هم با خشم، نصیحتش را به تمسخر می‌گیرد و با شاخش، محکم بر آن می‌کوبد؛ بازخورد این رفتار نابخردانه و عدم توجّه به خیرخواهی دیگران موجب آسیب‌زدن به‌خود می‌شود «فأحسَّ فوراً أنَّ مِطرَقَةً ثَقيلةً قد هَوت فجأةً عَلَى رأسِهِ و تَراجَعَ إلى الوراء مُترنّحاً مُتعثّرَ الخُطَى». به درخت وعده دروغین می‌دهد که روزهای بعد به سراغش خواهد آمد و درخت که سردرد گاو را حسّ می‌کند، توجه نمی‌کند؛ زیرا اطمینان دارد «بأنَّ نطحَتَهُ الأُولى لن تُعقِبَها نطحة ثانية» (تامر: ۲۰۱۰: ۱۰) نکته بارز در این داستان، زشتی خشم و عدم کنترل احساسات است که پیش از همه، به خود فرد آسیب می‌زند. شخص خشمگین، توجّهی به خیرخواهی و اندرز

دیگران ندارد و آن‌را ریشخند می‌پندارد. مخاطب در این داستان پی می‌برد که در حالت خشم، نباید به کسی آسیب زد و تصمیم گرفت.

در حقیقت، تامر با معرّفی شخصیّت‌ها، دیدگاه خود را نسبت به برخی رفتارها بیان می‌کند. به بیان دیگر، شخصیّت‌ها قالبی برای ابراز عقیده و احساس تامر هستند (الجرادی، ۲۰۱۱: ۱۱۳).

داستان «سلحفاة كثير الأماني» روایتگر لاک‌پشتی است که از تمسخر دیگران به خاطر سرعت کمش، به ستوه آمده است؛ در نتیجه، پیرامونش را که می‌نگرد، خرگوش، آهو، فیل و خودرو را می‌بیند و هر بار آرزو می‌کند که همانند «آن‌ها باشد؛ امّا آن‌ها در پاسخ آرزویش، محدودیت‌ها و نقاط ضعفشان را بیان می‌کنند و توانایی‌ها و موهبت‌های لاک‌پشت را به او یادآور می‌شوند. لاک‌پشت که به سخنان آن‌ها خوب می‌اندیشد، تمام آرزوهایش را دور می‌ریزد و تنها آرزویش این می‌شود که یک لاک‌پشت بماند و به تمسخر دیگران توجّهی نکند» (تامر، ۲۰۱۰: ۳٦).

لاک‌پشت با جستجو و دقّت در توانایی‌ها و نقاط ضعف خود و دیگران، دچار تحوّل اخلاقی شده و رویکرد درستش را برمی‌گزیند. نکتهٔ تربیتی بارز در این داستان، درک توانایی‌های خود است و مخاطب می‌فهمد تا زمانی که توانایی‌ها و ویژگی‌هایش را درک نکند، نمی‌تواند بر محدودیت‌هایش غلبه نماید. جانب دیگر این نکته، پی بردن به محدودیت‌های دیگران است که مخاطب با درک این فهم و شناخت از جایگاه خود، از آن خرسند می‌گردد.

٤ .۲. شخصیّت جاندار

شخصیّت‌های جاندار بخش اعظم داستان‌های نصائح مهملة را به خود اختصاص داده‌اند که بر این پایه به دو گونه انسانی و حیوانی تقسیم می‌شوند تا پردازش آن‌ها ملموس‌تر و مفیدتر گردد.

الف) شخصیّت انسانی

داستان صانع الصحاری روایتگر حاکم ستمکاری است که زمانی، با سربازان سنگدلش، سرزمین پرآب و درختی را تصرّف و ظالمانه بر آن حکومت می‌کند. شبی در خواب می‌بیند که درختی بر او فرو می‌افتد و می‌میرد؛ از خواب‌گزارانش، یکی می‌گوید: دشمنی تو را جادو کرده و آن‌را در زیر درختی پنهان نموده است؛ پس باید آن‌را بیابد و از میان ببرد. دیگری می‌گوید: درختان سرزمین زیاد می‌شود و از چوبشان، سود زیادی نصیبتان می‌گردد. آن دیگری می‌گوید: حاکم به‌وسیلهٔ درختی از بین می‌رود؛ پس در میان درختان راه نرو. پادشاه دستور می‌دهد تمامی درختان را قطع کنند. شب دیگری خواب می‌بیند که در رودخانه افتاده و غرق می‌شود. خواب‌گزارش چنین تعبیر می‌کند که حاکم، با افتادن در آب، می‌میرد؛ پس نباید در نزدیکی رودخانه‌ها قدم بگذارد. پادشاه دستور می‌دهد تمامی رودخانه‌ها را از بین ببرند؛ بعد از آن، خاطرش آسوده می‌شود که مرگ از او دور شده است. امّا سرزمینش به صحرا تبدیل می‌شود و در نهایت، از گرما و تشنگی هلاک می‌شود (تامر، ۲۰۱۰: ٤۰).

توجّه تامر به ویژگی‌های این مرحله از رشد، سبب شد تا این تنها داستانی باشد که در آن، شخصیّت اصلی، انسان قرار گیرد. زیرا کودک در مرحلهٔ گذار از تخیّل به واقعیّت است؛ در نتیجه شخصیّت‌های غیرانسانی، نقش بسزا و تأثیر بیشتری در القای پیام نویسنده دارند.

از آن‌جا که متن داستان با توصیف سربازان حاکم، به سنگدلی و قساوت آغاز می‌شود، مخاطب نسبت به این خصیصه، احساس نکوهش می‌کند. پادشاهی که چنان ستمکار باشد و خود را مسلّط بر همه کس و همه چیز بداند، نه خیرخواهی دوستان را درک می‌کند و نه نیرنگ بدخواهان را. فرد ستمکار و جاه‌طلب، حتّی مرگ را از خود دور می‌داند و می‌پندارد که می‌تواند بر آن نیز چیره شود. مخاطب با درک تمام این ویژگی‌ها در قالب این داستان، خود را از این اخلاق زشت و ویژگی‌هایی ناپسند آن، پاک می‌گرداند.

ب) شخصیّت حیوانی

در بیشتر داستان‌های این مجموعه، شخصیّت‌ها از جنس حیوان هستند. اما با این وجود، معرّف افراد گوناگونی از جامعه است که کودک با شناخت آن‌ها، نکات تربیتی و آموزشی مهمّی را می‌آموزد. از جمله در داستان «الطیور تتعلّم السباحة» با شخصیّت گنجشک و الاغ آشنا می‌شود. تامر شخصیّت گنجشک را چنین ترسیم می‌کند: «صغیرَ السِّنّ فُضولیاً، کُلَّما رأی حَمیراً تَنهَقَ استَغرَبَ نهیقَها وتساءَلَ عمَّا تَقولُ». در این داستان، شخصیّت الاغ نیز از طریق گفتمان او با گنجشک، روشن می‌گردد؛ وی مدّعی است «کُلَّما نَصحتُ أحداً سَخِرَ مِن نَصیحَتی و تَجاهلَها ولم یعمل بها مع أنّها دائماً نافعةٌ مَلأی بالحِکمَةِ» گنجشک هم از او خواست تا نصیحتش کند. الاغ متفکّرانه گفت: «نصیحَتی لِکُلِّ طائرٍ أن یُسارِعَ إلی تَعَلُّمِ السِّباحَة وإتقانها حتّی إذا وَقَعَ یَوماً فِي ماءٍ عمیقٍ استَطاعَ النجاةَ مِنَ المَوتِ». گنجشک نیز خندید و از او خواست تا به فریادش ادامه دهد و پروازکنان از او دور شد (تامر، ۲۰۱۰: ۸). شخصیّت گنجشک معرّف نوجوان است که هنوز علّت برخی از حقایق پیرامونش را درک نمی‌کند و نیاز به راهنما و هدایتگر دارد. الاغ نیز گویای شخصیّت کسی است که ناخواسته، دیگران را به راه اشتباه هدایت می‌کند؛ ویژگی حماقت و ساده‌لوحی الاغ، در این داستان نیز همانند دیگر انواع ادبی، حفظ شده است.

دو نکتهٔ آموزشی بارز در این داستان مشهود است؛ یکی کنجکاوی گنجشک که او را به پرسش و پژوهش وامی‌دارد و سبب می‌شود تا علّت هر چیز را جویا شود و این امر، روحیهٔ بررسی چرایی پدیده‌ها را در مخاطب برمی‌انگیزد. نکتهٔ دیگر، دوری جستن از افرادی است که نابخردانه دیگران را راهنمایی می‌کنند؛ زیرا راهنمایی نادرست و دیدگاه ناصحیح، فرد را به راهی می‌کشاند که خلاف واقعیّت است و بارزترین آسیبش، گذر زمان و عدم کسب فایده می‌باشد.

داستان تماسیح باجنحهٔ روایتگر گفتمان شاهین و تمساح است. تمساح که از پرواز و اوج گرفتن شاهین رنجیده‌خاطر بود، او را از غرور برحذر داشت و عنوان کرد که پدربزرگ من هم بال داشت. تمساح که تعجّب شاهین را دید، گفت: تو هنوز کم سن و سال هستی و هر روز، چیزهایی می‌شنوی که پیشتر نشنیده‌ای. شاهین

کنجکاوانه پرسید: چرا تو آن بال‌ها را به ارث نبرده‌ای؟ تمساح گفت: پدربزرگم شنا کردن را بیشتر دوست داشت؛ پس از بال‌هایش استفاده نکرد و آن‌ها رفته رفته از بین رفتند. شاهین با تعجّب، شتابان به پرواز درآمد تا بال‌هایش را از دست ندهد.

تمساح تصویرگر شخصیّت فریبکار و حیله‌گری است که تاب دیدن توانایی دیگران و ضعف خود را ندارد و آن را نوعی فخرفروشی می‌پندارد «فَصاح به مؤنّباً مغتاظاً ناصحاً: لا تكن مغروراً كثيرَ التَّباهي». تصوّر و برداشت نادرست از رفتار دیگران، امری نکوهیده است که تامر آن‌را گوشزد می‌نماید. تصویر دیگر، در شخصیّت شاهین نهفته است؛ پرنده‌ای جوان و زود باور که هر گفته‌ای را باور می‌کند و از شکر نعمت‌هایی که از آن‌ها برخوردار گشته غفلت نموده است «فَدَهِشَ الصّقرُ، وبادر إلى الطيران بلهفةٍ حتَّى لا يَفقِدَ جَنَاحَيهِ» (تامر، ۲۰۱۰: ۲۲).

تامر در داستان من الکسلان دو شخصیّت را معرّفی می‌کند. گاوی که با ولع فراوان در حال خوردن علف است تا چاق شود و شیر دهد و گربه‌ای لاغر که خسته از شکار شب، در خواب به سر می‌برد. گربه با صدای گاو از خواب بیدار می‌شود و از او می‌خواهد که مزاحم خوابش نشود. گاو با این‌که تصوّر نادرستی دربارهٔ گربه دارد، عجولانه قضاوت می‌کند «أنتِ قِطَّةٌ كَسلَى مُحبَّةٌ للنّومِ كَارِهةٌ للعملِ... لو كنتِ نشيطةً فعلاً لما كنتِ هزيلةَ الجسمِ ضعيفةً». گربه اظهار می‌کند که شب‌ها را به شکار می‌گذراند و روزها را می‌خوابد؛ لاغری او نیز نقطه قوّتش برای گرفتن شکار است. امّا گاو به خوردنش ادامه می‌دهد تا به گمان خودش «أمنَعكِ مُنَ النّومِ وأُرغِمَك على العملِ». در مقابل، گربه نیز بی‌توجّه به صدای گاو، به خوابیدن ادامه می‌دهد (تامر، ۲۰۱۰: ۱۲).

شخصیّت گاو، ترسیم قضاوت نادرست از رفتار دیگران است که سبب بازخورد ناخوشایند در روان و رفتار قضاوت‌کننده می‌گردد. عکس‌العمل گربه در نهایت داستان، پیام‌آور این نکته است که توجّه و عمل به دیدگاه دیگران، زمانی پسندیده است که در جهت رشد باشد و اگر مانع آرامش و رفتار صحیح فرد شد، نباید به آن عمل کرد؛ بلکه باید به آن برداشت و دیدگاه نادرست، بی‌توجّه بود.

داستان آكل الأطباء ماجرای ببری است که خرگوشی را شکار می‌کند و خرگوش برای نجات خود، با زیرکی تظاهر می‌کند از این‌که توسط ببر خورده می‌شود، ابراز خرسندی می‌کند؛ خرگوش، خود را طبیب خرگوش‌ها می‌خواند و ظاهراً از سر احترام و محبّت، او را نصیحت می‌نماید که بهتر است رفع خستگی کند و سپس او را بخورد تا بیمار نشود و غذایش مفید باشد. ببر می‌گوید: از کودکی آرزو داشتم که طبیبی را بخورم. او از این حرف خود سرخوش می‌خندد که چنگال‌هایش سست شده و خرگوش از او می‌گریزد و تصمیم می‌گیرد که طبابت را رها کند.

خرگوش در این داستان، نمایانگر زیرکی و هوشمندی افرادی است که با صبر و درک درست موقعیّت، در تلاش هستند تا مسألهٔ خویش را حل نمایند. نکته قابل توجّه در پایان داستان، تصمیم خرگوش است که طبابت را کنار بگذارد «لاذَ بالفِرارِ مُصمّماً عَلَى هَجرِ مِهنةِ الطبّ». این تصمیم چنین تداعی می‌کند که وی گرفتاری خویش را از طبابت می‌بیند. این تصمیم با زیرکی خرگوش، قابل جمع نیست و نقطهٔ ضعفی در این داستان به نظر می‌رسد. ببر

نیز بیانگر شخصیّت افرادی است که علیرغم برخورداری از قدرت جسمی، از هوش و زیرکی لازم برخوردار نیستند و شاید از افرادی ضعیفتر از خود نیز شکست بخورند. «وأُعجِبَ النَّمِرَ بما قاله، وأغرق في الضّحكِ، فَتراخَت مَخَالِبُهُ المُمسِكَةُ بالأرنبِ». پس توانایی، فقط به قدرت بدنی نیست؛ بلکه به تعقّل و تفکّر و صبر نیز بستگی دارد (تامر، ۲۰۱۰: ١٤).

داستان الأمّهات گفتمان یک جغد با جوجه‌اش را روایت می‌کند. جوجه جغدی که توان درک برخی رفتارهای خیرخواهانه و محبّت‌آمیز والدینش را ندارد. جغد مادر، صدای جوجه را برایش زیباترین صدا ترسیم می‌کند؛ چنان‌که نفرت و دور شدن دیگران را از سر وجد و سرخوشی آن‌ها برمی‌شمارد. همچنین جوجه‌اش را سریعتر از شاهین و قوی‌تر از عقاب معرّفی می‌کند. جوجه جغد در نتیجهٔ تمجید مادرش، به آواز خواندن می‌پردازد و مردم را فراری می‌بیند؛ قصد همانندی با شاهین و عقاب می‌کند که می‌فهمد نه سرعت شاهین را دارد و نه قدرت عقاب را. پس مادرش را سرزنش می‌کند؛ امّا زمانی که خودش مادر می‌شود، می‌فهمد که «أمّها لم تَخدَعها ولم تَقُل لها إلاّ ما كانَت تُؤمنُ بِهِ».

نکته روشن این داستان، بیان میزان محبّت مادر به فرزند است؛ چندان که او را برتر از هر موجودی می‌پندارد؛ توانایی‌هایش را پررنگ نموده و محدودیت‌هایش را توجیه می‌کند «كُلُّ مَن يَسمَعَ صوتَكِ الجميلَ سَيُضطَرُّ إلى التّمايل طَرَباً» (همان: ۱۸). نکته دیگر این است که فرد نباید هر نصیحت و خیرخواهی را بی‌درنگ موجب زیان و نشان از بدخواهی بپندارد؛ مگر زمانی که در همان موقعیّت قرار گیرد.

تامر در داستان السنجاب الثرثار گفتگوی سنجاب با درخت گیلاس را بیان می‌کند. سنجابی که قصد خوردن گیلاس دارد؛ امّا از ابراز آن شرم دارد و برای مقدّمه‌چینی، آن‌قدر دربارهٔ محاسن کم‌گویی سخن می‌راند که درخت از آن به تنگ می‌آید و ابراز نارضایتی می‌کند. سپس سنجاب را نصیحت می‌کند که سخن کوتاه کند و خواسته‌اش را بگوید. سنجاب هم خواسته‌اش را می‌گوید. درخت ابراز خرسندی می‌کند و می‌گوید: افراد زیادی به گیلاس‌هایم حمله می‌برند و بدون اجازه و تشکّر، از آن‌ها می‌خورند. وی در تأکید بر ناپسند بودن پرگویی، تنها عیب سنجاب را چنین عنوان می‌کند: بسیار دلیل می‌آورد و زیاده‌گویی می‌کند تا بفهماند که زیاده‌گویی را نمی‌پسندد. سنجاب هم بدون ناراحتی از این سخن، می‌خندد.

نکته بارز آموزشی این داستان، پرهیز از زیاده‌گویی است «حاول أن تتكلّمَ بإختصارٍ وإيجازٍ عن السّببِ الذى جَعلك تتكلَّمُ معى» (تامر، ۲۰۱۰: ۲۸). عملی کردن این رفتار، هم سبب آرامش‌خاطر دیگران است و هم موجب رسیدن سریع به مراد می‌شود. زیاده‌گویی نه‌تنها آرامش دیگران را بر هم می‌زند و سبب دور شدن افراد از فرد زیاده‌گو می‌شود؛ بلکه منظور و هدف فرد هم در لابه‌لای سخنان زیادش ناپیدا و مبهم می‌شود و نمی‌تواند منظورش را به درستی به دیگران برساند. نکته دیگر این داستان، کسب اجازه برای استفاده از داشته‌های دیگران است که پی آن، تشکّر و قدردانی نیز باید مراعات گردد.

ارزش‌های اخلاقی، نیروی انگیزشی برای رفتار کودک است؛ این ارزش‌ها وراثتی نیستند؛ بلکه اکتسابی می‌باشند. توجه به این دو نکته ما را به این نظر می‌رساند که توجه و تسلّط تامر بر این ارزش‌ها، از جمله فنون و مهارت‌های او در خلق آثار برای کودکان است (روحی الفیصل، ۱۹۹۵م: ۷۵).

داستان دجاجتان ذکیّتان ماجرای دو جوجه است که هر یک قصد دارد زیرکی خود را به دیگری اثبات کند؛ جوجهٔ اول پیشنهاد مسابقه دویدن می‌دهد و جوجهٔ دوم، این مسابقه را از قدرت جسم می‌داند نه قوّت عقل؛ پس پیشنهاد می‌کند که هر کس بیشتر بخورد، او زیرک‌تر است. مادر که شاهد این گفتمان بود، با خنده می‌گوید: بهتر است برای اثبات حماقت با یکدیگر مسابقه دهید. جوجه‌ها با ابراز خوشحالی از این پیشنهاد مادر، از او خواستند که مسابقه‌ای را برای این کار معرّفی کند و مادر فقط با تعجّب به آن‌ها نگاه می‌کند.

این داستان، ملاک برتری افراد را دانایی آنان می‌داند نه قدرت جسمانی. امّا برخی افراد در جامعه هستند که زیرکی را در قوّت جسمانی می‌پندارند «الرَّکضُ لهُ علاقةٌ بِقوّةِ الجِسمِ ولا عَلاقةَ لَهُ بالذَّکاءِ»؛ مخاطب با توجّه به رفتارهای موجود در این داستان، تحریک می‌شود تا از چنین رویکردهای نابخردانه دوری کند (تامر، ۲۰۱۰: ۳۰).

در داستان حمار کثیر النسیان درباره الاغ کوچکی می‌خوانیم که بسیار فراموش‌کار است و حتّی پدر و مادرش را گاهی از یاد می‌برد. او را به ریشخند گرفتند و نصیحت کردند که در پی درمان باشد. امّا الاغ پیری گفت: این الاغ خوشبخت است؛ چون می‌تواند سختی‌های کار روزانه را از یاد ببرد. الاغ کوچک سرش را به نشانهٔ موافقت تکان داد و سخن آن الاغ پیر را از یاد برد (همان: ۳۸).

عدم توجّه به مشکلات و سختی‌های زندگی، از رمزهای شاد زیستن معرّفی شده است. هرچند توجّه به گذشته و سختی‌هایی که فرد دچارش شده امری لازم است، ولی نباید روند پیش روی او را تحت تأثیر قرار داده و شادی و امید را از او بازدارد.

در داستان الخروف السمین جمعی از اسبان لاغر و تیزپا، از گوسفند فربهی می‌خواهند تا آنان را نصیحتی کند تا آنان نیز فربه شوند و از این همه تکاپوی شبانه‌روز برای غذا، رهایی یابند. گوسفند از بیان نصیحت اظهار عجز می‌کند. اسب‌ها از فربه بودنش در عجب می‌مانند. گوسفند با ناراحتی دست از خوردن می‌کشد و با اظهار تأسف می‌گوید: خدایا! چنان فربه شده‌ام که نمی‌توانم از خطرهای مرگبار بگریزم. اسب‌ها با تعجّب از سخن گوسفند، روانه می‌شوند تا غذایی بیابند و فربه شوند و گوسفند هم برای کم کردن وزنش، رهسپار می‌شود (همان: ٤٢).

در این داستان، اسب‌ها بدن لاغر خود را یک عیب می‌پندارند و توجه ندارند که همین لاغر بودن سبب می‌شود تا به‌راحتی بدوند و غذای خود را در هر جایی بیابند. امّا توانایی خود را از یاد برده‌اند و فقط محدودیتشان را می‌بینند. از سوی دیگر، گوسفند فربهی را شاهد هستیم که چنان در خورد و نوش است که از مشکلی که دچارش می‌شود، غافل است. او رفته رفته فربه می‌شود و توانایی‌های خود را از دست می‌دهد. امّا همین که متوجّه می‌شود، تصمیم می‌گیرد این نقص را برطرف سازد. اصلاح خویشتن و توجّه به توانایی‌ها، از جمله نکات آموزشی مهمّ این داستان است که تحوّل اخلاقی و رفتاری این شخصیّت را یادآور می‌شود.

داستان الدیک لا یصیح ماجرای خروسی است که از آواز خواندن در صبح، به ستوه آمده و نابخردانه، از مرغ می‌خواهد که دست از تنبلی کشیده و به‌جای او، آواز بخواند. امّا مرغ که معرّف شخصیّت خردمند است، او را از آواز خواندن منع می‌کند و یادآور می‌شود که خروس به اختیار خودش، چنین کاری انجام می‌دهد. خروس استدلال می‌کند که اگر آواز نخواند، نه خورشید طلوع می‌کند ونه اهالی جنگل از خواب بیدار می‌شوند. امّا مرغ میان این‌ها هیچ ارتباطی نمی‌بیند و خروس را مسئول خود و خانواده‌اش می‌داند. خروس هم بعد از آن، آواز نخواند. امّا خورشید طلوع کرد و اهالی جنگل از خواب بیدار شدند (تامر، ۲۰۱۰: ٤٤).

از جمله نکات آموزشی این داستان، توجّه به تقسیم مسئولیت‌هاست که باید از جانب افراد مراعات گردد و انتظار مسئولیت خود را از دیگران نداشته باشند. همچون آواز صبح که مسئولیت خروس است نه مرغ؛ همچنین مسئولیت خروس به خانواده‌اش محدود می‌شود و او در برابر دیگر افراد، هیچ مسئولیتی ندارد. نکتهٔ دیگر، این است که مخاطب درک می‌کند گذران جهان و عملکرد مردمان، متأثر از وجود افرادی با مسئولیت محدود نیست. همانند طلوع خورشید که با آواز خواندن خروس ارتباطی ندارد و تحت تأثیر آن قرار نمی‌گیرد.

٤ .۳. شخصیّت بی‌جان

شخصیّت‌های بی‌جان در داستان‌های این مجموعه، بسامد بیشتری از شخصیّت‌های انسانی دارند؛ همچنین در لابه‌لای داستان‌هایی که شخصیّت حیوان به عنوان محور مطرح می‌شود، جای می‌گیرند. امّا در برخی داستان‌ها نقش محوری دارند. از جمله:

در داستان «عشب أزرق» سه شخصیّت چمن، باد و درختان حضور دارند. چمن به‌عنوان یکی از شخصیّت‌های اصلی این داستان، این‌گونه معرّفی می‌شود «عذّبَ العطشُ عُشباً ... إرتجفَ العُشبُ خائفاً مِن أن یفقِدَ لَونَه الأخضرَ الذی کانَ یحرُصُ علی بقائِهِ»؛ امّا با ریزش باران که درختان به او نوید داده بودند، «فَرِحَ العُشبُ و شَکر لِلمَطرِ کرمَهُ». باد، شخصیّت اصلی دیگر، موجودی حسود و خودشیفته است؛ «فاغتاظَتِ الرِّیاحُ مِنَ العُشبِ لِتجاهُلِهِ أنّها هی التی جَلَبَت الغُیومَ ... ونَصحَتهُ ساخرة ... والبحثِ عن لونٍ آخرَ جمیلٍ یَلیقُ به کاللونِ الأزرقِ» رویکرد چمن دربارهٔ امکاناتش، رضایت و خشنودی است: «ظَلَّ العُشبُ مُصرّاً عَلَی لونِهِ الأخضرِ مُتفاخِرَاً بِهِ» (تامر، ۲۰۱۰: ٦). تامر، نتیجهٔ حسادت را ناکامی و رنج حسود می‌داند. بخشندگی باران و وزش باد و صبر و امید درختان، بیانگر طبیعت حقیقی این عناصر است که در داستان نیز محفوظ مانده است.

مخاطب درمی‌یابد که امید، نیرویی است که فرد را قوّت می‌بخشد تا مسیر انتخابش را طی نماید. امیدبخشیدن به دیگران نیز مانند زنده‌کردن قلب‌های مرده است. در مقابل، رفتار نابهنجاری معرّفی می‌شود که مخاطب را به دوری از آن تحریک می‌کند. حسادت و کینه‌توزی، سبب بسیاری از اعمال ناشایست می‌شود. مانند باد که از حسادت، قصد ریشه‌کن کردن چمن را می‌کند.

نتیجه

در حوزه ادبیّات کودک و نوجوان، معیارهایی برای فعّالیّت وجود دارد که باید رعایت گردد؛ چراکه مخاطب این بخش، کودکان و نوجوانانی هستند که آرزوها، خواسته‌ها و استعدادهای خود را در قالب داستان و شعر می‌یابند. پس تنها نویسندگانی در این بخش موفّق خواهند بود که این معیارها را رعایت نمایند. زکریا تامر برای مدّتی در ادبیّات بزرگسالان به فعّالیّت پرداخت و در این حوزه صاحب آوازه گردید. وی در سال ۱۹٦۸وارد حوزه ادبیّات کودک و نوجوان شد و به نگارش داستان‌هایی با مضامین گوناگون پرداخت. در داستان‌های وی، شخصیّت به‌عنوان یک عنصر مهمّ مورد توجّه است که با معیارهای شخصیّت‌پردازی سنجیده می‌شود.

با بررسی و تحلیل جنس شخصیّت‌های داستانی زکریا تامر، روشن گشت که وی از انواع شخصیّت‌های انسانی، حیوانی، گیاهی، پدیده‌های طبیعی و مصنوعی بهره برده است. شخصیّت انسانی در این مجموعه، از بسامد کمتری برخوردار است؛ به‌ویژه زمانی که به‌عنوان شخصیّت اصلی داستان مطرح می‌شود. البته در برخی دیگر از داستان‌ها، این نوع شخصیّت در لابه‌لای انواع دیگر جای می‌گیرد و در این حالت، نقش و نمود کمتری دارد؛ امّا باز هم در محور داستان تأثیرگذار است.

پدیده‌های طبیعی و مصنوعی، همچون درخت، دریا، چمنزار، قفس ماشین و ... بیش از شخصیّت انسانی به چشم می‌خورد؛ این نوع از شخصیّت‌ها نیز در روند داستان، اغلب جان می‌گیرند و حضور مؤثّری در محور و پیام داستان دارند؛ هر چند در موارد معدودی، همان نقش و عملکرد جهان واقع را حفظ می‌کنند.

بیشتر نوع شخصیّت در داستان‌های این مجموعه، به شخصیّت‌های حیوانی تعلّق دارد. حتّی در بسیاری از داستان‌هایی که شخصیّت‌های گوناگونی حضور می‌یابند، نقش اصلی داستان بر عهده حیوانات است و روایتگر و منتقل کننده پیام داستان هستند. به نظر می‌رسد که علّت این امر در ویژگی‌های مخاطب نهفته است؛ از یک‌سو نصیحت و اندرز غیرمستقیم، تأثیر بهتر و سریعتری در فرد دارد و از سوی دیگر، کودک بنا به ویژگی‌های دورهٔ رشد خود، از تفکّر انتزاعی برخوردار است و جهان را در قالب پدیده‌هایی درک می‌کند که خلاف واقع جلوه می‌کنند؛ بدین معنا که رفتار و سلوک انسانی را در قالب‌های غیر انسانی، بهتر و عمیق‌تر درک می‌نمایند. نکتهٔ مهمّ این‌که حیوانات در این داستان‌ها، همان خوی و سلوک عمومی در انواع دیگر ادبی را دارند که بدان مشهور شده‌اند.

هیچ‌یک از انواع شخصیّت‌ها، ویژگی‌های ماوراءالطبیعی ندارند. حتّی در مواردی که شخصیّت‌های حیوانی و بی‌جان، نقش اصلی را در داستان دارند، ویژگی‌های انسانی را به خود می‌گیرند و امری مافوق تصوّر کودک در این داستان‌ها، به چشم نمی‌خورد. یعنی تامر، شخصیّت‌ها را به‌گونه‌ای ملموس و قابل درک توصیف می‌کند. در نتیجه، کودک در تحلیل شخصیّت داستان دچار سردرگمی و خستگی نمی‌شود و به‌راحتی به شخصیّت داستان و رفتار و گفتار او احاطه می‌یابد.

شخصیّت‌های این مجموعه از هر جنسی که باشند، نمایانگر جهان واقع و مردم پیرامون کودک هستند و فکر و قلب کودک را پرورش می‌دهند. تامر در ضمن پردازش شخصیّت‌ها و چیدمان عناصر دیگر داستان‌هایش، پیام‌های تربیتی و آموزشی را به مخاطب القا می‌نماید. وی دوری از رذایل و رفتارهای نابهنجار همچون غرور، نیرنگ، ناامیدی را در قالب شخصیّت‌ها می‌ریزد و مخاطب را با زیان‌ها و نتایج ناخوشایند آن‌ها آشنا می‌کند؛ تامر در موازات این عملکرد، فضایل و رفتارهای بهنجار مانند درک توانایی‌ها و محدودیت‌ها، تلاش برای اصلاح خود، دوری از افراد نابخرد و ... را معرّفی می‌نماید و با بیان نتایج خوشایند و فواید این رفتارها، کودک را به آراستگی به این موارد، تشویق می‌نماید.

مشخصّه بارز شخصیّت‌پردازی تامر، استفاده از قیدها در توصیف شخصیّت‌ها می‌باشد. یعنی وقتی از شخصیّتی نام می‌برد یا قصد بیان جمله‌ای از زبان شخصیّت را دارد، از قیدهایی استفاده می‌کند که آن شخصیّت را معرّفی می‌نماید و هدفش را بیان می‌کند؛ قیدهایی مانند: خشمناک، با تمسخر، از روی مهربانی. این امر، سبب تسهیل در درک پیام و محور داستان می‌شود.

پی‌نوشت

[۱]. اگزیستانسیالیسم یا هستی‌گرایی (Existentialism) مکتب فلسفی است که در اواخر قرن نوزدهم توسط فردریش نیچه و کی یر کگور تأسیس شد. در این مکتب، اندیشیدن فلسفی با موضوع انسان آغاز می‌شود نه صرفاً اندیشیدن موضوعی (ملکیان، ١٣٩٤: ٦٠).

[۲]. سوررئالیسم یا فراواقع‌گرایی (Surrealism) به طور رسمی در سال ۱۹۲۲ م از فرانسه آغاز شد. بنیان‌گذار این مکتب، آندره برتون، یکی از اهداف آن را آشتی میان واقعیت و رویا برای رسیدن به یک واقعیت مطلق یا فراواقعیت معرفی نمود (سیّد حسینی، ۱۳۵۷: ٤١٩ و مابعد).

[۳]. امپرسیونیسم یا دریافت‌گری (Impressionnisme) به جنبشی هنری در اواخر قرن نوزدهم اطلاق می شود که می کوشد تا انعکاس واقعیت در ذهن را بازآفرینی کند.

کتابنامه

١. اديب، عزّت. (١٩٨٤م). **أعضاء اتحاد الكتّاب العرب في القطر السوري و الوطن العربي**. دمشق: إتّحاد الكتّاب العرب.

٢. بريغش، محمّدحسن. (١٩٩٦م). **أدب الأطفال (أهدافه، سماته)**. الطبعة الثانية. بيروت: مؤسسة الرسالة.

٣. بشور، نجلاء نصير. (٢٠١٢م). **أدب الأطفال العرب**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

٤. تامر، زكريا. (٢٠١٠م). **نصائح مهملة**. الطبعة الأولى. بيروت: دار الحدائق.

٥. الجرادي، إبراهيم. (٢٠١١). **زكريا تامر مسامير في خشب التوابيت**. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

٦. الحديدي، علي. (١٩٨٩م). **في أدب الأطفال**. الطبعة الخامسة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

۷. حسن عبدالله، محمّد. (۱۹۹۲م). **قصص لأطفال. أصولها الفنيّة وروّادها**. القاهره: العربي للنشر و التوزيع.

۸. _____. (۲۰۰۱م). **قصص الأطفال و مسرحهم**. القاهره: دار قباء.

۹. حکیمی، محمود و کاموس، مهدی.(۱۳۹۳ش). **مبانی ادبیّات کودک و نوجوان**. چاپ سوم. تهران: آرون.

۱۰. حمود، ماجدة. (۲۰۰۰م). **مقاربات تطبيقيّة فی الأدب المقارن**. دمشق: إتحاد الكتّاب العرب.

۱۱. رینولدز، کیمبرلي. (۲۰۱٤م). **أدب الأطفال**. ترجمة هبة نجيب مغربي. الطبعة الأولى. القاهرة: هنداوي.

۱۲. سیّد حسینی، رضا. (۱۳۵۷). **مکتب‌های ادبی**. چاپ اول. تهران: کتاب زمان.

۱۳. الصمادي، امتنان عثمان.(۱۹۹۵م). **زكريا تامر و القصة القصيرة**. عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

۱٤. عبدالرحيم، سامر. (۱٤۲۲). **الشخصيّات التراثية فی أعمال زكريا تامر القصصية**. نابلس: جامعة النجاح الوطنية.

۱۵. عبدالفتّاح، إسماعيل.(۲۰۰۰م). **أدب الأطفال في العالم المعاصر**. القاهرة: مكتبة الدار العربي للكتاب.

۱٦. عيد، عبد الرزاق. (۱۹۸۹م). **العالم القصصی لزكريا تامر (وحدة البنية الذهنية الفنيّة فی تمزّقها المطلق)**. بيروت: دارالفارابی.

۱۷. فرنی، محمود. (۲۰۰۹م). «جائزة ملتقى القصّة القصيرة الأولى تذهب إلى زكريا تامر». جريدة القدس العربی. عدد ٦۳۸.

۱۸. الفيصل، سمر روحی. (۱۹۹۵م). «الحيوانات المسرحة ومرتكزات القص الثلاثة عند زكريا تامر». مجلة الناقد. العدد ۸۲. صص۷٤-۷۹.

۱۹. كامبلّ اليسوعي، رُوبرت ب. (۱٤۳۱). **أعلام الأدب العربي المعاصر(سير وسير ذاتية)**. الطبعة الأولى. المجلّد الأوّل. قم: ذوی القربی.

۲۰. ملکیان, مصطفی. (۱۳۹٤). **در رهگذار باد و نگهبان لاله**. جلد دوم. تهران: نگاه معاصر.

۲۱. میرصادقی، میمنت. (۱۳٦۷ش). **عناصر داستان**. چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن.

۲۲. نجیب،أحمد. (۱۹۸۳م). **فنّ الكتابة للأطفال**. الطبعة الثانية. بيروت: دار اقرأ.

۲۳. الهيتي، هادی نعمان. (۱۹۷۷م). **أدب الأطفال**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

۲٤. نیازی، شهریار و محمدی، اویس. (۱۳۹۱). «تحلیلی روانکاوانه از داستان «سیاه زنگی» از کتاب «شیهه اسب سفید» زکریا تامر». مجله زبان و ادبیات عربی. دوره ٤. شماره هفتم. صص ۱۷۸-۲۰٦

References

Abdulfattah, E. (2000). Children's literature in the contemporary world. Cairo: Al-Arabi Library. [In Arabic].

Abdulrahim, S. (2020). Traditional characters in Zakaria Tamer's fictional works. Nablus: An-Najah National University. [In Arabic].

Adib, E. (1986). Members of the union of arab writers in syria and the arab world. Damascus: Union of Arab Writers. [In Arabic].

Al-Hadidi, A. (1989). In children's literature (5th ed.). Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop. [In Arabic].

Al-Hiti, H. N. (1977). Children's literature. Cairo: The Egyptian General Book Authority. [In Arabic].

Al-Jaradi, E. (2011). Zakaria Tamer nails in the wood of the coffins. Damascuc: Union of Arab Writers. [In Arabic].

Al-Samadi, E. O. (1995). On Zakariya Tamir and his short stories. Oman: Arab Institute for Research & Publishing. [In Arabic].

Barighash, M. H. (1996). Children's literature (Objectives, Features). Publish: 1th. Beirut: Al-Risala Foundation. [In Arabic].

Bashur, N. N. (2012). Arab children's literature. Beirut: The Centre for Arab Unity Studies. [In Arabic].

Campbell, S.J., & Robert, B. (2010). Contemporary arab writers: biographies and autobiographies, Publish: 1th, 1. Qom: Zavel-Ghorba Publications. [In Arabic].

Eid, A. (1989). The fictional world of Zakaria Tamer (The unity of the artistic mental structure in its absolute rupture). Beirut: Al-Farabi Publishing House. [In Arabic].

Farni, M. (2009). The first short story forum award goes to Zakaria Tamer. Al-Quds Al-Arabi, 638. [In Arabic].

Hakimi, M., & Kamoos, M. (2014). Basics of Children and Adolescent Literature. (3rd ed.). Tehran: Aron. [In Persian]

Hamud, M. (2000). Applied approaches in comparative literature. Damascuc: Union of Arab Writers. [In Arabic].

Hassan Abdallah, M. (1992). Stories for children, their artistic origins and pioneers. Cairo: Al Arabi Publishing & Distribution. [In Arabic].

Hassan Abdallah, M. (2001). Children's stories and their theater. Cairo: Dar Quba Publishing and Distribution. [In Arabic].

Malekian, M. (2015). In the passage of the wind and the guardian of the tulip. (2), Tehran: Negah-e-Moaser Publications. [In Persian]

Mirsadeghi, M.(1988). Elements of story. Publish: 2th. Tehran: Sokhan Publications.

Najib, A. (1983). The art of writing for children. Publish: 2th. Beirut: Dar-Iqra Publishing and Distribution Library. [In Persian]

Reynolds, K. (2014). Children's literature. H. N. Maghribi. Publish: 1th. Cairo: Hindawi. [In Arabic].

Seyed-Hosseini, R. (1979). Literary schools. Publish: 1th. Tehran: Zaman Books. [In Arabic].

Tamer, Z. (2010). Neglected tips. Publish: 1th. Beirut: Al-Hadek Group. [In Arabic].

Alfaisal, S. R. (1995). Saddled animals and the three pillars of shearing according to Zakaria Tamer. *Al-Naqed*, 82, 74-79 . [In Arabic].

Behroozi, M.,& Habibi, A. (2018). Analysis and comparison of the characterization style of novels ‘A Sparrow from the East’ and ‘The Beggar’ based on Buziman hypothesis. *Journal of Arabic Language and Literature* 18(1), 1-36. [In Persian].

Fathi Dehkordi, S., & Hosseini, S. (2021). The semiotic analysis of the characters in the poetry of Muhammad al-Fayturi. *Journal of Arabic Language and Literature* 13(1), 50-72. [In Arabic].

Niazi,S., & Mohammadi, O. (2012). A psychoanalytic analysis of Zakaria Tamer's the neighing of the white steed. *Journal of Arabic Language and Literature*. 4(7), 178-206. [In Arabic].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ سیزدهم، شماره۳ (پیاپی۲۶) پاییز ۱٤۰۰، صص:۱۱۷-۹۸

بازخوانی تطبیقی‌تصویر ویرانشهر در سروده‌های سیاب و اخوان ثالث

(پژوهشی)

محبوبه حبیبی (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران)
احمدرضا حیدریان شهری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران، نویسنده مسئول)[1]

Doi:10.22067/jallv13.i3.2107-1065

چکیده

مسئلهٔ ویرانشهر و مفاهیم مرتبط با آن، همچون فرود و تباهی در جهان‌بینی و فلسفهٔ اسلامی از برجستگی خاصی برخوردار است. بعد از جنگ جهانی دوم و فروریختن کاخ آمال و آرزوهای مردم، شاعران بیش از گذشته به مضامین ویرانشهری در اشعار خود پرداختند. در این میان، تاریخ و اوضاع سیاسی و اجتماعی دو کشور دوست و همسایه، ایران و عراق در دوره معاصر موجب نزدیکی و قرابت شگفت‌انگیزی در مضمون‌پردازی شاعران این دو کشور شده است. هر دو کشور طعم استعمار مستقیم یا غیرمستقیم، استبداد، جنگ، بی‌عدالتی و ستم را چشیده‌اند، ازاین‌رو شعر شاعران هر دو فرهنگ بخصوص بدرشاکر السیاب و مهدی اخوان ثالث، آینهٔ مصائب و درد و رنج و آرزوهای مردمانی شده است که در ویرانشهرهای ساخته شده در اندیشه شاعرانشان زیسته‌اند. از آنجاکه موضوع ویرانشهر حجم زیادی از اشعار دو شاعر موردنظر را به خود اختصاص داده است بررسی آن در پژوهش‌های معاصر ادبی اهمیت می‌یابد ولیکن علی‌رغم اهمیت این موضوع ، مساله ویرانشهر تاکنون در شعرشان، از دیدگاه تطبیقی مورد بررسی قرار نگرفته است؛ لذا نگارندگان برآن شدند که در این جستار بر بنیان توصیف و تحلیل در چهارچوب مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی، اشعار و اندیشه این دو شاعر و چگونگی ترسیم اندیشه ویرانشهر در سروده‌هایشان بررسی و تحلیل کنند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد: شرایط نا به سامان زندگی سیاب و اخوان باعث سرودن مضامین ویرانشهری در شعرهایشان است و همچنین استفاده از عناصر زمان و مکان و نیز تکنیک تداخل زمان در مکان به زیبایی اشعارشان افزوده است. از طرفی سیاب و اخوان کوشیده‌اند با استفاده از تصاویر ویرانشهری و با تکیه بر عناصر زمان و مکان به بیان وخامت اوضاع زمانه خود بپردازند.

کلیدواژه‌ها: ویرانشهر، زمان، مکان، سیاب، اخوان ثالث

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۵/۳۱ بازنگری: ۱٤۰۰/۷/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۹/۳

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: heidaryan@um.ac.ir

۱. مقدمه

شاعر معاصر سعی دارد در اشعار خود رویکردی جامعه‌شناختی داشته باشد بنابراین پیچیدگی‌های زندگی شهری و مسائل متعدد رایج در آن همچون غربت، فقر، افسردگی، بیماری، فساد و تبهکاری و معضلات شهر را از ابعاد گوناگونی مورد توجه قرار داده‌است. (عبود، ٦٦:۱۹۸۰) علاوه بر این ویرانشهر یا خراب آباد(۱) جامعه‌ای خیالی است که در آن، ویژگی‌های منفی، برتری وچیرگی کامل دارند وهیچ انسانی نمی‌خواهد در آن زندگی کند. با این تعریف، «ویرانشهر» نقطه مقابل «آرمانشهر» است. بعد از شکست نظریات صاحبنظران در زمینه‌ترسیم جامعه ایده‌ال و ناامید شدن مردم پس از وقایع جنگ جهانی، موضوع ویرانشهر در اشعار شاعران متعهد به وجود آمد؛ از جمله‌این شاعران سیاب و اخوان هستند. این دو شاعر به خوبی و زیبایی این موضوع را در شعر خود انعکاس داده‌اند.

ویرانشهر در شعر معاصر عربی به دلیل مصائبی که کشورهای عرب‌زبان در طول قرن اخیر با آن مواجه بوده‌اند بازنمود بیشتری نسبت به شعر فارسی دارد. شاعران عرب همچون خلیل الحاوی، عبدالوهاب البیاتی، نزار قبانی، محمود درویش، ابراهیم طوقان، فدوی طوقان و بدر شاکر السیاب به‌ترسیم ویرانشهرهایی پرداخته‌اند که تجلی روشنی از وضعیت اسف‌بار جوامع معاصر عربی می‌باشد؛ شعر معاصر فارسی نیز از اندیشه ویرانشهری، تهی نمی‌باشد؛ شاعران مختلفی همچون فرخی یزدی، دهخدا، عارف قزوینی، نیما، شاملو، فروغ و اخوان به‌ترسیم ویرانشهری پرداخته‌اند که آن را زیسته وتجربه کرده‌اند. در این میان برجسته‌ترین نمونه شعر ویرانشهری در ادبیات معاصر فارسی، چکامه «قصه شهر سنگستان» سروده مهدی اخوان ثالث می‌باشد که شاعر در آن با تکیه بر یک زبان کهنه‌گرای حماسی و فاخر، با لحنی سراسر اندوه و نومیدی، به بیان اوضاع پریشان و نابسامان ایران در دوره حکومت شاهنشاهی پرداخته است و عدم امکان بازگشت دوباره ایران را به دوران شکوه و سیادت گذشته، یادآور شده‌است. (حیدریان شهری وصدیقی، ۱۳۹۰ : ۸۹-۹۰) ایماژهای ویرانشهری در سه حطیه زمان، مکان و زمکنه در شعر سیاب و اخوان قابل تحلیل و بررسی است. باتوجه به اینکه اندیشه ویرانشهری در شعر سیاب و اخوان تا کنون مورد خوانش تطبیقی قرار نگرفته‌است، نگارندگان بر آن شدند که با نگاهی مقایسه‌ای به این موضوع بپردازند و در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌های بنیادین باشند:

۱. ایماژهای ویرانشهری در سروده‌های دو سراینده در قالب چه همخوانی‌ها و ناهمسانی‌هایی قابل بررسی و ردیابی است؟

۲. برجسته‌ترین ویژگی‌های ویرانشهر در ادبیات هریک از این دو شاعر کدامند؟

۱. ۱. فرضیه

سیاب و اخوان برای بیان فرود وتباهی که جامعه شان بدان دچار گشته بود، موضوعات ویرانشهری را در اشعار خود وارد کرده اند و برای بیان این موضوعات از دو عامل موثر در مساله ویرانشهر یعنی زمان، مکان و تکنیک تداخل زمان در مکان استفاده کرده اند. سیاب در بیان ایماژهای ویرانشهری نگاه امیدوارانه تری نسبت به اخوان دارد.

۱. ۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

باتوجه به اینکه ویرانشهر جایگاه برجسته‌ای در سروده‌های این دو شاعر دارد و علی‌رغم توجه سیاب و اخوان به ویرانشهر، تاکنون نوشته‌ای مدون و به‌صورت پژوهشی‌تطبیقی به اندیشه‌های ویرانشهری این دوشاعر نپرداخته‌است؛ بنابراین ضرورت دارد نشانه‌های ویرانشهر در شعر دوشاعر بررسی شود. لذا در تحقیق حاضر نگارندگان ضمن تبیین مفهوم و ابعاد ویرانشهر، به بازخوانی و تحلیل و مقایسه اندیشه ویرانشهری در اشعار بدرشاکرالسیاب و اخوان ثالث به عنوان دو شاعر عربی و فارسی می‌پردازند

۱. ۳. پیشینه پژوهش

درمیان پژوهشگران حوزه ادبیات عربی و فارسی پژوهش های ارزشمندی در زمینه مقایسه شعر سیاب و اخوان انجام گرفته است از جمله مقاله یحیی معروف و روشنک ویسی «بررسی تطبیقی مفهوم نمادین باران در شعر سیاب و اخوان ثالث»(۱۳۹۱) و مقاله حمیرا زمردی «مفهوم اسطوره سیزیف در شعر معاصر عراق و ایران با تکیه بر قصیده«رسالة من مقبرة» از بدر شاکر السیاب و شعر «کتیبه» از مهدی اخوان ثالث»(۱۳۹۲) و مقاله جهانگیر امیری و فاروق نعمتی «دغدغه های سیاسی در شعر بدر شاکر سیاب و مهدی اخوان ثالث»(۱۳۹۰) اما درخصوص مساله ویرانشهر، تنها در فصل های یک و دو کتاب لویس عوض با عنوان «الثورةوالأدب» (۱۹٦۷) به‌تحلیل شعر سیاب پرداخته و به صورت گذرا مساله ویرانشهر را نیز مطرح کرده است؛ همچنین مقاله حیدریان شهری و صدیقی «نشانه‌هایی از ویرانشهر در شعر خلیل حاوی»(۱۳۹۰) که در آن از بعد زمان و مکان به‌تحلیل مساله ویرانشهر پرداخته‌اند اما مساله ویرانشهر نه‌تنها به صورت جداگانه در شعر این دو شاعر مورد بررسی قرار نگرفته است، بلکه تا کنون خوانشی تطبیقی، شعر این دو شاعر را در زمینه ویرانشهر بررسی نکرده است؛ لذا نگارندگان بر آنند که با بیان نمونه‌های شعری، نحوه به کارگیری عناصر مهم ویرانشهر از جمله، زمان و مکان، تکنیک «تداخل زمان در مکان»، چیرگی شر و تباهی بر جهان و نیز جدال خیر و شر، را در اشعار این دوشاعر نشان دهند و به واکاوی تاثیر این تکنیک در زیباسازی فضای شعری بپردازند.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲. ۱. مفهوم ویرانشهر

ویرانشهر، دژستان یا دیستوپیا «dystopia» (آشوری،۱۳۵۵: ٤٤۱) کلمات مقابل و متضاد واژه آرمانشهر یا اتوپیا«utopia» هستند که در نتیجه شکست ایده‌های اندیشه‌ورزان و نظریه‌پردازانی همچون توماس مور(۱)و دیگران به وجود آمدند. اخوان ثالث از چنین جامعه‌ای در شعر خود با نام «شهر سنگستان» یاد می‌کند. این واژه به معنای جای بد است و در اصطلاح به آن دسته از آثار در ادبیات داستانی اطلاق می‌شود که در آن فضایل خوب بشری به طرزی انحطاط یافته مطرح می‌شود. در این قبیل داستان‌ها نویسنده تمایلات تهدیدکننده و ویرانگری را که در پی پدیده‌های به‌ظاهر سالم سیاسی،

اجتماعی و صنعتی نهفته است به مقیاسی وسیع و در حقیقت اعتراض‌آمیز تصویر می‌کند. تا تأثیرات مخرب این‌گونه پدیده‌ها را بر جامعه اسلامی و خصائل بشری نشان دهد(داد،۱۳۸۲: ۱۱٤). در دانشنامه عمومی تعریف پادآرمانشهر به این‌گونه بیان شده است: «ویرانشهر یا مدینه فاسده، جامعه‌ای خیالی در داستان‌های علمی تخیلی است که در آن ویژگی‌های منفی برتری و چیرگی کامل دارند و زندگی در آن دلخواه هیچ انسانی نیست. چنین جوامعی، گونه‌ای دنیای وانفسا و فاجعه انسانی هستند. این جوامع در زمان‌هایی بد و شوم ترسیم می‌شوند که می‌توان آن را دوره بد زمانگی یا دژگاهی نام گذاشت. با این تعریف جامعه پادآرمانی نقطه وارونه یک جامعه آرمانی است. از مشهورترین آثار ویرانشهری در حوزه ادبیات، می‌توان به «قلعه حیوانات» و «۱۹۸٤» جورج اورول، دشت سترون تی. اس. الیوت، "گلهای بدی "شارل بودلر، "دنیای قشنگ نو" الدوس‌هاکسلی اشاره کرد.

۲. ۲. تاثیر و نقش دو عنصر زمان و مکان در بیان ایماژهای ویرانشهری

اگرچه زمان به‌طور غیرمستقیم و از طریق تأثیرش بر اشیاء درک می‌شود اما انسان مکان را از طریق حواس پنجگانه و به‌طور مستقیم درک می‌کند و این درک با آگاهی‌اش از جسم خود آغاز می‌شود. بنابراین مکانی که به آن انس یافته‌ایم مانند خانه، کنایه از ذات انسان است و هرگونه دشمنی و تعرضی به این مکان، دشمنی با ذات محسوب می‌شود. (عقاق، ۲۰۰۱ :۲٦۷) علاوه براین تمام مفاهیم اخلاقی و روانی و اجتماعی و حتی ایدئولوژیکی انسان فقط از طریق تعبیر مکانی صرف تعبیر می‌شود مانند: بالا، والا، پایین و پست گشادگی یا تنگی سینه، چپ و راست و چندوجهی بودن و... مکان و زمان در تمام تصورات انسان دخالت دارند و نیز به همین دلیل است که هر پژوهشی که بخواهد تمام ابعاد متن و زمینه‌های اجتماعی و روانی آن را به‌درستی دریابد باید این دو عنصر را در نظر داشته باشد (همان) اهمیت و کاربرد زمان و مکان در شعر و اثر ادبی، تحت تأثیر نگاه شاعر به جهان پیرامون و باورهای او می‌باشد و یا به‌گفته کاسیرر «فضا و زمان صرفاً دو عامل متفاوت در روشن شدن تدریجی ذهن هستند که با ادراک حسی پدیده فیزیکی نور آغاز می‌شود»(کاسیرر،۱۳۷۸: ۱۸۳). مکان در شعر مدرن فقط صرف یک نقطه جغرافیایی و چارچوب دار نیست؛ بلکه فراتر از آن رفته و بیانگر تمام حوادث و شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها می‌شود. به‌گونه‌ای که ممکن است به قول بحراوی «هدف اصلی اثر، همان تصویری باشد که شاعر از زمان و مکان ارائه می‌دهد. زمان و مکان در شعر، گاهی تطابقی با مکان یا زمان واقعی در جهان خارج ندارد بلکه در ذهن و خیال شاعر شکل می‌گیرد و جهانی مستقل می‌باشد. حتی می‌توان گفت مکان هنری بیش از آنکه با واقعیت پیوند داشته باشد از آن فاصله دارد» (یعقوب، ۲۰۰٤: ۲۵۲).

درک زمان نیز و توصیف آن از دیدگاه شناختی، تنها از طریق استعاره امکان‌پذیر است؛ شیوه‌ای که دربارهٔ زمان صحبت می‌کنیم، به‌طور کامل از تجربهٔ ما از فضا، فرافکنی می‌شود و اصطلاح‌هایی که به کار می‌بریم تا زمان را توصیف کنیم، به صورتی نامتغیر استعاری هستند (فریمن، ۱۳۹۰: ۳۰۲). از یک نگاه، زمان را می‌توان به دودسته بیرونی و درونی تقسیم کرد زمان بیرونی، زمانی که قابل‌اندازه‌گیری با ثانیه و دقیقه و ساعت است و زمان درونی که با معیارهای جهان خارج قابل‌اندازه‌گیری نیست. در این حالت شاعر نه‌تنها اوصاف پدیدارها، بلکه خود پدیدارها و اشیاء را از واقعیت بیرونی زمان

موردنظر برگرفته و در صورت زمان ذهنی خود از نو نوسان می‌دهد تا در ذهن خواننده یا شنونده، حالتی را القا نماید که واژگان در ساختار و سامانه اصلی خویش از القاء آن ناتوانند (صدیقی، ۱۳۹۸ : ۲۷۲) و نگاه شاعر به زندگی و هستی، مبتنی بر زمان منفرد و گیتی مدار ارسطویی نیست، بلکه او در اعماق هستی و پدیدارها سیر می‌کند. (ساعی، ۱۹۷۸: ۱۲۲) در راستای تبیین تأثیر و نقش زمان در بیان ایماژهای ویرانشهری، در ادامه به بازخوانی این عنصر در اشعار ویرانشهری دو شاعر خواهیم پرداخت.

۳. بازخوانی تطبیقی عناصر ویرانشهر در سروده‌های سیاب و اخوان ثالث

۳. ۱. خاستگاه ظهور اندیشه ویرانشهر در سروده‌های دو شاعر

اوضاع دوکشور همسایه، ایران و عراق در دوره معاصر پر از فراز و نشیب بود. جامعهٔ ایران حکومت پهلوی را بر رأس امور کشور می‌دید و حوادثی همچون کودتای ۲۸مرداد سال ۱۳۳۲ را تجربه می‌کرد(آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۳۲۹) و جامعهٔ عراق نیز، نفوذ دولت استبدادی و استعمارگر انگلیس را در کشور خود مشاهده می‌نمود. (لالنگریک، ۱۳۷٦: ۵۲۳) در چنین شرایطی رسالت آگاهی بخشی و استبداد ستیزی بیش از هر کس دیگر بر دوش قشر آگاه و متعهد کشور بود که بخشی از این قشر را نویسندگان و شاعران تشکیل می‌دادند. شاعر رمانتیکی مانند سیاب با این واقعیت تلخ روبرو می‌شود و رؤیاها در برابر او ابری تیره‌وتار می‌سازد در چنین حالتی دچار یاس و نومیدی می‌شود که دائماً او را به سمت اظهار اندوه و درد سوق می‌دهد و گاهی اوقات او را چنان می‌کند که طلب مرگ کند تا بتواند از این درد و رنج خلاصی یابد(هداره، ۱۹۹٤: ۲۷) در قصیده «مدینة بلا مطر» به توصیف شرایط زندگی خود می‌پردازد: «مرت الأعوام.../... بلا ثمرٍ كأن نخيلَنا الجرداءَ أنصابٌ أقمناها/لنذبُلَ تحتها و نموت»(سیاب،۲۰۰۰ :١٦٦).(ترجمه) «سال‌ها سپری شد.../بدون میوه‌ایم. گویی نخل‌های بی باروبر ما، چوب‌هایی هستند که ما آن را برافراشتیم تا در زیر آن‌ها پژمرده شویم و بمیریم.» علی رغم ضعفی که در شعر شاعران رومانتیسم عراق به وجود آمده بود، اما نوعی از قدرت ادراک واقعی از وضعیت انسانی را در شعر سیاب می‌بینیم که به نیروی ایمان و قدرت رویارویی با شر و بدی‌های جامعه مجهز بود(الجیوسی، ۲۰۰۱: ٤٩٦). اخوان نیز مانند سیاب، شاعری بود که نسبت به وطن خود متعهد بود و شرایط نابسامان کشورش، او را به شدت نگران می‌کرد. او در توصیف شرایط سخت روزگار خود می گوید: «جنگل در آستانه‌ی/بی مهری خزان/من در کنار دره مرگ ایستاده ام/.../راه است او، همین و دگر هیچ راه، راه»(اخوان،۱۳۹۱: ٥٦). وی در اشعار خویش روشنگری را پیشه ساخته و تلاشی مستمر در جهت اصلاح و برون رفت از وضعیتی که جامعه‌ایرانی وعربی از آن رنج می‌برد را پی گرفت. این دو شاعر هرگاه با یأس و نا امیدی وسرخوردگی اجتماعی روبرومی‌شدند به اندیشه ویرانشهری در اشعار خود روی آورده و شعر آنان ساحت تجلی جامعه‌ای می‌شد که همه چیز آن روبه نابودی و ویرانی و نیستی پیش می‌رفت. بررسی ویرانشهر در اشعار این دوشاعر بازگوکننده نگاه ظریف و احساس و عواطف رقیق آنان در قبال وطن خود می‌باشد. در ادامه به مهم‌ترین مضامین اندیشه ویرانشهری در آثار این دوشاعر می‌پردازیم.

۳. ۲. بازخوانی‌تطبیقی نقش عنصر زمان در بیان ایماژهای ویرانشهری در سروده‌های سیّاب واخوان

کاسیرر می‌گوید: از یک نگاه زمان را می‌توان به دو دسته بیرونی و درونی(یا تاریخی و اسطوره‌ای) تقسیم کرد زمان بیرونی، زمانی که قابل اندازه‌گیری با ثانیه و دقیقه و ساعت است، و زمان درونی یا اسطوره‌ای که با معیارهای جهان خارج قابل اندازه‌گیری نیست و به قولی شهودی و ماورائی است(همو، ۱۳۷۸: ۱۸۲) مانند اینکه می‌گوییم این یک ساعت برای من اندازه صد سال گذشت و... انسان زمان را جریانی رو به جلو می‌داند اما گاهی می‌شود که احساس می‌کند زمان متوقف شده است و حرکتی نمی‌کند چنین نمودی از زمان را در شعر جاهلی نیز داریم آنجا که امرئ القیس در توصیف گذر نکردن رنج و شب خود می‌گوید:

فیا لك من لیل کأن نجومَه بکل مُغار الفَتلِ شُدّتْ بیَذْبُلِ

کأن الثریّا علّقت في مَصامها بأمراس کَتّان إلی صَمّ جندَلِ

(امرئ القیس، ۱۹۸٤: ۱۹)

این حالت مخصوصا زمانی پیش می‌آید که غم و درد و رنج بسیار باشد و راه‌گریزی از آن پیدا نشود به عبارتی می‌توان این حالت را ایستایی زمان نامید. در عراق زمینه‌ی مسائل داخلی، اموری همچون، منع آزادی بیان، تبعید آزادمردان توسط دولت، تسلط نظام ارباب و رعیتی، سیطره بیگانگان و... از جمله مسائلی بود که سیاب و دیگر جوانان نمی‌توانستند در برابر آن بی‌تفاوت باشند.(نعمان، ١٤٢٦ :٤٧) در آن سالها، دنیا از نگاه سیاب، به دو دسته؛ «سرمایه دار بهره مند» و «کارگر فقیر» قابل تقسیم بود (بلاطه، ۲۰۰۷: ۲۹–٤٨) اواین فضا را در قصیده مدینة السندباد روایت می‌کند و فضای سرتاسر مصیبت و درد و رنج ویرانشهر، زمستان، مرگ و نیستی را به تصویر می‌کشد. در این فضای زمستانی، زندگی و حاصلخیزی به مرگ و قحطی‌تبدیل شده‌است، و باران، حاصلی جز افسوس برای شاعر ندارد، بنابراین، امید شاعر به آمدن منجی و زندگی دوباره به کلی از میان رفته‌است: «جوعان في القبر بلا غذاء عریان في الثلج بلا رداء/ صرختُ في الشتاء» (السیاب، ۲۰۰۰: ۲٤۸)
(ترجمه) «گرسنه ام در قبر بدون غذا / برهنه ام در برف بدون جامه/ در زمستان فریاد برآوردم».

ژرار ژنت نظریه پرداز ساخت گرای فرانسوی نیز در زمینه‌ابعاد، عناصر وانواع زمان، بررسی‌های گسترده‌ای انجام داده‌است. او زمان را از سه بعد نظم، طول زمانی وتکرار، تحلیل می‌کند که در پژوهش حاضر، بُعد طول زمانی که به کندی و تندی سرعت روایت می‌پردازد تناسب زیادی با بحث موردنظر نگارندگان دارد. طبق این نظریه میان زمان داستان وزمان متن تفاوت وجود دارد؛ زمان داستان، حقیقی و زمان روایت یا متن غیرحقیقی وکاذب است. وبه‌گفته‌ای دیگر زمان بیرونی در برابر زمان درونی یعنی زمانی که در روایت بازنمایی می‌شود قرار دارد. در این شگرد شاعر یا نویسنده مدت زمان روایت را طولانی‌تر یا کوتاه‌تر از مدت زمان داستان یا آنچه که در حقیقت وجود دارد بیان می‌کند که‌این به جهت دریافت‌های ذهنی شاعر یا نویسنده‌از پدیده خارجی وتاثیری که بر وی گذاشته‌است می‌باشد

سیاب در قصیده «سربروس» با بیان مرگ در خیابان‌ها توصیف‌گر رکود و ایستایی زمان و بی‌حاصلی زندگی است شهری که پویایی و حرکت و نشاط خود را از دست داده و تبدیل به شهر مردگان گشته‌است، کوچه و خیابان‌ها که باید شلوغ و پرتکاپو باشند خالی از زندگان و حرکت متعارف شده‌اند: «**الموت في الشوارع/ والعقم في المزارع وكل ما تحبه يموت**»(سیاب، ۲۰۰۰: ۲۵۰).(ترجمه) «در کوچه و خیابان سایه ی مرگ/ کشت زارهای سترون/ هر آنچه دوستش داریم، خواهد مرد»

اخوان نیز در قصیده «قصه شهر سنگستان» با بازآفرینی و در هم آمیزی اسطوره‌های ایرانی وداستان‌های فولکلور، وضعیت ویرانشهری روزگارش را ارائه کرده‌است. قبل از هر چیز عنوان قصیده «شهر سنگستان» خود گویای‌تمام آنچه شاعر می خواهد بگوید است. سنگ که نماد بی جانی و سختی و عدم انعطاف و بی حرکتی ست و هیچ چیز در آن اثر نمی‌کند این موضوع را به طور مفصل در فصل بعدی بررسی خواهیم کرد. شاعر در خصوص زمان و بیان بی حرکتی ورکود فضایی که از آن رنج می‌برد می‌گوید: از این سو، سوی خفتنگاه مهر و ماه، راهی نیست بیابان‌های بی فریاد وکهساران خار و خشک و بی رحمست وزآن‌سو، سوی رستنگاه ماه و مهر هم، کس را پناهی نیست یکی دریای هول‌هایل است و خشم توفان‌ها (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

در این قسمت شعر، به زمان مرده اشاره می‌شود و شاعر بیان می‌دارد که زمان هیچ حرکتی ندارد نه شب به پایان خواهد رسید و نه خورشید ومهری طلوع خواهد کرد؛ روزی به دنبال این شب جاودان نخواهد آمد؛ زمان ایستاده‌است. زمان در اینجا با پذیرفتن ویژگی سکون شبیه مکان می‌شود. سکون زمان منجر به مرگ می‌شود. در زمان ساکن هیچ اتفاقی نمی‌افتد، در زمان ساکن همه چیز به نابودی می‌رسد. ماه وخورشید که نمادی از گذر زمان دارند، اما در این شهر حرکتی ندارند وجابجا نمی‌شوند نه خورشید جای خود را به ماه می‌دهد ونه ماه به خورشید. زمان از حرکت باز ایستاده‌است. سنگستان (ایران). روزگاری آباد بود اما اکنون ویرانه‌ای است پر از جوی‌های‌تیره (چاه‌های نفت). که صیادان از جاهای دور می‌آیند و با کشتی‌ها وگشتی‌ها وگزمه‌های خود آن را به تاراج می‌برند وغمناک‌تر اینکه امید رستگاری نیز برای این شهر و شهریار آن نیست، بنابر این شاعر چنان در قالب «شهریار» به بیان وضعیت اجتماعی و تاریخی روزگار خود می‌پردازد که خواننده نیز همچون اوآرزوهای خود را تباه شده می‌بیند وبی هیچ امیدی به رستگاری، شکست آمال اجتماعی را در می‌یابد:

«سخن می‌گفت سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان/. . ./ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد. . . غمان قرنها را زار می‌نالید حزین آوای اودر غار می‌گشت وصدا می‌کرد/"غم دل با توگویم، غار!/بگوآیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/صدا تالنده پاسخ داد: آری نیست»(همان: ۲٦۳)..

وی در قصیده «مرداب» با ترسیم زمانی که از حرکت بازایستاده‌است به بهترین شیوه ممکن عمر خود را به‌تکه سنگی‌تشبیه می‌کند که در مرداب تباهی فرو می‌رود . مرداب که نماد رکود وبی حرکتی وفساد است در این شعر اشاره به زمان راکد وخاموش وکشنده ایران دارد که هیچ جوشش ورویشی اتفاق نمی‌افتد:

«عمر من دیگر چون مردابیست راکد وساکت وآرام وخموش/. . .عمر بی حادثه‌ای بی جر وجوش/دفتر خاطره‌ای پاک سپید/نه در اورسته‌گیاهی، نه‌گلی/نه بر اومانده نشانی نه، خطی/اضطرابی تپشی، خون دلی/ای خوشا آمدن از سنگ برون/سر خود را به سر سنگ زدن»(اخوان، ۱۳٦۰ : ۲۵).

سیاب نیز در بیشتر اشعار خود داد از دست رفتن عراق را سر می‌دهد. در جای جای دیوان خود فریاد می‌زند که‌ای مردم عراق اصیل! انسانیت وشرافت عرب برباد رفت. ببینید چگونه بیگانه هویت مان را به باد حراج داد! به خود آیید... اما دریغ. دریغ از حرکتی وپاسخی از شهر سنگ شدگان ومردگی. به عنوان مثال سیاب در قصیده «غریب علی الخلیج» می‌گوید: «صوتٌ تفجر في قرارة نفسي الثّكلى عراق/كالمَد يصعد، كالسّحابة، كالدموعِ إلى العيون/الريحُ تصرخ بي عراق/والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!»(سیاب، ۱۹۱٦ : ٤).(ترجمه)«صدایی در اعماق جان مصیبت زده‌ام فریاد می‌زند: عراق/فریادی که همچون مد و چونان ابر بالا می‌رود مانند اشک به سوی چشم/باد مرا فریاد می‌زند: عراق/وموج مرا ناله می‌زند: عراق، و چیزی جز عراق نه»

عراق در اینجا نماد وطن عربی است که با بیتابی مدام نامش را فریاد می‌زند که ای عربها، وطنمان از دست رفت. در همین قصیده وی از سکون وبی حرکتی زمان در ویرانشهر عراق، شهرمرگ و فساد و خرابی که بازتاب ظلمت دوزخ است؛ رنج می‌برد و به بیان تصویرسرگردانی و احساس غربت خود می‌پردازد :

«بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق/وكنت دورة أسطوانه/هي دورة الأفلاك من عُمري، تكور لي زمانه/في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه». (همان: ۸). (ترجمه) «دیروز هنگامی‌که‌از کنار قهوه خانه می‌گذشتم صدای‌تو را شنیدم ای عراق/ چرخشی استوانه‌ای شکل بودی/مانند چرخش عمر من در افلاک/که زمان آن برای من به اندازه دولحظه‌است/هرچند که جای آن را گم کرده باشی». در این قسمت از قصیده، شاعر از چرخش استوانه‌ای شکل که مانند دور افلاک است،رنج می‌برد ودر حقیقت به بیان این نکته می‌پردازد که حرکتی اگر هست دوباره، بازگشت به آغاز است. گویی هیچ حرکتی اتفاق نیفتاده و دچار دور باطل شده‌است.

درقصیده «المبغی»، بغداد را که به خراب آباد شبیه شده‌است ومرگ ونیستی در آن جریان دارد توصیف می‌کند، زمان در آن ایستاده‌است، هر ساعتش به اندازه چند روز وهر روزش به اندازه چند سال طول می‌کشد. در این قصیده، سال(که نمودی از زمان است)،به اتش وزخم تشبیه شده‌است در حقیقت آنقدر گذر زمان سخت ورنج آور است که‌گویی برای گذر از آن باید فشار ودرد آتش وزخم را به جان بخری. می‌گوید: «بغداد كابوسٌ/ردى فاسد/يجرعه‌الراقد/ساعاته‌الأيام، أيامه‌الأعوام، والعام نير/العام جرحٌ ناغر في الضمير»(همان:۱۰۰).(ترجمه)«بغداد کابوس است/مرگی‌تباه کننده/که فرد خوابیده آن را جرعه جرعه می نوشد/ساعت‌هایش به اندازه روزها وهر روزش به اندازه چند سال وهر سالش به مانند آتش است/هر سال زخمی‌آست که در درونم می جوشد».

در چکامه «إرم ذات العماد» با ایجاد فضایی داستانی، قصه شکوه وفخر کهن روایت می‌شود. شاعر «از خلال روایت داستان، اندوه‌هایی را مطرح می‌کند؛ اندوه فقر، بدبختی، تلاش فرساینده برای لقمه‌ای نان واندوه عربی که در جستجوی

عظمت گمشده‌اش می‌باشد»(الضاوی، ۱۳۸٦: ۱۰۵).. اودرگیری وکشمکش با زمان را با این ابیات از زبان نیای خود بیان می‌کند:

«من خلل الدخان من سيكاره/. ./من قدح الشاي وقد نشر وهويلتوي ازاره/ليحجب الزمان والمكان/حدثنا جد أبي فقال: ياصغار/مقامرا كنت مع الزمان/نقودي الأسماك. لا الفضة والنضار والورق الشباك والوهاراوكنت ذات ليلة/كأنما السماء فيها صدأ وقار/أصيد في الرميلة»(سیاب، ۱۹۸۹: ٦۲).

(ترجمه) «از لابلای دود سیگارش/از فنجان چای که پخش شده بود در حالی که خود را درون عبایش پیچیده بود/تا زمان ومکان را بپوشاند/نیای من برای ما چنین قصه‌گفت: کودکانم/من با روزگار قمار میکردم/پولم ماهی‌ها بودند نه سیم وزر/ وورق بازی من تور ودام بود وشبی/گویی آسمان زنگ زده وتیره وتار شده بود من در شن زار رمیله ماهی صید می‌کردم».

در این قطعه از شعر شاعر برای بیان ایستایی وبی حرکتی زمان، از سه‌تعبیر مختلف استفاده کرده‌است؛ در ابتدا جمله ليحجب الزمان را به کار برده‌است به زمان بعد جسمانی بخشیده که دیده وپوشانده می‌شود وگویای نارضایتی شاعر از زمانهٔ خود ورنجی که می‌برد می‌باشد ودر جای دیگر با عبارت «كنتُ مقامرا مع الزمان» زمان را به صورت یک همبازی‌ترسیم کرده که با آن قمار کرده وتمام دارایی خود را به ان باخته‌است ودر نهایت در عبارت «كأنما السماء فيها صدأ وقار» زنگ زدگی آسمان بیانگر عدم تکاپویی و سرزندگیست. در جایی دیگر از همین قصیده، زمان آنقدر برایش کشدار شده‌است که بین هر ثانیه تا ثانیه‌ای دیگر، هزار سال طول می‌کشد: «يلهث خلفَ حائطٍ من حجر ثقيل/كان بين دقّةٍ ودقة يمر ألف عام» (همان: ٦۵) (ترجمه) «برپشت یک دیوار سنگی سنگین چنگ می‌زند/بین هر کوبشی هزار سال می‌گذرد».

در قصیدهٔ «المسيح بعد الصلب» نیز با به‌کارگیری نمادگونه اسطوره، به بیان رنجش‌های خود از ستم سیاسی و اجتماعی که به او ومردم کشورش رسیده‌است، می‌پردازد. داستان از زمان بر دار شدن مسیح آغاز می‌شود. شاعر از زبان مسیح قصه بر دار شدنش را روایت می‌کند واین گونه می خواهد درد ورنج خود وتمام مردم رنج کشیده‌از ستم بیدادگران را نیز به‌تصویر بکشد.

«والصليب الذى سمرونى عليه طوال الأصيل/لم تمتنى. وأنصت كأن العويل/يعبر السهل بينى وبين المدينة/مثل حبل يشد السفينة»(سیاب، ۲۰۱٦: ۱۰٦). (ترجمه) «صلیبی که مرا در طول شب بر آن به چارمیخ کشیدند موجب مرگ من نشد، ومن گوش می‌کنم. گویی صدای شیون‌ها از دشت میان من وشهر می‌گذرد. همچوریسمانی که کشتی را بدان می‌بندند».

رنجی که مردم بعد از به صلیب کشیده شدن مسیح متحمل می‌شدند تمام شدنی نبود. زمان در آن هنگام گویی با طناب به صخره‌ای بسته شده بود. سیاب در قصیده «أغنية في شهر آب» به‌تموز که یکی از ماه‌های عبری و رومی است شخصیت انسانی می‌بخشد که در افق می میرد و گویی پایان تموز با شروع فرورفتن شهر در تاریکی و ظلمت همزمان است:

«تموز يموت على الأفق/وتغور دماه مع الشفق/في الكهف المعتم والظلماء»(همان:۱۳). (ترجمه) «تموز در افق می میرد/وخونش با قرمزی شفق درهم می‌آمیزد/در غار تاریک وظلمانی» در اینجا غار تاریک وظلمانی اشاره به سرزمین عربی زمانش دارد که در ادامه در قسمت مکان به این عنصر از ویرانشهر خواهیم پرداخت.

یکی از تکنیک‌هایی که هر دوشاعر در ترسیم مصائب ورنجهای زندگی در ویرانشهر استفاده کرده‌اند عنصر اسطوره‌ای است. اسطوره سیزیف نیز نمایانگر تکرار زمان وایستایی آن و بازگشت به اغاز است. اسطوره سیزیف در شعر عرب، به نبردی بی پایان، و بی فایده‌اشاره دارد ورمزی برای‌تلاش بی ثمر وعذاب پایان ناپذیر است. (الجیوسی، ۲۰۰۱: ۸۱۳). صعود «سیزیف» با سنگی در دست به قله کوه وسپس، سقوطش به پستی وتکرار آن، رمز گردش‌های مکرر زندگی وعدم گذر زمان وایستایی وتصویری از تراژدی زندگی در ویرانشهری است که سیاب ترسیم کرده‌است. اودر قصیده‌ی «مرحی غیلان» به این اسطوره اشاره دارد، تا رنجی را که در راه رسیدن به هدف وخواسته‌اش تحمل می‌کند، ولی ناکام می ماند، به‌تصویر بکشد. همچون سیزیف میان امید به "رساندن سنگ به قلهٔ کوه "وناامیدی "سقوط سنگ به‌ته دره"، در تب وتاب است(الضاوی، ۱۳۸٤: ۱٦۲).

«أية رغبة هي في قرارک؟/سیزیف یرفعها فتسقط للحضیض مع انهیارک ا یا سلم الدم والزمان: من المیاه الی السماء» (السیاب، ۲۰۰۰: ۱۸۵). (ترجمه)«کدامین انگیزه در عمق جانت وجود دارد؟/سیزیف آن را بالا می‌برد و با سقوط تو، به پستی نزول می‌کند/ای نردبان خون وزمان، از آبها تا آسمان»

منظومهٔ "کتیبه" اخوان که داستان وار به همین ماجرای سیزیف می پردازد همانند قصیده «مرحی غیلان» سیاب، حکایت دلتنگی سیاسی او در قالب زبان نمادین سیزیفی است: «فتاده تخته سنگ آنسوی، وز پیشینیان پیری/بر اورازی نوشته‌است، هرکس طاق هرکس جفت/چنین می گفت چندین بار ورفتیم وخزان رفتیم تا جایی که‌تخته سنگ آنجا بود/یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند/کسی راز مرا داند/که‌از اینروبه انرویم بگرداند/وما با لذتی این راز غبارآلود را مثل دعایی زیر لب/تکرار می کردیم/وشب شط جلیلی بود پر مهتاب/. . ./هلا، یک. . . دو. . . سه. . . . دیگر پار/هلا، یک. . . دو. . . سه. . . . دیگر بار/. . ./چه خواندی،هان ؟/مکید آب دهانش را وگفت آرام/نوشته بود/همان/کسی راز مرا داند/که‌از این رو به آن رویم بگرداند/نشستیم/وبه مهتاب وشب روشن نگه کردیم/وشب شط علیلی بود» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۹).این منظومه به عنوان یک اسطورهٔ پوچی "اسطورهٔ شکست‌های پی در پی به نوعی الهام گیری شاعر را از اسطوره سیزیف نمایان می‌سازد(براهنی، ۱۰۲۰:۱۳۷۱). "این شعر را می‌توان شکوهمند ترین سروده‌اخوان، با درون‌مایه‌ای سیزیفی در تبیین وتجسم جبر سنگین بشری، وبه‌تبع آن یأس سیاسی به شمار آورد(احمدپور، ۱۳۷٤: ۹۱).

تفاوت بیان دو شاعر در این است که سیاب بسیار کوتاه به ماجرای سیزیف پرداخته است. همانطور که بیان شد در قالب دوسطر شعری همه داستان را بیان نموده است اما همین ماجرا را اخوان در منظومه ای بلند و داستانی روایت کرده است.

۳. ۳. بازخوانی‌تطبیقی نقش عنصر مکان در بیان ایماژهای ویرانشهری در سروده‌های سیّاب واخوان

زمانی که شاعر از مکانی در شعر خود صحبت می‌کند ممکن است گاهی به فضایی غیر از آن مکانی که در متن شعر خود آورده اشاره داشته باشد و لزوماً مکان یادشده در شعر تطابقی با مکان واقعی در جهان خارج ندارد، بلکه در ذهن و خیال شاعر شکل می‌گیرد و جهانی مستقل می‌باشد. حتی می‌توان گفت: مکان هنری، بیش از آنکه با واقعیت پیوند داشته باشد با آن فاصله دارد و پیاپی شدن ظهور مکان‌ها در اثر ادبی، فضایی شبیه به فضای جهان خارج می‌آفریند و همین موجب

ورود داستان به گستره احتمالات و ابهامات می‌شود. (یعقوب، ۲۰۰٤: ۲۵۲). بنابراین آنجا که سیاب، جیکور یا عراق یا پاریس و رم یا لندن و بابل و القرية والأرض الجليل وكونغاي (کونگو) وشنغهای (شانگهای) در قصیده «من رؤيا فوكاي» یا مکان‌های محدودتر مثل معبد، خلیج، قبر، بویب و. . . را در شعر خود می‌آورد درحقیقت اشاره او مستقیماً به این مکان‌ها نیست بلکه یا به معنا و حقیقتی پنهان در پشت این واژگان اشاره دارد و یا به همان وطن عربی که اکنون تبدیل به ویرانشهر شده‌است. به عنوان مثال در قصیده «رسالة من مقبرة» عراق را با نام خانه یاد می‌کند و دیگر این خانه را خانه اش نمی بیند، حتی نور هم مایه عذاب است وهیچ امیدی به هیچ نوری نیست:

«داري فاليوم داری لم تعد داری/والنور في شباك ظنون/تمتصّ اغواري»(سیاب، ۲۰۰۰ :۵۷). (ترجمه) «امروز خانه من دیگر خانه‌ام نیست/ونور در پنجره خانه من همچون سوء ظنی است/که درونم را می‌بلعد».

اخوان نیز در تضادی بسیار زیبا زمین وآسمان را در تقابل هم قرار می‌دهد و با کمک این دو مکان به تصویرسازی فضای مرگبار و فاسد وطن خود می پردازد و بر ایران ویران شده به دست حکومت مستبد شاهنشاهی فغان سر می‌دهد و با شیوه‌های مختلف برای خراب آباد خود مرثیه خوانی می‌کند:

«زمین گندید، آیا بر فراز آسمان کس نیست؟»(همان: ۲٦).

شاعر در این بخش برای زمین بعد جسمانی در نظر گرفته‌است؛ جسمی قابل فساد. از طرفی با بیان فعل گندید در نظر دارد معنای تباهی وویرانی وطن را نیز به مخاطب القاء کند وبگوید زمین که مجاز از وطن است دچار تباهی وویرانی شده‌است. همانطور که منظور سیاب در قصیده «مرحی غیلان» از «الارض» سرزمین عربی است؛ بدین ترتیب هردو شاعر مکان را وسیله ای برای توصیف فضا قرار داده اند درنتیجه‌توصیف مکان، ابزار وکوششی برای مجسم کردن صحنه‌ای از جهان خارج به وسیله مجموعه‌ای از واژگان است و در واقع نویسنده هنگام توصیف، نه یک واقعیت محض بلکه واقعیتی را که شکل هنری به خود گرفته‌است توصیف می‌کند (سیزا قاسم، ۱۹۸۵: ۱۱۰).و هر دو شاعر اینگونه بازتاب دلخستگی های خود را از این ویرانشهر نشان می دهند. در قصیده «قصه شهر سنگستان» بعد از اینکه اخوان از انسان، نا امید می شود از حریق و سیل و آوار یاری می جوید؛ چون خسته از زندگیست و آرزوی مرگ می کند و داستان شهری را می سراید که ویران شده وساکنان آن بدل به سنگ شده‌اند. لذا جمادات ومکان‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهد گویی با سیل وآوار احساس نزدیکی می‌کند به‌گونه‌ای که می‌تواند با آن‌ها حرف بزند ودرد دل بگوید:

«کجایی‌ای حریق؟ ای سیل؟ ای آوار؟ (اخوان، ۱۳۸۲ : ۲۰). درچکامهٔ «سبز» نیز تقریبا همین اسلوب را به کار می‌برد. وطن ویران شدهٔ عزیزش را ندا می‌دهد و با اوگفتگومی‌کند. وطن چون دوستی عزیز یا پارهٔ تن اوست که به‌تباهی کشیده شده که بخاطر این نابسامانی بر اواشک می‌ریزد : شکر پر اشکم نثارت باد/خانه‌ات آباد ای ویرانی سبز عزیز من.» (اخوان، ۱۳۸۲: ۷۲).

آنچه در بررسی مکان اهمیت دارد زمینه هنری وساختار روانی آن است؛ از آن جهت که از طریق آن می‌توان به ذات شاعر پی برد و اینکه چگونه نشانه‌های آن در او شکل گرفته‌است. مکان از آن جهت در شعر و اثر ادبی اهمیت دارد که دربردارنده نوع نگاه شاعر به جهان پیرامون و باورهای او می‌شود. سیاب در قصیده «مرحی غیلان» به زمین بعد انسانی

بخشیده وآن را ندا می‌دهد و از طرف دیگر آن را به فضای قفسی‌تشبیه می‌کند که در آن چیزی جز خون و چنگ وآهن نیست و می‌گوید:«الأرضُ (یا قفصا من الدم والأظافر والحدید»(سیاب، ۱۹۸۹ :١٤)(ترجمه) «ای زمین/ای قفسی از جنس خون وچنگ وآهن».

مکان در شعر مدرن فقط صرف یک نقطه جغرافیایی وچارچوب دار نیست، بلکه فراتر از آن رفته وبیانگر تمام حوادث وشخصیت‌ها وروابط میان آنها می‌شود. مکان عنصری بی اهمیت در داستان نیست بلکه‌اشکال ومضامین متعددی دارد که ممکن است هدف اصلی اثر، همان شکل‌ها ومضامین باشد. (بحراوی، ۱۹۹۰: ۳۳).

علی رغم اینکه اخوان در اغلب سروده هایش نگرش تلخ و ناامید به زندگی دارد در این قصیده با آوردن صفت سبز برای ویرانی، تضادی زیبا ساخته‌است. رنگ سبز معمولا نشان شکوفایی و نشاط و سرزندگیست و با ویرانی‌تناسبی ندارد ؛ بنابراین تحلیل سبز به امید، علی رغم ویرانی وطن، در متن نیکوست. بدین ترتیب جلوه های امید در این سروده اخوان دیده می شود امّا این نگاه امیدوارانه در اشعار سیاب ازجمله «چکامه های دفتر شعر انشودة المطر» از بسامد بیشتری برخوردار است.

۳. ٤. بازخوانی‌تطبیقی نقش‌تداخل زمان در مکان/زمکنه در ایماژهای ویرانشهری در چکامه‌های سیّاب واخوان

یکی از تکنیک‌هایی که برای بیان ایستایی زمان در ویرانشهر از آن استفاده می‌شود تکنیک تداخل زمان در مکان است که در آن زمان و مکان در آنِ واحد به کار می‌رود و برای زمان یک بُعد مکانی و جسمانی در نظر گرفته می‌شود که در این صورت زمان کارکرد دیگری غیر کارکرد معمولی به خود می‌گیرد. یا به عبارت دیگرتصور مکانی زمان یا استعاره نشانه‌ها و مفاهیم مکانی برای زمان. دوشاعر مورد بحث ما سیاب واخوان برای عمق بخشیدن به معنای ایستایی و بی حرکتی و سترونی ویرانشهر خود از این تکنیک بهره برده‌اند. سیاب در قصیدهٔ "العودة لجیکور" از دیرپایی زمان با صفت بخیل تعبیر می‌کند: «النور في غابة/یلقی دنانیر الزمان البخیل/من شرفة في سعف النخیل» (سیاب، ۱۹۸۹: ۹۸).(ترجمه)«نور، دینارهای زمان بخیل را در جنگل می‌پراکند/از بالکنی در آستانه نخلستان». و در ادامه مرگ و نابودی را در یک قدمی خود و هموطنانش می‌بیند برای بیان عمق خرابی و نابسامانی شهر ووطن بیمارش می‌گوید: هذا ربیعُ الوباء(همان). (این بهار طاعون است»

در این متن علاوه بر اینکه شاعر صفت انسانی وبا را برای ربیع(زمان). به کار برده‌است با تعبیر استعاری ربیع الوبا تصویری پارادوکسی را در مقابل مخاطب قرار می‌دهد بهار و وباء؛ بهار فصل رویش، و وبا پیام آور مرگ ونیستی البته زیباترین مدلول زمانی که می‌توانست به کار ببرد همین بهار است چراکه بهار که به معنی ولادت و شکوفایی و ازدیاد است تعبیر مناسبی برای بیان وسعت همه‌گیر شدن وگسترش طاعون است، سیاب می‌گوید: اینجا درد و رنج دامنگیر همه شده وبه سرعت در حال ازدیاد است: اینجا طاعون شکوفا شده‌است در پایان قصیده ناامیدی خود را از بهبود اوضاع جهان در قالب این جملات بیان می‌کند:«جیکورُ نامي في ظلامِ السنین»(همان).(ترجمه)«جیکور! در ظلمت سالیان آرام گیر».

در قصیده «رؤیا في عام ١٩٥٦» اوج ویرانی عراق را به گونه‌ای به تصویر می‌کشد که گویی چنگیز با سپاهیانش بازگشته و به بغداد حمله کرده‌است. می‌گوید:«في غیمة الرویا/یوم بلا میعاد/جنکیز هل یحیا/جنکیز في بغداد»(سیاب،۲۰۰۰: ۱۲۵).

(ترجمه)«در مه‌الود رویا/روزی وعده داده نشده/آیا چنگیز دوباره زنده میشود؟/چنگیز در بغداد است». در اینجا سیاب مخاطب را در مقابل گونه‌ای زمان متداخل در مکان قرار می دهد؛ زیرا چهرهٔ مه‌آلود امروز عراق برای وی یادآور زمان اشغال بغداد توسط مغولان است؛ بدین ترتیب شاعر با استعاره از مفاهیم مکانی برای زمان نوعی زمکنه و یا تجسید زمان ایستا را به تصویر کشیده است. همچنین سیاب در چکامهٔ «المومس العمیاء» که بیان‌گر مصائب و اوضاع نابه سامان عراق آن زمان است شب و شهر با هم در می آمیزند وسنگینی سایه خفقان و تاریکی را بر وطن نشان می‌دهد و در واقع شاعر عدم امکان دگرگونی در ویرانشهر معاصر را بیان می کند:«**الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة/والعابرون، إلى القرارة مثل أغنية حزينة**»(همان: ١٤٢). (ترجمه) «شب دیگربار بال می‌گسترد و شهر نیز آن را می نوشد/ و عابران همچون آوازی غم انگیز در عمق آن فرومی‌روند».

فقر و بدبختی و ستم حکومت همچون شبی بی رحم بر شهر سایه‌افکنده و در ادامه شهر به انسانی مانند شده که جام زهرآگین شب ظلمانی را که کنایه از اوضاع زمانه عراق است سرمی‌کشد. سیاب در این سروده جهت به تصویر کشیدن عمق و ایستایی زمان ویرانشهری از این شیوه بیان، بهره برده است.

اخوان نیز در چکامهٔ قصه شهر سنگستان به بیان عدم امکان پایان یافتن و تغییر اوضاع مرگبار زمانش می‌پردازد: «چوروح جغد سرگردان در مزار آجین این شب‌های بی ساحل»(همان).

وی در اینجا مخاطب را در برابر گونه‌ای زمان واقعی مادی متداخل در مکان قرار داده‌است و برای بیان ایستایی و عدم پویایی ویرانشهر خود شب را با بی ساحل بودن و بی‌کرانگی‌توصیف کرده‌است. این ایستایی و سکون، در شعر «مشعل خاموش»، شکل دیگری به خود می‌گیرد و بر حسرت شاعر، رنگی دیگر می‌بخشد:

«لبها پریده رنگ و زبان خشک و چاک چاک/رخساره پر غبار غم، از سالهای دور/در گوشه‌ای ز خلوت این دشت هولناک/جوی غریب مانده بی آب وتشنه کام/افتاده سوت وکور»(همان: ۷۹).

در عبارت «جوی غریب مانده بی آب وتشنه کام» لازمهٔ حرکت و پویایی و گذر، جریان آب رود در داخل بستر رودخانه است اما اینجا شاعر بستر رودخانه را خالی می‌بیند و به توصیف ایستایی می‌پردازد. بدین ترتیب اخوان چون سیاب عدم امکان دگرگونی را در ایستایی و سکون ویرانشهر به تصویر می‌کشد. در چکامهٔ "به مهتابی که به‌گورستان می‌تابید" شاعر با تکیه بر زبان محاوره‌ای و با لحنی اندوهگین، مهتاب شهریور را انسان فرض کرده و با اشاره به‌گذشته‌ایران باستان به اوضاع نابسامان ایران اکنون اشاره می‌کند و با زبان گلایه و درد دل او را مورد خطاب قرار می‌دهد ومی‌گوید:

«حیف از توای مهتاب شهریور، که ناچار/باید بر این ویرانه محزون بتابی/وز هر کجا گیری سراغ زندگی را/افسوس، ای مهتاب شهریور، نیابی/یک شهر گورستان صفت، پژمرده، خاموش/بر جای رصب وجام می سجاده ی زرق/گوران نهادستند پی در مهد شیران» (اخوان، ۱۳۹۱: ٤٣).با خواندن کلمات آغازین شعر ابتدا گمان میرود که اخوان زیبارویی را مورد خطاب قرار داده‌است اما اندکی نمی‌گذرد درمی یابیم که آنکه روبرویش نشسته مهتاب است که با او درد دل میکند. در واقع اخوان با بهره گیری از نشانه ها و مفاهیم مکانی در گفتگویی با زمانی خاص و رؤیایی، عمق ایستایی زمان ویران شهر را ترسیم

نموده است. او در ادامه این شعر یادآور می‌شود که امکان بازگشت به حال خوش آن دوران و شکوه و سربلندی گذشته ناممکن شده‌است ودیدن شرایطی که‌ایران در دام آن گرفتار آمده‌است را خوشایند نمی داند:
«اینجا چرا می‌تابی؟ ای مهتاب، برگرد/ این کهنه‌گورستان غمگین دیدنی نیست/ جنبیدن خلقی که خشنودند وخرسند/ در دام یک زنجیر زرین، دیدنی نیست».(همان).

۳. ۵. بازخوانی‌تطبیقی نمود چیرگی شرّ و تباهی بر جهان در سروده‌های سیّاب و اخوان

مساله خیر و شر همواره مورد توجه‌ادیان مختلف، فلاسفه و اندیشمندان جهان بوده‌است. در فرهنگ‌های مختلف و ادبیات گوناگون به طرق مختلف در رابطه با آن سخن رفته‌است. در فرهنگ عربی و فارسی نمونه‌های فراوانی از اشعار و متون ادبی می‌توان یافت که در آن شاعر دغدغه‌های خود را دراین زمینه به قلم آورده‌است. آریائیان از دیرباز، به دو مبدأ خیر و شر قائل بودند: از یک سو، خدایان و از سوی دیگر، اهریمنان قرارداشتند. امور نیک و خیر مانند روشنایی و باران را به خدایان نسبت میدادند و امور بد و شر همچون تاریکی و خشکی را به اهریمنان. (معین ۱۳۸۸: ٤۳). که‌گاه نیروی شر بر خیر پیروز گشته است و گاه برعکس. باتوجه به شرایطی که شاعر در آن به سر می‌برد نحوه تعبیر این موضوع متفاوت است. سیاب در شعر معروف «أنشودة المطر» با بهره‌گیری از تصاویر خشکی، تشنگی، قحطی، و بی بارانی در مورد خشکسالی و سترونی فراگیر در زندگی عراق سخن می‌گوید اما در همانجا با استفاده‌از کلمات رعدوبرق و ابرهای پرباران رویارویی بین امید و نو امیدی، نورو تاریکی در ساحت اندیشه ویرانشهری را به‌تصویر می‌کشد.(عوض،۱۹٦۷: ۵۹). شاعر در میان جزرو مد مرگ و نیستی در ویران شهر خود، و امید به رویشی دوباره به سر می‌برد، او در ابتدای قصیده، با تکرار دانمی واژه «مطر»، امید به حاصلخیزی را در درون خود می‌پرورد و امیدوارانه خطاب به سرزمین خود عراق می‌گوید:
«عيناك حين تبسمان تورق الكروم/ وترقصن الأضواء»(سیاب،۲۰۰۰: ٤۳۵).(ترجمه)«هنگامی که چشمان تو لبخند می‌زنند تاک ها برگ و بار می گیرند/ و نورها به رقص درمی‌آیند».اما چیزی نمی‌گذرد که دچار تردید می‌شود و رگه‌هایی از خرابی را در آن می‌بیند: «دفء الشتاء فيه و ارتعاشة الخريف/ و الموت و الميلاد، و الظلام و الضياء(همان: ۱۲۰). (ترجمه)«گرمای زمستان و و لرزش پاییز/و مرگ و زندگی وظلمت و نور را درخود دارد».هرچه می‌گذرد یأس و اندوه شاعر بیشتر می‌شود و در میانه قصیده نیروی شر پیروز می‌شود و شب رنگ سیاهی بر شهر می‌کشد: «أتعلمين أيّ حزنٍ يبعث المطَر؟/ وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع/ . . ./ فيسحب الليل عليها من دم دثار/. . ./لم تترک الرياح من ثمود/في الواد من أثر/. . ./ رحىتدور في الحقول. . . حولها بشر»(همان:۱۲٤). (ترجمه)«آیا می دانی که باران چه غمی برمی‌انگیزد؟/و چگونه انسان تنها در آن احساس گمگشتگی می کند؟/سپس شب بر آن رواندازی از خون می کشد/ این بادها هیچ اثری از قوم ثمود در این سرزمین باقی نگذاشتند/ آسیابی در مزارع می چرخد... اطراف آن انسان است». اما پس از کشمکش و جدال بسیار میان خیر و شر بارقه امید می‌تابد و امید و خیر بر نیروهای شرور پیروز می گردند «في كل قطرة من المطر/. . ./و كل قطرة تراق من دم العبيد/ فهي ابتسام في انتظار مبسمٍ جديد»(همان:۱۲٦). (ترجمه) «در هر قطره باران/ و هر قطره ای که از خون بردگان برزمین می‌چکد/ لبخندی است در انتظار

لب و دهانی جدید». در این قصیده شاعر بی آنکه به نام اسطوره عشتار تصریح کند، تلاش دارد تا با کاربست چنین نمادی در برابر ناکامی‌های سیاسی و اوضاع نابسامان کشورهای عربی به اعتراض برخیزد.(نجفی ایوکی و دیگران، ۱۳۹۸: ٥٦)

اخوان نیز در شعر قصه شهر سنگستان این جدال را از زبان دو کبوتر بیان می‌کند:

«دوتاکفتر/ نشسته‌اند روی شاخه‌ی سدر کهنسالی/. /نگفتی جان خواهر اینکه/ خوابیده ست اینجا کیست؟/. . ./ پریشانی غریب و خسته، ره‌گم کرده را ماند/شبانی گله‌اش را گرگ خورده/. . ./ نه خواهر جان چه جای شوخی و شنگی ست؟/. . /نشانی‌ها که می‌بینم در اوبهرام را ماند/ همان بهرام ورجاوند/ که پیش از روز رستاخیز خواهد خواست/ هزاران کار خواهد کرد نام آور»(اخوان ثالث،۱۳۹۱ :٤٥).

هرکدام از کبوترها وقایع این جدال را با شیوه حدس زدن و بررسی شواهد بیان می‌کند. این کشمکش تا آخر قصیده‌ادامه می یابد و در نهایت قصیده با پیروزی شر به پایان می‌رسد. تفاوت نگاه سیاب و اخوان در این دو چکامه دیده می شود اخوان روایت تباهی جهان را به تصویر می کشد اما سیاب ضمن بیان این اندوه از تباهی و خراب آباد جهان، امید او به سوی پیروزی خیر بر شرو تباهی است؛ چراکه پس از شکست ایدئولوژی نظریه پردازان مبنی بر ایجاد اوتوپیا موجی از ناامیدی اندیشه مردم عامی و غیر عامی را فرا گرفت؛ چراکه به‌گمان آنها نیروهای شر و بدی به طور کامل بر جامعه سیطرۀیافته بود. سیاب نیز در دهه شصت یعنی سال‌های آخر زندگی اش دیگر از تلاش برای زندگی و رهایی از رنج دست می‌کشد ودر بیشتر اشعاری که درا ین دوره می‌سراید امیدی به نجات ندارد. در چکامه «سندباد»، شاعر چنان ناامیدی خود را از فضای ناپاک و سیاه اطراف خویش ترسیم می‌کند که خواننده در اولین دریافت، تصویر شکست را در ذهن خود مجسم می‌کند؛ تصویر مرگ، خانه های ظلمت زده، تاریکی و گلوله بازتابی از چیرگی تباهی بر جهان است، نگرشی که رنگ امیدی در آن دیده نمی شود: «الموت في البيوتِ يولَد/.../مدينة الحبال و الدماء و الخمور/مدينة الرصاص و الصخور /.../يُطِلُّ من بيوتها الظلام/و تُصبِغ الدماء بالقتام»(السیاب، ۲۰۰۰: ۲٤۸).(ترجمه)«درخانه ها مرگ متولد می شود/اینجا شهر طناب و خون و شراب است/شهر گلوله و سنگ/ظلمت و تاریکی از خانه‌هایش برمی‌خیزد/و خون‌ها با تاریکی رنگ می‌شود).

در بیشتر اشعار اخوان نیز که پس از کودتای ۲۸مرداد سروده است ازجمله، آواز چگور، آنگاه پس از تندر، مرد و مرکب، کتیبه، زمستان، قاصدک، کاوۀ اسکندر، گزارش و...، نیز تصویر چیرگی شر و تباهی در فضای رخوت و ناامیدی در ویرانشهر اخوان را می‌توان مشاهده نمود؛ مانند سرودۀ کاوۀ اسکندر :

«چشمه‌های شعله‌ور خشکیده‌است/آب‌ها از آسیاب افتاده‌است/در مزارآباد شهر بی‌تپش/. . ./مشت‌های آسمان کوب قوی/ واشدست و گونه‌گون رسوا شدست/ یا نهان سیلی زنان، با آشکار/کاسۀ پست گدایی‌ها شده‌است»(اخوان ثالث، ۱۳٦۹: ۲۰). در واقع دوران معاصر برای اخوان، دوره‌ای است که مردم از پای درآمده‌اند و سبب شکست شده‌اند(مختاری، ۱۳۷۲: ٤٤۹)، او شکست را پس از این همه سرخوردگی از حرکت‌های پی در پی، قبول کرده‌است و شعرش، شعر شکست است؛ شکستی اجتماعی(براهنی، ۱۳۷۱: ۱۰۰۱). این گونه‌است که‌او مرثیه خوان «وطن مرده‌ی خویش» و «چاووشی خوان قوافل حسرت و ... » می‌شود (همان:۹٦۷).و بر وطن خود مرثیه می خواند:

«گویند«امید و چه نومید!» ندانند من مرثیه‌گوی وطن مردهی خویشم»

(اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ٦٧)

نتیجه

۱. با بررسی بینش ویرانشهری در اشعار سیاب و اخوان در می یابیم هر دوشاعر به عنوان شاعرانی متعهد به وطن، به‌ترسیم فضای رنج و درد حاکم بر ویرانشهری پرداخته‌اند که در آن زیسته‌اند.

۲. آنچه در سروده‌های سیاب واخوان شایان توجه می‌باشد، این است که هر دوشاعر به تصویر بحرانی پرداخته‌اند که‌انسان معاصر با آن دست به‌گریبان است. بحران تمدنی که در مادیت وخرافات، غرق شده وهمه‌ارزش‌های معنوی در آن نابود گشته وجز تباهی وفساد و انحطاط برای بشر، دستاوردی نداشته‌است. بحران رویارویی با ویرانشهر

۳. اشعار سیاب تصاویر دردآوری است که فقر ونابسامانی اوضاع جامعه را، در ذهن تداعی می‌کنند. اخوان نیز تصاویری منفی همچون دلگیری هوا، ایستایی و رکود زمان، سنگینی فضای ظلم و ستم بر شهر و بی‌تفاوتی مردم شهر نسبت به ظلم و تاریکی حاکم بر زندگی شان را ناشی از فضایی زمستانی می‌داند که بر ویرانشهر او حکمفرما شده‌است.

٤. هردوشاعر، با بهره‌گیری از نماد ورمز،اسطوره و به کارگیری عنصر زمان ومکان در ویرانشهر وهمچنین تکنیک تداخل زمان در مکان علاوه بر اینکه بر زیبایی هنر خود افزوده‌اند توانسته‌اند به خوبی‌تصویری واضح از ویرانشهر ارائه دهند.

۵. هر دوشاعر، ابتدا از کاربرد نمادین اسطوره برای بیان اهداف انقلابی خود استفاده می‌کنند اما شکست آمال وآرزوهای انقلابی سبب چیرگی یأس و ناامیدی بر روح آنها می‌شود و فضای حماسی برخی اسطوره‌ها، به روایت درد و رنج توأم با ناکامی و ناامیدی‌تبدیل می‌شود.

٦. هر دو شاعر با بکارگیری عنصر زمان و مکان، جدال و کشمکش میان نیروهای خیر و شر را در تصاویر ویرانشهری خود نشان داده‌اند اما تفاوتی که میان شعر این دو وجود دارد این است که در اغلب اشعار اخوان نیروی شر بر نیروی خیر پیروز می شود اما در اغب اشعار سیاب می بینیم که در نهایت نیروی خیر چیره می شود و در عین اینکه ناامید است اما در جای جای شعرش بارقه امید می دمد.

پی‌نوشت‌ها

(1) Dystopia
(2) Utopia
(3) TOMAS MOR

کتابنامه

۱. آبراهامیان، یرواند. (۱۳۷۷). **ایران بین دوانقلاب**. ترجمه: کاظم فیروزمند ودیگران. تهران: امروز.
۲. آشوری، داریوش (۱۳۵۵). **فرهنگ علوم انسانی**. تهران: نشر مرکز.
۳. احمدپور، علی. (۱۳۷٤). **رمز ورمزگرایی در اشعار مهدي اخوان ثالث**. چاپ اول. مشهد: ترنج.
٤. اخوان ثالث، مهدی (۱۳٦۹). **آخر شاهنامه**. تهران: مروارید.
۵. ---------- (۱۳۸۲). **از این اوستا**. تهران: مروراید.
٦. ----------(۱۳۹۱). **زمستان**. چاپ بیست وهشتم. تهران: زمستان.
۷. ---------- (۱۳۹۰). **گزینه‌ی اشعار**. چاپ پانزدهم. تهران: مروارید.
۸. امرؤ القیس. (۱۹۸٤). **دیوان امرئ القیس**. محقق: محمد أبوالفضل إبراهیم. مصر: دار المعارف.
۹. بحراوی، حسن. (۱۹۹۰). **بنیة الشکل الروائي**. بیروت: المرکز الثقافی العربی.
۱۰. براهنی، رضا. (۱۳۷۱). **طلا در مس**. تهران: زریاب.
۱۱. بلاطه، عیسی. (۲۰۰۷). **بدرشاکر السیاب، حیاته وشعره**. بیروت: دارالنهار.
۱۲. توفیق، حسن. (۲۰۰۹). **شعر بدرشاکر السیاب دراسة فنیة و فکریة**. عمان، دارأسامه للنشر.
۱۳. جیرار، جنیت. (۱۹۹۷). **خطاب الحکایة بحث في المنهج**. ترجمه: محمد معتصم وعمر حلّی وعبدالجلیل الأزدی. چاپ هشتم. قاهره: المجلس الاعلی للثقافة.
۱٤. الجیوسی، سلمی خضراء. (۲۰۰۱). **الاتجاهات والحرکات في الشعر العربي الحدیث**. چاپ اول. بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.
۱۵. حقوقی، محمد. (۱۳۸۰). **شعر زمان ما**. چاپ سیزدهم. تهران: نگاه.
۱٦. داد، سیما. (۱۳۸۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی(تطبیقی و توضیحی)، تهران: مروارید.
۱۷. رجایی، نجمه. (۱۳۸۱). **اسطوره رهایی، تحلیل روانشناسانه بر اسطوره در شعر عربی**. مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۸. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۵). **دوقرن سکوت:** سرگذشت حوادث واوضاع تاریخی ایران در دوقرن اول اسلام از حمله عرب تا ظهور دولت طاهریان. تهران: احمد علمی.
۱۹. ساعی، أحمد بسام. (۱۹۷۸). **حرکة الشعر الحدیث في سوریّه**. دمشق: دارالمأمون للتراث.
۲۰. السیاب، بدرشاکر. (۱۹۸۹). **دیوان**. بیروت: دار العودة.
۲۱. ----------(۲۰۰۰). **الاعمال الشعریة الکاملة**. بغداد: دار الحریة.
۲۲. ---------- (۲۰۱٦). **دیوان بدر شاکر السیاب**. جلداول. بیروت: دارالعودة.
۲۳. ---------- (۲۰۱٦). **دیوان بدر شاکر السیاب**. جلد دوم. بیروت: دارالعودة.
۲٤. قاسم، سیزا احمد. (۱۹۸۵). **بناء الروایة**. بیروت: دارالتنویر.
۲۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). **شعر معاصر عرب**. تهران: سخن.

٢٦. الضاوی، احمدعرفات. (١٣٨٤). **کارکرد سنت در شعر معاصر عرب**. ترجمه: سید حسین سیدی. چاپ اول. مشهد: دانشگاه فردوسی.

٢٧. عبود، حنا. (١٩٨٠). **مورفولوجیا المدینة في الشعر السوري**. دمشق: الموقف الأدبي.

٢٨. عقاق، قادة. (٢٠٠١). **دلالة المدینة فی الخطاب الشعري العربي المعاصر**. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب.

٢٩. عوض، لویس. (١٩٦٧). **الثورة و الأدب**. قاهره: دارالکاتب العربی للطباعة و النشر.

٣٠. غنیمی هلال، محمد. (٩٦٩). **النقد الأدبي الحدیث**. قاهره: دارالنهضة العربیة.

٣١. فرزاد، عبدالحسین. (١٣٨٠). **رویا وکابوس**: شعر پویای معاصر عرب. تهران: مروارید.

٣٢. فریمن، مارگارت. (١٣٩٠). **شعر و حوزه استعاره: به سوی نظریه شناختی در ادبیات**. ترجمه فرزان سجودی، لیلا صادقی و تینا امراللهی. تهران: نقش جهان.

٣٣. کاسیرر، ارنست. (١٣٧٨). **فلسفه صورت‌های سمبلیک**. اندیشه‌اسطوره‌ای. ج٢.ترجمه یدالله موقن. تهران،: هرمس.

٣٤. لانگریگ، استیون همزلی. (١٣٧٦). **تاریخ سیاسی، اجتماعی واقتصادی عراق١٩٠٠-١٩٥٠**. ترجمه علی درویش. مشهد: آستان قدس رضوی.

٣٥. لنگرودی، شمس. (١٣٧٧). **تاریخ تحلیلی شعر نو**. چاپ دوم. تهران: مرکز.

٣٦. مختاری، محمد. (١٣٧٢). **انسان در شعر معاصر**. تهران: نشر توس.

٣٧. نعمان، خلف رشید. (١٤٢٦). **الحزن في شعر بدر شاکر السیاب**. بیروت: دار العربیة للموسوعات.

٣٨. هداره، محمدمصطفی.(١٩٩٤). **بحوث في الأدب العربي الحدیث**. بیروت: دارالنهضة العربیة.

٣٩. یعقوب، ناصر. (٢٠٠٤). **اللغة الشعریة وتجلیاتها في الروایة العربیة**. بیروت: الموسسة العربیة للدراسات والنشر.

٤٠. یوسفی، غلامحسین. (١٣٧٤). **چشمه روشن**. تهران: انتشارات علمی.

٤١. حیدریان شهری، احمدرضا وصدیقی، کلثوم. (١٣٩٠). «نشانه‌هایی از ویرانشهر در شعر خلیل حاوی». پژوهشنامه نقد ادب عربی)، شماره ٣، صص٩١-٨٩.

٤٢. سعید، فتحی. (١٣٨٥). «بدر شاکر السیاب شاعر الموت». مجلة الأقلام. سال دوم. الجزء ١٧. (٧٩).

٤٣. صدیقی، بهار.(بهارو تابستان ١٣٩٨). «بازیابی نشانه‌های جریان سیال ذهن در چکامه‌های ادونیس». مجله زبان و ادبیات عربی. سال یازدهم. شماره١، صص٢٧٨-٢٥٣.

٤٤. نجفی ایوکی، علی و رسول نیا، امیرحسین و حسن پور، مهوش(پاییز و زمستان ١٣٩٨). «نقد فرمالیستی سروده «انشودة المطر» بدر شاکر السیاب» مجله زبان و ادبیات عربی، سال یازدهم، شماره ٢صص٧٣-٥١.

References

Abbood, H. (1980). The morphology of the city in Syrian poetry. Damascus: Al-mawqif al-Adabi. [In Arabic].

Abrahamian, E. (1998). Iran between the two revolutions, Translation: Kazem Firoozmand and others, Tehran: Emrooz. [In Persian].

Ahmadpour, A. (1995). The secret of cryptography in the poems of Mehdi Akhavan Sales. First Edition. Mashhad: Toranj. [In Persian].

Akhavan Sales, M. (2003). From this avesta, Tehran: Morvarid. [In Persian].
Akhavan Sales, M. (2010). Poetry option. Publish: 15th, Tehran: Morvarid. [In Persian].
Akhavan Sales, M.(1990). The end of shahnameh, Tehran: Morvarid. [In Persian].
Akhavan Sales, M.(2012). Winter, Publish: 28th. Tehran: Zemestan. [In Persian].
Al-Dawawi, A. A. (2004). The function of tradition in contemporary Arabic poetry, Translation: Seyed Hossein Seyed. Publish: 1th. Mashhad: Ferdowsi University. [In Persian].
Al-Jawsi, S. K. (2001). Consequences and movements in the new arabic poetry, Publish: 1th. Beirut: Derasat Al-Wahda al-Arabiya Center. [In Arabic].
Amr Al-Qais. (1984). Diwan Amr al-Qais, Researcher: Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim. Egypt: Dar al-Maaref. [In Arabic].
Aqaq, Q. (2001). The meaning of the city in the contemporary Arabic poetic speech. Damascus: Manshoorat ettihad al-kottab. [In Arabic].
Ashoori, D. (1975). Culture of humanities, Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].
Bahravi, H. (1990). The strength of the narrative, Beirut: al-Markazal-theqafi al-arabi. [In Arabic].
Bollta, I. (2007). Badrshaker Al-Sayyab his life and poetry, Beirut: Dar al-Nahar. [In Arabic].
Braheni, R.(1992). Gold in copper. Tehran: Zaryab. [In Persian].
Cassirer, E.(1999). Philosophy of symbolic forms. Vol. 2, Mythical Thoughts. Translated by Yadollah Mowqan. Tehran: Hermes. [In Persian].
Dad, S. (2003). Dictionary of literary terms glossary of persian and european literary concepts and terms (Comparative and Explanatory), Tehran: Morvarid. [In Persian].
Farzad, A. H. (2001). Dream and nightmare: dynamic contemporary arabic poetry. Tehran: Morvarid. [In Persian].
Freeman, M. (2011). Poetry and the realm of metaphor: Towards cognitive theory in literature. Translated by Farzan Sojudi, Leila Sadeghi and Tina Amrollahi. Tehran: Naghsh -e-Jahan.[In Persian].
Hadareh, M. M. (1994). Search in Arabic Arabic Hadith. Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya. [In Arabic].
Hoqooqi, M. (2001). Poetry of our time, Thirteenth edition, Tehran: Negah. [In Persian].
Iwaz, L. (1967). Revolution and literature. Cairo: Dar al-katib al-Arabi le al-tabaa wa al-nashr. [In Arabic].
Jarar, J. (1997). The story of the story discussed in the method. Translation: Mohammad Mutasam and Omar Halli and Abdul Jalil al-Azdi. Publish: 8th. Cairo: Derasat al-vahda al-arabiya. [In Arabic].
Langrig, S. H. (1997). Political, Social and economic history of iraq 1900-1950. Translated by Ali Darvish. Mashhad: Astan Quds Razavi. [In Persian].
Langroudi, S. (1998). Analytical history of new poetry, Publish: 2th. Tehran: Markaz.[In Persian].

Mokhtari, M.(1993).Human in contemporary poetry. Tehran: Toos Publishing.[In Persian].
Noman, K. R. (2005). Sadness in the poetry of badr shakir al-Sayyab. Beirut: Dar al-Arabiya le-Al-Mawsouat.[In Arabic].
Qasim, S. A.(1985). Based of the narration. Beirut: Dar al-Tanwir. [In Arabic].
Qonaymi, H. (1969)modern literary criticism. Cairo: Dar al-Nahda al-Arabiya.[In Arabic].
Rajaei, N. (2002). The myth of liberation, a psychological analysis of myth in arabic poetry. Mashhad: Ferdowsi University. [In Persian].
Saei, A. B. (1978). Movement of hadith poetry in syria. Damascus: Dar al-Ma'mun le-Al torath. [In Arabic].
Sayyab, B.S. (1989). Diwan, Beirut: Dar Al-Awda. [In Arabic].
Sayyab, B.S. (2016). Diwan Badr Shakir al-Sayyab. 2 . Beirut: Dar al-Awda. [In Arabic].
Sayyab, B.S. (2000). Complete poetic works. Baghdad: Dar al-Hurriya. [In Arabic].
Sayyab, B.S. (2016). Diwan Badr Shakir al-Sayyab. Publish: 1th. Beirut: Dar al-Awda. [In Arabic].
Shafiee Kadkani, M.R. (2001). Contemporary arabic poetry. Tehran: Sokhan. [In Persian].
Tawfiq, H. (2009). Poetry of Badr Shaker al-Sayyab for technical and intellectual studies. Oman, Dar osama le-al-nashr. [In Arabic].
Yaqub, N. (2004). Poetic language and its manifestations in the arab tradition. Beirut: Al-moasesa al-Arabiya le-Al-derasat wa-Al-nashr.[In Arabic].
Yousefi, G. H. (1395). Bright spring. Tehran: Elmi Publications. [In Persian].
Zarrinkoob, A. H. (1976). Two centuries of silence: The story of the events and historical situation in Iran in the first two centuries of islam from the arab invasion to the rise of the taherian government. Tehran: Ahmad Elmi. [In Persian].
Heydarian Shahri, A. R. & B. Seddighi, (2011). "Signs of dystopia in Khalil Hawi's poem". *Journal of Critique of Arabic Literature*, 3, 91-89.[In Persian].
Najafi Ayouki, A & A.H.Rasoulnia & M. Hassanpour. (2019). "Formalist critique of Badr Shakir al-Sayyab "Enshudat al-Matr"*Journal of Arabic Language and Literature*, 11(2), 73-51.[In Persian].
Saeed, F. (2006). "Badr Shakir al-Sayyab, the poet of death".*Aghlam Journal* . 2(17), 79. [In Arabic].
Seddighi, K. (2019) "Recovering the signs of mental fluid flow in Adonis's characters". *Journal of Arabic Language and Literature*. 11(1), 278-253. [In Persian].

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 13, No.3 Serial Number. 26 .page:6

A Comparative Reading of the Image of Dystopia in the Poems of Sayyab and Akhavan Sales

Doi:10.22067/jallv13.i3.2107-1065

Mahboobeh Habibi
PhD in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Ahmadreza Heidaryan Shahri[6]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received:22 August 2021 ▌Received in revised form:17 October 2021 ▌Accepted:24 November 2021

Abstract

The issue of dystopia and related concepts, such as collapse and destruction in the Islamic worldview and philosophy, has a special prominence. After the Second World War and the collapse of the Palace of aspirations, poets paid more attention to the themes of the dystopia in their poems. The history and the political and social situation of Iran and Iraq in the contemporary period has led to a surprising closeness in the themes of the poetic compositions of the two countries. Both countries have experience colonialism, tyranny, war, injustice, and oppression. In this way, the poets of both cultures, especially, Badr Shaker al-Sayyab and Mehdi Akhavan Sales, have become the reflection of the sufferings, pains, and aspirations of the people who have lived in the dystopia made by their poets. Since dystopia makes a large volume of poems of the poets in question, its study is important. Moreover, dystopia in their poetry has not been studied from a comparative point of view. Therefore, this study explores the poems and thoughts of these two poets and the idea of dystopia in their poems using the American school of comparative literature and applying the descriptive-analytical method. The results show due to the influence of the unsettled conditions in which Sayyab and Akhvan lived, they have included the themes of ruins in their poetry. Also, the use of elements of time and place and the technique of time interference in place have added to the beauty of their poems. On the other hand, Sayyab and Akhvan have tried to express the deterioration of the situation of their moment by using the images of dystopia and relying on the elements of time and place.

Keywords: Dystopia, Time, Place**,** Sayyab, Akhavan Sales.

[6]. Corresponding author. Email: heidaryan@um.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 13, No.3 Serial Number. 26 .page:5

Characters Features and Their Educational Function in Zakaria Tamer's Children Stories (Case Study: Nasaih Muhmila)

Doi:10.22067/jallv13.i3.87330

Ahmad Lameigiv[5]
Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Birjand, Iran

Received:11 June 2021 ▌Received in revised form:27 September 2021 ▌Accepted:3 November 2021

Abstract

The children literature is the origin of the values and aspirations of a society that must be internalized in the spirit and soul of an important group of people, namely children and adolescents, because they are the future makers of the society. This field of children literature differs greatly from adult literature. One of the most significant of these differences is the elements of the story, because the elements of the children's story must fit into the characteristics, wishes, and talents of the children. Character is another important element in this matter. Examining character's impact on the reader makes the selection of the story more crucial, and introduces suitable and useful stories. With this view, participation in this field of literature becomes feasible only for those who have achieved deep knowledge and understanding of the field. Zakaria Tamer, contemporary Syrian writer, is one of those writers who has succeeded in this area and has created valuable and lasting stories. This study aimed to investigate the element of character in Zakaria Tamer's story collection through a descriptive-analytical method, in order to evaluate and measure their educational role and effect on the audience. The results show that Zakarria Tomer has applied different kinds of characters including human, animal, and natural and artificial phenomena. As seen in Tamer's story collection, Tamer applied one (specific) character in one story and different mixed characters in others. Animal characters showed higher frequency of usage and played a pivotal role among others. This may refer to and be influenced by children's psychological features. Animals are selected depending on their character features. Behind each story, Tamer sought an educational message illustrated through characters' speech and action. Simplifying the speech and action through applying rhetorical feature made the understanding less complex.

Keywords: Children Literature, Character Type, Education, Zakaria Tamer, Story.

[5]. Corresponding author. Email: ahmad.lamei2@birjand.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 13, No.3 Serial Number. 26 .page:4

Exploring Manifestations of Animus Archetype in Nazik Al-Malaika's Poems

Doi:10.22067/jallv13.i3. 2106-1055

Tahereh Mirzadeh Soghani
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Aliakbar Ahmadi Chenari[4]
Associate Professor, Arabic Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran

Aliasghar Habibi
Associate Professor, Arabic Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran

Received:7 June 2021 ▌Received in revised form:6 August 2021 ▌Accepted:16 November 2021

Abstract

In Jung's analytical psychology model, the mental part of human beings consists of male and female elements and only the agreeing side or element is evident and the other side is hidden. The animus or inner male is the masculine side of woman and responsible for masculine behaviors that influences subconsciously her behavior, performance, speech, and mental life. Jung believes that if a woman can control her inner force and compromise with it she will show its positive masculine characteristics and if she cannot control it she will show negative masculine characteristics. This inner force of women's mental issues manifests itself in various positive and negative forms. Female poetry is one of the main manifestations of the animus. The study aimed to discover the manifestations, meanings, and implications of animus in Nazik al-Malaika's poems, as one of the pioneers of form and content revolution in contemporary Arabic poetry. Lack of a systematic analysis of the masculine aspect of Nazik Al-Malaika's poems, as one of pioneering female contemporary Arabic poetry, which uses psychological approaches was identified to be necessary. The results showed that in her individuality realm, she sometimes is in peace with her male side and sometimes she struggles with it and puts her psychological life in danger. Moreover, the dominance of desperation in her poems shows that she has usually been unsuccessful in dealing with the influencing force. Therefore, the negative aspects of animus are more manifested in comparison with positive aspects.

Keywords: Collective Unconscious, Animus Archetype, Jung, Nazik Al-Malaika.

[4]. Corresponding author. Email: ali_ahmadi@uoz.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 13, No.3 Serial Number. 26 .page:3

An Analytical Study of the Elements of Imagery and Epic in Qasidat al-Uzriyah

Doi:10.22067/jallv13.i3. 2101-1009

Sayyed Mahdi Nuri Keyzeghani[3]
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Ahmad Ahmadi
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 5 January2021 ▌Received in revised form: 17 May 2021 ▌Accepted: 7 June 2021

Abstract

Imagination is one of the key component of poetry and distinguishes artistic poetry from prose, so much that such literary theorists as early as Aristotle, founded the definition of poetry on the concept of imagination. Qasidat al-Uzriyah fi madh al-Nabi wa Āl al-Bayt is one of the longest and the most valuable poems in Arabic literature. This ode possesses a striking literary style and displays a glorious epic style. This ode belongs to the late Iraqi poet Muhammad Kazim al-Uzri, 580 verses of which have survived. One of the salient features of this poem is the use of literary images, especially beautiful images of epic. In various lines of the poem, the poet depicts battle scenes and the glorious feats of ritual heroes by drawing on stunning epic and imaginative images. Since no independent research has been done on the images of this valuable ode of Arabic and ritual literature, such a studying that aims revealing the aesthetics of its imagery is important and necessary. The study tried to enumerate and analyze the most important elements of imagination through a descriptive and analytical method. The results show that the poet has been able to describe the battle scenes and chivalric deeds of the heroes' fair by sketching the artistic potentials of imagination. The poet has used various types of artistic similes such as eloquent simile, inverted simile, and compound simile as artistic tools to better convey the intended meanings. Likewise, by animating such war tools as swords, spears, or incarnating abstract and mental concepts such as death, times and other concepts consisting of external components of war, the poet has contributed to the dynamism of the images which have gained a remarkable boost as such. In addition to rhetorical images, items such as allusive images and auditory images have helped the poet to map and expand a space appropriate to the epic form and content at hand.

Keywords: Aesthetics, Epic, Imagery, Muhammad Kazim al-Uzri, Qasidat al-Uzriyah**.**

[3]. Corresponding author. Email: sm.nori@hsu.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 13, No.3 Serial Number. 26 .page:2

Recreating the Anti-hero Judas in the Poems of Abdul Aziz Maqaleh

Doi:10.22067/jall.v13.i2.84508

Shahram Amiri
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran

Ali Najfi Ivaki[2]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran

Hossein Imanian
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran

Received: 2 January 2021 ▌Received in revised form: 15 April 2021 ▌Accepted: 2 June 2021

Abstract

The anti-hero or "antagonist" (اللابطل) is one of the rejected characters of history who is confronted mythical heroes with dramatic contradictions due to a kind of abnormal behavior. Contemporary Arab poets, in order to express contemporary experiences and impose personal and collective concerns on the audience, alongside identifying with heroes, have also called for anti-heroes, which inspires dissatisfaction with the non-implementation of popular ideas and ideals, despair, incompetence of the Arab rulers, betrayals and so on. Among the anti-heroes, Judas Iscariot who is a symbol of betrayal and hypocrisy in history, is an archetype and a reflection of the instability and incompetence of the Arab rulers in governing societies. Abdul Aziz Maqaleh, a contemporary Yemeni poet, is one of the poets who, in the context of his poetry, used this despised religious figure to convey personal and impersonal experiences, and with the help of which he tried to make his audiences aware of the inconsistencies of the times. The study tried to critique and analyze the following two poems "The Age of Yehuza" and "Yehuza" using an analytical and descriptive-analytical approach to reveal the reasons of using it as an anti-hero in a poetic text. It is inferred that Judas is an equivalent for a political enemy who has taken over the rule of the contemporary world, and the author tries to make his audience aware of the dominance of betrayal and hypocrisy in the contemporary world by composing that text.

Keywords: Archetype, Anti-Hero, Judea, Abdul Aziz Maqaleh, Confrontationism.

[2]. Corresponding auther. Email: Najafi.ivaki@yahoo.com

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 13, No.3 Serial Number. 26 .page:1

Literary Discourse Analysis of Imru al-Qais "Ala um Sabah..."

Doi:10.22067/jallv13.i3.80646

Reza Afkhami Aqda
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran

Alireza Roustaei[1]
PhD Candidate in Arabic language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran

Received: 11 May 2020 ▌Received in revised form: 3 July 2020 ▌Accepted: 5 September 2020

Abstract

Literary discourse is one of the contemporary doctrines of criticism that tries to open a new window for understanding literary texts and reveal the hidden beauties of texts through the analysis of literary words and their effects on arousing the emotions of the audience. One of the most important masterpieces of the Jahili poet, Imru al-Qais, alongside his Hanging Poem (معلقه) is "Ala um Sabah..." (... الا عم صباحا), which has attracted the attention of many critics since ancient times. This study tried to analyze the effects of the social and temporal factors of the society that the poet lives in, on his discourse. The analysis of linguistic structures of the poem shows that social and cultural factors have consciously or unconsciously influenced the poet's discourse. Moreover, investigating the music of the ode and the syntactic and rhetorical structures shows that the creation of various images in addition to creating literary beauties in the ode have had a great impact on conveying the dominant ideas of the poet and attracting the audience.

Keywords: Literary Discourse, Imru al-Qais, Syntactic Layer, Eloquence Layer, Literary Layer.

[1]. Corresponding author. Email: alirezaroostaiy@yahoo.com

Table of Contents

		pages
Literary Discourse Analysis of Imru al-Qais "Ala um Sabah..."	Reza Afkhami Aqda Alireza Roustaei	**1**
Recreating the Anti-hero Judas in the Poems of Abdul Aziz Maqaleh	Shahram Amiri Ali Najfi Ivaki Hossein Imanian	**2**
An Analytical Study of the Elements of Imagery and Epic in Qasidat al-Uzriyah	Sayyed Mahdi Nuri Keyzeghani Ahmad Ahmadi	**3**
Exploring Manifestations of Animus Archetype in Nazik Al-Malaika's Poems	Tahereh Mirzadeh Soghani Aliakbar Ahmadi Chenari Aliasghar Habibi	**4**
Characters Features and Their Educational Function in Zakaria Tamer's Children Stories (Case Study: Nasaih Muhmila)	Ahmad Lameigiv	**5**
A Comparative Reading of the Image of Dystopia in the Poems of Sayyab and Akhavan Sales	Mahboobeh Habibi Ahmadreza Heidaryan Shahri	**6**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.13, No.3, fall 2021
Serial Number 26/3/183

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

Managing Director:
Dr. Seyed Hosein Seyyedi

Editor-in-Chief:
Dr. Seyed Hosein Seyyedi

Editorial Board:

Dr. Abbas Eghbali
Kashan University-Iran

Dr. Abolhasan Amin Moghaddasi
Tehran University-Iran

Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Mohammad Khaghani Esfahani
University of Isfahan-Iran

Dr. Asaad Khalaf alAwadi
Thi-Qar University-Iraq

Dr. Hasan Dadkhah Tehrani
Chamran University of Ahvaz-Iran

Dr. Hojat Rasouli
Shahid Beheshti University of Tehran-Iran

Dr. Seyed Hosein Seyyedi
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Abbas Talebzadeh Shoshtari
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Enaya Othman
Marquette University-USA

Dr. Abbas Arab
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Ali Gatea albasri
University of Kufa-Iraq

Dr. Hosein Nazeri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Executive Manager:
Dr. Bahar Seddighi

Persian Editor:
Farzaneh Zarei

English Language Editor:
English Editing Center, Faculty of Letters and Humanities

Design & Page layout:
Emadoddin Talebi Mazaheri

Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

Circulation: 50
Price: 20000 Rials (Iran)

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq.
Mashhad-Iran

Post code:
9177948883

Tel:
(+98 51) 38806723

Website & E-mail:
https://jall.um.ac.ir/

jal@ferdowsi.um.ac.ir

JOURNAL OF ARABIC LANGUAGE & LITERATURE

Ferdowsi University Of Mashhad
Volume 13, No.3, Fall 2021, Serial Number 26/3/183

Literary Discourse Analysis of Imru al-Qais "Ala um Sabah..." — Reza Afkhami Aqda, Alireza Roustaei

Recreating the Anti-hero Judas in the Poems of Abdul Aziz Maqaleh — Shahram Amiri, Ali Najfi Ivaki, Hossein Imanian

An Analytical Study of the Elements of Imagery and Epic in Qasidat al-Uzriyah — Sayyed Mahdi Nuri Keyzeghani, Ahmad Ahmadi

Exploring Manifestations of Animus Archetype in Nazik Al-Malaika's Poems — Tahereh Mirzadeh Soghani, Aliakbar Ahmadi Chenari, Aliasghar Habibi

Characters Features and Their Educational Function in Zakaria Tamer's Children Stories (Case Study: Nasaih Muhmila) — Ahmad Lameigiv

A Comparative Reading of the Image of Dystopia in the Poems of Sayyab and Akhavan Sales — Mahboobeh Habibi, Ahmadreza Heidaryan Shahri

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681