حسین

شعر و شرر

تحلیل شعر انقلاب در ادبیات عرب

تالیف: دکتر نجمه رجائی

بسم الله الرحمن الرحيم

انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۳۷۴

شعر و شرر

تحلیل شعر انقلاب در ادبیات عرب

تألیف

دکتر نجمه رجائی

رجائی، نجمه، ۱۳۳۷ -

شعر و شرر: تحلیل شعر انقلاب در ادبیات عرب / تألیف نجمه رجائی. ـ مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۲.

۲۴۹ ص. ـ (انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد؛ ۳۷۴)

ISBN: 964-386-008-6:

۱۱۰۰۰ ریال

فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

کتابنامه: ص. [۲۴۶] - ۲۴۹ همچنین به صورت زیرنویس.

۱. شعر سیاسی عربی -- تاریخ و نقد. ۲. شعر انقلابی عربی -- تاریخ و نقد. ۳. شعر عربی -- تاریخ و نقد. الف. دانشگاه فردوسی مشهد. ب. عنوان.

PJA ۲۲۲۳ / ۳ ر ۹ س

۸۹۲/۷۱

کتابخانه ملی ایران

۸۲-۱۱۳۴۸ م

انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۳۷۴

شعر و شرر

تحلیل شعر انقلاب در ادبیات عرب

تألیف

خانم دکتر نجمه رجائی

وزیری، ۲۵۲ صفحه، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ اوّل، تابستان ۱۳۸۲

امور فنّی و چاپ : مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد

بها : ۱۱۰۰۰ ریال

شابک ۶-۰۰۸-۳۸۶-۹۶۴ ISBN: 964-386-008-6

فهرست مطالب

مقدمهٔ مؤلف ۵

آغاز سخن... ..... ۷

بخش یکم: شعر

فصل اوّل ـ ماهیت شعر ۱۱

ـ تعریف ۱۲

ـ اوصاف شعر ۲۵

فصل دوم ـ شعر و هدفمندی ۲۷

ـ مکتب هنر برای هنر ۳۱

ـ سایر مکاتب مخالف با هدفمندی شعر ۳۶

فصل سوم ـ شعر متعهد ۴۱

ـ رئالیسم ۴۲

ـ تفاوت شعر و نثر ۴۷

ـ شکل و محتوا ۵۰

فصل چهارم ـ گرایشهای شعر هدفمند ۵۳

ـ شعر سیاسی ـ وطنی ۵۵

- شعر خوارج ۶۰
- احزاب سیاسی ۶۱
- امویان ۶۲
- احزاب مخالف و شعوبیه ۶۵
- شعر شیعه ۶۸
- ملی‌گرایی ۷۱
- ملی‌گرایی عربی ۸۰

فصل پنجم ـ شعر، انقلاب، عصیان ۸۵
- انقلاب شعری ۸۹
- مرز میان شعر و نثر ۹۷

فصل ششم ـ شعر انقلابی ۱۰۱
- انقلاب و تمرّد ۱۰۹

فصل هفتم ـ کلمهٔ شعری ۱۱۴

بخش دوم: شرر

فصل اوّل ـ شراره‌های شعر ۱۳۵

فصل دوم ـ حماسه‌های خون خدا ۱۴۵

فصل سوم ـ سرودهای فلسطین ۱۶۷
- قدس، مهاجمان و فدائیان ۱۹۳

فصل چهارم ـ نوای عیاری و تمرّد ۲۰۳

فصل پنجم ـ مرثیه‌های شوق و گداز ۲۱۹

فهرست مراجع ۲۴۵

مقدمهٔ مؤلف

سخن، به اقتضای چیستی خود ناچار مخاطبی دارد. حتی در نجوای نفس و گفتگوی با خویشتن نیز مخاطبی هست یا حداقل وجود مخاطبی فرض و پنداشته می‌شود. این از آن روست که سخن گفتن حاصل نیاز وجودی و فطری آدمی برای برقراری ارتباط و تعبیر از مافی‌الضمیر و رازهای درون است و چنین نیازی، اعم از نیازهای عادی روزمره و نیازهای پیچیدهٔ روانی و روحی است. به این دلیل فطرت سلیم باور دارد که سخن انسان خردمند بی‌هدف و مقصود بر زبانش نمی‌نشیند، تا چه رسد که بی‌غایت و مراد بر قلمش جاری گردد.

بحث در این است که آیا سخن آراسته و پرورده هم، به‌ویژه آنگاه که جامهٔ فاخر شعر بر تن دارد، پیام‌داری می‌کند، یا ورای ترسیم زیبایی خویش پیامی ندارد، و یا حداقل، هر پیام دیگری که حمل می‌کند عَرَضی و عارضی و فاقد اصالت است و آن چه اصیل است صورت گری زیبایی است؟

ما حتی اگر در این مناقشهٔ تاریخی طولانی فایده‌ای سراغ کنیم باز هم چنان یک امر ثابت، همواره مورد اعتراف است و آن این که سخن / شعر مخاطبی دارد که گاه درونی است گاه برونی، گاه حقیقی است گاه مجازی، گاه اولی و اصیل است گاه ثانوی و عَرَضی.

آن گاه باید دید این سخن / شعر با روح و جان مخاطب چه می‌کند؟ بی‌هیچ درنگی از حاسهٔ شنوایی او می‌گذرد؟ در سطح ضمیر او اندک حرکتی به وجود می‌آورد؟ به عمق روح و روان او نفوذ می‌کند و در وجود او نشوه‌ای می‌آفریند؟ یا چون طوفان، امواج هستی او را به تلاطم و جنبش وا می‌دارد و بی‌تاب و بی‌شکیبش می‌سازد؟

شناخت میزان تأثیر و نفوذ سخن / شعر در جان مخاطب / پذیرندهٔ هنر، بی‌تردید بهترین و حساس‌ترین معیار سخن‌سنجی و اصیل‌ترین شیوه برای شناخت و سنجش راستی و خلوص عواطف و مشاعر سخنور / شاعر است.

وقتی با چنین بینشی به نقد و تحلیل دفتر شعر عرب رو کنیم، در می‌یابیم که در برابر کمیت عظیم آثاری که به عنوان «شعر» معرفی شده‌اند، «شعر راستین» ـ شعر برخاسته از ژرفای شعور و ضمیر و «سخنی که از سوز دل تابی دارد» ـ حجم زیادی را به خود اختصاص نمی‌دهد، اما در عین حال گران‌بارترین و بدیع‌ترین فصل دیوان شعر عربی است. و بی‌تردید شگرف‌ترین و عمیق‌ترین بخش این فصل، شعر انقلاب است: انقلاب درون و انقلاب برون. انقلاب درون حاصل دگرگونی و تحول روحی و زندگی بازیافته و میلاد دوبارهٔ انسان است و انقلاب برون، تحول بنیادی ساختارهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و جز آن را در بر می‌گیرد و به اقتضای طبیعت خود نیازمند تقدیم قربانی و شهید و روح ایثار و جوانمردی و عشق و سرسپردگی است، و از این رو همواره با درد و اندوه و سوگ درآمیخته.

این شعر، البته، در انحصار دیوان عرب نمی‌ماند بلکه آفاق هنر انسانی / جهانی را در می‌نوردد و در دفتر شعر بشریّت جاودانه ثبت می‌گردد.

نجمهٔ رجائی
تیرماه ۱۳۸۲

آغاز سخن...

پیش از ورود به هر گفتاری پیرامون «شعر انقلاب» نخست باید روشن ساخت که «ماهیّت شعر» چیست و در آن گفتار بر چه نوع کلامی «شعر» اطلاق می‌شود. سپس باید دید که شعری با این ماهیت، برای چه سروده یا نگاشته شده است؟ به بیان دیگر باید «غایت شعر» را شناخت و دانست که آیا این هدف در خود شعر است یا خارج آن، و آیا شعر غایتی ورای خود را دنبال می‌کند. آنگاه اگر پذیرفتیم شعر هدفی ورای خویش دارد، یا حداقل دانستیم عموماً پذیرفته شده شعر دارای چنین غایت یا رسالتی است، می‌توانیم به بحث پیرامون هنر / ادبیات / شعر متعهد بپردازیم، ضمن آن‌که باید به تفاوت شعر از سایر هنرها، در دیدگاه برخی نظریه‌پردازان صاحب‌نظر، نیز گذری داشته باشیم.

مفهوم «تعهد هنری / شعری» نیازمند توضیح و شرح است تا براساس آن شعر متعهد از غیرمتعهد باز شناخته شود یا وجود شعر متعهد اثبات گردد، زیرا در غیر این صورت سخن از ارتباط شعر با هر پدیده‌ای غیرآن ـ و از جمله پدیدهٔ انقلاب ـ کاری بیهوده است. پس از تعریف تعهد شعری و تأیید وجود چنین ماهیتی در ادبیات، شناخت شعر انقلاب و جایگاه و رابطهٔ آن نسبت به شعر متعهد گام بعدی خواهد بود و بدیهی است که ناگزیر باید اصطلاحات متعارف دیگری که در این زمینه رایج است و مکرراً ـ درست یا نادرست ـ به معنای شعر انقلاب یا به جای آن یا در ارتباط با آن، به کار گرفته می‌شود نیز به وضوح تعریف کرد و در این راستا تعریف شعر مقاومت، ادبیات ملی، شعر سیاسی و شعر تمرّد بیشترین اهمیت را دارد.

این بخش از کتاب نظریه‌پردازی و اطاله بیهودهٔ سخن نیست، بلکه هدفی خاص دارد که تحقق آن ضروری است و آن روشن ساختن مفاهیم و مصادیق مورد نظر در این مجموعه است تا مخاطب بی‌آن‌که دچار سردرگمی شود یا در انتظار یافتن مفاهیمی دیگر، که به انگیزهٔ تداعی الفاظ و

اصطلاحات، احتمالاً در پی آنهاست دچار دغدغهٔ خاطر نگردد و از ابتدا بداند که مسیر کدام است و مقصود کدام. ضمن آن‌که فایدهٔ دیگری نیز از این بحث به‌دست می‌آید و آن آشنایی با حدود و تعاریف این اصطلاحات در نقد ادبی نوین است. و ره‌آورد دیگر آن‌که: با وجود همهٔ تلاشها برای ارائه تعاریف واضح، هنوز توافقی همگانی در مصادیق عینی اغلب آن اصطلاحات وجود ندارد.

بخش یکم

شعر

فصل اوّل

ماهیت شعر

بیش از دو هزار سال است که سخن دربارهٔ چیستی شعر ادامه دارد و هر کس از ظن خود آن را در قالبی تصویر و تفسیر کرده است. با این همه بیرون از این تعریف‌ها و تعبیرها، در دنیای نقد و تحلیل و پژوهش، همواره شاهدیم که آثار و نوشته‌هایی را شعر می‌نامند که در هیچ یک از این قالبها نمی‌گنجد، یا برعکس نوشته‌هایی را از قلمرو شعر خارج می‌سازند که منطبق بر این تعبیرها یا حداقل بر پاره‌ای از آنهاست. مشکل آن است که سخن از ماهیّت شعر همچنان در حد بیان نظریه است و تاکنون کسی برای شعر ماهیّت خاصی را اثبات نکرده است. شاید راه حل این مسأله در آن باشد که برای شعر انواع و درجات و طبقاتی قائل شویم و هر درجه یا هر نوع را جداگانه تعریف و تفسیر کنیم. این روش، کار جدیدی نیست؛ پیش از این نیز میان سخن خیال‌انگیز و موزون و سخنی که تنها وزن و قافیه دارد تفاوتی قائل شده‌اند و اولی را شعر و دومی را نظم خوانده‌اند. اما این، قطعاً کفایت نمی‌کند. زیرا بعد از خارج ساختن سخن منظوم ـ یعنی سخنی که فقط وزن و قافیه دارد و فاقد خیال شعری* است ـ باز مشکل همچنان در انواع شعر باقی است و تعریف و تعبیرهای ایراد شده در ماهیّت شعر چندان متنوع است که باز نیاز به طبقه‌بندی دیگری در انواع شعر به لحاظ ماهیّت آن خواهد بود. در این صورت شاید ضرورت ایجاب کند که هر نوع را با نامی دیگر یا با افزودن صفتی به «شعر» بخوانیم و بنامیم.

---

* هر چند که خیال شعری خود مجال بحثی گسترده می‌طلبد.

تعریف

کهن‌ترین و ساده‌ترین تعریف شعر ـ با کاربرد همان اصطلاحات رایج در کتابهای نقد و ادبیات ـ این است که شعر کلام موزون و مقفی است، هر چند عموماً پذیرفته شده که این تعریف تنها شامل ظاهر شعر است. قدمای عرب در تعریف شعر «کلام موزون و مقفی» را اعتبار می‌کردند اما در نقد سخن شعری به این تعریف بسنده نمی‌کردند، بلکه اصول و شرایط دیگری را بر آن می‌افزودند و عناصر و اجزای دیگری مانند خیال و عاطفه و دلالت بر معنا را در شعر لحاظ می‌نمودند. فراتر از این، وجود قصد و هدف سرودن شعر را در گویندهٔ آن، شرط شعر می‌شمردند و از این‌رو عبارات موزون قرآن کریم و سخن پیامبر(ص) را از قلمرو شعر خارج می‌ساختند.

افزودن عناصر فنی دیگر ـ غیر از وزن و قافیه ـ به تعریف شعر، به ویژه از زمان آمدی[۱] شروع شد و ابن خلدون[۲] بیش از دیگر منتقدان عرب بر این عناصر تأکید داشت، با این همه همواره این اصل مورد اتفاق بود که وزن و قافیه دو رکن اصلی و اولیه شعر است و بدون وجود آن دو، بر سخن اطلاق شعر نشاید کرد. علت این اعتقاد آن بود که ایشان در دیوان عرب شعری فاقد وزن و قافیه نمی‌یافتند. علاوه بر این، برخی از آنان شعر را به ملت عرب منحصر می‌دانستند، چنان‌که جاحظ[۳] معتقد بود هیچ ملتی جز ملت عرب شعر نمی‌شناسد، زیرا سخنی که غیرعرب ـ رومیان و فارسیان ـ شعر می‌خوانند فاقد وزن است و بنابراین از نوع شعر شمرده نمی‌شود[۴]. ناقدانی که آراء و احکام نقدی خود را بر مبنای ذوق و طبیعت عربی اصیل صادر می‌کردند، حتّی شرط دیگری را بر عناصر فوق افزودند و آن رعایت شیوه‌ها و اسلوبهای عربی در ساختار و تعبیر شعر بود، در نظر آنان شعر کلامی است بلیغ که در کنار سایر ویژگیها ـ از جمله وزن و قافیه و خیال و عاطفه و قصد ـ «بر اسالیب مخصوص عرب جاری باشد»[۵].

هر چند از دید منتقدان قدیم عرب، شعر، دفتر دانش و جامع حکمت و معارف عرب بود[۶] که طبع و روایت و هوش در تکوین آن نقش داشت، اما ایشان در ضمن نوعی شعور و ادراک برتر و فراتر را نیز در شعر منظور می‌کردند، احساس و ادراکی که ویژهٔ شاعران بود و در غیر ایشان یافت

---

۱ ـ ابوالقاسم الحسن بن بشر بن یحیی الآمدي، (وفات. ۳۷۰ هـ) از ناقدان قدیم عرب مؤلف کتاب «الموازنة بین الطائیین».

۲ ـ ابوزید عبدالرحمن (۷۳۲ـ۸۰۸ هـ) مورخ، فیلسوف، جامعه‌شناس و منتقد، صاحب تألیفات در تاریخ و جامعه‌شناسی، باید او را پدر فلسفهٔ تاریخ شناخت. مؤلف کتاب معروف «تاریخ» ابن خلدون.

۳ ـ ابوعثمان عمروبن بحر (۷۷۵ـ۸۶۸ م.)، از پیشوایان ادبیات و نقد عصر عباسی. صاحب تألیفات فراوان و شیوهٔ نقدی خاص. از آثار اوست: «البخلاء»، «الحیوان» و «البیان و التبیین».

۴ ـ النقد المنهجي، ص ۱۲، به نقل از البیان و التبیین.

۵ ـ مقدمه ابن خلدون، ص ۴۷۵.

۶ ـ نظریةالشعر، ص ۴۸، به نقل از طبقات الشعراء ابن سلّام.

نمی‌شد. به این مفهوم، معتقد بودند که شاعر چیزی را حس می‌کند که دیگران قادر به درک آن نیستند و این پدیده را به الهام شیطان یا جنّی (جنّیه) نسبت می‌دادند. به‌گمان ایشان، هر شاعر بزرگی شیطانی داشت که از زبان او سخن می‌گفت و شعر شاعر در واقع سخن و الهام او بود. به اعتقاد دکتر غنیمی هلال مقصود عرب از شیطان یا جنّی، روح الهام بخش بوده، یعنی روح نهفته‌ای که منشأ نبوغ[۱] است و انتساب استعداد و موهبت شاعری به شیاطین، حاکی از توجه ایشان به مسأله الهام و وحی است[۲].

نسبت دادن شعر به عالم وحی و الهام غیبی که شعر را در هاله‌ای از قداست می‌نشاند و به شاعر ارزشی فراتر از انسان عادی می‌بخشد، به نظریهٔ افلاطونی الهامی بودن شعر شباهت دارد؛ هر چند افلاطون به همهٔ شاعران به یک دیده نمی‌نگرد.

یونانیان قدیم برای انواع هنر به وجود خدایانی معتقد بودند که از طریق الهام با صاحبان آن هنرها رابطه داشتند و آفرینشهای هنری آنان را از هر نوعی که بود، به ایشان الهام می‌کردند. از این رو الهام هنری نزد آنان مفهومی الهی داشت. سقراط، آن‌گونه که افلاطون از سخن او نقل کرده، به این نوع الهام معتقد بود و شاعران برجستهٔ حماسه و شعر غنایی را تحت تأثیر و نفوذ وحی و الهام الهی می‌دانست. شاید سقراط اولین کسی بود که نظریهٔ الهامی بودن شعر را مطرح ساخت، اما این عقیده به‌طور مشهور و رایج به افلاطون نسبت یافته است. به نظر افلاطون، هنگام ابداع شعر، شاعر از سیطرهٔ عقل و منطق خویش خارج می‌شود و تحت الهام غیبی قرار می‌گیرد. اگر شاعر زیر سلطهٔ عقل و آگاهی خود بماند قادر نیست شعری بسراید. نیرویی که شاعر را از حیطهٔ منطق عقلی بیرون می‌برد نیرویی الهی است؛ خداست که منزلت شاعران را فراتر از مردم عادی قرار داده و به آنان جایگاهی شبیه پیامبران و کاهنان بخشیده و ایشان را واسطهٔ ابلاغ سخن خود ساخته است.

از سوی دیگر به اعتقاد افلاطون، شعر نوعی تقلید است، اما تقلیدی بی‌ارزش که تصویری ناقص و نادرست از حقایق ارائه می‌دهد. شاعر تصاویر این جهان را تقلید می‌کند که خود تقلید عالم ایده‌آلها (مُثُل) است، پس در واقع شعر تقلیدِ تقلید است. به علاوه شعر تنها به تقلید امور طبیعی نمی‌پردازد، بلکه از تصاویر خیالی هم تقلید می‌کند. به این ترتیب، شاعر اثری می‌آفریند که از حقیقت مطلق بسیار دور و به بیان دیگر باطل و دروغ است. از این رو افلاطون شعر تقلید را نمی‌پذیرد و تنها شعری را مورد تمجید قرار می‌دهد که در پی کشف حقیقت و ترجمان الهام غیبی باشد و از

---

۱ ـ نبوغ در زبان عربی معادل عبقریه است و عبقر به اعتقاد عرب سرزمینی است که جنّیان در آن سکونت دارند. ر.ک به: النقدالادبي الحديث، ص ۳٦٦، حاشیهٔ ش. ۱.

۲ ـ النقد الادبي الحديث، ص ۳٦٦.

نشوه‌ای صوفیانه یا از لهیب محبتی عمیق سرچشمه بگیرد.

بر خلاف افلاطون که شعر را از دیدگاه معرفت فلسفی می‌نگرد، ارسطو از دیدگاه فنی به آن نگاه می‌کند. هر چند او نیز همهٔ انواع شعر ـ یعنی حماسه و تراژدی و کمدی و شعر دیثورامبی[۱] ـ را به‌طور کلی نوعی از انواع تقلید می‌شناسد[۲] ولی نظرش در مورد تقلید کاملاً با نظر افلاطون در این زمینه تفاوت دارد. به رأی ارسطو تقلید در انسان غریزه‌ای طبیعی است که از کودکی آشکار می‌شود و فرق انسان با حیوان در آن است که استعداد بیشتری در تقلید دارد. به علاوه آموختن لذت‌بخش است و لذت تقلید نوعی لذت معرفت و آگاهی است و عشق به دانستن و آموختن غریزهٔ انسان است[۳]. به عقیدهٔ ارسطو معنی تقلید آن نیست که تصویر تقلیدی کاملاً منطبق بر صورت اصلی باشد، بلکه هنرمند قادر است در آن تصرف کند، بر آن بیفزاید یا از آن بکاهد و در اجزای آن مبالغه نماید. نظریه تقلید نزد ارسطو بر تقلید افعال استوار است، به ویژه آن‌که شعر فعل روح است یعنی آفرینش و ابداع و تکوین است. از این رو قوام شعر به وزن و عروض بستگی ندارد، بلکه جوهر شعر تقلید است. از آنجا که هنر به معنی بالا بردن طبیعت به سطحی برتر از طبیعت است و شعر نیز نوعی آفرینش هنری[۴] است، پس تقلید ـ به عقیدهٔ ارسطو ـ نوعی ابداع و خلق است و از شاعر موجودی خلاق و مبدع می‌سازد که با تعمق در طبیعت و ادراک جوهر فعل انسان، به اشیاء ترکیبی ابداعی می‌بخشد. تقلید، تصویر اعمال انسانی است و شعر، تصویر انسان است به‌خصوص وقتی پیرامون موضوعی واحد باشد. هر فنی که بر مبنای تقلید استوار است به نظر ارسطو باید موضوع واحدی را تقلید کند و همین اصل است که در نهایت به وحدت عضوی[۵] در آفرینش شعری منتهی می‌شود. این پدیده برای ناقدان قدیم عرب ناشناخته بود و درست نقطهٔ مقابل آن‌را نزد ایشان و از جمله در سخن ابن‌خلدون می‌یابیم که هر جزء قصیده را در هدف و مقصود آن، مستقل از ماقبل و مابعد آن[۶] معرفی می‌کند.

حاصل آنچه گذشت این که به عقیدهٔ ناقدان قدیم عرب شعر از سویی زاییدهٔ تلاش فکری شاعر و از سویی نتیجه القاء نیرویی از ماوراء طبیعت است. چنین نظری از شاعران قدیم لاتین نیز روایت شده است. چنان‌که گفته‌اند هوراس[۷] شاعر لاتینی شعر را نوعی سحر، وحی و الهام و در عین

---

۱ ـ دیثورامبی *Dithurambos*، نوعی از سرودهای یونان باستان بود که در جشن‌های دیونیزیوس ـ خدای خمر ـ خوانده می‌شد.

۲ ـ نظریةالشعر، صص ۵۷ و ۶۶.

۳ ـ النقد الادبي عند اليونان، صص ۷۰ و ۷۱.

۴ ـ نظریةالادب، ص ۱۱.

5. *Organic Unity*

۶ ـ مقدمة ابن خلدون، ص ۴۷۵.

۷ ـ *Horace* (۶۵ـ۸ ق.م.).

حال حاصل تلاش عقلی و پیرایش لفظی می‌شمرد[۱].

منتقدان متأخرتر عرب در تعریف شعر به عقاید ارسطو نزدیک‌تر شدند. شاید چنین تحولی ناشی از تأثر آنان به آراء ابن‌سینا (۳۷۰-۴۲۸ هـ) بود که بعد از قدامة[۲] و ابن رشیق[۳]، عنصر خیال را در تعریف شعر وارد ساخت. در هر حال خواه به تأثیر مستقیم از طریق مطالعه آثار ارسطو و خواه به‌واسطهٔ آراء ابن سینا، عناصری از اندیشهٔ ارسطویی در تعریف شعر، به بیان منتقدان و صاحب‌نظران عرب وارد شد. گنجاندن اصل تقلید در تعریف شعر درکنار وزن و قافیه و تخیّل، از نمونه‌های این تأثر است[۴]. حتّی در آثار برخی فلاسفهٔ عرب تأثیر ارسطو را فراتر از این حد می‌یابیم. به عنوان مثال، گرچه وزن، عنصر اصلی شعر نزد عرب به شمار می‌رفت اما فارابی[۵] در مقایسهٔ اهمیّت وزن و تقلید در شعر، تقلید را قوام شعر و وزن را کم ارزش‌تر از آن تلقی کرده است. ابن‌سینا جز مقایسهٔ شعر عرب و شعر یونانی، در خصوص ماهیت شعر چیزی بر آراء فلاسفه یونان نیفزوده و دیگر فلاسفهٔ عرب مثل ابن رشد[۶] نیز عنصر جدیدی مخالف آراء قدمای یونان به نظریهٔ شعر وارد نساخته‌اند. با این همه در مسألهٔ صدق و کذب شعری که در پی اصل تقلید مطرح می‌شود، برخلاف افلاطون که در ارزیابی شعر، کشف حقیقت را معیار قرار می‌داد، اغلب منتقدان قدیم عرب، صدق و درستی سخن را ملاک خوب بودن شعر ندانسته‌اند، بلکه از دید ایشان مقیاس برتری و براعت شعر، ساختار و لفظ خوب و معنای مطلوب و بدیع است. حتّی گاه صور مبالغه‌آمیز و دور از واقع را مقبول‌تر معرفی کرده‌اند و «نیکوترین» شعر را وصف «دروغ‌ترین» شعر شمرده‌اند[۷].

تنها مخالفت جدّی با این اعتقاد در کتاب «منهاج البلغاء و سراج الأدباء» تألیف حازم قرطاجنی[۸] وارد شده که آن را اوج شکوفایی نقد ادبی نزد عرب[۹] می‌شمردند. به اعتقاد این منتقد بهترین شعر آن است که تقلید در آن نیکو باشد. صدق وکذب معیار خوبی شعر نیست؛ بلکه ابداع و

---

۱ ـ نظریةالشعر، ص ۶۰.

۲ ـ قدامة بن جعفر (وفات ۹۴۸ م.) نویسنده و ناقد عربی، مؤلف «نقد الشعر» و «نقد النثر».

۳ ـ ابن‌رشیق‌القیروانی (وفات ۱۰۵۰م.)، شاعر و منتقد عربی در قیروان و مؤلف کتاب مشهور «العمدة في صناعة الشعر و نقده».

۴ ـ مثل تعریف حازم القرطاجني (۶۰۸-۶۸۴ هـ) در «منهاج البلغاء و سراج الادباء».

۵ ـ ابونصر محمد الفارابي (۲۶۰-۳۳۵ هـ)، فیلسوف، ریاضیدان و آشنا به موسیقی، صاحب تألیفات بسیار، از جمله «آراء اهل المدینة الفاضلة».

۶ ـ ابوالولید محمدبن أحمد، ابن رشد (۱۱۲۶-۱۱۹۸ م.) فیلسوف و عالم اندلسی.

۷ ـ أحسن الشعر اکذبه.

۸ ـ حازم بن محمد الأوسي القرطاجني (۶۰۸-۶۸۴ هـ) فقیه مالکی مذهب حافظ حدیث، صاحب دیوان شعر و کتاب «منهاج البلغاء و سراج الادباء».

۹ ـ نظریةالشعر، ص ۷۴.

آفرینش هنری در سطح تقلید مهم است، البته به طوری که از حدود اعتدال خارج نشود.

این بیان و بلکه این کتاب تقریباً آخرین تلاش نقد قدیم عربی در تعیین حدود شعر است زیرا طی چند قرن بعد ـ دوران مملوکی و عثمانی ـ نقد ادبی که منحصر به نقد لغوی و بلاغی بود، در تبیین ماهیت شعر، مطلب تازه‌ای ارائه نداد. در همان دوره در غرب، نویسندگان دورهٔ رنسانس، مفهوم افلاطونی الهامی بودن شعر را در بیان چیستی شعر کافی ندیدند و لزوم تلاش فکری و فعالیت قابل توجه ذهن و اندیشه را در سرودن شعر مطرح ساختند. در دوران غلبهٔ ادبیات کلاسیک بر اروپا، افکار مکتب کهن یونانی ـ لاتینی، عقاید پیروان مکتب کلاسیک را تحت سیطرهٔ خود داشت، به‌ویژه آراء ارسطو بر این مکتب حکومت می‌کرد و درست به همین دلیل شعر نمایشنامه بر شعر وجدانی و غنایی ترجیح داده می‌شد، همان‌طورکه ارسطو تراژدی را برتر از دیگر انواع شعر می‌شمرد.

بوالو[1] که پیشگام و نظریه‌پرداز مکتب کلاسیک اروپا ـ و به خصوص فرانسه ـ در قرن هفدهم به شمار می‌رود، وزن و قافیه و عقل را اساس شعر قرار داده است. اما پیروان رومانتیسم افکار افلاطون را از نو زنده کردند و بار دیگر الهام و سطح ناخودآگاه وجدان، به عنوان منابع شعر راستین مورد توجه قرار گرفت. علت آن بود که رومانتیک مکتبها، قلب را بر عقل مُرجح می‌دانستند و فردگرا بودند و به همین دلیل نیز از شعر غنایی و وجدانی طرفداری می‌کردند[2].

نظریه شعر ناب[3] که در عصر جدید مطرح شده تقریباً احیای همان ایده افلاطونی در شعر است که تفسیر شعر را جز از طریق نبوغ و استعداد و الهام الهی میسر نمی‌داند. بر مبنای تئوری شعر خالص، هنری برمون[4] که باید پایه‌گذار این نظریه شناخته شود، در کتابی با همین عنوان[5]، اظهار داشته که شعر از آن‌رو شعر است که چیزی فراتر از وصف را در خود دارد و مشتمل بر تصاویر، اندیشه‌ها و عواطفی است که با آن چه برتر از وصف است، ارتباطی نزدیک و محکم دارد و آنچه در شعر خالص مهم است، دَم جادویی آن‌است. الهام شعری مانند الهام علمی زاییدهٔ کشف و شهود[6] است[7]. برخلاف نظر بوالو که شعر را تابع قوانین عقل می‌خواند، شعر خالص، به عقل مقید نیست بلکه در نقطهٔ عکس آن شیوهٔ سمبولیسم را ترجیح می‌دهد که به معنی بازگرداندن شعر به فطرت انسانی و

۱ـ *Nicolas Boileau* (۱۶۳۶ـ۱۷۱۱ م.)، شاعر فرانسوی، هم طبقهٔ مولیر، راسین و لافونتین، مؤلف «فن شعر» و چند کتاب دیگر.

۲ـ الرومانتیکیة، ص ۵.

3. *Poésie Pure, Pure Poetry* .

4. *Henri Brémond* .

5. *Poésie Pure* .

6. *Intuition & Revelation* .

۷ـ النقدالجمالي، صص ۱۰۵ تا ۱۰۸، به نقل از *Poésie Pure* صص ۵۹ و ۱۰۰ و ۲۰۰ تا ۳۰۹.

سادگی آن است.

با این همه اعتقاد به الهامی بودن شعر به مفهومی که نزد پیروان شعر خالص بیان شد مورد پذیرش همهٔ صاحب‌نظران غرب نیست و تفسیرهای دیگری نیز از آن ارائه شده و گاه مورد مخالفت قرار گرفته است. کروچه[۱] که دنیای شعر را دنیای خیال مطلق و تهی از اندیشه و نقد و فلسفه معرفی‌کرده[۲]، از نشوه و جنون الهی و وحی شعری تفسیر دیگری ارائه داده است. از نظر او، این نشوه یا وحی در واقع تعبیری از احوال شاعر به هنگام سیطرهٔ یک اندیشه بر ذهن اوست. زیرا طبیعت انسان چنان است که وقتی در اندیشه‌ای هنری غرق می‌شود توازن نیروهایش مختل می‌گردد. هنرمند / شاعر به ایده یا اندیشهٔ غالب بر ذهنش عشق می‌ورزد و دوست دارد که آن را به شیوه‌ای ظاهر سازد و تجسم بخشد. الهام و وحی در قلمرو ادبیات تنها به این مفهوم می‌تواند صحت داشته باشد، یعنی شیفتگی نسبت به اندیشه‌ای خاص که بر وجود هنرمند چیره شده و تلاش ذهنی برای تجسم دادن به آن. به این ترتیب، مفاهیم هنروری، ذات هنرمند و اصالت ادبی، در تکوین پدیده‌ای که الهام خوانده می‌شود، نقش دارند. بودلر[۳] شاعر فرانسوی شعر را جمع میان احساس و ذوق نقدی یافته و معتقد است که شعر باید مطیع شاعر باشد و نه برعکس[۴].

با همهٔ این تفاسیر با انتشار نظریهٔ ناخودآگاه شخصی[۵] ـ که فروید[۶] شرح داد ـ و نظریهٔ ناخودآگاه جمعی[۷] ـ که یونگ[۸] عنوان نمود ـ مسأله الهام شعری با رنگی علمی و نو، شکلی تازه به‌خود گرفت[۹]. به عقیدهٔ فروید اثر هنری، تحقق خیالی امیال و آرزوهایی است که سرکوب شده و در سطح ناخودآگاه ذهن باقی مانده و گاهی به صورت رؤیا ظاهر می‌شود. وقتی این امیال صور

---

۱ ـ *Benedetto Croce* (۱۸۶۶ـ۱۹۵۲ م.)، فیلسوف و مورخ ایتالیائی صاحب بیش از هشتاد تألیف.

۲ ـ النقد الجمالي، ص ۹۱، به نقل از *La Poésie et la Literature*.

۳ ـ *Charles Baudelaire* (۱۸۲۱ـ۱۸۶۷) شاعر فرانسوی، صاحب دیوان مشهور: گلهای شر: *les fleurs du Mal*.

۴ ـ النقد الأدبي الحديث، صص ۳۶۹ـ۳۶۸.

5. *Personal Unconscious* .

۶ ـ *Sigmund Freud* (۱۸۵۶ـ۱۹۳۹ م.)، روانشناس، روانپزشک، نظریه پرداز، صاحب تألیفات متعدد از جمله «تعبیر رؤیا» *Die Traumdeutung*.

7. *Collective Unconscious* .

۸ ـ *Carl Gustav Jung* (۱۸۷۵ـ۱۹۶۱ م.)، روانشناس سوئیسی و از بزرگترین روان‌شناسان معاصر و صاحب مباحث عمیق علمی در زمینه ناخودآگاه و اسطوره.

۹ ـ تفصیل آراء فروید و یونگ را در کتابهای زیر می‌یابید:

الف) اسطوره‌های رهایی، تألیف نگارنده، بخش یکم، ص ۵.

ب) المنهج الاسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، عبدالفتاح محمد احمد، فصل اول، ص ۱۳.

ج) شیوه اسطوره‌ای در تفسیر شعر جاهلی، ترجمه نگارنده، فصل اول ص ۱۱.

پیچیده‌ای دارند ممکن است به صور گوناگون و با مکانیسمهای مختلف تجلی یابند و آثار هنری تبلور همین امیال به طریق والایش[1] است. این ناخودآگاه فردی است، اما ناخودآگاه جمعی که یونگ وجود آن را در نظریهٔ خود مطرح نمود، از دیدگاه او بر تصاویری دلالت دارد که در اعماق ناخودآگاه انسان نهفته است و در نوع بشر مشترک است و مبدأ آن ادوار کهن تاریخ بشر است و فطرت خالص حاصل همین ناخودآگاه جمعی است. این دو نظریه، راه تازه‌ای برای کشف عواطف و احساسات و شخصیت شاعر ـ آن گونه که در شعرش متجلی می‌شود ـ و شناخت عوامل روانی تأثیر شعر بر مخاطب و علل اصالت تجربه شعری گشوده است.

همراه با جریان سیل‌آسای دستاوردهای فرهنگ و تمدن غرب به وطن عربی در عصر جدید، اندیشه‌های نوینی در قلمرو نقد ادبی نیز به این سرزمین رسید. نقد عربی ـ چنان‌که پیش از این گذشت ـ خود در زمینه ماهیت شعری، تعابیر و تفاسیری داشت و به‌ویژه با آراء افلاطون و ارسطو آشنا بود[2] و از آنها تأثیر پذیرفته بود. در پی دوران چند صدساله رکود فکری و فرهنگی، با برقراری دوباره ارتباط اندیشه‌ها و تمدنهای شرق و غرب، فرهنگ و اندیشهٔ عربی با دنیایی از افکار و ایده‌های نو روبرو شد و آن چنان که از ظواهر امر بر می‌آید، شتاب زده همهٔ این جریانهای تازه، یا حداقل هر مقدار ممکن از آن را پذیرفت و در بسیاری موارد بی‌آن‌که عمق و محتوای آن را دریافته باشد، اقتباس و حتی تقلید نمود. این است که هم شعر عربی و هم نظریه‌های نقد ادبی در بارهٔ ماهیت شعر، پیش از آن که به پختگی و کمال خود برسد، دوره‌ای از تقلید صرف یا مسخ شده را پشت سرنهاد.

اختلاف عقاید منتقدان معاصر عرب در بیان ماهیت شعر، مانند قدمای عرب و شاعران و اندیشمندان غرب در مورد این است که آیا شعر زاییده الهام و استعداد ذاتی است یا با تکلف و تلاش ذهنی حاصل می‌شود و این موضوع را در اصطلاح نقد قضیه صنعت و طبع می‌خوانند.

آن دسته از شاعران بزرگ معاصر عرب که در نقد نیز دستی داشته‌اند و در بیان ماهیت شعر نظریه پرداخته‌اند، از سرآغاز دورهٔ تجدید و نوآوری در شعر و از ادبیات مهجر تا زمان رواج مکتبهای رومانتیسم و سمبولیسم در شعر و سپس تا مرحلهٔ ابداع و تجدید در شکل فنی و قالب قصیده، همه مبنای تبیین و تعریف شعر را بر الهامی یا غیرالهامی بودن شعر گذاشته‌اند. در واقع بار سنگین تغییر ساختار شعر و تبدیل عناصر آن بر دوش این گروه نهاده شد و همین مسؤولیت، آنان را به جستجو برای کشف باطن و حقیقت شعر واداشت.

---

1. *Sublimation* .

۲ ـ یادآور می‌شویم که این آشنایی نخست از طریق ترجمه آثار حکمای یونان باستان صورت گرفت و متی بن یونس (وفات ۹۴۰ م) اولین کسی بود که کتاب شعر ارسطو را به عربی ترجمه کرد. وی فیلسوف، طبیب و استاد فارابی بود.

نخستین بار نشانه‌های نوآوری در شعر خلیل مطران[۱] آشکار گشت که به حق طلایه‌دار شاعران تجدید در شعر معاصر عرب شمرده می‌شود، هر چند وی عملاً از شاعران کلاسیک است و مکتب ادبی او تا حد زیادی به مکتب نو ـ کلاسیکی فرانسه[۲] شباهت دارد که اندیشه‌های نو را در قالبهای کهن ارائه می‌دهد.

مفهوم شعر از نگاه مطران بین عقاید قدیم و جدید در نوسان است. به اعتقاد او شعر حاصل الهام و طبع است و شاعر بندهٔ شعرش نیست تا ضرورت وزن و قافیه او را وادار سازد که سخنی دور از قصد و مرادش بیاورد[۳]. این نظر حاکی از آن است که مطران وزن و قافیه و ارادهٔ معنایی خاص را در شعر پذیرفته، با وجود این که شاعر را در شیوه ارائه مقصودش آزاد می‌شمارد. به عبارت دیگر شعر نزد او ضمن آن‌که نتیجهٔ الهام و طبع است مشتمل بر قصد و اراده و هماهنگی با میل باطنی شاعر نیز هست.

نظر شاعران مکتب دیوان[۴] در چیستی شعر، استمرار تحول در این مفهوم را منعکس می‌سازد، درست همان‌طور که حرکت ادبی و آثار آنان امتداد حرکت نوآوری در شعر مطران بود. از اعضای این مجمع ادبی عقاد[۵] که در ادبیات سابقه‌ای طولانی‌تر داشت از دیگران مشهورتر بود؛ هر چند که عبدالرحمان شکری[۶] پیش از او اولین دیوان شعرش را منتشر ساخت. شاعران دیوان، تعریفهای متعددی از شعر ارائه داده‌اند که به‌طور پراکنده در کتاب «دیوان» ذکر شده است. نتیجهٔ کلی که از مجموعهٔ این تعاریف به دست می‌آید این است که شعر، عمل آفرینش است نه صنعت و تکلف، و خیال نیرویی کارآمد است که می‌تواند مواد بسیاری را در قلب شاعر متحول و دگرگون سازد و در صورت تازه‌ای تجسم دهد و بر همین روش قادر است جهان خارج را آن طور که در نفس شاعر منعکس می‌شود به اثری هنری تبدیل کند که قادر است عمیق‌ترین و نهفته‌ترین احساسات و عواطف شاعر را به تعبیر در آورد.

شعر به تعبیر شکری، چیزی است که به انسان شعور و احساس می‌بخشد و باعث می‌شود عواطف روح را عمیقاً درک کند؛ در حقیقت معانی شعری همان تجارب، اندیشه‌ها، حالات نفس و مکنونات قلبی است. این مفهوم شبیه سخن ابن رشیق در تفسیر شعر است که آن را سبب طرب و

---

۱ ـ خلیل مطران (۱۸۷۱ ـ ۱۹۴۹)، شاعر و ادیب لبنانی که به مصر مهاجرت کرد و «شاعر القطرین» لقب یافت. از قصائد مشهور در دیوانش «نیرون» و «الأسد الباکي» است.

۲ ـ این مکتب به خصوص در آثار اندره شینیه *Andre Chenier* (۱۷۶۲ ـ ۱۷۹۴) تجلی می‌کند.

۳ ـ دیوان الخلیل، ج ۱، ص ۹.

۴ ـ جماعت دیوان، انجمنی ادبی بود که در سال ۱۹۲۰ م. در مصر تشکیل شد و اعضای اصلی آن عباس محمود العقاد، عبدالرحمن شکري و ابراهیم المازني بودند. کتاب دیوان در دو جلد مجموعه عقاید ایشان را در بر دارد.

۵ ـ عباس محمود العقاد (۱۸۸۹ ـ ۱۹۶۴)، شاعر، نویسنده و منتقد مصری صاحب دیوان شعر و تألیف متعدد.

۶ ـ عبدالرحمن شکري (۱۸۸۶ ـ ۱۹۵۸)، شاعر مصر و از شاعران نهضت شعر.

اهتزاز نفس و حرکت طبع دانسته است. از چشم شکری، شعر تصویر نفس شاعر است با همهٔ خواطری که بر آن می‌گذرد بدون هیچ قیدی، جز قید آزادی شاعر در تعبیر صادقانه و بی‌ریا از آنچه حس می‌کند، بی آن‌که بخواهد از طبیعت یا اشیاء تقلید کند. شعر، تصویر طبیعت و انسان و در یک کلمه، همان وجدان[۱] است. مازنی[۲]، عضو دیگر گروه دیوان، با بیانی دیگر همین مفهوم را از شعر ارائه می‌دهد و شعر راگدازه‌های آتشفشان قلب شاعر می‌بیند[۳]. شعر به نظر او رنگی از روح و احساسات و خاطرات و مظاهر نفس شاعر دارد ولی در عین حال سلامت ذوق و راستی سرشت و صحت نظر را نیز در آن شرط می‌داند و معتقد است که استعداد ذاتی و ملکه فطری ناگزیر باید وجود داشته باشد که مصدر الهام شعری قرار گیرد.

این برداشت از مفهوم شعر که مشابه اعتقاد مکتب رومانتیسم در ماهیت شعر است به موضوع صدق و کذب در شعر منتهی می‌شود. در این دیدگاه شاعر مکلّف به صداقت می‌شود و شعر باید تعبیری راستین از وجود و احساس او باشد. زیرا تنها شعر صادق قادر است احساسی عمیق و روشن مشابه احساس شاعر در مخاطب بیافریند. و این مخالف رأی مشهور قدماست که صدق و کذب را معیار خوبی شعر نمی‌شمردند، هر چند که در میان قدما نیز این اعتقاد مخالفانی داشت[۴].

هر چند عقاد در آغاز فعالیتهای ادبی خود شعر را صنعت تولید عواطف خوانده بود اما بعد در آن تعدیلی ایجاد کرد و شعر را حاصل وحی و الهام معرفی نمود:

الشعر من نفَس الرحمن مقتبس　　والشاعر الفذّ بين الناس رحمان
و الشعر السنة تفضي الحياة بها　　إلى الحياة بما يطويه كتمان[۵]

در مقدمه‌ای که عقاد بر دیوان شکری نگاشته، شعر را حقیقت حقایق و جوهر اصلی هر پدیده و ترجمان نفس شمرده است. او نیز مانند شکری و مازنی معتقد است که شعر تعبیری از تمام احوال نفس و وجدان است به خصوص وقتی که نفس با زندگی می‌آمیزد و با جهان خارج روبرو می‌گردد. با این همه عقاد، تلاش ذهنی و کار فکری و تمرین و صناعت را از مفهوم شعر حذف نکرده و لزوم

---

۱ - شکری در بیتی می‌گوید: ألایا طائر الفردوس ـ إنّ الشعر وجدان.

۲ - ابراهیم المازني (۱۸۸۹-۱۹۴۹ م) ادیب و نویسنده مصری، صاحب روشی طنزآمیز و مؤلف آثار متعدد از جمله «حصاد الهشیم».

۳ - كل بت في قرارته　　جنّه خرساء عرنان
خارجا من قلب قائله　　مثل ما يزفر بركان (ابراهيم المازني)

۴ - چنان‌که ابن طباطبا العلوي در عیار الشعر و الآمدی، نیکویی و زیبایی شعر را به صدق آن نسبت داده‌اند. ر. ك. به: تاريخ النقد العربي، صص ۱۷۸-۱۷۷.

۵ - شعر از روح الهی سرچشمه می‌گیرد و نقش شاعر برجسته در میان مردم نقش الهی است. ـ شعر زبانی است که زندگی با آن سرنهفته را به زندگی می‌سپرد.

اعتماد بر آن را نیز یادآور شده است.

شعری که ترجمان نفس و احوال روحی شاعر است ناچار شعری صادق است که تصویری از شخصیت شاعر به دست می‌دهد و بنابراین استقلال شاعر نیز باید در آن حفظ شده باشد و همین موارد، اصول ثابت مفهوم شعر از نظر گروه دیوان است، یعنی: تعبیر از وجدان شاعر، صدق تجربه شعری و استقلال شخصیت شاعر.

جنبش ادبی که مدرسه دیوان به وجود آورد با حرکت ادبی مهجر همزمان بود و این دو با هم زمینه را برای شکوفایی ادبیات رومانتیک عربی فراهم ساختند. ادبیات مهجر، جنبش نوآوری را تقویت کرد و راه را برای تجدید شعری هموار نمود، به گونه‌ای که ذوق عمومی مردم عربی زبان، مستعد پذیرش تغییرات بعدی در شعر عربی گردید.

ادبیات مهجر در دو سرزمین آمریکای شمالی (ایالات متحده آمریکا) و آمریکای جنوبی (برزیل) شکل گرفت، اما جنبش ادبی شمال همه جانبه و کلی بود و قلمرو شکل و قالب شعر، زبان و اسلوب آن و مفاهیم و موضوعات شعری را شامل می‌شد، در حالی که در جنوب شکل و زبان و اسلوب شعر دستخوش تغییر نگردید و تحول مفاهیم و معانی شعری نیز به وسعت و گستردگی مهجر شمالی نبود. طلایه‌داران جنبش ادبی شمال، جبران خلیل جبران[1] و میخائیل نعیمه[2]، که انجمن ادبی مشهور به «الرابطة القلمية» را پایه گذاری کردند، نظریه‌پردازان ادبیات مهجر نیز بودند.

تفاوت میان شعر و نثر از دیرباز مورد توجه اهل نقد و ادب قرار گرفته است. در قدمت شعر و تقدم زمانی آن بر نثر، به‌عنوان یک فن، اختلافی وجود ندارد. آنچه مورد مناقشه و محل اختلاف بوده تفاوت این دو فن است.

از آنجاکه حیطهٔ شعر، شعور و احساس است، خواه این شعور در زمینهٔ ذاتی (شخصی) محض باشد یا شاعر از طریق تجربه شخصی و احساس و ادراک خود، موضوعات خارجی را منعکس سازد، در هر دو حالت انگیزش احساس و شعور در شعر بر انگیزش فکر مقدم است، بر خلاف نثر ـ از جمله نمایشنامه و قصه ـ که انگیزش اندیشه بر احساس تقدم دارد[3].

به علاوه شعر به‌لحاظ الفاظ و کلمات نیز از نثر متفاوت است، زیرا الفاظ شعر، معنا و ساختار و طنین موسیقی و آهنگ خاصی دارد که نثر فاقد آن است. همچنین کلمات در شعر نسبت به کلمات در نثر، غرابت و تازگی بیشتری دارد و از ابتذال دورتر است. الفاظ شعر وحی‌آمیز و خیال‌انگیز است

۱ـ جبران خلیل جبران (۱۸۸۳ـ۱۹۳۱) ادیب، شاعر، منتقد و اندیشمند لبنان، از ارکان نهضت ادبی معاصر و پیشگام ادبیات مهجر.

۲ـ میخائیل نعیمه (۱۸۸۹ـ)، ادیب، شاعر، منتقد و اندیشمند لبنان، صاحب آثار نقدی و ادبی بسیار و ادیب صوفی.

۳ـ النقدالادبي الحديث، ص ۳۷۶.

و الفاظ نثر کمتر چنین ویژگی دارد[۱]. از این رو، نیروی شعر حاصل الفاظ مفرد است و قدرت نثر برخاسته از مجموع الفاظ.

منتقدان جدید، شعر را نقیض نثر دانسته‌اند که در هر چیز با آن مخالف است. شعر هنری قدیمی است و نثر فنی جدید، که تنها وجه شباهت میان آن دو، وسیلهٔ ابلاغ معنا یعنی کلمه است[۲]. طرفداران شعر خالص، عناصر تصویر و احساس و اندیشه و تسلسل منطقی کلام را ویژه نثر شمرده‌اند و شعر را هنری فراتر از این اجزاء معرفی کرده‌اند و آن را پدیده‌ای بی‌مرز و برتر از وصف خوانده‌اند که گرچه بی‌نیاز از تعریف و صورت‌پردازی نیست، اما تعریف و صورت‌پردازی برای شعر حکم وسیله را دارد نه هدف[۳].

اما در دیدگاه جبران میان نثر و شعر مرز واضحی نمی‌توان شناخت. نثر شعری جبران، زمزمه‌ای لبریز رمز و راز است که مرز نثر و شعر را گم کرده است. جبران تعریف مشخصی از شعر ارائه نمی‌دهد ولی از مجموعه گفتارهایش، به ویژه مقاله «لكم لغتكم و لي لغتي» چنین برداشت می‌شود که او وزن و قافیهٔ رایج را قید سنگینی می‌یابد و شعر برای او با وزن و قافیه تعریف و بیان نمی‌شود. بلکه شعر از دید او ترانه و زمزمهٔ نفس و سرود احساس و شعور است، و برتر از آن است که موضوعاتی چون فخر و مدح و رثاء را در بر گیرد.

جبران شعر را حاصل وحی و الهام می‌شمارد و شاعر را پیام‌آوری می‌داند که وحی روح کلی را به روح فردی ابلاغ می‌کند. این عمل شعری نیازمند عاطفه و اندیشه است و باید تعبیری از نفس شاعر باشد. جبران همانند ویلیام بلیک[۴]، یا به تأثیر افکار او، شعر را نوعی وساطت الهی (نبوءة) و شاعر را نبی می‌انگارد. آفرینش شعری، فیضی الهی است با انگیزهٔ درونی، یعنی آوای نفسی که لبریز خاطرات و احساسات است. شعر حالتی چون وجد صوفیانه است که گویی در زمان سرودنش، روح القدس بر شاعر متجلّی می‌گردد و از این رو شاعر در این جهان غریب است:

و لهذا أنا غريب و سأبقى غريباً حتّى تخطفني المنايا و تحملني إلى وطني[۵].

بر خلاف جبران که حتی در تعریف شعر نیز شیوهٔ نثر خیال‌انگیز خود را رها نکرده و

۱ـ النقد الجمالي، ص ۹۸.

۲ـ همان، ص ۹۱.

۳ـ همان، ص ۱۰۹، به نقل از *Poésie Pure*، ص ۱۳۰.

۴ـ *Willam Blake* (۱۷۵۷ـ۱۸۳۷) شاعر و نقاش انگلیسی، شاعر رؤیا و خیال.

۵ـ از این رو من غریبم، و غریب خواهم ماند تا مرگ مرا بر باید و به وطنم باز پس برد.

و این سخن یادآور نفیر نای است از دم مولوی:

هرکسی کو دور ماند از اصل خویش　　باز جوید روزگار وصل خویش

در نهایت نیز قلمرو این سرزمین را به روشنی ترسیم ننموده، میخائل نعیمه با وضوح بیشتری به بیان ماهیت شعر پرداخته است[۱]. به اعتقاد او شعر مرز و حدود نمی‌شناسد و تمام زندگی را در برمی‌گیرد. نه می‌توان از جهت ترکیب و عبارت و قافیه و وزن با تعریفی آن را محدود ساخت و نه می‌توان آن را تنها نیرویی خلاق و انگیزنده به شمار آورد. شعر در تعریف کلاسیکِ «کلام موزون مقفّی» نمی‌گنجد. شعر سرود هستی است که در همهٔ موجودات جاری است. زبان اتحاد با هستی است. شعر، اشتیاقی دائم و بی‌انتها به سرزمینی است که نشناخته‌ایم و نخواهیم شناخت. جذبه‌ای ابدی برای در آمیختن به تمام هستی و یگانگی با همهٔ موجودات است[۲]. این بیان در ضمن تصویری از تصوف نعیمه ـ ادیب صوفی ـ ترسیم می‌کند که بر مبنای وحدت وجود استوار است و غنای مطلق را در خدا، انسان و طبیعت می‌بیند.

در تفسیر صوفیانه‌ای که نعیمه از شعر ارائه می‌دهد به عقاید سمبولیست‌ها نزدیک می‌شود، به‌خصوص به صدور شعر از ناخودآگاه معتقد است. اما در ضمن به الهامی بودن شعر اعتقاد دارد که شبیه مفهوم رومانتیک شعر است. شاعر حقیقی، چنان‌که او می‌گوید، تنها آنچه را چشم روحش می‌بیند، می‌نویسد و وصف می‌کند[۳]. شاعر؛ پیامبر، فیلسوف، نقاش، موسیقیدان و کاهن است، زیرا هنرش اثر و نشانی از هر کدام از این شخصیتها دارد.

رومانتیستهای عرب، به تأثیر مکتب رومانتیک فرانسه، شعر را وحی و الهام و شاعر را نبی و کاهن می‌خوانند. الیاس ابوشبکه[۴] با تأکید بر وحی شعری، شعر را موجودی زنده می‌شمارد که لبریز طبیعت و زندگی است، به قیاس درنمی‌آید، قابل وزن شدن نیست و نمی‌توان با زبان قراردادی، شعر را که زبان روح است تعریف و تبیین کرد. ابوشادی[۵] شاعر رومانتیست دیگر نیز شعر را به زندگی پیوند می‌دهد. از دید او شعر مفهوم زندگی، جستجو، شناخت و تحلیل حیات و هم احساسی انسان و طبیعت است. شعر نه احساس مجرد و نه اندیشهٔ محض است، بلکه آمیزه‌ای است از هر دو. الهام شعری حاصل آگاهی و معرفت به همراه استعداد ذهنی است و ارتباطی به تلقین فرشتگان و شیاطین ندارد. ابوشادی وزن و آهنگ را از شعر لغو نمی‌کند زیرا وزن را نوعی رابط میان انسان و طبیعت

---

۱ ـ به‌ویژه کتاب «الغربال» مشتمل بر آراء او در نقد و شعر است.

۲ ـ الغربال، ص ۷۶.

۳ ـ همان، ص ۸۳.

۴ ـ الیاس ابوشبکة (۱۹۰۳ـ۱۹۴۷)، شاعر لبنانی و از شاعران بزرگِ نوآوری در شعر؛ به مکتب رومانتیسم عرب منسوب است از آثار شعری او «افاعي الفردوس» است.

۵ ـ احمد زكي ابوشادي (۱۸۹۲ـ۱۹۵۵) شاعر رومانتیک مسلک و پزشک مصری، بنیان‌گذار انجمن ادبی اپولو (ابولو) و صاحب مجله‌ای به همین نام «الشفق الباكي» و «نداءالفجر» از دیوان‌های اوست.

می‌بیند[۱].

مشابه این بیان را در مفهوم شعر در سخن شاعر سمبولیست عرب سعید عقل[۲] نیز می‌یابیم. سعید عقل ضمن آن که شعر را حالتی از ناخودآگاه و فراتر از وصف و غیرقابل تفسیر می‌شناسد جوهر شعر را در موسیقی و آهنگ آن می‌یابد که سبب اتحاد و یگانگی شاعر ـ یا مخاطب شعر ـ با حقایق ازلی وجود می‌گردد. شعر برترین درجهٔ ناخودآگاه است و حاصل کشف و شهود. سعید عقل برای تصویر و عاطفه در شعر نقشی قائل نیست، زیرا تصویر و عاطفه بیانگر احوال منحط و بی‌ارزش است و از ویژگیهای نثر به‌شمار می‌رود.[۳] شعر در تعریف سمبولیک آن همان نفس است در حالت ناخودآگاه آن، یعنی تعبیری راستین از حقیقت فطرت و نفس انسان است آنگاه که با هستی یگانه می‌شود و این نقطه تلاقی اندیشهٔ سمبولیک و دیدگاه صوفیانه است.

در بیان شاعران تجدید در قالب شعر ـ که به طور عمده به شاعران عراق اختصاص دارد ـ تعریف واضحی از مفهوم شعر نمی‌یابیم، شاید از آن رو که ایشان بیشتر دغدغه شکل و تحول آهنگ و موسیقی شعر عربی را داشتند و به چیستی شعر نپرداختند. نازک الملائکه[۴] کتاب «قضایا الشعر المعاصر» را به شرح قوانین شعر آزاد ـ از دیدگاه خودش ـ اختصاص داده و به مسائل قالب و عروض شعر معاصر پرداخته و ارتباط شعر را با اجتماع نیز مورد بررسی قرار داده است، اما هیچ تعریف و تفسیر روشن یا مستقیمی در ماهیت شعر نیاورده است. سیاب[۵] هم در مقدمهٔ دیوانش بیان واضحی در این مقوله ندارد اما از مجموعه گفتارها و مصاحبه‌هایی که از او بجا مانده می‌توان استنباط کرد که از دید او شعر دیگر آن معادله کلاسیک نیست که وزن و قافیه و معنا را معادل شعر قلمداد می‌کرد. از نگاه سیاب، شعر رؤیایی تازه است که جهانی تازه می‌آفریند. آنچه محتوای قصاید سیاب گواه راستین آن است این است که شعر او، تصویر اوست در نقش یکی از افراد ملت عرب، با همهٔ دردها و رنج‌ها و احساسات و عواطفش، ساخته است. شعر سیاب، تابلویی بزرگ است که با قلم اسطوره، تاریخ، تراژدی و یاد روزگار کودکی، سیمای رنج دیدگان حیات معاصر عربی را نشان می‌دهد، دردمندان زخم خورده‌ای که سیاب خود از آنهاست و خود همان زخم بی‌مرهم را بر تن دارد و از این

---

۱ ـ نظریة‌الشعر، ص ۱۶۸، به نقل از مقدمهٔ «الشفق الباکی».

۲ ـ سعد عقل (۱۸۸۸ـ۱۹۱۶)، ادیب، شاعر و روزنامه‌نگار لبنانی، طلایه‌دار مکتب سمبولیسم عرب و بزرگترین شاعر سمبولیست عرب. توسط ترکان اعدام شد.

۳ ـ نظریة‌الشعر، صص ۱۹۷ـ۱۹۲، به نقل از «کیف افهم الشعر».

۴ ـ نازک الملائکه ( ) شاعرهٔ عراقی، پیشگام شعر آزاد که با قصیدهٔ «الکولیرا» شعر آزاد را معرفی نمود.

۵ ـ بدر شاکر السیاب (۱۹۲۶ـ۱۹۶۴) شاعر عراق، پیشگام شعر آزاد که با قصیدهٔ «هل کان حبا» در طلایه‌داری شعر آزاد با نازک الملائکه رقابت دارد. از دیوانهای شعری او «انشودة‌المطر» شهرت بسیار دارد.

رو هم درد و هم آوای آنهاست و در هیاهوی قرن پرآشوب نقش «پیامبر عصر»[۱] خویش را ایفا می‌کند.

اوصاف شعر

با این همه تلاش در ترسیم حدود شعر و تعیین مرزهای آن، تصویر روشنی از چیستی شعر به‌دست نیامد. به این دلیل، سخن شناسان بر آن شدند تا اجزاء و عناصر شعر را جداگانه معرفی کنند و با مقایسه ویژگیهای این عناصر با عناصر مشابه در نثر، مفهوم روشن‌تری از شعر ارائه دهند.

شعر را یکی از هنرهای زیبا[۲] برشمرده‌اند یعنی هنری که به خودی خود و با صرف نظر از فایدهٔ عملی ـ قطعی یا احتمالی ـ آن، ارزش ذاتی خود را دارد و تعبیر و بیانش برای خود آن و نه به هدفی غیر آن است، برخلاف نثر که غایتش ایجاد معرفت و آگاهی یا بیان حقایق و ثبت و ضبط آنهاست. شعر مانند همهٔ هنرهای زیبا دارای قدرت وحی و الهام است یعنی در کنار معنای ظاهری مفهومی نهفته و سرّی مستور دارد. مانند تابلوی نقاشی، فضایی در آن حس می‌شود و مانند قطعه‌ای موسیقی، آهنگش از معنایی خاص حکایت می‌کند. شعر مانند نقاشی و پیکرتراشی، صورتگری است، صوری می‌پردازد که با همهٔ 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. این تصاویر در برخی مکتبهای شعری شکلی مبالغه‌آمیز و غریب و نادر می‌یابد که بر شدت و تندی احساسات می‌افزاید.

از میان هنرهای زیبا، شعر بیش از همه به موسیقی شباهت دارد، زیرا به اعتقاد منتقدان، مهم‌ترین ویژگی شعر آهنگ آن است، بلکه شعر در درجه اول موسیقی است[۳] و همانند موسیقی دارای وزن و هماهنگی آواهاست، مثل موسیقی نواهای کوتاه و بلند و ضعیف و قوی دارد، هر چند که در دقت و تعداد آواها و صفای تعبیر به پایه موسیقی نمی‌رسد. قافیه شعر نیز در آفرینش آهنگ شعری مؤثر است زیرا نوعی تکرار است. به علاوه در شعر همانند موسیقی، آواها بر مفاهیم خاصی دلالت دارند به طوری که از طنین آهنگ شعر معنایی احساس می‌شود، حتی اگر معنی همهٔ الفاظ قابل

---

۱ ـ حرکة‌الحداثة، ص ۳۱.

۲ ـ هنرهای زیبا *Beaux Arts* و *Fine Arts* و *Pure Arts* بر نقاشی، پیکرتراشی، معماری، شعر، موسیقی و رقص اطلاق می‌شود یعنی هنرهایی که هدفشان آفرینش زیبایی است، مقابل هنرهای تطبیقی *Applied* یا تزیینی *Decorative* که اساس آنها تزیین شیء دیگری است که در اصل به هدف دیگری به وجود آمده است. اصطلاح هنر زیبا در نیمه قرن هجدهم در فرانسه پدید آمد اما اولین بار در قرن نوزدهم مقابل هنر تزئینی قرار گرفت.

۳ ـ النقدالجمالي، ص ۹۲.

درک نباشند.

شعر از جهت دیگری نیز به موسیقی شباهت دارد و آن زبانی نهفته و مخفی در آن است. شعر حامل مفاهیمی است که نثر قادر به بیان آن نیست، به این دلیل وقتی شعری را به نثر برمی‌گردانیم ـ چنان‌که در شرح شعر چنین حالتی است ـ دیگر لطف و معنا و تأثیر شعر را ندارد. علت آن است که شعر مشتمل بر تعبیری مبهم و پنهانی است که انسان آن را با احساس و شعور خود ـ و نه با عقلش ـ درمی‌یابد. موسیقی نیز چنین است، یعنی آدمی آن را احساس می‌کند و از آن لذت می‌برد اما قادر به شرح آن نیست و معنای آن را به‌طور کامل نمی‌فهمد.

آهنگ شعر از پدیدهٔ دیگری هم تأثیر می‌پذیرد و آن طنین موسیقایی الفاظ شعر است. کلمات شعری ویژگیهای خاصی دارد که به آنها شایستگی وارد شدن در شعر را می‌دهد و آنها را از کلمات نثر متمایز می‌سازد. غرابت، شگفتی، تازگی و دوری از ابتذال، توان برانگیختن خیال، الهام بخشی و آهنگین بودن، برخی از این ویژگیهاست. الفاظ شعری به وسیلهٔ آهنگ و اثر موسیقایی خود، به طریقی غیرقابل وصف، معانی خود را با ایحاء و الهام منتقل می‌سازند. با این همه نباید بپنداریم این ویژگیها لازمهٔ کلمات شعری است بلکه شعر گاهی با کلمات معمولی و رایج در نثر یا حتی محاوره نیز، تأثیری ژرف دارد و این حاصل ترکیب بدیع و شگفت‌آور کلمات و صورت خیال‌انگیز حاصل از آنهاست.

از زبان شعر و کلمهٔ شعری در مقام دیگری به تفصیل سخن خواهیم گفت و باز به موسیقی شعر اشارتی دیگر ـ از بُعدی دیگر ـ خواهیم داشت، آنگاه بهتر خواهیم توانست به سؤالات زیر پاسخ دهیم:

ـ چرا در تعریف شعر اختلاف وجود دارد؟

ـ چرا در نهایت تعریف روشن و یگانه‌ای از شعر نداریم؟

ـ آیا ویژگیهایی که برای شعر برمی‌شمرند مختص شعر است؟

ـ مرز شعر و نثر کجاست؟

فصل دوم

شعر و هدفمندی

طبق اعتقاد کلّی، شعر از هنرهای زیبا[1] شمرده می‌شود و هنرهای زیبا بنابر تعریف دارای ارزشی ذاتی و خودبه‌خود است و تعبیر هنری آن برای خود آن است و با صرف‌نظر از فایدهٔ عملی که بر آن مترتب است هدفش آفرینش زیبایی است. گاهی این هنرها را هنرهای خالص[2] نامیده‌اند که باز ناظر به خلوص آن از هر غایتی ورای زیبایی است. عموماً هنرهای زیبا را شامل نقاشی، پیکرتراشی، معماری، شعر، موسیقی و رقص می‌دانند، اما عده‌ای از صاحب نظران هنر نمایش را نیز بر آن افزوده‌اند، گروهی هم آن را فقط شامل نقاشی و پیکرتراشی و معماری دانسته‌اند[3].

در هر حال این بیان، آفرینش زیبایی را به عنوان هدف اصلی و ابتدایی این هنرها اعتبار می‌کند بی‌آن‌که وجود یا فقدان منفعتی عملی را ورای زیبایی مطرح سازد. معنای این سخن آن است که اگر برای شعر، غایتی ابتدایی جز آفرینش اثری زیبا، قائل نشویم باز این اعتقاد، فایدهٔ عملی و واقعی شعر را نفی نخواهد کرد، زیرا شعر در مرحلهٔ سروده شدن، غیر از آن چیزی است که در مرحله شنیده یا خوانده شدن است، یا حداقل در مرحله نخست لزوماً همان چیزی نیست که در مرحله دوم هست. این موضوع نیازمند توضیح و تفصیل است و ما به آن باز خواهیم گشت.

---

1. *Fine arts, Beaux arts* .

2. *Pure arts* .

۳- موسوعةالمورد، ماده *Fine art*.

مکتب هنر برای هنر[۱] که جنبشی ادبی ـ هنری است بدون لحاظ کردن اخلاق و با صرف نظر از نتایج اجتماعی احتمالی، هنرمند را در خلق زیبایی هنری آزاد می‌پندارد. هر چند اساس فلسفی این اعتقاد به کانت[۲] بر می‌گردد که معتقد بود زیبایی خود غایت و مقصود است نه وسیله‌ای برای رسیدن به غایتی دیگر، اما بروز و گسترش نظریه هنر برای هنر به عنوان یک جنبش ادبی ـ هنری، در قرن نوزدهم، عکس‌العملی در برابر ایدهٔ هنر اخلاقی یا هنر در خدمت اخلاق به شمار می‌رفت[۳]، همچنان‌که عکس‌العملی در برابر شیوه‌های افراطی مکتب رومانتیسم بود[۴].

از تاریخ بر می‌آید که از دیرباز، از روزگار افلاطون و ارسطو و در طول زمان، در دوران سلطهٔ کلیسا بر تمدن و فرهنگ غرب و شرق، هنر با وظیفهٔ اصلاح و تهذیب نفس و اخلاق پیوستگی داشته است. افلاطون زیبایی[۵] و صلاح را یک چیز می‌شمرد و فضیلت را زیبایی روح می‌دید. فلوطین به پیروی از او ضمن تلاش برای ایجاد وحدت میان اخلاق و زیبایی، اخلاق را بر زیبایی مقدّم می‌دانست. نظریه افلاطون در اتحاد زیبایی و فضیلت در طول تاریخ پایدار ماند و در قرون وسطی بر سایر عقاید غلبه داشت. تأثیر این اعتقاد در دورهٔ رنسانس پا برجا بود، چنان‌که لوتر[۶] موسیقی را هنری الهی می‌دید و میکل آنژ[۷] نقاشی را وسیله تقرب به خدا می‌شمرد. در عصر جدید اندیشمندانی چون مترلینگ[۸] و کروچه قائل به وحدت زیبایی و فضیلت بوده‌اند.

در کنار نظریهٔ افلاطون، اعتقاد ارسطویی در خصوص هنر و اخلاق اندیشه‌ای معتدل‌تر بوده زیرا بدون ایجاد اتحاد بین هنر و صلاح، هنر را در خدمت فضیلت قرار داده است. در هر صورت، ترکیبی از آراء افلاطون و ارسطو همراه با روح زهد و تصوف مسیحیت، در قرون وسطی و عصر نهضت فرهنگی تا قرن نوزدهم، بر هنر و ادبیات سیطره داشت و هنر و ادبیات فاقد اندیشه، پند یا عبرت بی‌حاصل شمرده می‌شد. اما این به آن معنا نیست که طی این دوران هنر تابع قواعد وعظ و نقد اخلاقی بوده و از حدود آن خارج نشده است. واقعیت خارجی یک چیز است و قانونگذاری و

۱ـ *Art For art's sake*، *L'art pour l'art*. گاهی مکتب تعبیری *Expressionism* نیز خوانده شده است.

۲ـ *Immanuel Kant* (۱۷۲۴-۱۸۰۴)، فیلسوف آلمانی، از بزرگترین فلاسفه جهان در تمام عصور محسوب می‌شود از آثار اوست: نقد عقل محض، نقد عقل عملی.

۳ـ الادب و قیم الحیاة، ص ۱۷۶.

۴ـ في الادب و النقد، ص ۳۵.

۵ـ برای مطالعه مفهوم زیبایی: رک به: النقدالجمالي، صص ۳۴-۱۹.
نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی، صص

۶ـ *Martin Luther* (۱۴۸۳-۱۵۴۶)، کشیش آلمانی و پیشوای جنبش اصلاحی پروتستان در آلمان.

۷ـ *Michel angelo* (۱۴۷۵-۱۵۶۴) پیکر تراش، نقاش، معمار و شاعر ایتالیایی.

۸ـ موریس مترلینگ *Maurice* فیلسوف و اندیشمند.

نظریه‌پردازی چیز دیگر. واقعیت این است که بسیاری از انواع هنر در خدمت اخلاق نبوده و از هر گونه ارزش اخلاقی یا تهذیبی تهی است و بخش قابل توجهی از شعر عربی ـ چنان‌که خواهیم دید ـ یک نمونهٔ بارز آن است.

در مقابل استیلای ایدهٔ هنر اخلاقی، در قرن نوزدهم نظریه هنر برای هنر پاگرفت[۱] که تمرّدی در برابر عقاید اهل دین و اخلاق محسوب می‌شد. حتی گروهی از فلاسفه و هنرمندان از این حد فراتر رفتند و هنر را برتر از فضیلت و صلاح و بلکه برترین پدیده هستی خواندند، تا آنجا که نیچه[۲] پیشنهاد می‌کرد هنر جایگزین اخلاق شود.

شعار هنر برای هنر را نخستین بار در قرن نوزدهم گروهی از نویسندگان و هنرمندان فرانسوی سر دادند تا اعتراض خود را برضد هنری که در خدمت مواعظ اخلاقی و وسیله‌ای در دست پیشوایان مذهبی بود، بیان کنند. از طلایه داران این جنبش هنری تئوفیل گوتیه[۳] و بودلر در فرانسه بودند و در انگلستان اسکار وایلد[۴] از پیشگامان آن به شمار می‌رفت. به اعتقاد ایشان تعلیم و آموزش کار هنرمند نیست و اگر در هنری یافت شود به‌صورت عارضی است و خود به خود مقصود نیست. غایت هنر، ذاتی و در خود هنر است و هر هنری که رایحهٔ تبلیغ و وعظ دارد فاقد رنگ هنر حقیقی است. بنابراین از نگاه پیروان این مکتب، ارزشهای غیرزیبایی در هنر فاقد ارزش است و زیبایی هنری به تنهایی اساس لذت هنری است.

در همین زمان ایدهٔ هنر برای هنر از سوی کلیسای مسیحی و برخی نویسندگان مورد مخالفت جدی قرار گرفت. انسان دوستان و جامعه گرایان به حمایت از نظریه ادبیات اجتماعی و انسانی پرداختند که هدفش تعالی نفس و تهذیب اخلاق است. الکساندر دوما ـ پسر[۵] معتقد بود که ادبیات فاقد هدف ایده‌آلی، ادبیاتی ناتوان و بیمار است که توان بقا و جاودانگی ندارد، و تولستوی[۶]، غایت هنر را در تحقق برادری انسانی و گسترش دین جهانی می‌دید.

با این همه پیروان هنر برای هنر ارزش زیبایی هنری را در رهاسازی انسان از برخی احساسات

---

۱ ـ پایه‌های فلسفی این نظریه در قرن هجدهم توسط امانوئل کانت *Kant* نهاده شد که معتقد بود زیبایی خود، مقصود به ذات است نه وسیله‌ای برای تحقق غایتی دیگر. اما در قلمرو هنر و ادبیّات، هنرمندان و نویسندگان فرانسوی در قرن نوزدهم پیشگامان این ایده به شمار می‌روند.

۲ ـ *friedrich Nitzsche* (۱۸۴۴ـ۱۹۰۰)، فیلسوف آلمانی، ایده انسان برتر یا سوپرمن از اوست.

۳ ـ *Theophile Gautier* (۱۸۱۱ـ۱۸۷۲)، شاعر، رمان‌نویسی و منتقد فرانسوی از پیشوایان مکتب پارنسیان.

۴ ـ *Oscar Wilde* (۱۸۵۴ـ۱۹۰۰)، شاعر، نویسنده، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایرلندی. از مشهورترین آثار او: «تصویر دوریان گری» است.

۵ ـ *Alexander Dumas* (۱۸۲۴ـ۱۸۹۵)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۶ ـ *Aleksey Tolstoy* (۱۸۱۷ـ۱۸۷۵) نویسنده، شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایده‌آل گرای روسی.

و عواطف، انکار نکردند. این رهاسازی نوعی تخلیه هیجانی است که نخستین بار ارسطو در شرح پدیدهٔ تصفیه نفس[1] به آن پرداخت. خلاصه این نظریه این است که هنر و ادبیات به‌ویژه شعر با برانگیختن احساسات ترس و ترحم، مخاطب را از این عواطف رها می‌سازد و به تخلیه این مشاعر در او منتهی می‌گردد. موسیقی هیجان عواطف را آرام می‌سازد درست همان طور که گریستن چنین می‌کند یا همان طور که ایمان، عشق، عقل و اندوه چنین تأثیری دارند. هنر برتر با مجسم کردن آن احساسات و عواطف در شخصیت قهرمان اثر هنری، به تزکیهٔ مخاطب و تخلیه هیجانات مشابه در او کمک می‌کند.

جاحظ در بیان ارزش شعر و ادبیات، نظری معادل یا نزدیک به عقیدهٔ ارسطو دارد. او ادبیات و به‌طور عمده شعر را دارای دو جهت معرفی کرده است. گاهی شعر وسیله آگاهی و معرفت است و جاحظ این نوع شعر را ادبیات شاهد نامیده، ولی اغلب هدف از شعر تنها بهره‌وری و لذت است و او بر این قسم، عنوان ادبیات مقصور اطلاق نموده و همین مفهوم تخلیه عواطف را مورد تأکید قرار داده است. به این ترتیب از نظر جاحظ هدف از شعر مقصور تنها زیبایی و لذت معنوی و روحی است، لذتی که ویژهٔ مخاطب شعر و اهل شعر است. ادبیات مقصور، مخاطب را آسوده و سبک می‌سازد و از بار و فشار روانی او می‌کاهد و باعث نشاط و سرزندگی و آرامش خاطر او می‌گردد[2].

شبیه این نظریه را نزد روان‌شناسان جدید می‌یابیم که هنر را مصدر انگیزش رؤیا و ایجاد هماهنگی و توازن میان بخش‌های مختلف عقل می‌شمارند. همانند ارسطو و پیروان ایدهٔ ارسطویی تزکیه نفس، هنر از نظر روان‌شناسی نو وسیلهٔ تخلیه هیجانی هم برای هنرمند و هم برای مخاطب هنر است؛ زیرا تحقق خیالی تمایلات درونی است، سبک‌سازی روان است، بیرون ریختن احساسات سرکوب شده است و در نهایت سبب انگیزش فعالیت و نشاط روان است که همزمان، به هر مخاطبی رؤیاهای ویژهٔ او را منتقل می‌کند و به طریقهٔ خود او با او ارتباط برقرار می‌سازد.

حاصل سخن این‌که حتی اگر هنر تنها برای هنر آفریده شود باز وسیلهٔ تخلیه و تصفیه هیجانی است و نوعی وظیفه اجتماعی‌ـایده‌آلی را بر دوش دارد هر چند که به تعبیر بودلر این وظیفه را به شکل ایحاء و اشاره و غیرمستقیم ادا می‌کند.

نکته دیگری که باز می‌تواند نقطهٔ تلاقی ایدهٔ هنر برای هنر و مخالفان آن باشد صدق و خلوص فنی است که با صداقت اخلاقی فرق دارد. آن طور که کروچه معتقد است هنرمند گریزی از صدق و

---

1. *Catharsis* .

۲ـ النقد المنهجیّ، صص ۳۸ و ۴۲. با استناد به الحیوان، ج ۱، صص ۸۰ـ۷۹ و ج ۵، ص ۱۵۴، و ج ٦، ص ۱۱۰.

راستی هنری ندارد، یعنی باید از آن چه در نفس و اندیشه‌اش می‌گذرد تعبیر کند[۱] نه از غیر آن. زیرا تنها هنر صادق و خالصانه است که می‌تواند در مخاطب حالتی روحی نظیر حالتی که هنرمند خود آن را تجربه کرده، بیافریند، در غیر این صورت با شعور ارتباط نخواهد داشت، نه در هنرمند نـه در مخاطب هنر. این است که هنرمند هر چند در دیدگاه هنر برای هنر آزاد است و آزادی‌اش قـید و محدودیتی ندارد، اما این بی‌قیدی و فقدان محدودیت یک استثنا دارد و آن ضرورت صدق تعبیر و اخلاص بیان فنی است[۲]. خلق حالتی روحی که در صفا و صمیمیت و شدت و گرمی مشابه حالت روحی هنرمند در زمان آفرینش هنر است طبعاً نتایجی اخلاقی و اجتماعی و انسانی در پی خواهد داشت.

مکتب هنر برای هنر

مکتب هنر برای هنر به ادبیات و به‌ویژه به شعر گسترش یافته است، زیرا شعر چنان‌که ذکر شد، یکی از هنرهای زیبا به شمار می‌رود. این مکتب را در قلمرو شعر و ادبیات مکتب پـارنسی[۳] خوانده‌اند که به عنوان عکس‌العملی در برابر رومانتیسم در قرن نوزدهم تلقی می‌شود. تأکید اصلی در این مکتب بر زیبایی شکل و قالب و کمال فنی[۴] است. لی کنت دی لیل[۵] پیشوای آن محسوب می‌شود و از بارزترین شخصیتهای ادبی وابسته به آن، غیر از تئوفیل گوتیه که قبلاً از او یاد کردیم، آندره بریتون[۶] شاعر فرانسوی است. از نظر پیروان این مکتب زیبایی عالمی مستقل است و هنر نیز استقلال دارد. هنر که همان زیبایی خالص است نمی‌تواند وسیلهٔ رسیدن به هدف دیگری باشد بلکه خود غایت و هدف خود است.

در مورد هدف شعر به طور خاص و ادبیات به طور عام چند دیدگاه وجود دارد، که از جملهٔ آنها: نظریه شعر خالص، ایدهٔ جدا شمردن شعر از نثر به لحاظ تعقیب غایتی معین، مسألهٔ ارتباط شکل

---

۱ ـ النقد الادبي الحديث، ص ۲۸۹.

۲ ـ چنان‌که پیش از این اشاره کردیم صدق فنی و اخلاص از اصول عمده‌ای است کـه ادبـای مجمع دیـوان بـر آن اصـرار می‌ورزند. همین کتاب، ص ۱۲.

۳ ـ *Parnassian School*، این مدرسهٔ شعری که گاهی معادل مکتب هنر برای هنر گرفته شده (ر.ک. به الاتجاهات الجديده، ص ۱۱۴) با نسبت به کوه پارنس به این نام خوانده شده است. پارنس کوهی است در یونان که به حکایت اساطیر جایگاه خدایان هنر بوده و از این‌رو اشاره‌ای نمادین به شعر دارد.

4. *Technical Perfection* .

5. *Le conte de Lisle* .

۶ ـ *Andre Breton* (۱۸۹۶-۱۹۶۶) شاعر فرانسوی و پیشوای مکتب سوررئالیسم که در ۱۹۲۴ بیانیه این مکتب *Manifeste du Surrealisme* را انتشار داد.

(قالب) و مضمون (محتوا) در زمینهٔ هدفمندی شعر و چگونگی توجیه ارزش تجربهٔ شعری در عقیدهٔ شعر برای شعر، است. در مقابل اینها اعتقاد دیگری وجود دارد مبنی بر این‌که شعر همانند نثر، و اساساً ادبیات، اهدافی انسانی، اخلاقی یا دینی، سیاسی، ملی و اجتماعی دارد و باید در خدمت تحقق آنها قرار گیرد.

شعر ناب ـ چنان‌که گذشت ـ جوهر و اساس شعر را در حقیقی نهفته و عمیق می‌بیند که به طریق الهام و ایحاء ادراک می‌شود و با مدلول و معنای کلمات قابل درک نیست. عناصر شعر خالص منحصر به آهنگ و طنین خاص کلمات و قافیه و وزن نیست، زیرا این اجزاء به تنهایی نمی‌توانند به عمق ناخودآگاه انسان یا به جایگاه الهام نفوذ کنند. ورای این عناصر، هرگاه کلمات در موقعیت حقیقی و صحیح الهامی (ایحائی) خود قرار گیرد و با اعماق روان شاعر همخوانی و هماهنگی داشته باشد، فضایی گسترده را در جانها می‌گشاید که قابل توصیف نیست. مجموع این عناصر از آهنگ و طنین و قرارگیری و ترکیب کلمات، نیرویی شگفت‌انگیز می‌آفریند که در حالتی روانی و روحی به طریقی ناشناخته، جلوه می‌کند و درک می‌شود، حالتی که آن را به سبب دلالت ایحائی‌اش «نوعی تصوف زبانی»[1] خوانده‌اند[2].

با این حال نمی‌توان عملاً شعر خالص یا عناصر خاص آن را مستقل و جدای از معنا و مدلول الفاظ تصور کرد، زیرا مواد عمل شعری ـ و شعر خالص ـ کلمات است که ناچار دارای مدلول است و جدا ساختن ابعاد الهامی و زیبایی آن از بُعد مضمونی و محتوایی‌اش فقط جنبهٔ تئوری دارد. به این دلیل پیروان شعر خالص ـ و نیز داعیان هنر برای هنر و شعر برای شعر ـ میان قالب و محتوا جدایی نمی‌اندازند و اوج شکوفایی شعر را در همخوانی و هماهنگی این دو عنصر می‌بینند. این عقیده مشابه نظر عبدالقاهر جرجانی است که لفظ و معنا را متلازم و کار اندیشه را در شعر، کاری واحد می‌شمارد که در آن تصویر شعری از طریق ساختار شعری جلوه‌گر می‌شود. ترتیب و نظام ویژه کلمات و عبارات، هماهنگ با ترتیب معانی و نه مستقل از آن، صور شعری خاصی را خلق می‌کند که برای مخاطب قابل درک است[3].

اگر محتوای شعری در قالب تعبیر قرار نگیرد فاقد ارزش است زیرا قابل انتقال و ادراک نیست. اما به خودی خود یا بر مبنای ارزش اخلاقی یا اجتماعی آن نیز قابل ارزش‌یابی و سنجش

---

۱ ـ النقد الادبي الحديث، ص ۴۷۸.

۲ ـ نظیر این تعبیر را از زبان عبدالقاهر جرجانی می‌شنویم: «فلاجمال اذن في اللفظ من حيث هو صوت مسموع و حروف تتوالى في النطق، و انّما يكون ذلك لما بين معاني الالفاظ من الاتّساق العجيب». دلائل الاعجاز، ص ۳۷.

۳ ـ دلائل الاعجاز، ص ۴۳.

نیست. اهمیت دادن به قالب و شیوهٔ تعبیر در واقع قبول آزادی شاعر / هنرمند است ضمن آن‌که این آزادی را به اصلی اخلاقی نیز محدود می‌سازد و آن ملزم ساختن شاعر / هنرمند به مراعات صدق و اخلاص فنی است. در حقیقت خلوص و صدق قدر مشترک هنر و اخلاق است و اعتبار آن در اثر هنری در همهٔ مکاتب ـ و چنان‌که گذشت در مکتب هنر برای هنر، نیز ـ پذیرفته شده است.

معنی آزادی هنرمند / شاعر سلب مسؤولیت از او نیست تا بتواند در خدمت مقاصد و غرایز شخصی و پست و بی‌ارزش قرار گیرد، زیرا چنین امری با صداقت و راستی تجربه هنری و طهارت ذاتی هنر منافات دارد و مغایر انتظاری است که از هنر/شعر داریم و آن این‌که بیان اندیشه و مکنونات قلبی و احوال روحی هنرمند/شاعر باشد، که به تعبیر دیگر همان تجربهٔ شعری است.

اینک می‌پرسیم آیا تجربهٔ هنری، تجربه‌ای مستقل است و ارزشهای هنری چنان استقلالی دارد که در ذات خود هدف و غایت هنری قرار گیرد؛ یا آن‌طورکه ریچاردز[1] معتقد است تجربه هنری هم یکی از تجارب انسانی است و باید در میان آنها و هم رتبهٔ با آنها در نظر گرفته شود[2]؟ برای آن‌که تجربه شعری، انسانی، عام و مشترک باشد باید از ویژگیهای فردی مطلق خارج شود و اگر تنها ارزش هنری معیار قضاوت قرار گیرد ارزش تجربه هنری/شعری در ارتباط با انسان و زندگی و ابعاد آن مهمل می‌ماند. بنابراین در ظاهر چنین به نظر می‌رسد که لحاظ کردن بُعدی انسانی برای تجربه هنری با ایدهٔ هنر برای هنر یا شعر برای شعر منافات دارد. اما حقیقت امر چنین نیست و نیازمند توضیح است.

تجربهٔ شعری، تصویری روانی یا وجودی و کامل است که شاعر هنگامی که با احساسی عمیق به موضوعی معین می‌اندیشد، آن را در ذهن و اندیشهٔ خود مجسم می‌سازد. چنین تجربه‌ای باید در نفس شاعر و برای خود او کاملاً روشن و قابل ادراک و دریافت وجدانی باشد، و پیش از آن‌که آن را در قید کلمات درآورد و بنویسد باید اجزای آن را بخوبی بشناسد. شاعر برای انتقال تجربهٔ شعری در اعماق آن فرو می‌رود تا با دقیق‌ترین جزئیات، اشکال و وقایع آن را منتقل سازد و همهٔ چهره‌های رویارویی درونی شاعر را با خویشتن و با جهان خارج ترسیم کند. شاعر در این تعبیر از تجربه، وجوه و زوایای نفس خود و درگیری و رویارویی آن را با دیگر پدیده‌ها و یا تقابل و مواجههٔ ابعاد مختلف روانی خویش را تجسم می‌دهد که می‌تواند تعبیری از احوال روانی منحصر به فرد خود او باشد یا دیدگاه عام و مشترک انسانی را به تصویر کشد. به این ترتیب تجربه شعری هر قدر هم که عاطفی، ادراکی و بر مبنای شعور باطنی باشد باز از اندیشه و نظم و تأمل و سازمان‌دهی فکر بی‌نیاز و برکنار

---

1. *I. A. Richards*.

۲ ـ مبادئ النقدالأدبي، ص ۱۱۷.

نخواهد بود[۱]. این مرحله، همچنان مقدم بر مرحلهٔ نگارش شعر در قالب کلمات و جست و جـوی کلمات مناسب ـ از نظر آهنگ و ایحاء، علاوه بر مناسبت از نظر دلالت لفظی[۲] ـ است.

اساس تجربهٔ شعری صدق و اخلاص فنی در تعبیر است، یعنی تجربه‌ای که شاعر خود را آن را لمس کرده و عمیقاً احساس نموده و آنگاه که در ژرفای وجود خویش غرق تأمل و اندیشه بوده، با آن در آمیخته است. گاه شاعر در این تجربه شعری، چندان راستی می‌ورزد که با اخلاصی صوفیانه به خویشتن خویش یا به حقیقت اشیاء، آن گونه که در ذات او جلوه می‌کنند، دست می‌یابد. بدیهی است که هر قدر اخلاص و صدق و عمق تجربه هنری بیشتر باشد انتقال آن هم قوی‌تر خواهد بود. با این همه نباید پنداشت که برای بیان تجربه شعری، شاعر لزوماً باید خود آن را درک و لمس کرده باشد، بلکه گاه مشاهده آن تجربه در موضوعی دیگر، برای تعبیر شعری از آن کفایت می‌کند، نهایت آن که شاعر باید اجزای آن تجربه را به خوبی و به درستی شناخته باشد و به آن اعتقادی راستین داشته باشد به گونه‌ای که آن تجربه، نفس او را تحت تأثیر عمیق قرار دهد و آنگاه او با مشاهدهٔ دقیق و خیال وسیع و اندیشهٔ عمیق از آن تجربه، تجربه‌ای شعری بیافریند. به این بیان، ایجاد مصنوعی احساسات برای هم رنگ و هم آوا شدن با دیگران و نظم آنچه "شعر مناسبت" خوانده شده، مصداق تجربه شعری نخواهد بود.

با این توضیح در پاسخ به پرسشی که در خصوص تـجربهٔ هـنری/شـعری مـطرح کـردیم، می‌افزاییم که پیروان مکتب شعر برای شعر همان طور که اصل صدق و خلوص شعر را پذیرفته‌اند، ارزش تجربه شعری را نیز انکار نکرده‌اند. هر چند ایشان برای ارزشهای غیرزیبایی در سنجش هنر وزنی قائل نیستند و شعر را به اهداف انسانی و اجتماعی مرتبط نمی‌دانند، اما منکر ارزشهای ضمنی یا جانبی شعر ـ ارزشهای اخلاقی، دینی، فرهنگی، انسانی و... ـ نشده‌اند.

آنچه می‌گویند این است که این ارزشها، فرعی و پیوندی است و در ارزیابی و سنجش قدر شعر نقشی ندارد و اساساً لحاظ کردن این ارزشها در تعیین ارزش شعر، از قدر حقیقی آن می‌کاهد و آزادی شاعر را محدود می‌کند و با طبیعت شعر به عنوان تجربهٔ مستقل روانی، منافات دارد. اما شعر در هر حال از زندگی جدا نیست، بلکه هر دو در واقع یکی هستند اما در دو جامهٔ متفاوت، هر دو، تصویر یک چیزند اما دو تصویر متفاوت و از دیدگاهی متفاوت، که باز با رشته‌هایی نهانی و نادیدنی به هم ارتباط می‌یابند.

---

۱ ـ اگر مخالفتی با این اعتقاد وجود داشته باشد از سوی پیروان شیوه نگارش اتوماتیک است که شعر را تعبیر آزاد از ناخودآگاه می‌شمرند و یا از طرف پیروان سوررئالیسم و دادائیسم خواهد بود که خواهان آزادی مطلق تعبیرند و ما در بحث شعر تمرّد، به بیان نظر آنان خواهیم پرداخت.

۲ ـ چنان‌که در مبحث کلمه شعری خواهیم دید، دلالت ایحائی غیر از دلالت لفظی و از ویژگیهای الفاظ شعری است.

واقعیت این است که در دنیای فلسفه و نقد، شعر میان اهداف وابسته به زندگی و غایات هنری خالص سرگردان است. به اعتقاد سارتر[۱] که خود از پیشوایان نظریهٔ هدفمندی هنر است، شعر می‌تواند هدفمند نباشد و کاملاً در قلمرو هنر متعهد قرار نگیرد[۲] و اصرار بر اصل تعهد و هدفمندی شعر معقول نیست[۳]. این عقیده از آنجا نشأت می‌گیرد که سارتر، شعر را حاصل معانی و مفاهیم موجود در نفس شاعر نمی‌شمارد، بلکه شعر از نظر او از طریق تداعی سحرانگیز کلمات آفریده می‌شود و دنیای شعر مستقل از عالم معانی به‌وجود می‌آید. شاید این خود تعبیر دیگری باشد از آنچه پیروان مکتب شعر برای شعر می‌گویند و معتقدند که در ارزیابی عمل شعری به عنوان آفرینش اولیه اثر هنری، سایر ارزشهای غیرفنی و غیرزیبایی اعتبار نمی‌شود. اینجا نیز ظاهراً سخن سارتر ناظر به مرحلهٔ آفرینش شعر است و نفی نتایج و آثار مراحل بعدی از آن استنباط نمی‌شود.

حاصل سخن آن که حتی در مکتب هنر برای هنر، که زیبایی را معبود خود قرار داده و آن را ارزش مطلق تصور نموده است، نیز می‌توان نشانه‌هایی از رابطهٔ هنر و زندگی یافت که نقطه‌های تلاقی این مکتب با عقیده کسانی است که هنر را هدفمند می‌شناسند. اما هنر برای هنر تنها مکتبی نیست که در عصر جدید در برابر عقیدهٔ هنر برای زندگی، اجتماع، اخلاق و جز آن ایستاده است، مکاتب دیگری نیز با چنین مقابله و جبهه گیری وجود دارند که امپرسیونیسم از اصلی‌ترین آنها به شمار می‌رود. ولی پیش از پرداختن به شرح اجمالی عقاید این مدارس ادبی / هنری، در تکمیل بحث هنر برای هنر اشاره به آراء منتقدان قدیم عرب و موضع شعر عربی در قبال این عقیده ضرورت دارد و بیان عقاید معاصرین را به مباحث آینده پیرامون ادبیات متعهد و شعر تمرّد و انقلاب موکول می‌کنیم زیرا که تناسب عمیق‌تری میان آنها وجود دارد.

نقد ادبی قدیم در فرهنگ عربی میان شعر و اخلاق یا دین رابطه‌ای قائل نبود و به اتفاق رأی منتقدان، شاعر در بیان آنچه می‌خواست آزادی کامل داشت. به اعتقاد قدامة بن جعفر زشتی معنا سبب از بین رفتن زیبایی شعر نیست همان طور که نامرغوب بودن جنس چوب، از زیبایی نقشهای هنری روی آن نمی‌کاهد. قاضی جرجانی و ابوهلال عسکری و دیگر نقاد قدیم عرب آراء مشابهی اظهار نموده‌اند. حتی در قضیه صدق و کذب در شعر ـ جز آنچه از آمدی و ابن طباطبا نقل کردیم ـ تقریباً همه توافق دارند که دروغ و استحاله و خروج از اصول اخلاقی از حُسن شعر نمی‌کاهد و در حکم بر شعر و قضاوت در مورد ارزش آن، اعتبار نمی‌شود.

۱ـ *Jean - Paul Sartere* (۱۹۰۵ـ۱۹۸۰) رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، فیلسوف و منتقد فرانسوی، پیشوای مکتب اگزیستانسیالیسم فرانسه.

۲ـ نظریةالشعر، صص ۴۶۶ و ۵۱۷، به نقل از: *Qu'est - ce que la littérature*.

۳ـ الشعرالعربي المعاصر قضایاه، ص ۳۸۶، به نقل از الادب الملتزم.

شعر جاهلی نشانگر آزادی مطلق شاعر آن عصر از قیدهای اخلاقی و دینی است. شعری بی‌پرده و صریح است که بدون هیچ مانع و رادعی به توصیف ماجراهای خوشگذرانی و لذت‌جویی شاعر می‌پردازد، از مبالغه و دروغ و هتک حرمت پروایی ندارد و از شکستن حدود اخلاق و دین نمی‌هراسد. هر چند در آغاز عصر اسلامی، می‌رفت که دین سلطهٔ خود را بر شعر بگستراند اما این سلطه با عمر کوتاه سیطرهٔ حق مداران، دیری نپایید و به سرعت رو به ضعف نهاد. شعر هجای عصر اموی که به ناسزاگویی و پرده‌دری و زیر پا نهادن حرمت افراد از سویی و شرح و بسط ماجراهای لهو و فساد و فجور از سوی دیگر، آلوده است گواه آن است که استیلای دین بر شعر تحقق نیافت و شعر عربی همچنان رها و فارغ از قیود اخلاق به سیر خود ادامه داد و در واقع قرن‌ها قبل از ندای شعر برای شعر و هنر برای هنر در غرب، این عقیده شعار ـ و بلکه دثار ـ شاعران و منتقدان عرب بود.

آنچه در این گذر اهمیت خاصی دارد و ناگزیر باید به اشاره تکرار شود، تفاوت مرحلهٔ آفرینش اثر هنری / شعری (جوشش شعر در سینهٔ شاعر)[1] و مرحله ارائه آن به مخاطبان (انشاد شعر) و ادراک ایشان از آن است. تفاوت دیگری میان دیدگاه ایده‌آل‌گرای منتقد به شعر و واقعیت عملی در خارج وجود دارد. ایده‌آل‌گرایی اقتضا می‌کند که اثر هنری / شعری را بدون توقع هیچ منفعت جانبی بنگریم یا مطالعه کنیم، حال آن‌که عملاً چنین چیزی رخ نمی‌دهد و به هر حال هنر / شعر از آن رو که وابستگی تام به انسان دارد ناچار تعبیری از بُعدی از زندگی او به دست می‌دهد. این تعبیر به هر حال چیزی است ورای شعر و خارج آن یا غیرآن، و هر چند که نامیدن آن به عنوان منفعت یا فایده ـ به‌خصوص از دیدگاه ایده آل گرایی ـ نا خوشایند باشد، باز هم به نوعی شعر را برای غیرشعر جلوه می‌دهد یا عملاً شعر را در خدمت غیرشعر در می‌آورد. با این همه، چنین افادهٔ جانبی با آزادی اولیه شاعر در سرودن شعر و بیان مکنونات وجدانی‌اش در آن، مغایرت ندارد به این دلیل در دورهٔ جاهلی، شاعر هم نقش کاهن و پیش‌گوی قوم را داشت و هم نقش خدمتگزار و مدافع و حامی آن را ایفا می‌کرد، و باز به همین دلیل ظهور نبوغ شاعری در میان قبایل عرب برای مردم آن قبیله، عید و جشن و مایه سرور و شادمانی محسوب می‌شد، و از همین رو، نیز شعر را دیوان عرب و جامع علم و حکمت آنان شمرده‌اند. نهایتاً مفهوم آنچه گذشت این است که نزد عرب شعر در ضمن آن‌که برای شعر بود نقش فرهنگی نیز داشت.

سایر مکاتب مخالف با هدفمندی شعر

بنابر اشاره‌ای که گذشت، مکتب هنر برای هنر در مقابله با اندیشهٔ هنر هدفمند تنها نماند. مکتب

---

۱ ـ قدمای عرب می‌گفتند، جاش الشعر في صدره.

انفعالی یا تأثری ـ امپرسیونیسم[۱] ـ اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم ظهور نمود. ارزش اثر هنری/ادبی از نظر پیروان این مکتب، بی‌توجه به ارتباط آن با پدیده‌های زندگی انسان، بر اساس توانایی آن اثر برای برانگیختن عواطف و احساسات مخاطبان، سنجیده می‌شود. نقص این عقیده از آن ناشی می‌شود که احساس مخاطبان در برابر یک اثر هنری بر پایه زمینهٔ ذهنی و فرهنگی آنها متفاوت است. به‌علاوه احساسات و عواطف و احوال درونی فرد (مخاطب) واحد در زمانهای مختلف یکسان نیست. بنابراین قضاوت در مورد اثر هنری از سوی هر فرد و در زمانهای متفاوت از سوی فرد واحد، یکسان نخواهد بود و طبیعی است که اعتبار چنین قضاوتی مورد سؤال واقع شود.

مکتب دیگری که از نظر عقاید و اصول، مخالف اندیشه هنر هدفمند است مکتب ادبی انسان‌گرایی[۲] است. این مکتب در قرن بیستم در ادبیات ظاهر شد و هدفش دفاع از همهٔ ارزشهای کلاسیک ادبیات و مخالفت با همهٔ جنبشهای ادبی بود که به نوعی درصدد ایجاد تغییر در زندگی فرد و جامعه یا در پهنهٔ ادبیات بودند. پیروان این مدرسه با رومانتیسم مخالفت می‌کردند زیرا آن را نوعی خروج بر ثبات و استقرار شیوه‌های ادبی می‌دیدند، با دیدگاه علمی جدید معاندت داشتند زیرا، به‌اعتقاد آنها، این دیدگاه منتهی به فلسفهٔ جبرگرایی و سلب اختیار و آزادی انسان است. انتقاد اساسی بر این مکتب متوجه ثبات گرایی و ارتجاعی بودن آن است، زیرا جای تردیدی وجود ندارد که مراحل جدید زندگی انسان نیازمند تغییر در همهٔ پدیده‌های آن است و استمرار این پدیده‌ها به شکل اولیه یا تاریخی آن میسر نیست و قطعاً زندگی بشر را نمی‌توان محکوم به ثبات نمود. اصرار پیروان مکتب انسان گرایی بر مداومت بر شیوه‌های کهن ادبی و روش‌های کلاسیک و ادامه طریق ادبیات کلاسیک، به معنی پافشاری بر فقدان ارتباط میان ادبیات و زندگی انسان است. علاوه بر این نتیجه آشکار دیگری که بر آن مترتب است ممانعت از هرگونه تغییر و تحول در شکلها و قالبهای ادبی / شعری است، حال آن که بی‌شک چنین تحول و انقلابی در شکل و قالب خود از لوازم تحول زندگی انسانی است، مگر آن‌که به طریقی اثبات کنیم ادبیات پدیده‌ای کاملاً مستقل از انسان و زندگی اوست و اگر هومانیست‌ها چنین مدعایی دارند، اثباتش بر عهده آنهاست.

آخرین مکتبی که ارتباط هنر و ادبیات را با واقعیتهای زندگی انکار می‌کند سوررئالیسم است که بر مبنای مخالفت با واقعیت و عقل و نظم و رهایی از همهٔ این پدیده‌ها استوار شده است. اندره

---

۱ ـ *Impressionism*، این مکتب ابتدا در دهه هشتاد قرن نوزدهم در هنر و به طور اخص در نقاشی ظهور کرد. ویژگی مهم آن در نقاشی توجه خاص به طبیعت بود. از شخصیتهای ادبی منتسب به آن آناتول فرانس *Anatole France* (۱۸۴۴ـ۱۹۲۴) نویسنده و رمان‌نویس فرانسوی، برندهٔ جایزه نوبل ۱۹۲۱ در ادبیات است

2. *Humanism* .

بروتون در بیانیه سوررئالیسم[۱] آن را آزادی مطلق از هر امر شناخته شده و وسیلهٔ تعبیر از مشغولیتهای فکری حقیقی معرفی می‌کند[۲]. بروتون پیشوای این مکتب در ادبیات و پیکاسو[۳] از شخصیتهای برجستهٔ آن در دنیای نقاشی است. در حقیقت سوررئالیسم تبلور اعتقاد به ناخودآگاه و تجسم مکتبی است که به همین نام ـ مکتب ناخودآگاه[۴] ـ خوانده می‌شود. مکتب ناخودآگاه در قلمرو هنر و ادبیات با نامهای دیگری غیر از سور رئالیسم نیز تظاهر کرده، که از جمله مکتب دادائیسم[۵] و شیوهٔ نگارش اتوماتیک[۶] است، اما عملاً در شمول و گستردگی عقاید، سوررئالیسم از جامعیتی برخوردار است که سایر مکتبها و روش‌ها را نیز تحت پوشش خود قرار می‌دهد و به همین دلیل در میان مکاتب ادبی از شهرت و جایگاه خاصی برخوردار است.

اساس سوررئالیسم، رؤیای همیشگی و تکیه بر احساسات و عواطفی است که از سلطهٔ اراده و آگاهی دور است و از ناخودآگاه منشأ می‌گیرد. از دید پیروان این مکتب هنر حقیقی هنری است که به‌طریق اتوماتیک و بدون آگاهی و از ناخودآگاه برخیزد و حاصل گشودن راه در برابر عقل باطنی باشد به‌طوری‌که تعبیر و تجسمی از احساسات و عواطف و صور مبهم خیال در آن به دست دهد، حتی اگر این تعبیر قابل فهم نباشد.

ظهور مکتب ناخودآگاه در واقع عکس‌العملی در برابر عقاید علم‌گرایی محض، ماده‌گرایی (ماتریالیسم) و جامعه‌گرایی (سوسیالیسم) محسوب می‌شد که فردیت و شخصیت فردی انسان را تهدید می‌کرد. سوررئالیسم راه رهایی از تهدید این مکاتب را در توسل به استعدادهای فطری انسان می‌دید و این استعدادها را تنها راه کشف و شناخت طبیعت نفس انسان می‌شمرد و معتقد بود که عقل و آگاهی و تقلید و عادت سبب عقب ماندگی اندیشه و خیال و تباهی فطرت سلیم انسان است و به همین دلیل سوررئالیست‌ها بازگشت به کودکی را «رمز (سمبول) رهایی از هر منطق و نظام»[۷] قرار دادند.

به این ترتیب، راه حلی که سوررئالیسم برای مشکلات عصر جدید تحت استیلای ماتریالیسم و علم‌پرستی، ارائه می‌دهد شیوهٔ منفی فرار از واقعیت و عقب‌نشینی و امتناع از رویارویی با سختیها و

---

۱ ـ ر.ک. به همین کتاب، ص ۲۴، حاشیه ۵.

۲ ـ الاتجاهات الجديدة، صص ۱۲۷ـ۱۲۶، به نقل از: *Manifeste du Surrealisme*.

۳ ـ *Pablo Picasso* (۱۸۸۱ ـ ۱۹۷۳) نقاش و پیکرتراش اسپانیایی، از بنیان‌گذاران کوبیسم.

۴ ـ مدرسة اللاوعي، *Unconscious School*.

۵ ـ *Dadaism* دادائیسم که مادر سوررئالیسم شناخته می‌شود بعد از جنگ جهانی اول ظهور کرد و در ۱۹۱۹ به اوج خود رسید و به سرعت رو به خاموشی رفت (۱۹۲۱) و جای خود را به سوررئالیسم داد. از شخصیتهای برجسته آن در آلمان *Val Serner* و *Max Ernest* و در فرانسه *Breton*، *Tzara*، *Eluard* و *Aragon* بودند.

۶ ـ نگارشی که دور از سیطره عقل و آگاهی و تنها با املای ناخودآگاه بر نویسنده، حاصل می‌شود.

۷ ـ الادب و قيم الحياة، ص ۱۸۳.

پناه بردن به دنیای عزلت فردی است، دنیایی که فرد از درون خویش برای خویش می‌سازد. این مکتب با تکیه بر نیروهای نهفتهٔ ناخودآگاه، ارزش و اهمیت این توانایی‌های نهان را آشکار می‌کند، همان طور که ناتوانی ایده‌های ماده گرایی و علم‌گرایی را در تمدن نوین بشر نشان می‌دهد، اما این سؤال هم چنان بی‌جواب می‌ماند: آیا هنر/شعر (ادبیات)، جدا و بریده از واقعیت زندگی انسان، از ناخودآگاه هنرمند/شاعر سرچشمه می‌گیرد تا تجسم صور مبهم و اوهامی باشد که مفهومش شاید هرگز ـ حتی بر خالق آن صور نیز ـ روشن نمی‌شود؟ آیا هنر مخاطبی نمی‌طلبد؟

***

● **خلاصه سخن آن که:**

چون هنر در خدمت اخلاق، یا در خدمت علم و ماده پرستی بر هنرمندان گران آمد خواستند هنر را برای هنر و در پرستش زیبایی یا هنر را در خدمت عواطف انسانی و در پرستش احساس، یا هنر را در خدمت متبلور ساختن دنیای ناخودآگاه هنرمند، درآورند؛ اما در همهٔ این احوال و غیر این احوال هنر همچنان بالی است برای پرواز روح، برای پرگشودن نفس آدمی و برای برون افکندن آنچه در درون او می‌گذرد و در بیرون ناچار کسی باید تا ببیند و بشنود و تا با بال روحش پاسخی دهد.

«هنر» چون تعبیری است انسانی و از انسان، نمی‌تواند با عقیده (ایدئولوژی) بیگانه باشد و در هر حال به آن بستگی کامل دارد، خواه عقیده، دینی و اخلاقی باشد خواه عقیده به اصالت فرد و ارزش انسان، و یا حتی عقیده به این‌که هنر به ذات خود هدف و ارزش اصلی است.

فصل سوم

شعر متعهد

شعر از آنجا که سخن (کلام) است ناچار مخاطبی دارد. حتی در نهایی‌ترین نقطهٔ طیف، جایی‌که تصور کنیم شاعر تنها برای خویش و در تعبیر از ناخودآگاه خویش سخن می‌گوید باز نوعی حدیث با نفس و گفتگوی تک سخن‌گو (مونولوگ)[1] و نجوای با خویشتن مطرح می‌شود که بهر حال نوعی خطاب است و مخاطبی دارد هر چند که مخاطب درونی است. پس شعر پیامی دارد و طبیعی است که نسبت به آن پیام، سوگیری و تمایلی داشته باشد و به عبارت دیگر نسبت به آن بی‌طرف محض نباشد.

مفهوم کلی تعهد در اصطلاح نقد ادبی همین است، یعنی: تمایل به موضوع یا قضیه‌ای خاص و تبدیل تأیید داخلی به تعبیر خارجی از آن تمایل. حال، آن موضوع یا قضیه هر چه باشد و از هر نوع و سنخی که باشد فرقی در مفهوم کلی تعهد ندارد. ممکن است موضوع ادبی باشد یا غیرادبی، مثلاً انسانی، اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و... ممکن است از دیدگاهی خاص جنبه مثبت داشته باشد و از دیدگاهی دیگر جنبه منفی، می‌تواند به یک اعتبار ارزش باشد و به اعتبار دیگر ضد ارزش، آنچه در تعریف و بیان مفهوم تعهد لحاظ می‌شود سوگیری و جانبداری است.

بر مبنای دو مقدمهٔ فوق شعر ناچار همیشه متعهد است. اما منتقدان و پژوهشگران همیشه به این کلیت مفهومی پای بند نیستند و به جهت اصطلاحات گوناگونی که اختیار می‌کنند یا مفاهیم متفاوتی که

---

1. *Monologue* .

از یک اصطلاح معین اراده می‌کنند در موضوع شعر متعهد اختلاف نظر دارند[1]. حتی گاه ملاحظه می‌شود که در فصول و مباحث مختلف یک کتاب از تعریف واحدی پیروی نمی‌کنند[2]. گاهی نیز تعهد ادبی را معادل واقع‌گرایی[3] قرار می‌دهند و ضمن بحث از مکتب رئالیسم به ادبیات متعهد می‌پردازند[4].

قضیهٔ تعهد ادبی در نقد ادبی، موضوع جدیدی است که از اوایل قرن نوزدهم عنوان شده و در نقد قدیم با مفهوم جدیدی که از این اصطلاح مورد نظر است شناخته شده نبوده است. تعهد ادبی حاصل ارتباط ادبیات و زندگی است، اما با وجود آن‌که در طول تاریخ عملاً ادبیات با زندگی پیوند داشته، این ارتباط به‌طور خاص مورد توجه منتقدان قدیم قرار نگرفته و حداقل به شکل چند بُعدی که امروز مطرح است در گذشته مورد بحث و اظهار نظر نبوده است.

ایدهٔ تعهد ادبی از آنجا سرچشمه گرفت که شاعر یا نویسنده در رویارویی با واقعیتهای زندگی به نقش ارزشمند خود برای ایجاد تحول و دگرگونی در این واقعیتها پی برد و برای خود در این ماجرا رسالت و مسؤولیتی احساس کرد و به این بیان ادبیات نقش تفسیر و تعبیر زندگی را به عهده گرفت. لازمهٔ چنین نقشی برای ادبیات آن است که ادیب غیر از بهره‌مندی از سلامت طبع و اندیشه و احساس عمیق و قوی، دارای آگاهی و معرفت قابل ملاحظه و دقت و ژرف‌نگری در پدیده‌های زندگی باشد. کافی نیست که شاعر برای تصویر مشکلات زندگی، خود را به جای دیگران تصور کند، بلکه مهم و بلکه ضروری آن است که خود را در کشاکش مسائل و مصائب، یکی از آحاد جامعه ببیند و شخصاً در مقابله با حوادث درگیر باشد. از آنجا که واقع‌گرایی (رئالیسم) به مفهوم نقدی ـ ادبی جدید نیز شامل همین ویژگیهاست سخن از تعهد ادبی ناچار به بحث از واقع‌گرایی مربوط می‌شود.

رئالیسم

رئالیسم متعهدترین مکتب ادبی است زیرا مستقیماً به مردم و مسائل زندگی و سرنوشت آنها پیوند می‌یابد و با «واقعیت» گره می‌خورد. برخلاف رومانتیسم که از واقعیت می‌گریزد و به عالم خیال

---

۱ ـ برای مقایسهٔ آراء مختلف، منتقدان و پژوهشگران به عنوان نمونه به مراجع زیر نگاه کنید:
الادب وقیم الحیاة، صص ۱۷۲ تا ۱۹۰ ـ الشعر العربي المعاصر، فضایاه، صص ۳۷۲ تا ۳۸۶، النقد الادبي الحدیث، صص ۴۸۴ تا ۴۹۰ ـ الشعر المعاصر في الیمن، صص ۲۱۴ تا ۲۲۰. فی النقد الادبي، ص ۱۹۱ ـ فدوی طوفان، شعر و التزام، ص ۷۳.

۲ ـ به عنوان نمونه ر.ک. به: الادب السیاسي الملتزم، ص ۲۷ و ص ۳۰ و صص ۳۳ و بعد آن.

3. *Realism* .

۴ ـ به عنوان مثال ر.ک. به: النقد الادبي الحدیث، ص ۴۸۴ ـ الادب و قیم الحیاة، ص ۱۸۴ ـ الالتزام في الشعر العربي، صص ۱۴-۱۲.

و مثال پناه می‌برد و بر خلاف دیدگاه کلاسیک که تصویری سطحی و در حدود آنچه آشکارا حس می‌شود، از واقعیت ارائه می‌دهد، واقع‌گرایی ادبی، واقعیت را حرکتی مستمر و بی‌آرام می‌بیند، حرکتی در تاریخ دیرندهٔ انسان که از دیرترین زمان تا آینده ادامه دارد. تصویری که ادبیات واقعگرا از واقعیت ترسیم می‌کند پویا و پرتحرک است، جستجوی اعماق پدیده‌ها برای شناخت حقیقت آنهاست. این جست و جو «هدفمند» است زیرا ادیب در نهایت آنچه را شایسته و ارزشمند می‌یابد، می‌گوید و ابلاغ می‌کند و به آن فرا می‌خواند. هنرمند رئالیست برای خود نوعی پیام داری و رسالت قائل است که باید ادا شود و این نیازمند مشارکت فعال او در همهٔ جریانها و گرایشهای فکری و فرهنگی و اجتماعی و همهٔ تحولات عظیم زمان، و بلکه فراتر از زمان است.

مخالفان عقیدهٔ تعهد ادبی، پرداختن به مسائل اجتماعی را معادل پرداختن به مشکلات روزانه و عادی زندگی می‌دانند و چنین تفسیر می‌کنند که توجه به موضوعات روزمرّه زندگی سبب انحطاط ادبیات و کاستن ارزش و شکوه آن است. اما این نظر اساساً نادرست است، زیرا زیبایی و عظمت آثار ادبی ناشی از بزرگی و شکوهمندی موضوعات آنها نیست، بلکه ارزش هنری این آثار و همهٔ آثار هنری با تأثیر روانی حاصل از آنها سنجیده می‌شود. زیبایی هنر ناشی از قدرت الهام بخشی و انگیزش اندیشه و احساس است و این قدرت ناشی از طبیعت انسانی و عمق و پیچیدگی آن است، یعنی زبانی نهفته که قادر است بر زشتیها و کاستیها جامهٔ زیبایی و شکوه بپوشاند، چنان‌که آثار رودین[1] و شعر بودلر گواهی می‌دهد: تصاویری که با وجود زشتی اصل در نهایت هنرمندی و زیبایی است. به علاوه نمی‌توان مسائل عادی زندگی را مسائلی بی‌ارزش و فاقد اهمیت فرض کرد که توجه و پرداختن به آنها شایستهٔ ادبیات و هنر نیست، زیرا مجموعهٔ همین مسائل عادی است که تصویر زندگی و اجتماع آدمیان را می‌سازد و چه بسا که موضوع شاهکارهای ادبی و هنری را تشکیل می‌دهد. به‌ویژه اگر هنرمندی شاعر علاوه بر منعکس ساختن واقعیت در بخشیدن صورتی برتر و نشان دادن راهی به دنیای بهتر که مصداق خیر و زیبایی باشد، توفیق یافته باشد. چنین موفقیتی ناچار نیازمند مشارکت روحی هنرمند / شاعر در قضایای حیاتی و اجتماعی و صدق و خلوص احساس اوست. برعکس تظاهر به تعهد در قبال مسائل زندگی و اجتماع از تأثیر و زیبایی آثار هنر می‌کاهد، زیرا ارزش شعر در راستی و خلوص و اصالت فنی آن است و حمایت از پیام و مکتبی خاص بدون اعتقاد و ایمان قلبی به آن، به معنی از دست دادن اصالت و آزادی هنرمند است.

با این حال محققان همیشه واقع‌گرایی را معادل تعهد ادبی/هنری در نظر نمی‌گیرند. گاهی

۱ـ *Auguste Rodin* (۱۸۴۰-۱۹۱۷) پیکر تراش فرانسوی که موضوعات هنرش برگرفته از شکل انسانی است ولی گرایش انتزاعی دارد و حلقه ارتباط سمبولیسم ادبی و هنر انتزاعی قرن بیستم شمرده می‌شود.

مطلق دلالت لغوی آن را اراده می‌کنند که به معنی تصویر واقعیت خارجی و تعبیر از آن است، به این مفهوم، ادبیات عربی در عصر جاهلیت، ادبیات واقع‌گر است[۱] زیرا تصویر زندگی پیرامون شاعر و حیات خود اوست. حتی در دوره‌های اخیر تاریخ بشر نیز واقع‌گرایی در ابتدا «متعهد» نبوده، بلکه بر تصویر و تحلیل واقعیتها یعنی طبیعت و تمایلات و امور و اشیاء تکیه داشته و از این رو «واقع‌گرایی عملی» یا «واقع‌گرایی طبیعی» یا مکتب طبیعی نامیده شده است[۲]. زولا[۳]، پیشوای واقع‌گرایی علمی (طبیعی) ادبیات را تصویر واقعیت خارجی و تشخیص بیماری‌های اجتماع و کشف علل نهفتهٔ ورای پدیده‌های موجود می‌شمرد و معتقد بود که ادیب نباید عواطف شخصی خود را در آن تصاویر دخالت دهد، بلکه ادبیات با تصویرگری و روشن ساختن واقعیتها، راه مبارزه و اصلاح را برای اصلاح‌گران و مبارزان هموار می‌سازد و استنتاج قضایای اخلاقی را در نهایت به اهل اخلاق وامی‌گذارد.

در مقابل این واقع‌گرایی تصویری، واقع‌گرایی آگاهانه قرار می‌گیرد که به انسان به عنوان موجودی اجتماعی و در حال تحول می‌نگرد، تحولی که در راستای بهبود بخشیدن واقعیت و تکمیل نمودن سعادت انسان است. واقع‌گرایی آگاهانه، واقع‌گرایی هدفدار است که بر خلاف واقع‌گرایی تصویری (طبیعی) اشیاء و پدیده‌ها را تنها به طریق حسی درک و ثبت نمی‌کند، بلکه آنها را از دیدگاهی حسی و فکری و فرهنگی نظاره می‌کند و از صور گوناگون آن تصویری می‌پردازد که افادهٔ دلالت و رسالتی داشته باشد، زیرا زیبایی هنری محض و فاقد هدف را مایه تخدیر شعور و بلاهت اندیشه و خود محوری و خویشتن پرستی می‌بیند.

در نتیجهٔ تحولات اجتماعی جدید و بعد از زوال تدریجی نظریهٔ اصالت فرد و فردگرایی، عقیدهٔ هنر هدفمند و ادبیات متعهد و واقع‌گرایی آگاهانه، قوت گرفت، اما این گرایش ـ گرایش به واقعیت ـ جنبشی همگون و مکتبی یک دست و متجانس نبود و در طی عمر بیش از یک قرن و نیم خود شاخه‌ها و فروع متنوعی پیدا کرد و هر شاخه یا فرع به نام و وصفی خوانده و توصیف شد که طبعاً تعریف و حدود ویژه‌ای را اقتضا می‌کرد. یک نمونهٔ این شاخه‌ها واقع گرایی طبیعی بود.

واقع‌گرایی ادبی ـ چنان‌که گفته شد ـ به مفهوم کلی به معنای ترسیم صورتی از زندگی و طبیعت انسانی در گسترده‌ترین و دقیق‌ترین معانی آن است. در این مفهوم، واقع گرایی از تصویر واقعیت به‌شکلی کامل و ایده آل پرهیز می‌کند، خواه هدف از آن تحقق زیبایی محض و کامل باشد (مکتب هنر برای هنر) یا حفظ اسلوب کلاسیک ادبیات در کمال هنری آن (مکتبهای انسان‌گرایی و کلاسیک)

---

۱ ـ الواقعیه فی الادب، صص ۶ـ۳. همچنین نگاه کنید به: الادب و قیم الحیاة، ص ۱۸۵.

۲ ـ الواقعیة فی الادب، ص ۸.

۳ ـ *Emile Zola* (۱۸۴۰ـ۱۹۰۲) رمان‌نویس فرانسوی، مؤسس مکتب طبیعی *Naturalism*.

یا تصویر ماورای طبیعت (مکتب سوررئالیسم).

گرچه تصویر واقعیت در ادبیات عمری دراز دارد اما با مفهوم تعریف شده و محدود از پدیده‌های عصر جدید است. ظهور این گرایش در قالب جنبشی ادبی با ویژگیهای خاص، در اروپا بعد از انقلاب فرانسه در سال ۱۸۳۰ م. رخ داد و در حقیقت عکس‌العملی در برابر شیوهٔ اغراق‌آمیز مکتب کلاسیک در تقلید و حفظ اشکال ایده‌آلی ادبیات کهن، و همچنین در برابر زیاده‌رویهای مکتب رومانتیسم در فردگرایی و تصویر شخصیت و عواطف هنرمند، به شمار می‌رفت. در اواسط قرن نوزدهم واقع‌گرایی، صدرنشین مکاتب ادبی رایج در غرب بود. این واقع‌گرایی در تاریخچهٔ مکاتب ادبی، واقع‌گرایی اروپایی خوانده می‌شود و در مقابل واقع گرایی سوسیالیستی قرار دارد.

ویژگی اصلی واقع‌گرایی اروپایی، رنگ بدبینی و سوء ظن به زندگی و انسان است. بالزاک[۱]، به‌رغم وجود بسیاری از خصوصیات رومانتیک در آثارش ـ طلایه‌دار این جنبش در اروپا محسوب می‌شود. در واقع آثار بالزاک، موپاسان[۲] و دیکنز[۳] را می‌توان مرحلهٔ انتقالی ادبیات از رومانتیسم به رئالیسم اعتبار نمود. آنچه اساساً بر آثار این واقعگرایان غلبه دارد، تیرگی و کدورت و غبارگرفتگی است. نگاهی لبریز بدبینی و بدگمانی به زندگی دارد که با یک چشم و تنها از یک بُعد سیاه و زنگار گرفته حیات و پدیده‌های آن را مشاهده می‌کند.

در برابر این دیدگاه تیره به واقعیت، واقع‌گرایی سوسیالیستی، تصویری روشن از دنیایی آفتابی و پرامید نقش می‌زند. سرآغاز واقع‌گرایی سوسیالیستی به اندیشه و آثار ماکسیم گورکی[۴] نویسندهٔ روسی برمی‌گردد. به اعتقاد گورکی و مریدان مکتب ادبی او، ادبیات فردگرایی که تنها در چهارچوب تصویر روابط شخصی و خانوادگی محصور می‌ماند و جامعه را به عنوان عاملی مؤثر در تاریخ و تحول بشر سهیم نمی‌داند، ادبیاتی است که نمی‌تواند تصویری راستین و واقعی از زندگی به‌دست دهد. نگاه گورکی به زندگی و انسان، نگاهی سرشار از عشق و امید و خوش‌بینی است. در رمان «مادر» می‌گوید: من ایمان کامل دارم که روزی خواهد رسید که انسانها یکدیگر را دوست داشته باشند و هر فرد همچون ستاره‌ای بدرخشد و راه زندگی را برای برادرانش روشن سازد. هدف نهایی این واقع‌گرایی تحقق بخشیدن به رستخیزی نو و حیاتی دوباره است که صلح و عشق بر آن حاکم باشد.

۱ـ *Honoré de Balzac* (۱۷۹۹ـ۱۸۵۰) رمان‌نویس فرانسوی، از مشهورترین آثارش: «اوژنی گرانده» و «بابا گوریو» است.

۲ـ *Guy de Maupassant* (۱۸۵۰ـ۱۸۹۳)، نویسنده فرانسوی و پیشگام داستان کوتاه.

۳ـ *Charles Dickens* (۱۸۱۲ـ۱۸۷۰) رمان نویس انگلیسی و بلکه برترین رمان‌نویس انگلیسی. نویسندهٔ «الیور تویست» و «دیوید کاپرفیلد».

۴ـ *Maksim Gorky* (۱۸۶۸ـ۱۹۳۶) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس روسی.

واقع‌گرایی در این دیدگاه در تکریم عشق با رومانتیسم هم آواست اما بر خلاف ادبیات رومانتیک که به انگیزهٔ عشق در اندوه و رنج غرق می‌شود، ادبیات واقع‌گرا عشق را انگیزهٔ بنای دوبارهٔ زندگی و حرکت به سوی سپیده‌ای دیگر قرار می‌دهد.

سوسیالیسمی که در آثار گورکی تصویر شده سوسیالیسم انسانی است که «فرد» را از محاسبات خود خارج نمی‌سازد و زندگی را به‌طور یکسان شامل فرد و جامعه، هر دو، می‌شمارد و با این فلسفه برای زندگی مبارزه می‌کند نه برای جامعه به تنهایی و به عنوان موجودیتی مادی که مجموعه‌ای از روابط اقتصادی خالص و ارزشهای مادی محض است.

اما دیدگاه گورکی در واقع‌گرایی دوام چندانی نداشت و بعد از او واقع‌گرایی سوسیالیستی به سوی ماتریالیسم و چپ گرایی رانده شد و به بیان نظریهٔ جبر علمی تبدیل گردید که آزادی و ارادهٔ انسان و شخصیت فردی او را سلب می‌کند و از او وسیله‌ای فاقد روح می‌سازد که کاملاً مطیع جهان مادی و خارجی است. از این دیدگاه، اندیشه از خواص ماده است و هنر و ادبیات چیزی جز تصویر و تعبیر واقعیت اقتصادی و مادی نیست. به این دلیل واقع‌گرایی سوسیالیستی در حقیقت در خدمت جامعهٔ سوسیالیستی یا کمونیستی ـ و نه در پی تحقق اهداف جامعهٔ انسانی ـ است[1].

نکته قابل توجه دیگر آن‌که واقع‌گرایی سوسیالیستی، مسألهٔ تعهد ادبی را منحصر به نثر نمی‌داند، بلکه آن را بر شعر نیز تسرّی می‌دهد. اهمیت این امر به لحاظ نقدی در مقایسه با واقع‌گرایی در مکتب اصالت وجود آشکار می‌شود که در قضیهٔ تعهد ادبی، قلمرو شعر را از نثر جدا می‌کند.

واقع‌گرایی سوسیالیستی تعهد شعری را امری ضروری می‌انگارد درست همانطورکه در نثر تعهد ادبی لازم است. شعر تصویر واقعیت در اندیشه و تأمل شاعر است. شاعر برای ارائه حقیقت به استدلال و برهان متوسل نمی‌شود بلکه آن را آن گونه که خود می‌یابد و حس می‌کند آشکارا در برابر دیده می‌گذارد. شعر حقیقی شعر مبارزه در راه آزادی ملتها و حمایت از منافع آنهاست و مضامین شعری و هنری منحصر به مصالح اجتماعی است و هنر در خدمت برقراری عدالت اجتماعی قرار می‌گیرد. به این ترتیب با محبوس شدن هنر در زندان مصلحت و منفعت اجتماعی، شعر نیز به تاروپود عناصر ماتریالیسم تاریخی پیوند می‌یابد.

در مکتب اصالت وجود[2]، هر چند به طور کلی هنر و ادبیات متعهد، اصل اول و پذیرفته شده است اما مرز شعر جداست و شاعر لزوماً به تعهد ادبی مکلف نمی‌شود. سارتر، که از پیشوایان

---

۱ ـ الادب وقیم الحیاة، ص ۱۹۲.

۲ ـ *Existentialism* مکتبی فلسفی که وجود انسانی را محور اندیشه فلسفی می‌داند و وجود را بر ماهیت یا جوهر سابق و مقدم می‌شمرد. *Kierkegaard* مؤسس آن و سارتر (*J. P. Sartre*) از برجسته‌ترین شخصیتهای این مکتب است.

اگزیستانسیالیسم و از برجسته‌ترین منادیان تعهد ادبی است معتقد است که انتظار و توقع «شعر متعهد» نشانه بی‌خردی است[۱]. البته سارتر و پیروان اصالت وجود، چنان‌که برخی محققان پنداشته‌اند[۲]، مفهوم تعهد را از دنیای شعر خارج نمی‌سازند، بلکه معتقدند شعر می‌تواند متعهد نباشد[۳]. به بیان دیگر ایشان شعر را مقیّد به تعهد قرار نمی‌دهند ولی مفهوم این سخن آن نیست که شاعر را از تصویر عواصف و احساسات روحی و اندیشه‌ها و عقاید اجتماعی و تجربیات عمیق انسانی‌اش محروم می‌کنند[۴].

تفاوت شعر و نثر

تفاوت شعر و نثر از نظر ضرورت تقیّد به تعهد ادبی به دو زمینه اصلی برمی‌گردد، نخست تفاوت شعر وجدانی و غنایی با ادبیات موضوعی مثل نمایشنامه و داستان و دیگر تفاوت کلمات و ساختار شعر و نثر.

شعر وجدانی قلمرویی آزاد و بی‌مرز دارد که به آن امکان آفرینش و ابداع هنری می‌بخشد. شاعر با تجربهٔ شعری خود آمیختگی روحی عمیقی دارد به گونه‌ای که تجربهٔ شعری از ژرفای وجودش سرچشمه می‌گیرد و به شکل تصاویری که خود دارای وجود خارجی است تجسم می‌یابد. تجربهٔ شعری، امر ساده‌ای نیست، جریانی دشوار و نیازمند تحمل فشار روانی و ذهنی و عقلی است تا احساسها و اندیشه‌های نهفته را رها سازد، جریان آفرینشگری و ایجاد حادثه‌ای شعری ـ وجدانی است و شاعر آفرینندهٔ آن تجربه است[۵]. شعر درنگ و تأملی روانی است که طی آن تجربه از روان گذر می‌کند و نه در خالق شعر که در مخاطب آن نیز عواطف و اندیشه‌های ذاتی و درونی و برخاسته از عوالم روحی را برمی‌انگیزد و به جای تکیه بر واقعیتهای عینی و موضوعی خالی از احساس و عاطفه، دنیای درونی شاعر، محور قرار می‌گیرد.

مراد از این سخن آن نیست که شاعر در دایرهٔ ذات و عالم درونی و روانی خود زندانی است و با دنیای واقعی خارج ارتباطی ندارد، زیرا در هر حال شاعر نسبت به پیرامون خود آگاه است، چراکه در غیاب چنین آگاهی و شعوری سرودن شعر نیز امکان ندارد، بلکه شاعر جزئی از اجتماع انسانی و از جنس بشر است و در تعبیرات تصویری و خیالی خود ناچار بر حقایق و واقعیتهای اطراف تکیه می‌کند. شاید گاهی حتی موضوعات داستانی یا نمایشی را برای شعر خود برگزیند و بر اساس آنها

---

۱ ـ الشعر العربي المعاصر، قضایاه، ص ۳۸۶ به نقل از «الادب الملتزم».

۲ ـ مثل مؤلف الشعر العربي المعاصر، قضایاه؛ نگاه کنید به: ص ۳۹۰ این کتاب.

۳ ـ نظرية الشعر، ص ۵۱۷.

۴ ـ النقد الادبي الحديث، ص ۴۸۹.

۵ ـ في النقد الادبي، ص ۱۴۳

تجربهٔ شعری خویش را بناکند. در همهٔ این احوال میان شاعر و زندگی و اجتماع رابطه‌ای برقرار است، اما تفاوتی که میان شاعر و نویسنده/داستان پرداز/نمایشنامه‌نویس وجود دارد این است که شاعر پژواک و تصویر واقعیتهای وجودی و اجتماعی را در فضای سینهٔ خویش منعکس می‌کند، در حالی که نویسنده درصدد تحلیل و تفسیر و بخشیدن جهتی خارجی و موضوعی به واقعیتهاست.

از سوی دیگر برخورد شاعر با کلمات و الفاظ مانند برخورد نویسندگان با آنها نیست. زبان و الفاظ در نظر شاعر برتر از آن است که به عنوان مصدر نفع و فایده‌ای در نظر گرفته شود. برخلاف نویسنده که بر کلمات سلطه دارد و آنها را در خدمت بیان هدفی معین به کار می‌گیرد، شاعر کلمات را فراتر از خویش می‌یابد و آنها را مقصود و غایت خود می‌شناسد و در پی آنها روان است. کلمات و الفاظ برای شاعر نام و عنوان اشیاء نیست بلکه خود نوع دیگری از اشیاء است که او در جست و جو و اکتشاف خود با آنها آشنا می‌شود و مفهومی الهامی و ایحائی و ضمنی، هم چون شعاع نوری که از روزنی می‌تراود و پراکنده می‌شود، در آنها حس می‌کند و می‌یابد. آهنگ و آوا و اشاره و ایحاء کلمات، از آنها موجوداتی زنده و دارای روح می‌سازد که بجای دلالت بر مفاهیم و مضامین، آنها را مجسّم و متبلور می‌سازد. به تعبیر سارتر، کلمات/اشیاء، نه به هدایت معانی در دل شاعر، که از طریق «تداعی سحرآمیز» در روان او، گرد می‌آید، قدرت جاذبه و دافعه دارد و «شررانگیز» است.[1] پس دنیای شعر، مستقل از عالم معانی است و معنای محدود با شعر سازگاری ندارد، برخلاف نثر که کلمات را ـ نه موضوع و شیء خارجی ـ که تسمیه و نامی برای موضوعات و اشیاء می‌شناسد که بر شیء یا موضوعی معین در خارج دلالت دارند، و به این شکل از اندیشه و معنایی محدود حکایت می‌کند.

ولی آیا شعر مطلق واقعیتی پذیرفتنی است؟ آیا می‌توان شعر را مستقل و بریده از دنیای واقعی اطرافش تصور کرد؟ حقیقت آن است که شاعر به همان میزان که به دنیای شعر تعلق دارد به دنیای واقعیتهای خارجی پیرامونش و به انسانهایی که در میان آنها زندگی می‌کند و به مخاطبانش نیز تعلق و وابستگی دارد و هنگامی که به دنیای شعر رو می‌کند نمی‌تواند مجرّد و مستقل از تعلقات فکری و عاطفی‌اش به واقعیتها و انسانهای دیگر، به آن عوالم وارد شود، و زمانی که از عالم شعری ـ وجدانی با تصاویر و تعابیر شعری به جهان واقعیتها رو می‌آورد ناگزیر برای آن تعابیر مخاطبی دارد. شاید به همین ملاحظات پیروان اصالت وجود شعر مطلق را به طور مطلق اثبات نکرده و نپذیرفته‌اند و چنان‌که اشاره شد از سخن سارتر نیز چنین اطلاقی برداشت نمی‌شود.

از آنچه گذشت نباید این تصور به ذهن متبادر شود که واقع گرایی بعد از تقسیم به فروع و زیر شاخه‌های یاد شده، به محتوا و مضمون آنها منحصر و محدود می‌شود و مفهوم دیگر و شاخهٔ دیگر و

---

۱ ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه، ص ۳۸۷، به نقل از "الادب الملتزم"

بلکه مفهومی کلی برای آن قابل تصور نیست یا حداقل تا به حال مفهوم دیگری نداشته است. حقیقت این است که عملاً در قلمرو آثار ادبی / شعری، واقع گرایی محدود به زمینه‌های یاد شده نیست. واقع گرایی تنها در بُعد سیاسی یا اقتصادی و مادی محصور نمی‌ماند، بلکه ابعاد و زمینه‌های آن به گستردگی و تعدّد و تنوع «واقعیتهای زندگی انسان» است. مقید ساختن واقع گرایی به یک بُعد معین یا به یک زمینهٔ خاص، یا منحصر نمودن آن به یک دیدگاه و یک طرز تلقی از زندگی ـ به اعتقاد نگارنده ـ «خلاف واقعیت» است، نه تنها خلاف واقعیتهای خارجی و خلاف «کلیت و جامعیت» واقع‌گرایی است که مخالف «واقعیت عینی آثار هنری / شعری» موجود و در دسترس نیز هست.

واقع‌گرایی فنی برخلاف تصویر واقعیت در دیدگاه کلاسیک، تنها از یک زاویه و یک بُعد ظاهری به واقعیتهای خارجی نمی‌نگرد تا آن را مطابق اصل، ثبت و ضبط کند[۱]. واقع‌گرایی ـ چنان‌که دکتر محمد مندور می‌گوید ـ نه تصویر فتوگرافیک واقعیت است نه بررسی مشکلات اجتماع و تلاش برای حل آنها و نه مقابله با ادبیات خیال‌پردازی و رومانتیسم، بلکه فلسفه‌ای خاص در شناخت زندگی و انسان و موجودات و دیدگاهی خاص است که ویژگی اساسی آن بدبینی و احتراز و حذر است[۲]. واقع‌گرایی، ادبیات نخبگان و فرزانگان نیست بلکه ادبیات زحمت‌کشان، کارگران، کشاورزان و عامهٔ مردم است، زیرا بیان آرزوها و آرمانها و دردها و رنجهای آنهاست و برای تعبیر از این واقعیتها به شیوه‌های ادبی کلاسیک متوسل نمی‌شود و در اهتمام به اسلوب مبالغه نمی‌ورزد، بلکه روشی مستقیم و آسان و سبکی واضح را اختیار می‌کند که از زبان عادی و زندگی روزمره همین مردم برگرفته شده است[۳].

هر چند همهٔ این شرح و تفسیرها در تعریف یا روشن ساختن مفهوم واقع گرایی درست است، اما می‌خواهیم بگوییم که این تمام واقع گرایی نیست و تنها ابعادی از آن را نشان می‌دهد و حتی با جامعیت و کلیت مفهوم واقع گرایی مخالفت دارد. واقع‌گرایی با سایر مکتبها وجوه اشتراک و افتراقی دارد ولی تحرّک و پویایی و نیز تنوع و تعدّد ابعاد به تعداد ابعاد زندگی واقعی ـ مادی و معنوی ـ بشر، دو ویژگی اصلی آن است. بدبینی و سیاه دیدن دنیا و موجودات همیشه چهرهٔ بارز آن نیست، بلکه گاهی خوش بینی و امیدواری وجه برجستهٔ آن است. واقع‌گرایی همان قدر که ادبیات محرومان و عامهٔ مردم است می‌تواند ادبیات نخبگان و فرزانگان هم باشد. اما اگر در طول قرن‌های متمادی، محرومان و زحمت‌کشان زمین از داشتن هنر و ادبیاتی که زبان احوال آنان باشد محروم بوده‌اند، طبیعی است که اینک که هنر / ادبیات واقع‌گرا حیات بشر را در تمام وجوه و ابعاد آن نقش می‌زند، بدیع‌ترین و

---

۱ ـ الشعر المعاصر في اليمن، ص ۲۱۵.

۲ ـ الاتجاهات الجديدة، ص ۱۱۷.

۳ ـ همان، ص ۱۱۸.

زیباترین و بی‌سابقه‌ترین تصاویر را در چهرهٔ این طبقه و واقعیتهای زندگی آن ترسیم کند و به شکلی روشن و گویا و بارز، بیان آرمان‌ها و دردهای آنان باشد.

نکته دیگری که ذکر آن ضرورت دارد تعیین مرز واقع‌گرایی و تعهد هنری/ادبی و شاید به عبارت بهتر، تعیین نقاط مشترک این دو مفهوم است. این‌که می‌گوییم واقع‌گرایی مکتبی متعهد است یا بیشترین تعهد هنری/ادبی و روشن‌ترین مفهوم آن در واقع‌گرایی نهفته است، لزوماً دایرهٔ این دو مفهوم را کاملاً بر یکدیگر منطبق نمی‌سازد. واقع‌گرایی از آن رو که عهده‌دار ارائه تصویری صادقانه از واقعیت زندگی بشر است، ناچار هنر و ادبیاتی متعهد خواهد بود، حال آن واقعیت هر چه باشد و هر بُعد یا زمینه‌ای از زندگی انسان را دربرگیرد، تفاوتی در اصل تعهد هنری/ادبی نخواهد داشت. اما هنر و ادبیات متعهد تنها منحصر به واقع‌گرایی نیست، بلکه ممکن است آثار کلاسیک، سمبولیک، رومانتیک و جز آن نیز متعهد باشد و عملاً در دنیای هنر و ادبیات چنین است. در ادبیات معاصر عربی، شعر فلسطین و ادبیات مهجر دو گواه صادق و آشکار این مسأله است.

ادبیات مهجر با وجود همهٔ ویژگیهای بارز رومانتیسم، در تصویرپردازی شعری و پاره‌ای خصوصیات برجسته سمبولیسم (که به‌خصوص در آثار جبران خلیل جبران آشکار است) ادبیاتی پیام‌دار و صاحب رسالت است و خود را نه تنها در برابر ملت عرب، وطن عربی و زبان عربی، که در برابر مشرق زمین و بلکه در قبال انسان مسؤول و متعهد می‌شناسد. ... و شعر فلسطین... یا خود عین شرر است یا تابش حرارت آن و یا تصویر شعله‌اش.

شکل و محتوا

بحث از تعهد ادبی، ناچار به سخن پیرامون شکل و محتوای شعر ـ یا صورت و مضمون، یا لفظ و معنی ـ منتهی می‌شود. زیرا اگر هنر/شعر در خدمت هنر/شعر و برای آن باشد و تجربهٔ هنری از محدودهٔ اقناع حس زیبایی‌شناسی و زیبایی‌طلبی فراتر نرود، حاصل آن خواهد بود که دو پدیدهٔ صورت شعری/هنری و محتوای (مضمون) آن، واقعاً دو پدیدهٔ جداگانه و مستقل از یکدیگرند. حال آن‌که حقیقت جز این است و اثر هنری در واقع ترکیب اندیشه و تصویر است و ارزش اثر هنری در وحدت و یکپارچگی آلی اجزای آن اثر است و تفکیک این اجزا و عناصر حاصلی جز از هم گسیختن یگانگی اثر هنری و کاستن ارزش آن ندارد. شعر مجموعه‌ای مرکب از لفظ و معنی و تصویر است، کار فکری و تجربهٔ شعری که در قالب این مجموعه جای می‌گیرد، پدیده‌ای واحد و غیرقابل تفکیک است. نمی‌توان تصور کرد که ابتدا معانی مستقل از لفظ وجود دارند یا آن‌که ترتیب و ترکیب الفاظ، بی‌ارتباط به معانی و مفاهیم میسر است یا تصویر شعری مستقل از مفهومی که منتقل می‌سازد،

بر عناصر و اجزای زیبایی مشتمل است.

شعر راستین در کنار و بلکه همراه و در خود همان الفاظ و تصاویر و معانی که حمل می‌کند و به مخاطب انتقال می‌دهد، چیز دیگری را نیز میان دو روان، دو نفس، دو وجود یا دو اندیشه و ادراک متبادل می‌سازد، چیزی که آن را اثر، تأثیر، وقع یا جز آن می‌توان خواند و نام آن به اندازهٔ درکش اهمیت ندارد. این همان تجربه شعری است که یک بار در جان شاعر احساس، درک و لمس شده و آنگاه به جان دیگری انتقال یافته و تارهای این وجود را نیز به ارتعاش در آورده است. آهنگی که از جان مخاطب شعر برمی‌خیزد می‌تواند درست همان ترانه‌ای باشد که جان شاعر زمزمه کرده، و میزان این تطابق و هم‌آوایی به چگونگی مشارکت آن دو در یک تجربهٔ روحی و یا یک احساس قلبی بستگی دارد. نمی‌توان پذیرفت که انتقال تجربه یا احساس به این کیفیت تنها با الفاظ یا تنها با معانی صورت گیرد. تصویر شعری نیز که در این انتقال اندیشه و تجربه شریک است، باز به تنهایی به لفظ یا معنا باز نمی‌گردد بلکه به هر دوی آنها وابستگی کامل دارد.

بحث و مناقشه بر سر اهمیت و تقدّم لفظ یا معنی ـ صورت و مضمون ـ یا تلاش در کشف رابطهٔ این دو، رشته‌ای دراز دارد و تا به امروز نیز هم چنان ادامه یافته است. قدمای عرب در این مقوله سخن بسیار دارند و هر کدام با ذکر ادلهٔ ذوقی یا نقلی، قائل به تقدم یکی بر دیگری شده است. تا قبل از ابن رشیق، منتقدان میان لفظ و معنا جدایی می‌افکندند و از این دو به عنوان دو امر جداگانه یاد می‌کردند، اما ابن رشیق در «العمدة في صناعة الشعر و نقده» با تشبیه لفظ به جسم و معنا به روح بر عدم امکان فصل میان این دو تأکید نمود[۱].

از قدمای نقد ادبی عربی، عبدالقاهر جرجانی[۲] بیش از همه در شناختن رابطهٔ لفظ و معنا تلاش کرده و آراء او در بسیاری جهات به عقاید منتقدان جدید و متأخر غرب در فلسفه زیبایی‌شناسی و نقد، نزدیک است. عبدالقاهر با آن‌که الفاظ را تابع معانی و ظرف آنها می‌شمارد[۳]، از اهمیت الفاظ و چگونگی ترکیب آنها غافل نیست. به اعتقاد او معنا در نفس مقدم است و لفظ در نطق[۴]، و اهمیت الفاظ به ادای معانی بستگی دارد و این امر در ترکیب کلام آشکار می‌شود. بر این مبنا، عبدالقاهر نظریهٔ «نظم» را مطرح ساخته که مقصود از آن ساختار و ترکیب عبارت‌ها و جمله‌ها برای دلالت بر تصویری خاص است و آنچه معیار حُسن و زیبایی و برتری شعر است همین ساختار ترکیبی است.

---

۱ ـ في النقد الادبي، ص ۱۶۲.

۲ ـ عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجانی (وفات ۱۰۷۸ م.) از بزرگترین منتقدان و علمای بلاغت عربی و به عقیدهٔ برخی پژوهشگران بنیان‌گذار علم بیان.

۳ ـ دلائل الاعجاز، ص ۴۳.

۴ ـ فاذا و جب لمعنی ان یکون اوّلاً في النفس وجب للفظ الدال علیه ان یکون مثله اوّلاً في النطق. (دلائل الاعجاز، ص ۴۳).

به این بیان عبدالقاهر، به جای تأکید بر لفظ یا معنا، محور بلاغت و زیبایی هنری را در روابط میان‌الفاظ درعبارت و جمله و روابط میان‌الفاظ و معانی، قرار داده و این روابط را «نظم» نامیده است:

«لیس النظم سوی تعلیق الکلم بعضها ببعض و جعل بعضها بسبب من بعض».

این نظم همان مفهومی است که در عصر جدید علم ترکیب[1] خوانده می‌شود و عبدالقاهر به‌عنوان هدف علم نحو به آن اشاره کرده:

«و اعلم ان لیس النظم الّا أن تضع کلامک الوضع الذي یقتضیه علم النحو»[2]،

اما با شرح و تفصیل و بیان نمونه‌های متعدد شعری که آورده، آشکار است که مراد او از آن، فقط علم نحو به عنوان اعراب جملات و عبارات و کلمات نیست، بلکه مفهوم بسیار گسترده‌تری را در نظر داشته که شامل تمام مباحث علم معانی است که او واضع آن است.

نظریهٔ نظم با بیانی که در آثار عبدالقاهر آمده به عقاید فلاسفه و علمای زیبایی‌شناسی نزدیک است، هر چند ایشان در وضع و اطلاق اصطلاحات اتفاق نظر ندارند. اغلب فلاسفهٔ زیبایی‌شناسی معتقدند که جدا ساختن لفظ و معنا از یکدیگر غیرممکن است و رابطهٔ این دو پدیده، مدار زیبایی اثر هنری یا شعری است. کروچه، مضامین و معانی شعری را معادل احساسات و عواطف و انفعالات شاعر قرار می‌دهد، اما عواطف و احساساتی که هنوز صیقلی نشده و جلا نیافته‌اند. شکل و صورت شعر از نظر او، جلای معانی و ارائه آنها در بیان است. به این ترتیب کروچه نمی‌پذیرد که زیبایی منحصر به مضمون و معنا باشد، بلکه اهمیت مضمون به اعتقاد او در کیفیت تعبیر از آن، یعنی در چگونگی قرار گرفتنش در چهارچوب شکلی زیبا و مطلوب است.

مکتبهای ادبی و نقدی غرب نیز در اهمیت و تقدم هر یک از دو مقولهٔ لفظ و معنا توافقی ندارند. پیروان مکتب کلاسیک که طرفدار ایده‌آل‌گرایی در هنر و ادبیات هستند به ساختار شعر و الفاظ و صور آن، توجه بسیار دارند و اثر ادبی را جز در صورت کمال آن نمی‌پذیرند. بر خلاف ایشان، پیروان رومانتیسم، معنا را بر لفظ مقدّم می‌شمارند و معتقدند هر عبارت و لفظی که بتواند مفهوم مورد نظر را به درستی ادا کند برای تعبیر ادبی صلاحیت دارد. مکتب هنر برای هنر، چنان‌که انتظار می‌رود، زیبایی شکل را بر هر مقوله‌ای غیر آن ترجیح می‌دهد زیرا زیبایی هنری را معبود و مقصود خود قرار داده است. طرفداران سمبولیسم به صورت و قالب شعری اهمیت بیشتر می‌دهند و معانی را از طریق رمز و ایحاء و اشاره در زمینه‌ای آهنگین و آکنده از ابهام بیان می‌کنند. واقع‌گرایان بی‌آن‌که ارزش شکل و لفظ را انکار کنند، به مضمون و محتوا عنایتی خاص دارند.

---

1. *Syntax, Syntaxe* .

۲ـ دلائل الاعجاز، ص ۶۴.

فصل چهارم

گرایشهای شعر هدفمند

«تردیدی نیست که از جمله وظایف انسان آن است که زندگی کوتاهش را در زمین زینت دهد و بر نابسامانیها و تضادهای آن جامه‌ای از هدفمندی مطلوب بپوشاند و سطحی بودن آن را با ابتکار معانی و اشاراتی که آن را معقول جلوه دهد، عمق بخشد. اما چنین غایتی تنها زمانی تحقق می‌یابد که انسان، انسان شود. سه راه برای انسان وجود دارد که از طریق آن از ذات خویش بگذرد و سپس به‌زندگی خود مفهومی دهد و آن: دین و فلسفه و هنر است. از این‌رو پیامبر، فیلسوف و هنرمند ندای قانون‌مندی‌اند و این قانون‌مندی شامل همهٔ ابعاد زندگی انسان می‌شود تا آن را به سامان آورد و از آشفتگی و ناهماهنگی برهاند. زمینه عمل و نگرش اینها انسانیت است در زمانی که از ازل تا ابد گسترده شده و در مکانی که خود هستی و وجود است و در حرکتی که عین تاریخ است»[1].

این اعتقاد غالب بر اندیشه منتقدان معاصر عرب است که با تعبیر صلاح عبدالصبور[2] بیان کردیم، یعنی ادبیات / شعر هدفمند تنها یک گرایش دارد و آن گرایش به انسان با همهٔ ابعاد حیات اوست. عبدالصبور در ادامه این سخن می‌گوید: «اینک می‌پرسیم: آیا هنر غایتی بشری دارد؟ آری دارد، اما غایتش انسان است نه جامعه.» اجتماع از آن رو که مجموعهٔ انسانهاست اهمیت دارد، از این‌رو تعهد و یا واقع‌گرایی با مفهوم لیبرالی غرب یا سوسیالیستی شرق یا هر مفهوم دیگری که کلیّت و

۱- حیاتي في الشعر، صص ۱۲۶-۱۲۵.

۲- صلاح عبدالصبور (۱۹۳۱-۱۹۸۱)؛ شاعر مصری، شعر رومانتیک، مشرب حزن‌آلود، تجدید و نوآوری در شعر و نمایشنامه‌های شعری از ویژگیهای شعر اوست.

جامعیت آن را خدشه‌دار سازد با مفهوم واقعی تعهد سازگاری ندارد، زیرا دیدگاهی یک بُعدی و عقیم است.

با تأکید بر لزوم اعتبار جامعیت در مفهوم تعهد ادبی، در ضمن باید به خاطر داشت که عملاً در هر اثر شعری متعهد یکی از ابعاد وجود و زندگی انسان بیش از بقیه ابعاد اهمیت داده و بزرگ می‌شود و به همین دلیل آن شعر به گرایش خاصی متّصف می‌گردد، و مثلاً با عنوان گرایش سیاسی، ملی، اجتماعی، انسانی یا جز اینها طبقه‌بندی و شناخته می‌شود، اما هیچ کدام از این گرایشها ـ حتی گرایشی که نوعاً انسانی خوانده شده ـ به طور کامل بر مفهوم تعهد ادبی در تفسیری که در آغاز این بخش از سخن ذکر شد، انطباق ندارد، هر چند ذیل آن می‌گنجد.

معمولاً تقسیم و طبقه‌بندی گرایشهای ادبی متعهد تابع سلیقه پژوهشگران و منتقدان ادبی است و از معیار ثابتی پیروی نمی‌کند. اغلب گرایشهای اجتماعی یا اجتماعی / انسانی و سیاسی و ملی / سیاسی مورد بحث و تفسیر قرار می‌گیرد ولی بیشترین تأکید بر گرایش ملی یا سیاسی / ملی است.

گرایش اجتماعی با آنچه تحت عنوان واقع‌گرایی سوسیالیستی به آن اشاره شد فرق دارد. در حقیقت واقع‌گرایی سوسیالیستی بیشتر رنگ سیاسی دارد تا اجتماعی، به آن مفهومی که در گرایش اجتماعی مورد نظر است. گرایش اجتماعی یا اجتماعی/انسانی، قضایای انسان را یا به‌شکل کلی یا به‌صورت محدودتر در قالب موضوعی معین، در برمی‌گیرد. در شکل کلی، مسائل انسانی عام، نظیر آزادی اندیشه، آزادی قلم، عدالت و مساوات، برادری و برابری انسانها و جز آن محور اثر شعری است. گاهی عمومیت مسائل انسانی به این گستردگی نیست ولی به هر حال به طریقی به انسان ـ در هر نقطه‌ای که زندگی می‌کند ـ مربوط می‌شود، به عنوان مثال قضیهٔ تبعیض نژادی، وقایع جنگ ویتنام، یا مسأله نقض حقوق بشر در صربستان، قضایای انسانی خاص به شمار می‌رود که در شعر معاصر عربی مورد توجه قرار گرفته‌اند. طبیعی است که همین قضایا در شرایط معینی ممکن است به‌عنوان موضوع سیاسی در شعر مطرح شوند و آن اثر شعری خاص را تحت گرایش سیاسی قرار دهند. چنین وضعیتی در موضوعات اجتماعی خالص، یا در موضوعاتی که حداقل به نظر می‌رسد صرفاً اجتماعی هستند، نیز می‌تواند صادق باشد. مسائلی مانند فقر، فساد اخلاقی و آزادی اجتماعی برای زنان که اساساً در شمار قضایای اجتماعی صِرف قرار می‌گیرند، تحت شرایط خاصی ممکن است به گرایش سیاسی ارتباط یابند. فراتر از این حتی می‌توان میان این مسائل و آنچه ادبیات انقلابی می‌خوانیم ـ یعنی آنچه شرحش هدف اصلی این تألیف است ـ نیز رشته‌ای محکم و پیوندی ناگسستنی یافت، زیرا چنان‌که خواهیم دید بخشی از ادبیات انقلاب، ادبیات تمرّد و خشم است و از انواع تمرّد،

عصیان در برابر نظامهای پوسیدهٔ اجتماعی پوشیده و تمرّد از پذیرش ساختارهای فعلی زندگی اجتماعی / انسانی است که بی‌عدالتی، نابرابری، دشمنی، ظلم و جهل و فقر را بر بشر تحمیل کرده است، یعنی همان مسائلی که موضوع گرایش اجتماعی را تشکیل می‌دهد. این است که ناگزیر باید در قلمرو شعر انقلاب مورد توجه باشد و حداقل از اشاره‌ای گذرا به نمونه‌های آن دریغ نگردد.

اما شعر سیاسی، خواه به‌طور مطلق سیاسی خوانده شود یا شعر سیاسی / ملی یا شعر ملی (وطنی) به تنهایی، یا حتی ادبیات واقع‌گرایی سوسیالیستی، از چنان ارتباط آشکار و مستحکمی با ادبیات و شعر انقلاب برخوردار است که پرداختن به آن و شناختن تعریف و حدودش یا شرح نمونه‌های شعری مندرج در آن بی‌نیاز از استدلال و مقدمه است، از این‌رو مستقیماً به شناسایی شعر سیاسی و شعر ملی در ادبیات عربی می‌پردازیم.

نکته بسیار پراهمیت اشاره به شعر دینی است که اغلب رنگ دینی ـ سیاسی دارد. عنوان شعر دینی می‌تواند حکایت از مفاهیم متعددی داشته باشد. اگر مقصود از آن مواعظ اخلاقی باشد در حیطهٔ شعر اجتماعی قرار می‌گیرد، که از نوع ادبیات متعهد است اما معمولاً با انقلاب و شعر انقلاب نقطهٔ اشتراکی ندارد و اگر داشته باشد فرعی و جانبی و دور از ذهن است. اگر مراد از شعر دینی، شعر فرقه‌های مذهبی در تاریخ ملت عرب باشد، تقریباً همیشه بر شعر سیاسی منطبق است، اما نوعی خاص از شعر سیاسی را تشکیل می‌دهد و نزد هر فرقه رنگ و بویی خاص می‌یابد و گاه همان شعر انقلاب و شراره‌های آن است. متأسفانه در کتاب‌های نقد معاصران بررسی و تحلیل گرایش دینی کمتر در کنار گرایشهای دیگر مشاهده می‌شود، اما جای خوشوقتی است که نقد اسلامی و تصوّر و ایدهٔ آن مورد توجه برخی پژوهشگران بوده و تألیفاتی چند به آن اختصاص یافته است.

شعر سیاسی ـ وطنی

بر خلاف شعر وطنی ـ به مفهوم نوین و معاصر آن ـ که عمر چندانی در ادبیات عربی ندارد، قدمت شعر سیاسی به طول عمر خود شعر عربی است. هر چند نوع و مفهوم و مصداق سیاست طی این تاریخ طولانی بارها دستخوش دگرگونی شده است. معنای لغوی سیاست تدبیر امور و سیادت و سروری مردم و اجرای قوانین است. معنای اصطلاحی آن، بر حسب وصفی که به آن بپیوندد متنوع می‌شود و انواع متعددی را نظیر سیاست عام، سیاست خاص، سیاست داخلی یا خارجی، سیاست دینی و جز آن در بر می‌گیرد.

طبیعی است که بر خورد شعر با سیاست مشابه برخورد نثر با آن نیست، یعنی انتظاری که از خطابه یا مقالهٔ سیاسی می‌رود از شعر معقول نیست، هر چند گاهی نتایج عملی و خارجی مشابه به بار

می‌آورند. علت آن است که شعر بر خلاف نثر، با اتکا به فلسفه و جدل، بیان حقایق و مطالب نمی‌کند، بلکه با شیوهٔ تصویرپردازی هنری و برانگیختن خیال به مقصود دست می‌یابد. این سخن به معنی انکار یا نادیده گرفتن آن دسته از آثار منظوم نیست که عملاً با استفاده از برهان و استدلال به اثبات یا نفی پدیده‌ای پرداخته‌اند و از نظر کمیّت نیز در تاریخ شعر عربی قابل توجه‌اند. معنی این سخن آن است که شعر با ویژگیهای پذیرفته شده برای آن و با آنچه در این تألیف از شعر اراده می‌شود شیوهٔ خاصی در ارائه حقایق دارد که از گذر خیال و تصویر می‌رود و هم زاد موسیقی و نقاشی است و کاربرد استدلال در آن هم در همین فضاست.

شعر عربی از دوران جاهلیت یعنی از زمانی که قبیلهٔ عربی تشکیل گردید با سیاست پیوند داشت، زیرا قبیله نوعی دولت کوچک شمرده می‌شد. هر چند شعر عربی در عصر جاهلی، شعری ذاتی (شخصی) و آزاد از هر قید و بند اخلاقی و به نوعی شعر در خدمت شعر بود، اما در همان حال، دیوان حکمت و معرفت عرب و تاریخ زندگی ایشان نیز بود و شاعر منزلت کاهن و نقش دفاع از قبیله را بر عهده داشت. در واقع شعر ترجمان ذات شاعر به عنوان فردی از قبیله‌اش بود، زیرا شاعر در میان قبیله‌اش شخصیت حقیقی خود را باز می‌یافت و حس می‌کرد. شاید در این میان شعر عیاران (صعالیک) و رانده شدگان (خلعاء) از قبیله، به نوعی استثنا باشد زیرا روابط قبیله‌ای آنها بعد از جدا شدن و طرد از قبیله، از هم می‌گسست، اما باز هم در میان آنان نوعی ارتباط جمعی وجود داشت و به‌خصوص شعر عیاران راستین مثل عروة بن الورد[1]، انعکاس صورت عالی و برجستهٔ تعهد انسانی است.

ممکن است در نظر گرفتن قبیله به عنوان دولتی کوچک یا لحاظ کردن شعر جاهلی به عنوان شعر سیاسی، مطلوب و مقبول جلوه نکند، ولی اعتقاد عمومی بر این است که می‌توان آن را این گونه اعتبار کرد، زیرا ارکان اصلی ساختار دولت در ساختار قبیله هم وجود دارد. این ارکان شامل: اقلیم، مردم، وحدت، سازمان معین و روابط خارجی است. بر مبنای نقل تاریخ، قبائل عرب به طور کلی هر یک جای اقامتی داشتند که با وجود کوچ موسمی، ویژه استقرار هر کدام از آنها بود. جمعیت هر قبیله از خانواده‌هایی تشکیل می‌شد که اغلب با یکدیگر خویشاوندی نَسَبی داشتند و توجه خاص آنها به علم انساب حاکی از اهمیتی است که برای این وجه قائل بودند. وحدت و یکپارچگی قبیله، ناشی از تعصب قبیله‌ای بود که قویاً در میان افراد حس می‌شد و به روابط آنان جهت می‌داد. بر اساس همین تعصب از رئیس قبیله اطاعت می‌کردند و به یاری افراد هم خون و هم عشیره خود می‌شتافتند بی آن‌که به ظالم یا مظلوم بودن او اهمیتی بدهند. نظام خاص قبیله، مشتمل بر اصولی بود که در انتخاب

---

۱ - عروةبن الورد العبسي (وفات. ۵۹۶ م.)

رئیس، لزوم اطاعت و حمایت، قوانین میراث و ازدواج و آزاد کردن بردگان و قضاوت و جز آن مراعات می‌گردید. روابط خارجی میان قبایل گوناگون و گاهی میان بعضی قبایل با دولتهای بزرگ همسایه، مثل ایران و روم، برقرار بود. به این ترتیب قبیلهٔ عربی تصویر کوچکی از یک دولت را به‌دست می‌داد[1].

شاعر از آن جا که زبان قبیله بود منزلتی خاص داشت و شعرش چون در راستای زندگی و سیاست قبیله حرکت می‌کرد، رنگ سیاسی می‌گرفت. شعر جاهلی در یک زمان هم تصویر شخصیت شاعر و هم شخصیت قبیله بود زیرا این دو رابطهٔ ناگسستنی داشتند. در واقع قصیدهٔ جاهلی از دو بُعد قابل بررسی است: نخست آن‌که شعری غنایی و وجدانی است با اغراض شعری رایج آن دوران مثل فخر و رثاء و هجاء، و دیگر آن‌که وسیله‌ای برای تحقق اهداف قبیله و ابلاغ موجودیت، قدرت و ویژگیهای آن است. به عبارت دیگر قصیدهٔ جاهلی در یک سطح غایتی شخصی دارد و در سطحی دیگر غایتی سیاسی که در قبیله و اهداف آن تبلور می‌یابد. این نوع اخیر غالباً در تأیید قبیله و فخر به آن و انساب آن و هجای دشمنانش مجسم می‌شود، اما می‌تواند تصویر مخالفت و عصیان بر قبیله نیز باشد، چنان‌که نمونه‌اش را در شعر عیاران و مطرودان قبایل ملاحظه می‌کنیم. در حقیقت شعر صعالیک که تصویر تمرّد بر ساختار اقتصادی قبیله و ترسیم زندگی دشوار بینوایان است، زیباترین بخش از دیوان شعر جاهلی و نمونه بر جسته شعر متعهد به شمار می‌رود.

نوع دیگری از شعر سیاسی عصر جاهلیت، شعر شاعران وابسته به دربار و پادشاهان جزیرةالعرب است در این دوران دو دولت کوچک عرب در آن دیار حکومت می‌کرد: یکی دولت غسانیان که در شام بر سر قدرت بود و تحت حمایت امپراطوری روم قرار داشت و دیگری دولت منذریان که در غرب فرات استقرار یافته بود و در حمایت ایران به سر می‌برد، ولی هر دو دولت استقلال داخلی داشتند. برخی از شاعران عرب که به این دربارها راه یافته‌بودند (شعراء البلاط) در حمایت از این دولت‌ها و ستایش ملوک آنها قصاید خود را تقدیم می‌کردند. بعضی قبایل دیگر نظیر قریش و کنده نیز دارای سلطهٔ سیاسی ویژه‌ای بودند و قلمرو خاص خود را داشتند.

با ظهور اسلام و تشکیل مرکزی اسلامی در مدینه، یعنی قدرتی که صبغهٔ دینی و سیاسی را با هم داشت، شعر نیز در بعضی ابعاد خود دستخوش دگرگونی گردید. طبیعی است شعری که در کنار این قدرت می‌ایستاد و به حمایت از آن می‌پرداخت یا بر عکس نسبت به آن موضع دشمنی و مخالفت اتخاذ می‌کرد، شعر سیاسی تلقی شود. اسلام با تعصب قبیله‌ای و تفرقهٔ میان قبایل موافق نبود و آن را از میان برداشت و در راه وحدت و یکپارچگی قبایل عرب تلاش نمود. از شعر قبایل به آن شیوه که

---

۱ ـ ر.ک. به: تاریخ الشعر السیاسی، صص ۴۰ـ۳۳.

در دوران جاهلیت وجود داشت اثری نماند جز شعر وفود[1]، که در اواخر زندگی پیامبر(ص) نمونه‌های آن را می‌توان یافت و نمایانگر نوعی از شعر قبیله‌ای است که در سایه حکومت اسلامی سروده شده و گرایش اسلامی دارد.

بر خلاف آنچه برخی پژوهشگران[2] پنداشته‌اند، وحدتی که اسلام بعد از تلاش برای حذف تعصبات قبیله‌ای جایگزین آن ساخت وحدت نژادی یا وحدت عربی نبود، زیرا اسلام اساساً مخالف نژادگرایی و تفرقه بشر تحت عنوان انتساب به نژادها و ملیتهای گوناگون است. هدف اسلام از حذف تعصب قبیله‌ای، جایگزین کردن تعصب نژادی نبود زیرا هر دو منجر به یک واقعیت یعنی تفرقه انسانها، می‌شود، در حالی که اسلام می‌خواست وحدت انسانها را در جامعه‌ای بر مبنای توحید برقرار سازد. شعر سیاسی اسلامی شعری است که در راستای این هدف حرکت می‌کند.

موضع اسلام نسبت به شعر نیز در جهت تقویت همین مقصود اتّخاذ شده بود. قرآن که هدف آفرینش موجودات را «عبادت حضرت حق»[3] معرفی می‌کرد. وحدت انسانها را در پرتو توحید یعنی معبود واحد، نشان می‌داد و اگر شعر مایهٔ سرگردانی و حیرت آدمیان در وادی تفرقه و گمراهی و خودستایی ـ بجای حق‌ستایی[4] ـ می‌شد، ناچار قرآن آن را منع می‌کرد و ناخوشایند می‌شمرد امّا شعری که که یاور ایمان و حق پرستی و در نتیجه در خدمت اهداف عالی انسانی بود، مورد حمایت اسلام قرار می‌گرفت و موضع پیامبر (ص) نیز جز این نبود.

از آنجا که شعر و ادبیات پدیده‌های فرهنگی است و سبکها و اسلوبهای آن به نوعی عادت تبدیل می‌شود که همواره تغییر آنها مستلزم گذشت زمان و یا صرف نیروهای فکری عظیم و کار طاقت فرسای اندیشه و ذهن است که این خود نیازمند انگیزه‌ای بسیار قوی یا احساس نیازی نیرومند و مصرّ است، نمی‌توان انتظار داشت که همیشه با تغییر احوال سیاسی ـ که برخلاف تغییرات فرهنگی و اجتماعی، معمولاً به سرعت و طی زمانی کوتاه رخ می‌دهد ـ اوضاع و ارکان فرهنگی هم متحول شود و پا به پای ساختار سیاسی، رنگ تازه‌ای بگیرد. طبیعی است که شعر به طور کلی و شعر سیاسی به وجه خاص، در آغاز تشکیل قدرت اسلامی، از این قاعده مستثنا نباشد. شاعران صدر اسلام همگی بخشی از عمر خود را در عصر جاهلیت گذرانده بودند و از این‌رو «مخضرمین» خوانده می‌شوند. اغلب ـ یا شاید همهٔ ـ آنها شخصیت شعری آن عصر را حفظ کرده بودند و حتی به نظر می‌رسد که شعر جاهلی

---

۱ ـ گروهها و جمعیتهای قبایل که به‌طور جداگانه بر پیامبر(ص) وارد می‌شدند.

۲ ـ احمدالشایب (استاد دانشگاه قاهره) در کتاب «تاریخ الشعر السیاسي»، صص. ۹۵، ۹۶ و ۱۳۰. بر وحدت عربی / نژادی که به‌وسیله اسلام ایجاد شده تأکید می‌کند، هر چند سعی دارد با آمیختن آن با وحدت دینی یا انسانی، جلوه مطلوبی به آن بدهد.

۳ ـ و ما خلقت الجنّ و الانس الاّ لیعبدون. سورهٔ الذاریات، آیهٔ ۵۶.

۴ ـ و الشعراء یتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم في کل وادٍ یهیمون . سورهٔ الشعراء، آیات ۲۲۴ و ۲۲۵.

آنها از نظر ساختار و متانت و قوت، برتر از شعر اسلامی آنها باشد. علاوه بر این فرهنگ اسلام ـ بلکه بهتر است، به تعبیر قرآن، بگوییم، ایمان[1] ـ در جان و دل آنها نفوذ نکرده بود و کدورتهای میان مهاجران و انصار، که در شعر این دوره انعکاس یافته، گواه این حقیقت است. از سوی دیگری شعری که در دشمنی با اسلام و پیامبر (ص) سروده شد و تجسم سیاست شرک آلود مکه در برابر سیاست اسلامی بود خود حکایت از اجتماعی دوگانه داشت. گرچه جبهه شرک بعد از فتح مکه ناگزیر از تسلیم شد و به ظاهر به حریم اسلامیان پیوست، اما تردیدی نیست که آتش کینه و دشمنی را در زیر خاکستر نفاق پنهان ساخته بود و ما شاهدی صادق‌تر از شراری که بر خیمه عاشقان نینوایی افتاد، بر این ادعا طلب نمی‌کنیم.

اما زودتر از وقوع این اسطورهٔ آسمانی، نشانه‌ها و مقدّمات تحقق آن رخ داد و ابتدای آن لحظه دیده فروبستن پیامبر (ص) بود. از آن زمان سیاست اسلامی دو شاخه شد: حقیقتی خاموش/خروشان و حکومتی که نام و عنوان اسلام را داشت، قوای نظامی‌اش حامل پرچم اسلام بود، به نام اسلام فتوحات اسلامی را تحقق می‌داد، اما مشکل می‌توان قضاوت کرد که در حقیقت و باطن چه بود، این حکومت تا سالها، تا سده‌ها، تا.... دوام یافت، اما حقیقت خاموش، با خاری در چشم می‌نگریست و می‌گریست و با استخوان پاره‌ای در گلو می‌خروشید و ساکت بود و اگر کسی را می‌یافت شقشقه‌ای برمی آورد و باز فرو می‌برد و اگر نمی‌یافت با چاه و ستاره مأنوس بود، این حقیقت هم ماند و تا همیشه جاودانه خواهد ماند و عزیز.

شعر هم ناچار در امتداد همین دو شاخه به دو راه رفت: راهی که وقایع سیاسی آن روزگار و روزگار بعد از آن را، ثبت و ترسیم می‌کرد و راهی که در آن آیینهٔ حق‌پرستان شد و پژواک مناجات ایشان و بازتاب سوز و آتش دلهای آنان، و آنگاه از برکت انفاس قدسی قبیلهٔ عشق، خود شراره‌ای گشت که بر دل شیفتگان گم کرده راه حقیقت افتاد و شوق پیوستن به این گروه را بر جان آنان انداخت. و این چنین بود که شعر انقلاب شکل گرفت و تا امروز ـ و تا همیشه ـ جاری است.

***

آن گونه که شعر آن دوران روایت می‌کند بلافاصله پس از رحلت پیامبر (ص)، جدای از اختلاف بنیادی که میان این دو راه ذکر شد، در میان پیروان طریق اول، به انگیزه منازعات قبیله‌ای و کدورتهای میان قریش و انصار و یا میان قحطانی‌ها و عدنانی‌ها، در مورد تعیین جانشین پیامبر (ص) اختلاف افتاد. شرح و بیان عقاید هر فرقه در حمایت از صلاحیت آن برای احراز این مقام، تا دوران

---

۱ ـ و لمّا یدخل الایمان فی قلوبکم. سوره الحجرات، آیهٔ ۱۴.

آل بویه در شعر عربی ادامه یافت. غیر از مسأله خلافت اسلامی، ارتداد برخی قبایل یا فرقه‌های عرب از اسلام، نابسامانی‌های سیاسی دیگری به همراه داشت که در شعر این دوره انعکاس یافته، اما اغلب قصایدی که به این موضوع اشاره دارد شرح افکار مرتدّان است و به‌ویژه از این زاویه که مخالفت و قیام برضد عقاید و اصول اسلامی است شعر سیاسی محسوب می‌شود. غیر از جنگهای ردّه، اشاره به فتوحات خارجی اسلام، وقایع بعد از کشته شدن عثمان و حوادثی که به نام خون خواهی او شکل گرفت، وقایع جنگهای جمل و صفین و نهروان، فرازهای دیگری از شعر سیاسی دورهٔ آغازین حکومت اسلامی است. بعد از جنگ صفین شعر سیاسی به تدریج در سه جهت عمده شکل واضح‌تری به خود گرفت و رنگ سیاسی آن به مفهوم خاص کلمه آشکارا پدیدار شد. شعر شیعه، شعراحزاب سیاسی و شعر خوارج از این زمان تکوین یافت و رو به رشد نهاد و همین شعر است که در اطلاق عنوان سیاسی بر آن، در میان پژوهشگران تقریباً خلافی نیست.

شعر خوارج

شعر خوارج تصویر عقیدهٔ دینی ـ سیاسی فرقه‌ای است که به دور از تأثیر تمدن جدید و گرایشهای آن‌که به‌ویژه در شام بارز بود، طبیعت بدوی خود را حفظ کرده بودند و هیچ‌گونه نرمش یا مسامحه‌ای را در اصول اعتقادی خود جایز نمی‌شمردند. از آنجا شاعران خوارج خود جنگاوران و حاملان سلاح بودند که در میدانهای جنگ شرکت داشتند، شعر ایشان تصویر راستین مشاعر و آراء و اندیشه‌های آنان است. به‌خصوص آن‌که این شاعران برخلاف شعرای احزاب سیاسی، شعر را وسیله کسب و امرار معاش قرار ندادند و به فنون مختلف شعر، مثل مدح و هجو و مرثیه و غزل توجه چندانی نداشتند. اعتقاد دینی نزد آنان چندان نیرومند بود که در دشمنی مخالفان خود ـ حتی اگر خویشاوندی نزدیک با آنان داشتند ـ سستی نمی‌ورزیدند.

از اغلب شاعران خوارج دیوان شعری به جا نمانده است. شعر خوارج عمدتاً شعری شبیه به خطابه است: کوتاه، بالبداهه، موثّر و نافذ. بیشتر به شکل قطعه یا قصیده‌ای کوتاه است که در خدمت اعتقاد دینی خاص شاعر قرار دارد بی‌آن‌که به عنوان حرفه یا هنری به آن نگاه کند یا بخواهد از طریق آن به ابراز توانایی هنری و قدرت شعری خود بپردازد. از آنجاکه این اشعار اغلب قطعه‌هایی کوتاه است، وحدت موضوع معمولاً در آنها مراعات شده است، معانی شعری پیرامون موضوع واحد و معینی دور می‌زند و چون اغلب مشتمل بر مفاهیم دینی جدید است به تقلید از نظام قدیم قصیده گرایش ندارد. دوران شکوفایی شعر خوارج، عصر اموی است هر چند که فعالیتهای سیاسی و قیامهای این فرقه تا عصر عباسیان نیز استمرار یافته است.

احزاب سیاسی

وقتی سخن از احزاب سیاسی آن عصر به میان می‌آید گاهی به طور کلی همهٔ فرقه‌های سیاسی ـ که شامل فرقه‌های دینی ـ سیاسی نیز می‌شود ـ تحت این عنوان مورد توجه قرار می‌گیرند و شعر خوارج و شعر شیعه در کنار شعر حزب امویان و یا بعد از آنها حزب عباسیان، مطرح می‌گردد. اما به‌طور خاص اصطلاح حزب سیاسی بر سلطه سیاسی حاکم ـ اموی یا عباسی ـ بهتر قابل انطباق است، زیرا این سلطه با وجود حمل نام خلافت اسلامی، انگیزه دینی نداشت و تنها چیزی که طلب می‌کرد اقتدار سیاسی بود که طبعاً مواهب اجتماعی و اقتصادی را در انحصارش قرار می‌داد. بنابراین از اساس و در بنیان اعتقادی، تفاوتی جوهری میان شیعه و خوارج از یک سو و احزاب اموی و عباسی از سوی دیگر وجود داشت. این سخن نباید باعث تبادر این اندیشه به ذهن شود که خوارج و شیعه در یک صف یا در یک منزلت واقع شده‌اند، هرگز، شتّان مابین الفریقین! خوارج ـ البته آن خارجیانی که از سر صدق و اخلاص به آیینی که برگزیده بودند، عشق می‌ورزیدند ـ قشری از دین را گرفته بودند و به لعاب آن رضایت داده بودند و سطور قران را بر مصاحف می‌پرستیدند، و شیعه ـ شیعیان راستین ـ حقیقت قرآن را از زبان حق ناطق درک می‌کردند.

بر همین مبنا ـ مبنای حقیقت و حق‌طلبی ـ شاعران شیعه نیز نیاز به طبقه بندی دارند. به بیان دیگر همهٔ شاعرانی که در تاریخ یا در ادبیات یا در نقد ادبی به عنوان شعرای شیعه معرفی می‌شوند تحت یک حکم قرار نمی‌گیرند و در مورد آثار آنان یکسان قضاوت نمی‌شود و به شخصیت ایشان از بعُد ادبی و سیاسی و دینی به یک چشم نمی‌توان نگریست. اینها نیز درجات و طبقاتی دارند و دور از انصاف است که همه با یک عنوان نامیده می‌شوند. این اشتباهی است که اگر منتقدان و مورخان جبههٔ مخالف به عمد مرتکب شده‌اند، ظاهراً منتقدان و ادبا و پژوهشگران دوست و هم سنگر نیز به سهو در آن افتاده‌اند، از آنجا که شاید گمان برده‌اند که کثرت شاعرانی که به دفاع از شیعه و اعتقاد تشیع برخاسته‌اند، خود دلیلی بر صدق این مکتب است. اما حقیقت آن است که تشیع به انبوهی پیروان و مدافعان، اثبات وجود یا تثبیت قدرت نمی‌کند یا حتی به آن نیاز ندارد، تشیع نیازمند اخلاص و صدق و عشق است که از آن هم لبریز است. ما البته شعر همهٔ شاعرانی را که حتی یک بیت در حمایت تشیع سروده‌اند ارج می‌گذاریم و در برابر همهٔ ایشان ـ از هر فرقه و ملیت و آیینی ـ سرفروتنی فرود می‌آوریم؛ اما برای «شاعر شیعی بودن» معیاری قائلیم و آن عشق و درد راستین است. یا اگر منتقدان و صاحب‌نظران بر نام‌گذاری معهود و رایج و نامیدن همهٔ شاعرانی که در حمایت شیعه شعری یا قصیده‌ای سروده‌اند به شعرای شیعه اصرار می‌ورزند، ما از نامیدن شاعران دردمند و عاشق شیعه به‌نامی دیگر ـ مثل شاعران انقلاب تشیع ـ حمایت می‌کنیم. مثالی می‌آوریم. فرزدق شاعری از عصر

اموی است که گاه به عنوان شاعر بزرگ و برجسته امویان[۱] و گاه به عنوان شاعر شیعه[۲] و گاه به عنوان شاعر تمیم و مدافع تعصبات قبیله‌ای[۳] معرفی می‌شود. قصیدهٔ مشهور او در ستایش امام سجاد (ع) است که او را در ردیف شاعران شیعه تثبیت کرده[۴]:

هذا الذي تعرف البطحاء و طأته — والبيت يعرفه و الحلّ و الحرم
هذا ابن خير عباد اللّه كلّهم — هذا التقيّ النقيّ الطاهر العلم
هذا ابن فاطمة (ع)، ان كنت جاهله — بجدّه انبياء اللّه قد خُتموا...

این قصیده نزد شیعه محبوب و مکرّم است، عاطفه‌ای صادق دارد و رایحه محبت شاعر نسبت به امام از آن به مشام می‌رسد، و خشم و غیرتش در قبال بی‌احترامی به مقام ایشان حس می‌شود. اما با همه احترام و تواضعی که در برابر این ابیات تقدیم می‌کنیم نمی‌توانیم در میزان قضاوت آن را هم‌سنگ «مدارس آیات» بشماریم، کجا آوای جانسوز دعبل را از آن می‌شنویم که می‌نالد:

تجاوبن بالارنان و الزّفرات — نوائح عُجّم اللفظ و النطقات
يخبّرن بالأنفاس عن سر أنفس — أسارى هوى ماض و اخرات
مدارس آيات خلت من تلاوة — و منزل وحي مقفر العرصات
لآل رسول اللّه بالخيف من منى — و بالركن و التعريف و الجمرات
منازل وحي اللّه ينزل بينها — على أحمد المذكور في السورات...

شاید گفته شود تفاوت این دو قصیده در نوع و اسلوب آنهاست، زیرا قصیدهٔ فرزدق اسلوب خطابی دارد و شعر او به علت وابستگی‌اش به شعر جاهلی و جو قبیله‌ای اقتضای نوعی خشونت می‌کند که آن را از شعر مرثیه گونهٔ دعبل با آهنگ نرم و پیوسته‌ای که در آن حس می‌شود، متمایز می‌سازد. ولی به اعتقاد نگارنده انتخاب اسلوب و اختیار آهنگ خبر از سرّ درون دارد و همین سرّ درون است که معیار تعیین "شاعر انقلاب تشیع" است. و ما دوباره در سخن از شعر و انقلاب به این مقوله باز خواهیم گشت.

امویان

امویان حکومتی اشرافی در دمشق برپا کردند و سلطنت موروثی و شیوه حکومت پادشاهان ایران و امپراطورهای روم را به کار گرفتند. دین را وسیلهٔ مردم فریبی قرار دادند و مانند وسیله‌ای در

---

۱ - تاريخ الشعر السياسي، صص ۳۶۵ و ۳۹۰.
۲ - الادب السياسي الملتزم، ص ۱۴۷.
۳ - تاريخ الشعر السياسي، ص ۳۸۵.
۴ - در ادامه بحث در خصوص اختلاف در انتساب این قصیده به فرزدق سخن خواهیم گفت.

خدمت سیاست سلطه‌طلبی خود در آوردند. شاعرانی که در خدمت این حزب حاکم بودند با شیوهٔ برخورد با ملوک با آنان روبرو می‌شدند. این شاعران عموماً بر آیین ملوک خود بودند یعنی جز منفعت و مصلحت شخصی خویش چیزی طلب نمی‌کردند، هر چند دربارهٔ ابوالعباس اعمی و عبدالله بن قیس الرقیات، اخباری وجود دارد که از نوعی وفاداری و دوستی مخلصانه آنها نسبت به بنی‌امیه حکایت می‌کند. آورده‌اند که ابوالعباس حتی بعد از سقوط دولت امویان به پیمان دوستی آنان وفادار ماند. برخی دیگر از شاعران، از جمله اسماعیل بن یسار وکثیر عزّه با حکام اموی از در نفاق و موارِبه در آمدند و با وجود عداوت باطنی در ظاهر زبان به مدح آنها گشودند.

در مجموع شعری که در حمایت سلطهٔ اموی حاکم سروده شده تصویری از سیاست خلفای این دولت به دست می‌دهد و شیوهٔ سیاسی هر کدام را منعکس می‌سازد، و این علاوه بر اشارات تاریخی است که در بردارد. یکی از بارزترین ویژگیهای سیاست امویان تکیه بر تعصبات قبیله‌ای بود. تعصبات تفرقه‌انگیز دیگری نیز در این زمان وجود داشت که وحدت ملت مسلمان را بیشتر دستخوش تفکک و از هم گسیختگی می‌ساخت، مانند تعصبات اقلیمی میان شام و عراق، یا تعصبات شهری میان کوفه و بصره، اما آنچه دولت اموی به عمد بر آن تأکید داشت زنده کردن تعصبات قبیله‌ای، به‌خصوص میان یمنی‌ها و مضریان بود و اختلافات میان این دو قبیله، و نیز قبایل تغلب و تمیم، در سراسر حکومت امویان استمرار داشت. گرچه بنی‌امیه از این تعصبات قبیله‌ای سوء استفادهٔ سیاسی می‌کردند و سیاست خود را با اتّکاء بر آن برنامه‌ریزی می‌نمودند، اما در نهایت همین تعصبات و تفرقه‌های قبیله‌ای به شکل انتقام‌جویی و خونخواهی‌های پیاپی، گریبانگیر حکومتشان گردید و سرانجام آن را بر باد داد.

شعر سیاسی این دوره در بخش عمدهٔ خود تصویر این تفرقه و تعصب قبیله‌ای است. نقائض جریر و فرزدق و اخطل، که احتمالاً مشهورترین شعر اموی به شمار می‌آید، در واقع اثر مستقیم همین تعصبات را نشان می‌دهد. این سه شاعر، به عنوان شاعران بزرگ یا فحول دورهٔ اموی شناخته می‌شوند. خصوصیت اصلی ایشان احیای ویژگیهای بادیه‌نشینی و زندگی جاهلیت است. این شاعران هر چند در دامن اجتماع مسلمان رشد کرده بودند اما از اسلام تأثیر چندانی نپذیرفته بودند، نه تنها تعصبات قبیله‌ای را تبلیغ و ترویج می‌کردند، بلکه گاه بر اصول و شعائر و نظام اسلامی می‌شوریدند و از حدود آن خارج می‌شدند. در شیوهٔ ادبی هم پای بند اسلوب و زبان و الفاظ قصیدهٔ جاهلی باقی‌مانده بودند و نظام قصیده را به شیوه دوران جاهلیت مراعات می‌کردند.

شعرای نقائض به علت وابستگی شدید قبیله‌ای و تقیّد به حدود آن، به قدر شاعران حزب اموی

حاکم ـ مثل عبدالله بن قیس ـ یا شاعران خوارج و شیعه، شاعر سیاسی نبودند، هر چند که سیاست را کاملاً ترک نکرده بودند و به بهانه‌های مختلف شعرشان به حکومت مرکزی یا حکام محلی ارتباط می‌یافت. اما بخش اصلی شعر ایشان بر سیاست تعصبات قبیله‌ای تکیه داشت به‌خصوص از این بُعد که این تعصبات از ارکان اصلی سیاست امویان شمرده می‌شد.

سیاست در نظر شاعران بزرگ ـ فحول ـ وسیله‌ای بود با هدف خدمت به قبیله‌ای معین، بنابراین حتی حضورشان در دربار امویان نیز به سمت همین غایت اصلی، جهت می‌گرفت. شعر سیاسی هم نزد آنان نوعی شعر جاهلی و در همان موضوعات رایج در شعر آن زمان بود. اخطل در برابر احزاب و جماعتهای مخالف، به حمایت از امویان و تأیید حکومت آنان و مدح خلفای بنی‌امیه می‌پرداخت و دشمنان آنان را هجو می‌کرد. جریر از آغاز فعالیت ادبی خود به فن هجا و نقائض روی آورد و از زمان پیوستن به حجاج وارد سیاست عصر شد و با مدح او به خیل شاعران درباری ملحق گردید و مدح امویان را به تعصب قبیله‌ای افزود. برخلاف اخطل و جریر که شعر را وسیلهٔ کسب بخشش وصلهٔ خلفا قرار داده بودند فرزدق شخصیتی بلند نظر و شجاع و کریم و از عشیره‌ای صاحب مجد بود. او قبیلهٔ خود ـ بنی مجاشع دارمی تمیمی ـ را برتر از همهٔ خلق می‌شمرد ولی پیامبر (ص) و اهل بیت (ع) را استثنا می‌کرد. فضائل و اوصاف قبیله‌اش در چشم او برتر از اوصاف امویان بود، از این رو حتی در مجلس آنان از مدح بنی مجاشع و فخر به آنان خودداری نمی‌ورزید. غیر از فخر، فنی که فرزدق از مشاهیر آن به شمار می‌رود، فن هجا و نقائض است. نقائض در واقع نوعی جنگ سرد میان این سه شاعر بود که حدود پنجاه سال استمرار یافت. در این مبارزهٔ کلامی حدود اخلاق هتک می‌شد و حرمت و آبروی افراد رعایت نمی‌گردید. با این همه، این فن آن قدر گسترش و اهمیت یافت که به‌صورت مکتبی ادبی با ویژگیهای خاص خود در آمد. شعر فرزدق از مدح نیز بی‌نصیب نیست خواه به انگیزه سیاسی یا دینی یا با پروای از حکومت یا گاه در طلب بخشش امرا و خلفا یا برای ابراز توانایی شعری. اعتقاد رایج بر این است که فرزدق از شاعران شیعه و دوستداران امام علی (ع) و فرزندان ایشان بود و میمیهٔ مشهورش در ستایش امام سجاد (ع) راگواه این گرایش می‌شمرند. هر چند شوقی ضیف در انتساب فرزدق به تشیع و در نسبت این قصیده به او تردید کرده، اما برخی مؤلفان و صاحب نظران در صحت هر دو انتساب دلایل متقنی ارائه نموده‌اند[1]. این قصیده برخلاف دیگر قصاید فرزدق که اسلوبی محکم و ساختار و الفاظی خشن دارد، به دور از تصنع و تکلف، به روانی و بدیهه سرایی و صدق عاطفه مشخص می‌گردد ولی هم چنان بر لحن خطابی تکیه می‌کند. گاهی این قصیده را تجسم روح خروشان انقلاب تشیع شمرده‌اند و شجاعت فرزدق را در انشاد آن در برابر

---

۱ ـ الادب السیاسی الملتزم، صص ۱۵۵ـ۱۵۲.

هشام بن عبدالملك، خلیفه اموی، هم‌طراز شجاعت ابوذر غفاری و حجر بن عدی قرار داده‌اند.[۱] اما براساس سایر قصائد فرزدق و مفاهیم و اغراض دیگر شعری او و شخصیتی که از او نهایتاً و در مجموع در ذهن نقش می‌بندد، نگارنده نمی‌پذیرد که شاعر را ـ حتی در این مورد خاص و بروجه انفراد ـ هم قدر ابوذر قرار دهد. ما در ابوذر و به درجاتی کمتر از او در حجر بن عدی، داغ درد و سوز عشقی سراغ داریم که در فرزدق آن را نمی‌یابیم. همینطور نمی‌توان پذیرفت که این قصیده، با همهٔ صدق احساس و خلوص اعتقاد از جهت عمق احساس و سوز دل به قدر "مدارس آیات" منقلب کننده باشد.

به طور کلی مبنای تفکر و عقیده و در نتیجهٔ آن مضامین شعر شاعران بزرگ (فحول) وابستگی به قبیله و تعصب قبیله‌ای بود که از سویی از تربیت بدوی آنها ناشی می‌شد و از سوی دیگر حاصل روش سیاسی امویان در دامن زدن به این تعصبات به شمار می‌رفت. گرایش آنها به دربار بنی‌امیه نیز وسیله‌ای در راه تحقق اهداف قبیله‌ای و منافع گروهی بود و به همین دلیل در یک موضع خاص ثبات و دوامی نداشتند و گاهی در مدح و گاهی در هجو شخصیتی واحد شعر می‌گفتند و روزی به این فرد و روزی دیگر به فردی از دشمنان او می پیوستند. منافع مالی و دریافت صله نیز انگیزه دیگری برای این موضع متغیر بود، از این‌رو مخلصانه در خدمت حزب و فرقهٔ سیاسی خاصی ـ احتمالاً جز قبیلهٔ خود ـ نبودند و حتی شعائر و اصول اخلاقی و اسلامی نیز طبیعت جاهلی آنان را تغییر نداده بود.

احزاب مخالف و شعوبیه

سیاست امویان تنها به تقویت تعصبات قبیله‌ای اکتفا نکرد بلکه به ایجاد جبهه‌ای دیگر میان عربها و غیرعربها منتهی شد که در نهایت جنبش فکری شعوبیه را به وجود آورد که به تعبیری، ملیت گرایی و تلاش در راه تجدید عظمت و شکوه ایران باستان بود. گرایش سیاسی شعوبیه (موالی)، نتیجه مستقیم سیاستی بود که بنی‌امیه اتخاذ کردند. دولت اموی دولتی عربی بود و دولتمردان و رجال سیاسی و نظامی همه از عربها بودند. حکومت آنها دولتی خودکامه و منفعت طلب بود. مورخان و پژوهشگران عرب ـ به‌خصوص آنها که برای نژاد عربی و ملیت عرب ارزش ویژه‌ای قائلند ـ معمولاً بر اثبات اقتدار و مجد عربی در ایام امویان اصرار می‌ورزند و دولت آنها را حکومتی عربی ـ اسلامی معرفی می‌کنند[۲] که تابع غلبهٔ فرهنگ و سیاست غیرعربی قرار نگرفت و خلوص عربی خود را حفظ کرد. شگفتا از این تناقض دردناک و تکراری تاریخ! چگونه می توان حکومتی چون دولت بنی‌امیه

---

۱ ـ همان، ص ۱۶۳.

۲ ـ تاریخ الشعر السیاسی، ص ۲۶۸.

را دولتی اسلامی معرفی کرد؟ ما از جنایتی که این حکومت را نزد سوختگان عاشق، منفورتر از ابلیس ساخته سخن نمی‌گوییم، اما این پژوهشگران تضاد میان تعصب عربی و قبیله‌ای و اندیشه و ایمان اسلامی را چگونه توجیه می‌کنند؟ اسلامی که میان بندگان خدا تفاوت ریشه‌ای در نژاد و رنگ و... قائل می‌شود چه اصطلاحی است و در کدام توجیه می‌گنجد؟ آیا می‌شود که اسلام بدون اصول و فروع اعتقادی آن اسلام بماند؟ این تجربهٔ نلخ و مکرر تاریخ است: دولت عثمانی و تبعیض نژادی ترکی چگونه خلافت اسلامی ـ شرقی است؟ دیگر دولتهای اسلامی در طول تاریخ تاکنون، چگونه؟ تنها توجیهی که داریم این است که عنوان باقی است بر تارک دولتمردان، و ایمان و اعتقاد در دل‌های مردم، و مردم برحسب درجه ایمان و اعتقاد قلبی شیفته یا فریفته آن عنوان و برحسب میزان آگاهی و معرفت و درایت در صف مخالفان و موافقان و بر اساس منافع دین و دنیا در جامهٔ سکوت یا انقلاب...

وقتی عربها با تکیه بر اوصاف عربیت خود، اسلام را اسلام عربی و از آنِ خود معرفی کردند و اصول اسلامی را در برادری و برابری مسلمانان نقض نمودند، عکس‌العمل ملیتهای دیگر را برانگیختند. ملتهای غیرعرب به زور سلاح اسلام نیاورده بودند، آنچه آنان را به اسلام متمایل ساخت، شیفتگی به اصول و اعتقادات آن بود. بنابراین هنگامی که این اصول نقض شد و حقوق آنها پایمال گردید به مقابله برخاستند و نهضت شعوبیه به این طریق شکل گرفت. پیروان ملیتهای غیرعربی را در آن دوران موالی می‌خواندند و موالی از ملیتهای متعددی ـ چون ایرانی، رومی، مصری و غیر آن ـ بودند. اما جنبش ادبی شعوبیه به‌طور اساسی توسط ایرانیان برپا شد، زیرا از سویی مجاورت جغرافیایی آنان را در ارتباط نزدیک و تماس مداوم با عربها قرار می‌داد و از سوی دیگر طی فتوح اسلامی ارکان سیاسی حکومت آنها بکلی از هم پاشیده بود و تحت سیطرهٔ فرهنگی ـ سیاسی اسلام در آمده بودند. سایر ملل یا چنین مجاورت و اختلاط سیاسی ـ فرهنگی با عربها نداشتند یا به علت ضعف و کمی تعداد در صدد مقابله برنمی آمدند.

دولت پارسی که با ظهور دولت اسلام منقرض شده بود همچنان عظمت خود را در دل شعوبیان حفظ کرده بود و رفتار تحقیرآمیز عربها در دورهٔ اموی آرزوی بازگشت آن دولت را در قلب ایشان شعله‌ور می‌ساخت و شاعران سیاسی شعوبی با شعر خود بر شدت وحدّت این آتش می‌افزودند. خشم شعوبیه ابتدا متوجه عنصر عربی و نژاد عرب بود اما مدتی بعد گسترش یافت و سایر ابعاد را دربر گرفت، بلکه به هر پدیده‌ای که به نوعی به کیان عربی رابطه‌ای داشت سرایت کرد و زبان و ادبیات و حکومت و دین را نیز شامل شد. با اینحال شاعران شعوبیه خود را وقف جنبش یاد شده نساختند و گاهی به احزاب دیگر، مثل خوارج و شیعه می‌پیوستند و ظاهراً علت آن، نه اخلاص در عقیدهٔ آنان، که نوعی منفعت‌طلبی و جستجوی حمایت سیاسی بود وگرنه آنچه واقعاً طالب آن

بودند، بازگرداندن دولت ایرانیان بود.

شاعران شعوبیه نه تنها فخر به گذشتهٔ پارسیان و ذکر عظمت و شکوه تاریخ ایران و هجو و ذم تک تک قبایل عرب را موضوع شعر خود قرار دادند و هیچ قبیلهٔ عربی را بدون مذمت و هجا رها نکردند و با مقایسه زندگی و سلوک و آداب ایرانیان با حیات بدوی و خشن عرب به تحقیر و استهزاء عربها پرداختند، بلکه ـ آن طور که روایت می‌کنند ـ به تباه ساختن و مشوّه کردن چهرهٔ ادبیات عرب مبادرت نمودند. آورنده‌اند که حمّاد راویه[1] شعر منحول می‌سرود و قصایدی به نظم می‌آورد و آن را به شاعران دورهٔ جاهلیت نسبت می‌داد و چون در تقلید توان‌مند و بر مدارس شعر آگاه و مسلط بود، به‌خوبی از عهده این کار برمی آمد.

به این ترتیب شعر سیاسی در این زمینه به تصویر تعصب نژادی ایرانی و عربی تبدیل شد و به‌خصوص شعر شعوبیان، علاوه بر بهره‌وری از فرهنگ شعری عربی از ویژگیهای هنر و ادبیات ایرانی هم بهره‌مند بود و از این‌رو تأثیر به‌سزایی در تبلور این تعصب داشت. بااین همه گرایش به حکومت پارسی و حرکت شعوبیان در دوره اموی، عمومی نبود و رنگ انقلابی نداشت، شاید از آن‌رو که امویان این جنبش را هر لحظه در آغاز آن خاموش می‌ساختند. اما در دوره بعد و در عصر عباسیان شدت و قساوت این جنگ سرد بالا گرفت، زیرا شعوبیان منزلت و نفوذ سیاسی پیدا کردند و چون در برپایی حکومت عباسیان نقش داشتند، در سایه این دولت به آزادی کامل دست یافتند و صاحب چنان قدرتی شدند که نه فقط به برابری با نژاد عرب نایل آمدند که در بسیاری جهات بر آنان غلبه کردند. در نتیجه این قدرت و سلطه، شعر شعوبیان در هجو عرب به ریشخند و هجایی تلخ و گزنده تبدیل شد.

حرکت سیاسی سلطه طلب دیگری که در عصر امویان به انگیزه برپایی نوعی اشرافیت پدیدار گشت قیام زبیریان ـ پیروان عبدالله بن الزبیر[2] ـ بود که به هوای استیلای قریش در برابر حکام اموی بپاخاستند. ابن‌زبیر موفق نشد سلطنتی را که در اندیشه داشت تأسیس کند زیرا بیشتر روزگارش در جنگ گذشت و علاوه بر آن شاخه‌ها و فروع قریش متعدد بود و هر کدام مقام زعامت را از آن خود و تنها خود را شایسته آن می‌دید و اتفاقی میان آنها واقع نشد. شعر سیاسی در حمایت این فرقه به‌طور عمده از زبان عبدالله بن قیس الرقیات است که گویا علاقه‌اش به امویان نیز ناشی از انتساب آنها به قریش بوده است.

---

۱ ـ حماد الروایة

۲ ـ عبدالله بن الزبیر بن العوام، پدرش زبیر از صحابه پیامبر(ص) و مادرش اسماء دختر ابوبکر و خواهر عایشه بود. در سال اول هجرت متولد شد. با خوارج و امویان دشمنی داشت و به عدوات اهل بیت(ع) شهره بود.

شعر شیعه

حقیقت تشیع عشق و درد و نیازمندی و انقلاب است. همین یک حرف گرچه اهل خانه را بس است ولی برای آنان که از لب تاریخ حدیث می‌شنوند یا ترجیح می‌دهند بر مبنای مصطلحات و تعاریف رایج تاریخ ادبیات این مکتب را بشناسند، با همان زبان روایت می‌کنیم. می‌گویند تشیع از غدیر یا سقیفه شروع شد و اساس آن اختلاف بر سر جانشینی پیامبر(ص) بود که شیعه اعتقاد داشت حق آل علی(ع) است. فعالیت سیاسی شیعه ـ که با فعالیت ادبی آنها همراه و هم سو بود ـ به هدف بازگرداندن خلافت به صاحبان راستین آن، برنامه‌ریزی می‌شد و براندازی حکومت امویان را مقصد خود قرار داده بود؛ از این‌رو دولت بنی‌امیه آشکار و پنهان به آزار و شکنجه آنان پرداخت و مخالفت آنها را با خود، طغیان بر حکومت اسلامی قانونی جلوه داد و مردم را قانع ساخت تا به هدف برقراری امنیت و حفظ حکومت اسلامی با آنان مقابله کنند.

بعد از صفین، خوارج بر نتیجه حکمیت شوریدند و به مخالفت با هر دو طرف برخاستند. اما شیعه، با تحمل تلخی گزندهٔ این خدعه، سکوت کردند. ولی دیری نپایید که شیوهٔ ناجوانمردانهٔ حکام اموی، و به‌خصوص والیان آنها در عراق، در اهانت به امام علی(ع)، دوستان را بر سر آتش نشاند و شعله قیام را بر افروخت. حجربن عدی در کوفه بپاخاست و زیاد بن ابیه او را اسیر کرد و به دربار معاویه فرستاد و آنجا شهید شد. میثم تمّار راهی دیگر گرفت. اسطوره نینوا گذشت و گداخت و قیامتی افروخت که تا قیامت شعله‌ور خواهد ماند. جنبش توابین از نخستین گدازه‌های سوزندهٔ کربلا بود و در پی آن قیام مختار ثقفی بر پا گردید و او به دست مصعب بن زبیر کشته شد.

انقلاب زیدیان به رهبری زید فرزند امام زین العابدین(ع) قیامی سیاسی ـ اجتماعی بود که در عهد هشام بن عبدالملک به وقوع پیوست. حکایت می‌کنند که روزی زید از راهی می‌گذشت. زنی فقیر را دید که از مرداری قطعه‌ای جدا می‌کرد و در کیسه‌ای می‌نهاد. چون جویای حال شد، زن به شرمندگی گفت: کودکانی دارم سخت گرسنه، و چیزی برای سیر کردن آنها نمی‌یابم. زید سر فرو افکند و بعد از اندکی درنگ گفت: ای بنده خدا! این حال تو، مرگ مرا در پیش چشمانم مجسم می‌سازد که بر تنه نخلی به دار آویخته می‌شوم[1]. و چنین شد. زید با چهل هزار تن که با او بیعت کردند قیام کرد تا کتاب خدا و سنت پیامبر(ص) او را به پای دارد و باستم کاران بستیزد و یاور مظلومان باشد و حق محرومان را بازگرداند و به یاری اهل بیت برخیزد[2]. اما به شهادت رسید و مصلوب شد. جسدش را سوختند و خاکسترش را در فرات و مزارع عراق پاشیدند.

---

۱ ـ الادب السیاسی الملتزم، ص ۵۴.

۲ ـ همان، ص ۵۵.

این بلا در عصر عباسیان هم استمرار یافت. علویان و عباسیان هر دو از هاشمیان بودند و به پیامبر(ص) نسبت می‌یافتند. بنی عباس در مبارزه با امویان از نام علویان بهره بردند و چون بر حکومت استیلا یافتند دست ظلم و تعدی بر دوستان علی(ع) گشودند و تا آنجا ستم روا داشتند که شاعران علوی آرزوی عهد امویان کردند[۱]. بنی عباس برای اثبات حق خود در خلافت و فریب خلق، قرابت خود را به پیامبر(ص) نزدیک‌تر از قرابت علویان جلوه دادند و استدلال و ادعا کردند که عموی پیامبر(ص) از پسر عموی ایشان یعنی امام علی(ع) به ایشان نزدیک‌تر است. با این خدعه و شاید بسیاری فریب‌های دیگر و یا با تکیه بر بی خبری و دنیا دوستی مردم در حق آل علی (ع) و دوستان ایشان بسیار تعّدی کردند بی آن‌که ظلمت سکوت به آوای خروشی بشکند. قیامهای مخالفان، از جمله انقلاب محمد بن عبدالله، النفس الزّکیه ـ در عهد منصور ـ سرکوب شد و مبارزه در سکوت ادامه پیدا کرد.

شعر شیعه بخشی از فعالیتهای سیاسی آنها در مبارزه با سلطه حاکم بود، بوده و هست. جای تاسف است که برخی کتابهای تاریخ، صدق و اخلاص شاعران شیعه و محبت ایشان به اهل بیت(ع) و پیشوایان فکری و مذهبی‌شان را، کم عمق‌تر و کم فروغ‌تر و محافظه کارتر از اخلاص و اعتقاد خوارج معرفی می‌کنند[۲]. این نظر، اگر از سر عناد و عداوت قلبی نباشد، یا اگر از فرهنگ ویژه‌ای که ریشه در آراء خاورشناسان و پیروان مخلص آنها دارد، سرچشمه نگرفته باشد، به دو علت متکی است. نخست همان مسأله‌ای است که پیش از این به آن اشاره کردیم و آن تفاوت بنیادی شاعر تشیع انقلابی و شاعر شیعه به مفهوم و اصطلاح عام و رایج است. طبیعی است که شاعر سرگردان میان این حزب و آن حزب، اگر در حمایت تشیع هم قصیده‌ای بسراید ممکن است در اخلاص و صدق او تردید نمود. در مقابل پژوهشگران شیعه بی آن‌که به وجود دو نوع شاعر با دو ماهیت متفاوت انقلابی و غیر انقلابی قائل شوند، شعر شیعه را دوگونه شمرده‌اند. از نظر ایشان آن دسته از شاعرانی که در تاریخ و نقد ادبی به‌عنوان شاعر شیعه معرفی شده‌اند اما در همان حال به دیگر احزاب سیاسی و به‌خصوص سلطه سیاسی حاکم نیز وابستگی داشته‌اند یا حداقل در تأیید آنان سخن گفته‌اند، در واقع دو نوع شعر سروده‌اند: شعر آنان در حمایت از تشیع و پیشوایان این مکتب، شعر متعهد و برخاسته از طبع و بی‌تکلف است و شعر سیاسی آنها در تأیید احزاب سیاسی و سلطه حاکم، شعر تحمیلی و متکلف و اجباری است[۳].

این استدلال چندان مفید نیست و گرهی از کار نمی‌گشاید، زیرا سخن مخالفان بر این اصل

۱ـ از شاعری شیعه نقل است که:

یا لیت جور بني مروان عادَ لنا　　یا لیت عدل بني العباس في النّار

۲ـ تاریخ الشعر السیاسي، صص ۲۲۹، ۲۳۵ و ۲۳۶.

۳ـ الادب السیاسي الملتزم، ص ۴۱.

استوار است که خوارج زیر بار زورگویی و سلطه‌طلبی و اجبار حکام وقت نرفتند و شعری در تایید آنها نسرودند و سخنی در حمایت آنها بر زبان نیاوردند. این است که تقسیم شعر شیعه به دو نوع یاد شده، این استدلال را باطل نمی‌کند.

علت دوم، اصل محافظه کاری و تقیه در اعتقاد شیعه است که آن را وسیله پوشاندن ناتوانیها و یا روشی برای ایمنی از عذاب و عقاب حکام سیاسی شمرده‌اند، تا مبادا با فقدان صاحبان قیام، آرزوهای مردم بر باد رود و امیدشان به این تکیه گاه نابود شود.از این‌رو با اختیار تقیه به عنوان شیوه‌ای در برخورد سیاسی در کمین فرصت مناسب بوده‌اند[1]. استراتژیهای سیاسی به‌خصوص طی مبارزات غیر متعادل از نظر نیروهای تسلیحاتی دو طرف متنوع است و بر مبنای آمیخته‌ای از عقاید و مصالح هر گروه تعیین می‌شود. شاید تقیه نوعی استراتژی مبارزه در مکتب تشیع باشد، اما قطعاً تنها استراتژی این مکتب نیست، زیرا شیوهٔ بسیاری از شیعیان مخلص، خلاف آن بوده و به علاوه روش پیشوایان این مذهب نیز جز آن بوده است.غیر از این تعیین قلمرو اصل تقیه و موارد مجاز کاربرد آن، با توجه به تعالیم صالحان و اولیای تشیع، نیازمند بحث و شرح مفصل است و توجیه هر گونه اجتناب و محافظه کاری ناشی از ترس یا منفعت‌طلبی و نظایر آن بر مبنای اصل تقیه، اگر ناشی از غرض‌ورزی برای مشوّه ساختن چهره این مذهب نباشد، بی تردید حاصل سفاهت و سخافت اندیشه است.

مقایسهٔ نمونه‌های عینی شعر خوارج و شعر شاعران انقلابی شیعه به‌خوبی نشان می‌دهد که شاعر انقلاب تشیع در خلوص و راستی و عشق برتر است و این برهان قابل لمس ما را از هر استدلال دیگری بی نیاز می‌سازد. ورای این، شعر انقلابی شیعه حقیقتی تاریخی و مستمر است که تا امروز جریان دارد، رودی است که در بستر تاریخ تا این زمان، و در شعر شاعران این قرن، جاری است و سرودی است که تا انسان عاشق هست، زمزمه‌اش باقی است. و چه بی‌انصافی و شاید چه کینه‌ای است که آن را در قیاس با شعر خارجیان در یک رتبه قرار دهیم.به اعتقاد نگارنده اگر شعر انقلابی شیعه از شعر شاعران غیر انقلابی این مکتب جدا شود، راه بر این گونه شبهه‌ها بسته خواهد شد. در این راستا، چنان‌که گفتیم کمیّت شعر شیعه دیگر اصالت نخواهد داشت و تنها اخلاص و صدق معیار قرار خواهد گرفت.

شعر شیعه، در هر زمان، دو ویژگی اصیل اساسی دارد: انقلاب و درد. در سراسر این شعر، خواه شعر کلاسیک تشیع در سده‌های اولیه تاریخ اسلام، یا شعر شیعه در امتداد قرنهای بعدی و یا شعر تشیع در سدهٔ حاضر، همه جا رایحه و رنگ قیام و اندوه و نیازمندی را حس می‌کنیم و این معیار راستین شناخت آن است و هر چه غیر آن است ناخالص است.

---

۱ - تاریخ الشعر السیاسی صص ۲۲۹ و ۲۳۶.

شعر تشیع در موضوعات و معانی وسبک سخن، شعری نو و متفاوت از هر شعر دیگری است و این ویژگی آن در هر عصر است. در سده‌های اول اسلام این شعر سیاسی ـ دینی تصاویر متنوعی دارد از برهان آمیخته باجدل و استدلال عقیدتی و مدح و رثاء و تضرّع به درگاه خداوند و جز آن. همهٔ این صور در واقع مبارزه‌ای ادبی و به موازات مبارزهٔ سیاسی و هر دو در جهت هدفی واحد شکل می‌گیرد و آن برقراری حق و اعادهٔ حقوق تضییع شده است. دو ویژگی همیشگی و ثابت شعر شیعه، انقلاب و اندوه است. انقلاب تشیع بر ضد هر سلطهٔ جابرانه‌ای است که خلق را به جای عبادت حق به‌بندگی خود فرا می‌خواند. انقلاب سیاسی شیعه خواه به صورت جنگ مسلحانه یا شعر انقلابی یا اشک و اندوه همه در راه تحقق همین آرمان حق‌طلبی است و بنابراین ابعاد اجتماعی و اقتصادی اجتماع را نیز فرا می‌گیرد. شعر انقلابی تشیع یا تصویر انقلابهای مسلحانهٔ شیعه و ترسیم شعله‌های آن است یا تصویر شرری که برجان عاشقان و دوستان افتاده است. شعر شیعه همانند اشک‌های آنان، راوی قصه‌های درد و نیازمندی است که از زبان ناله‌های در گلو شکسته و آه بر آمده از جانهای سوخته، شنیده می شود و اوج طغیان و جوشش آن در شرح شرحه‌های نینواییان عاشق است. و شگفتا از این عشق و اشتیاق جاودانه که هنوز نیز نوایش تازه است و بعد از گذشت قرنها در شعر سدهٔ بیست هم همان سوز و همان درد را دارد. شعر انقلابی تشیع در ادبیات معاصر عرب با ویژگیهای جدید این فرهنگ و مکاتب ادبی متنوع این عصر در آمیخته و در هیأت شعری سمبولیستی و سور رئالیستی با تکیه بر روح صوفیانه شرقی و با هدف در انداختن طرحی نو در ساختارهای سیاسی و اجتماعی و با رسالت در هم کوبیدن نظامهای پوسیده و شکستن قیدها و زنجیرهایی که بر دست و پای آدمی سنگین می‌کند، طراوتی شگفت‌انگیز یافته است.

ملی‌گرایی

ریشه‌های ملی‌گرایی در ادبیات عرب به جنبش شعوبیه در دورهٔ امویان باز می‌گردد. چنان‌که گذشت، پیدایش این حرکت نتیجه مستقیم سیاستی بود که بنی امیه اتخاذ کرده بودند و بر اساس آن نژاد عربی را برتر از دیگر نژادها می‌شمردند و با ترجیح عرب بر عجم و جریحه دار کردن احساسات و سلب حقوق ملتهای غیر عرب به‌ویژه ایرانیان، عملاً مقدمات ظهور این جنبش و در نتیجه قومیت‌گرایی (ملی‌گرایی) را فراهم ساختند. در عصر عباسیان این حرکت سیاسی استمرار یافت و با قدرت یافتن پارسیان بر شدّت و حرارت این جنگ سرد افزوده شد.

تقریباً از نیمه عصر عباسی، نژاد عرب به تدریج در برابر سایر نژادهایی که در خلافت عباسیان به اقتدار می‌رسیدند وارد سیری قهقرایی شد. غیر از ایرانیان که با تکیه بر هوش و ذکاوت و

فرهنگ ریشه دار خویش در جهات متعددی کسب قدرت کرده بودند و بر مناصب چندی استیلا یافته بودند، به سبب سیاست برخی از خلفای عباسی ترکان نیز وارد دستگاه سیاسی خلافت شدند و دیری نپایید که اقتدار سیاسی و نظامی به‌دست آوردند و فرمانروای حقیقی ممالک اسلامی شدند. ابتدا نفوذ خود را بر خلفا اعمال کردند و با بازیچه قرار دادن آنان به مقاصد خود دست یافتند و پس از آن عملاً و آشکارا سیاست و قدرت نظامی را در دست گرفتند و دولت ممالیک و سلطنت عثمانی در امتداد همین جریان شکل گرفت و حاصل آن شد که نژاد عرب به عنصری شکست خورده و زیر دست مبدل گردید.

به این شکل بازی روزگار، گردونه را در جهت عکس به حرکت در آورد و این بار همان تحقیر و تنگ چشمی که بنی امیه نسبت به غیر عربها داشتند، ترکان نسبت به عربها اختیار کردند و این شیوه در عصر عثمانی اساس سیاست سلاطین و امرای ترک قرار گرفت و عرصه را بر عرب تنگ نمود و به این ترتیب بار دیگر مقدمات جنبش ملی‌گرایی و تقویت قومیت عربی فراهم شد.

آنچه زمینه را برای پیدایش جنبش ملی‌گرایی عرب در عصر جدید آماده ساخت و سبب گردید که احساس تمایل به تحکیم ارکان ملی و وطنی در دل ملت عرب بیدار شود، بروز اندیشهٔ ملی‌گرایی به عنوان یک عقیده سیاسی در جهان غرب بود که همراه با سایر ایده‌ها و افکار جدید به‌جهان عرب راه یافت. در واقع قرن نوزدهم دوران جنبشهای ملی‌گرایی به معنای جدید آن و عصر فلسفهٔ ملی‌گرایی است، زیرا در این قرن اندیشمندان و نویسندگان درصدد تفسیر مفهوم ملت و بررسی عوامل مؤثر در تکوین آن بر آمدند.

مشکل می‌توان زمان دقیق پیدایش جنبش ملی‌گرایی را در عصر حاضر در میان ملت عرب تعیین کرد. با این حال عقیده عمومی بر این است که انتشار فلسفه و ایدهٔ ملی‌گرایی در اروپای قرن نوزدهم منجر به نفوذ و نشر این اعتقاد در شرق عربی شد، زیرا در همین زمان مداخلات بیگانگان و سلطه‌طلبی استعمارگران راه را برای ورود محصولات فرهنگی و فکری غرب به وطن عربی باز کرد و در میان دیگر دستاوردهای غربی اندیشه‌ها و عقاید فرهنگی و ادبی و سیاسی نیز به این سرزمین راه یافت. در این میان احساس فشار و خفقان و تبعیضی که سلاطین عثمانی بر ملت عرب اعمال می‌کردند زمینه را برای پذیرش ایدهٔ ملیت گرایی در اذهان مردم عرب آماده ساخت و آن را تقویت نمود.

هر چند این مقدمات کلی اجمالاً مورد پذیرش همهٔ پژوهشگران و منتقدان معاصر عرب قرار گرفته، اما در خصوص جزئیات امور وگرایشهای عقیدتی و اطلاق عناوین و کاربرد مصطلحات ویژه اتفاق نظر وجود ندارد، منشأ این اختلاف آراء به‌طور عمده در دو جنبه خلاصه می‌شود: یکی چگونگی برخورد با دولت عثمانی و دیگری مفهومی که از ملیت گرایی در نظر گرفته و برداشت

می‌شود. تفکیک این دو جنبه کار آسانی نیست زیرا در بسیاری موارد مفاهیم فرعی و مصادیق خارجی آنها بر دیگر انطباق دارد، به همین دلیل سخن پیرامون هر کدام از آنها ناگزیر به بحث در بارهٔ دیگری منجر می‌شود.

تردیدی نیست که گرایش اسلامی قوی‌ترین جریان فکری ـ فرهنگی در وطن عربی بوده و تا اوایل قرن بیستم در همهٔ ابعاد بر سایر گرایشها ـ از جمله گرایش ملی و نژادی ـ غلبه داشته است. دولت عثمانی به عنوان دولتی مقتدر و شرقی دارای دو چهره است، چهره‌ای خارجی، که نسبت به جهان غرب از آن می‌شناسیم و چهره‌ای داخلی که در ارتباط با ملت عرب قرار دارد. مردم عرب از آغاز قرن شانزدهم میلادی زیر اقتدار و سلطهٔ دولت عثمانی قرار گرفتند و به عنوان حکومتی اسلامی، سیادت و قدرت آن را به رسمیت شناختند. ملت عرب به دولت عثمانی به چشم دولتی اشغالگر و متجاوز نمی‌نگریست بلکه سیادت آن را به عنوان حکومتی اسلامی پذیرفته بود. در واقع در اندیشهٔ مردم مسلمان عرب و غیر عرب در سرزمین هایی که تحت سلطهٔ عثمانی قرار داشت، این اصل پذیرفته شده بود که وطن اسلامی باید به نیرویی مقتدر با قوای نظامی شایسته و سلطهٔ سیاسی محکم، متکی باشد تا بتواند در برابر مخاطرات جهانی، از جمله استعمار غرب و وقایعی نظیر جنگهای صلیبی، مقاومت و مقابله‌ای توام با سرافرازی و عزت داشته باشد. در عمل نیز چنین بود و دولت عثمانی طی چند قرن قدرت شرقی ـ اسلامی عظیمی را در برابر دول اروپایی تشکیل داد که خلافتی دینی در سرزمینی بسیار گسترده در آسیای مرکزی و غربی، جنوب اروپا و بخشهای وسیعی از شمال، غرب و مرکز آفریقا را شامل می‌شد. بعلاوه در ابتدای امر و بلکه تا اواخر قرن نوزدهم، سلاطین و حکام عثمانی تأکید و تعصبی نسبت به نژاد ترکی خود نداشتند و سیاست تبعیض نژادی و تحقیر ملیت عربی مشکل آفرین نبود. به این دلایل بسیاری از سرزمینهای عربی ـ مثل الجزایر ـ به اختیار خود تحت سلطهٔ عثمانی قرار گرفتند و ملت عرب در هنگام بر پایی جنگهای داخلی به همین علل از رویارویی با نیروهای نظامی عثمانی اجتناب می‌کرد، چنان‌که در مغرب (مراکش) چنین بود و باز به‌همین دلایل در انقلاب عرابی پاشا بر ضداستعمار انگلیس، کسی در اندیشه خروج بر سلطان عثمانی یا خلع او نبود. مشکل اساسی زمانی روی داد که دولتمردان ترک، سلطه خود را از خلافت اسلامی عثمانی به دولت ترکی آستانه تغییر دادند و سیاست ویرانگر تبعیض نژادی و تحقیر ملت عرب را در پیش گرفتند.

تا اواخر قرن نوزدهم ندای جدایی از دولت عثمانی و استقلال ملت عرب به طور جدی بلند نشد. عده‌ای معتقدند که حرکت وهابیان آل سعوددر جزیرة العرب در نیمهٔ دوم قرن هجدهم ـ مقارن اوایل قرن دوازدهم هجری ـ نخستین تلاش عرب بعد از سقوط دولت عباسی، برای برقراری دولتی

عربی و مستقل به شمار می‌رود[۱]. با این حال، و باوجود اختلافات عقیدتی و شعائری که در موسم حج میان عثمانیان و رجال وهابی جزیرة العرب بروز می‌کرد[۲]، فعالیت جدی سیاسی یا نظامی بر ضد دولت عثمانی صورت نگرفت و تا زمان انقلاب بزرگ عربی به وسیلهٔ شریف حسین، نشان واضحی از ملیت‌گرایی عربی وجود نداشت.

در حقیقت این دوره از تاریخ سرزمینهای اسلامی ـ عربی، دورهٔ گرایش اسلامی و تشکّل اتحاد اسلامی (الجامعة الاسلامیة) است. نیمه دوم قرن نوزدهم، با آن‌که به عنوان دورهٔ ارتباط مستقیم با غرب و ورود اندیشه و آراء غربیان به جهان عرب و آشنایی ملت عرب با ایده ملی‌گرایی معرفی شده،اما در عین حال زمانی است که اتحاد اسلامی، ملتهای مسلمان را زیر پرچم خلافت عثمانی گرد آورده بود تا در برابر مطامع استعماری دول غرب مقاومت کنند. این قضیه در تاریخ معاصر به عنوان مسألهٔ شرق (المسألة الشرقیة) از اهمیت‌ویژه‌ای برخورداراست زیرا مسألهٔ رویارویی‌دوقدرت جهانی و مقابله شرق مسلمان و غرب مسیحی است که در ضمن دولت تزاری روسیه را نیز در بر می‌گیرد.

حمایت از دولت عثمانی و اهداف اتحاد اسلامی در همهٔ سرزمینهای عربی تحت استیلای این دولت یکسان و در یک سطح نبود. در مصر اتحاد اسلامی بیشترین قدرت را داشت و مصطفی کامل زبان گویا و مدافع بارز آن بود. کتاب او با عنوان «المسألة الشرقیة» که در سال ۱۸۹۸ انتشار یافت مشتمل بر تأکید همه جانبه و استدلال مکرر بر ضرورت حفظ خلافت عثمانی و تصویر نفوذ این حکومت در دل مسلمانان است. یک علت طرفداری موکّد و محکم مصریان از دولت عثمانی، دوری این سرزمین از مرکز خلافت سلطان و بهره‌وری آن از نوعی استقلال داخلی بود که آزادی و عدالت را به درجاتی برای مردم این سرزمین فراهم می‌ساخت و مانع از آن می‌شد که تلخی استبداد و ظلم حکام دست‌نشاندهٔ عثمانی را عمیقاً درک کنند. بر خلاف مصر، سوریه و لبنان و دیگر سرزمین هایی که مستقیماً در مجاورت و زیر ستم بی امان امرای عثمانی قرار داشتند از اتحاد اسلامی و اهداف آن حمایت چندانی نمی‌کردند،بلکه در صف مخالفان این دولت و از دشمنان آن به شمار می‌رفتند. حتی آن گروه از اهل سوریه و لبنان که به مصر مهاجرت کرده و در آن بلاد سکونت گزیده بودند نیز حامی راستین عثمانیان نشدند. این مهاجران در عمل دو گروه بودند:گروهی که به همدلی با مردم مصر ـ و نه علاقه قلبی ـ با اهداف اتحاد اسلامی هم آواگشتند و گروهی که بر مخالفت و دشمنی خود با این دولت باقی ماندند[۳].

---

۱ ـ الاتجاهات الوطنیة في الشعر اللیبي، ص ۷۵.

۲ ـ تاریخ العرب الحدیث، ص ۱۸.

۳ ـ الا تجاهات الادبیة، ص ۲۱.

از سوی دیگر همهٔ کسانی که به هواخواهی از اتحاد اسلامی و اتفاق با عثمانیان می‌پرداختند، حامی نفوذ ترکان در مصر نبودند. گروهی از ایشان ترکان عرب‌گرایی (مستعربة الترک)[1] بودند که به‌انگیزه عواطف دینی و نسبت نژادی و خونی و اشتیاق به اصل و احساس وابستگی بـه حکـام و سلاطین عثمانی از این دولت حمایت می‌کردند[2]. احمد شوقی و ولی الدین یکن از این گروه بودند. دسته‌ای دیگر از طرفداران اتحاد اسلامی مصر را سرزمینی مستقل می‌شناختند اما به هدف مبارزه با استعمارگران اروپایی و به‌خصوص انگلیسی، حمایت از اتحاد اسلامی را اساس کار خود قرار داده بودند و اعتقاد داشتند که با قطع نفوذ استعمار و رهایی از سلطهٔ اشغالگران غربی، رها شدن از استیلای ترکان عثمانی کاری آسان خواهد بود، به‌خصوص آن‌که در مصر، پیش از اشغال آن سرزمین به‌وسیلهٔ نیروهای انگلستان، دولت عثمانی تنها نفوذ ظـاهری و اسـمی داشت و مـصر از اسـتقلال داخـلی برخوردار بود. مصطفی کامل، محمد عبده، احمد محرم و عبدالله الندیم از این دسته بودند[3].

بر اساس آنچه گذشت، مصر مرکز اصلی حمایت از اتحاد اسلامی یا حداقل یکی از مراکز مهم آن در دهه‌های اخیر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به شمار می‌رفت. عامه مردم، نه تنها در مصر که در سایر ممالک اسلامی، تنها به انگیزهٔ احساسات و علائق دینی، سلطهٔ دولت عثمانی را پذیرفته بودند. با این همه نباید پنداشت که مصر در این زمینه یکدست‌و یک پارچه بـود. در اوایـل قـرن نوزدهم، بعد از خروج نیروهای ارتش فرانسه از مصر، محمدعلی فرمانروای مصر، سودای تشکیل حکومتی عربی در ساحل نیل را در سر داشت و عملاً نیز موفق شد در این زمینه قدمهای مؤثری بر دارد. خاندان محمدعلی گرچه اصلاً ترک نژاد بودند اما خود را عربی اصیل به شمار می‌آورند و رؤیای تشکیل دولتی عربی در مصر را در دل می‌پروراندند. ابراهیم پاشا فرزند محمدعلی ـ که یاور اصلی او در اجرای این نقشه و تحقق آرمانهای او بود ـ خود را فرزند مصر و عربی خالص می‌خواند[4]. در حقیقت مصر، با وجود همهٔ آنچه گفته شد، نخستین سرزمین اسلامی/عربی بود که داعیه ملیت گرایی و گرایش وطنی داشت و اندیشهٔ استقلال از دولت عثمانی در آن نمودار گشت، گرچه عده‌ای نیز تمایل دارند که جنبش وهابیان آل سعود را در اواخر قرن هجدهم طلایه ملیت‌گرایی عربی به شمار آورند.

---

1. *Arabist Turks* .

۲ـ الاتجاهات الوطنية في الادب، ج ۱، صص ۹ و ٦۲.

۳ـ همان، ص ٦۴.

۴ـ از ابراهیم پاشا نقل می‌کنند که گفت: "ما أنا بتركي، بل أنا ابن مصر. انّ شمسها قد غيرت دمي فجعلتني عربياً قحّا": الاتجاهات الادبية، ص ١٦، به نقل از: *Douin, Mission du Baron Bois le comte, P.2490* و نیز ر. ك. به الادب و قيم الحياة، ص ٢۴٦.

دولت عثمانی برای تحقق اهداف خود، این دو جنبش را رو در روی هم قرار داد و از محمدعلی برای سرکوب سعودیان کمک گرفت. ابراهیم پاشا به اشاره محمدعلی به جزیرة العرب لشکر کشید و آل سعود را شکست داد. اما محمدعلی به علت فشار دول اروپایی و معاهدهٔ لندن ناچار دستور عقب نشینی را صادر کرد و به حکومت مصر با استقلال داخلی رضایت داد. این گونه بود که اندیشه ملی‌گرایی مصری ایجاد شد و هر چند بعد از این و در سراسر قرن نوزدهم تا سالهای پایانی این قرن، نه در مصر و نه در دیگر سرزمینهای عربی، حرکتی جدی برای استقلال از دولت عثمانی و به نفع ملی‌گرایی رخ نداد، اما زمینهٔ ذهنی آن وجود داشت.

همزمان با فریاد هواخواهی از اتحاد اسلامی که منادی وحدت ملتهای مسلمان بود، دعوت نوپای دیگری در اواخر قرن نوزدهم پیدا شد و آن پیام ملی‌گرایی مصری در محدودهٔ ملت و اقلیم مصر بود. برخلاف عقیدهٔ اتحاد اسلامی که تحقق آرمان ملی را جز از طریق دین میسر نمی‌دید، ملی‌گرایی مصری که در قالب اتحاد مصر (الجامعه المصریة) تبلور یافته بود، اهتمام خود را بر منافع و مصالح مصر، مستقل و جدای از مسائل دولت عثمانی و سایر سرزمینهای اسلامی، متمرکز می‌ساخت. این دعوت در حقیقت پژواک گرایشهای جدید جهانی و ایده‌های نوینی بود که در قرن نوزدهم از غرب وارد دنیای شرق و کشورهای عربی شد و آشکارا تحت تأثیر افکار اروپائیان و مکاتب غربی قرار داشت.

نشر اندیشه‌های ملی گرایانه غربی در سرزمینهای عربی و پذیرفتن این افکار توسط مردم عرب، نیازمند زمینه‌ای بود که دولت عثمانی خود آن را فراهم ساخت. این زمینه ـ چنان‌که گفتیم ـ نظیر همان شرایطی بود که جنبش شعوبیه را در صدر اسلام به‌وجود آورد. هنگامی که ترکان عثمانی سیاست تبعیض نژادی را در پیش گرفتند و به احیای مفاخر نژاد تورانی برخاستند و به تحقیر ملت و نژاد عربی پرداختند، عکس العمل مردم عرب در ملی‌گرایی و پاسخ مثبت به ندای مکاتب غربی تجسم یافت. سوریه و لبنان که در آن زمان هنوز شام خوانده می‌شد، به حکم ارتباط مستقیم با غرب از طریق مبلّغان مسیحی و هیأتهایی که واتیکان می‌فرستاد، زودتر از دیگر ممالک عربی با اندیشهٔ ملی‌گرایی جدید آشنا شد. علاوه بر آن شدت استبداد عثمانی و ستم امرای آن در این نواحی بیشتر بود و زمینه را برای پذیرش این اندیشه آماده‌تر می‌ساخت.

هنگامی که حزب اتحاد و ترقی عملاً اجرای سیاست را در دولت عثمانی به دست گرفت، این نژادپرستی ترکی شدیدتر شد. سلاطین عثمانی با وجود استبداد حکم بر نژاد ترکی تأکیدی نداشتند و بیشتر بر عنوان اسلامی تکیه می‌کردند. اما دولتمردان حزب اتحاد و ترقی تعصب ترکی و تورانی را شعار خود قرار دادند و با خیال برقراری اتحاد میان عناصر مختلف ترک از عثمانی و ترکمن و تاتار و

مغول و مجار، با آلمان از در دوستی در آمدند و پیمان بستند. بر اساس همین تفکر عربها و سایر مسلمانان غیرترک را فروتر از خود پنداشتند و با نگاه تحقیرآمیز دست تعدی دراز کردند حاصل طبیعی چنین رفتاری پیدایش ملی‌گرایی، احیای ملیت عربی، ظهور جنبشهای ملّی ـ محلّی، مثل حرکت فرعونی و قبطی و بابلی و آشوری، تشکیل جمعیتهای ملی ـ عربی و ظهور قیامهای عربی بود.

پیش از آن‌که ادامه سخن پیرامون سرنوشت اتحاد مصر و سایر اتحادهای عربی/ملی مشابه آن را پی بگیریم و به قیامها و انقلابهای عربی بپردازیم، باید نکته‌ای را روشن سازیم که قبلاً به اشاره از آن گذشتیم و آن اختلاف نظر در برداشت از برخی اصطلاحات و کلمات و بلکه اشتباه در کاربرد آنها و خلط میان مفاهیم مرتبط با آنهاست. این اشتباه ـ گاه به عمد و اغلب به سهو ـ نه تنها در اذهان عامه مردم وجود دارد، بلکه در گفتارها و نوشته‌های اهل بحث و نظر ملاحظه می‌شود. عمده‌ترین اختلاف یا اشتباه در مفهوم اتحاد عربی، اتحاد اسلامی و اتحاد شرقی و در مفهوم ملی‌گرایی و نژادپرستی است. بدیهی است که مقصود نگارنده، مناقشه در انتخاب اصطلاحات یا کاربرد لفظی خاص به‌جای لفظی دیگر بر اساس سلیقه و ذوق این یا آن پژوهشگر نیست بلکه مراد، خَلط بین «مفاهیم» اراده شده از این اصطلاحات است.

ملی‌گرایی و اتحاد ملت عرب به معنی نژادپرستی نیست. «ملی‌گرایی نسبتی قراردادی است که بر مبنای عوامل مشترک زبان، تاریخ و آینده، با همهٔ آرمانها، هدفها و منافعی که در این عوامل نهفته است، شکل می‌گیرد». انتساب به نیاکان به تنهایی برای تشکیل ملیت کفایت نمی‌کند، بلکه اشتراک تاریخ ملی و تمدن ملاک تعیین ملیت است. از سوی دیگر گرایش به ملیت عربی (ملی‌گرایی عربی) و اتحاد عربی با اسلام‌گرایی و اتحاد اسلامی یکی نیست ولی در عین حال می‌تواند با آن مغایرت و تضادی نداشته باشد. برخی نویسندگان و محققان ـ علاوه بر عامه مردم ـ میان عربیت و اسلام‌گرایی خلط می‌کنند. گروهی حتی این مفاهیم را با شرق درهم می‌آمیزند[1]. برای بسیاری از غربیان ـ حتی امروز نیز ـ پدیده‌ها و مظاهر اسلامی و عربی هر دو یک مفهوم دارد. برعکس، گروهی دیگر ملی‌گرایی عربی را با اتحاد اسلامی ناسازگار می‌بینند و معتقدند که پیدایش اندیشهٔ ملیت گرایی، میان مردم عرب و عقاید دینی (اسلامی) آنان فاصله می‌افکند. عده‌ای دیگر این پدیده را نوعی تعصب شمرده‌اند که دین با آن مخالف است[2].

تردیدی نیست که اسلام تفرقه میان مسلمانان را نمی‌پسندد، بنابراین هر قضیه‌ای که به نوعی سبب تضعیف نیروهای مسلمان و دولت اسلامی بشود غیراسلامی و بلکه ضداسلامی است، اما

---

۱ ـ الاتجاهات الوطنیه في الادب، ج ۲، صص ۱۱۹-۱۱۶.

۲ ـ الادب و قیم الحیاة، ص ۲۴۳.

هر مسأله‌ای که به ضرر مسلمانان منجر نشود یا با عقاید و مبانی اسلامی تعارضی نداشته باشد، می‌تواند مورد قبول اسلام باشد ولی لزوماً اسلامی و مورد تأیید نیست. اموری که باعث تقویت مسلمانان می‌شود و موافق منافع و مصالح آنان است و با اصول اسلام مخالفتی ندارد، طبیعتاً مورد حمایت دین قرار می‌گیرد. حاصل این مقدمه آن‌که مفاهیم ملی‌گرایی و عربیت و ملی‌گرایی محلی و جز آن، خارج از این چهارچوب نخواهد بود. این مفاهیم نه در لغت و نه در مفهوم واقعی معادل و مترادف اسلام و اسلام‌گرایی نیست ولی ممکن است در برخی زمینه‌ها و حوزه‌ها بر آن منطبق باشد یا با آن تضاد پیدا کند.

برخی پژوهشگران عقیده دارند که اندیشهٔ ملی‌گرایی عربی، نه در قرن نوزدهم، بلکه در اوایل سدهٔ بیست و قبل از جنگ جهانی اول پیدا شد و علت تأخیر بروز این عقیده در دنیای عرب همان خلط میان مفاهیم یاد شده همراه با عللی دیگر نظیر تفرقهٔ طوائف عرب بود. به اعتقاد ایشان آمیختگی این مفاهیم در اذهان عرب آنان را از اهتمام به مفهوم حقیقی ملی‌گرایی بازداشت[1]. در هر حال، با توجه به اختلاف برداشتها و نظرها در مفهومی که از این اصطلاحات اراده می‌شود، ممکن نیست با حکمی کلی و عام آنها را موافق یا مخالف یا بی‌طرف نسبت به اسلام‌گرایی و عقاید اسلامی، معرفی نمود، بلکه ضروری است در هر مورد خاص با توجه به مفهومی که از یک اصطلاح مراد است و با توجه به تبعات و نتایج سیاسی ـ اجتماعی که تمسک به هر رأی و اندیشه به دنبال دارد، قضاوت صورت گیرد.

اینک در بازگشت به اتحاد مصر و پی‌گیری سرنوشت بعدی این اتحاد، می‌افزاییم که این جنبش در ابتدا و نزد پیشوایان بزرگ آن رنگی وطنی داشت و بدون مغایرت با دین و بلکه هم جهت با تعالیم آن حامل پیام آزادی و دعوت به قیام در برابر ظلم و استبداد و انقلاب برای برپایی عدالت و مساوات بود. اما زمانی که این پیام به دست کسانی افتاد که بر فرهنگ غرب تکیه داشتند، دین وسیله تفرقه ملت معرفی شد و این پیام نزد هواخواهان اتحاد اسلامی و البته نزد ملت مسلمان عرب رنگ بی‌دینی و مخالفت با اسلام گرفت و جبههٔ ملی‌گرایی در برابر اسلام‌گرایی واقع گردید. با این همه اوضاع بر این حالت نماند و در اوایل سدهٔ بیست پیشوایان جنبش ملی‌گرایی مصر دو دسته شدند. عده‌ای از طریق تمسک به دین و اتحاد اسلامی راهی به وطن‌گرایی گشودند و گروهی با مخالفت با اتحاد اسلامی، اتحاد مصر را تشکیل دادند. دسته اول حزب ملی مصر (الحزب الوطني) را به ریاست مصطفی کامل به‌وجود آوردند و دسته دوم در حزب ملت (حزب الامة) جمع شدند. مصطفی کامل عشقی راستین به وطن داشت و دین و وطن را ملازم و جدایی‌ناپذیر می‌دید و عشق به وطن را نشانهٔ

---

۱ ـ همان، صص ۲۴۵ ـ ۲۴۰.

استیلای ایمان بر قلب آدمی می‌شمرد[۱]. عقاید او نه تنها در گفتارهایش به وضوح بیان شده بلکه انعکاس و تأثیر آن در شعر عربی دهه‌های اول قرن بیستم به خوبی هویدا است. داعیان گروه دوم خود دو شعبه بودند: گروهی هوادار فرهنگ غربی و تمدن و نفوذ اشغالگران انگلیسی که و مجله «المقطم» زبان عقایدشان بود و دسته‌ای که از زبان حزب ملت «الجریدة» را منتشر می‌کردند. اما هر دو فرقه در دو اصل اساسی اشتراک داشتند: یکی نرمی در برابر استعمار و مطالبه اصلاح تدریجی و دیگری مخالفت با اتحاد اسلامی و طرفداری از جدایی کامل از دولت عثمانی. برخلاف آن دو، حزب ملی در حمله بر استعمار سرسخت و قاطع بود و از وطن گرایی و ملیت مصری در چهارچوب دین و همراه با هم بستگی با ملتهای مسلمان حمایت می‌کرد. از این نظرگاه تعارضی میان اتحاد مصر و اتحاد اسلامی وجود نداشت.

بعد از جنگ جهانی اول و سقوط دولت عثمانی دیگر انگیزه‌ای برای حمایت از اتحاد اسلامی نبود و صدای حزب ملی خاموش شد و صحنه برای فعالیت حزب ملت که اینک حزب وفد خوانده می‌شد، خالی ماند.[۲] هر چند انقلاب ۱۹۱۹ مصر بار دیگر مدتی مردم مصر را در وحدتی یکپارچه و بی‌نظیر جمع آورد، اما چندی بعد جنبش ملی راه درون گرایی و بلکه درون زدگی را اختیار نمود و اتحاد مصر به صورت فریاد ناهنجار ملیت فراعنه (القومیة الفرعونیه) در آمد که طرفدار ارکان فرعونی در همهٔ ابعاد فرهنگی مصر بود.

شعار ملیت فرعونی در مصر و نظایر آن در دیگر ممالک عربی، مثل ملیت بابلی یا آشوری در عراق و ملیت فنیقی در لبنان و سوریه، دقیقاً همان مطلوب و مقصود استعمار غرب به‌ویژه انگلستان بود که سیاست «تفرقه بینداز و حکومت کن»[۳] را طرح و اجرا می‌کرد. در کنار این گرایشهای تندروی شعوبی، گرایش اسلامی به حیات خود ادامه داد، و هر چند اتحاد اسلامی به مفهوم خاصی که قبل از جنگ جهانی اول متداول بود، بعد از سقوط دولت عثمانی دیگر توجیهی نداشت، اما اسلام‌گرایان مخلص همچنان در راه وحدت اسلامی تلاش می‌کردند. مجله "المنار" به ریاست محمد رشید رضا زبان این پیام بود. جنبش اسلام گرایی به ویژه زمانی قوت گرفت که خطر نفوذ فرهنگ غرب به شکل تهاجم فرهنگی به مبانی اسلامی و تلاش در کوبیدن آن جلوه گر شد. این تهاجم به خصوص به وسیله گروههای تبلیغی و میسیونرهای اروپایی و به هدف براندازی اسلام و مطرود ساختن زبان عربی صورت می‌گرفت.

۱ـ «... رأی ان الدین و الوطنیة توأمان متلازمان و ان الرّجل الذي یتمکّن الدین من فؤاده یحبّ وطنه حبّاً صادقاً»: الاتجاهات الوطنیة في الادب، ج ۱، ص ۸۲.

۲ـ همان، ج ۲، ص ۱۴۸.

3. *Divide in order to conquer* .

اما به‌عکس آنچه مهاجمان در سر داشتند این تهاجم به بیداری پیشوایان ملی منجر شد و آنان را از خطر بزرگی که مسلمانان را تهدید می‌کرد آگاه ساخت و کینه و خدعهٔ غرب را آشکار کرد. به این دلیل ملاحظه می‌شود که بسیاری از ایشان تغییر جهت و رویّه دادند و به جای حمایت از ملیت فرعونی و قومیت محلی به آرمان‌های اسلام‌گرایان ایمان آوردند[1].

مصر به سبب عوامل متعددی در جنبش ملی‌گرایی عربی و دعوت به اتحاد عربی، مکان اصلی و منزلت پیشوایی را به خود اختصاص داد. گرچه بزرگترین قیام و حرکت ملیت عربی (الثورة العربیة الکبری) در حجاز برپا شد، اما این واقعیت از اهمیت مصر به عنوان مرکز اصلی پیام اتحاد عربی نمی‌کاهد، به ویژه آن‌که ملیت عربی به‌عنوان یک فلسفه سیاسی هم از دامان مصر برخاست. مصر به‌فضل ازهر ـ قدیم‌ترین دانشگاه دنیا ـ و فن چاپ و مطبوعات آزاد و گسترده به این مکانت دست یافت، به گونه‌ای که نه تنها پناهگاه مطرودان دولت عثمانی و مخالفان آن بود بلکه مرکز ارسال کمک و نیرو و تجهیزات به حجاز و به نیروهای انقلابی شریف حسین به شمار می‌رفت و بعد از جنگ، هنگامی که فریب استعمارگران انگلیسی و نیرنگ آنها در وعده‌های دروغین استقلال ملت عرب آشکار شد، مصر مأوای پیشوایان و وطن دوستان و ملی گرایان عرب گشت و مطبوعات مصری در خدمت آرمان ملیت عربی قرار گرفت.

ملی‌گرایی عربی

سیاست تبعیض نژادی ترکان که به‌خصوص به سبب سیاست دولتمردان حزب اتحاد و ترقی در زنده کردن ملیت ترک و ایجاد اتحاد تورانی، شدت یافت، جرقه‌ای بود که آتش ملیت گرایی عربی را شعله‌ور ساخت. چنان‌که گذشت، جنبشهای عربی کوچکی از اواخر قرن هجدهم برپا شده بود که حرکت وهابیان سعودی در حجاز و قیام زیدیان در یمن و داعیه‌های امرای مصر از نمونه‌های آن است و قطعاً دولت عثمانی از این جنبشها و از احساس ملی گرایان عرب نسبت به خود آگاه بود. این حرکتها گرچه از اختلاف میان دو ملیت عرب و ترک حکایت می‌کرد، اما در عمق اعتقاداتش، رنگ دین و گرایش اسلامی داشت. در حقیقت هم زمان و همراه با گرایش اتحاد اسلامی، گرایش اتحاد عربی به‌وجود آمد که وحدت منافع و مصالح، سرنوشت مشترک، آرزوها و دردهای مشترک و وحدت مبارزه برضد استبداد و استعمار، اعضای آن را به هم پیوند می‌داد.

---

۱ ـ یک نمونه این تغییر جهت اساسی مجله «السیاسة الاسبوعیة» و رئیس تحریر آن دکتر هیکل بود که بعد از مدتی دفاع از ملیت فرعونی مصر به دفاع از آرمانهای اتحاد اسلامی ـ عربی پرداخت. برای مطالعه بیشتر این نمونه، ر. ك. به: الاتجاهات الوطنیة في الادب، ج ۲، صص ۱۷۵ ـ ۱۶۰.

بعد از شروع جنگ جهانی اول، دولت عثمانی بر مبنای سیاست ملیت گرایی ترکی سران حزب اتحاد و ترقی به دولتهای محور ملحق شد و با آلمان پیمان دوستی بست و در همان زمان با الغای امتیازات دول متفق در ممالک عثمانی و تجسس کنسولگرهای آنان به اسرار جمعیتهای عربی دست یافت.

جمعیتهای سرّی عربی از اواخر قرن نوزدهم در لبنان و سوریه تشکیل می‌شد و هدف استقلال عرب و جدایی کامل از دولت ترک را دنبال می‌کرد. نخستین جمعیت سری عربی در سال ۱۸۷۵ م. در بیروت به‌وسیله سلیم عمون تشکیل گردید[۱]. اولین کنفرانس عربی با مشارکت برگزیدگان عرب از سوریه و لبنان و مصر و مهجر در سال ۱۹۱۳ در پاریس برپا شد. دولت عثمانی تلاش کرد که این کنفرانس را نوعی خیانت به خود و حکومت قانونی ترک جلوه دهد، اما در هر حال این حرکت به‌عنوان دعوتی آشکار برای تحقق ملیت عربی پذیرفته شد.

پس از کشف اسرار جمعیتهای عربی، دولت ترک بسیاری از پیشوایان ملی گرای عرب را دستگیر و اعدام کرد و بسیاری را تبعید و زندانی نمود. (۱۹۱۵)[۲]. با سابقه استبداد و ظلم همه جانبه سلاطین عثمانی و شیوه تبعیض نژادی اتحادیها، اینک این ستم مضاعف ملت عرب را سخت برآشفت و بزرگترین جنبش ملی‌گرایی عربی یعنی انقلاب بزرگ عربی (الثورة العربیة الکبری) در ژوئن سال ۱۹۱۶[۳] به رهبری شریف حسین در حجاز و شام برپا شد.

شریف حسین هر چند برای تحقق اهداف سیاسی خود با انگلیسی‌ها پیمان بست اما به طور قطع مسألهٔ اتحاد عربی را از دیدگاهی اسلامی و در ارتباط با سیادت دینی می‌نگریست و می‌خواست خلافت و حکومتی اسلامی ـ عربی تأسیس کند. اما فرزندان او به خصوص فیصل که با فرهنگ غرب رشد و تحصیل کرده بودند در اعتقاد و ایده با او اتفاق نداشتند و به همین دلیل روابط آنها در اواخر جنگ به تیرگی گرایید.

انگلیسی‌ها از یک سو به ملت عرب وعده استقلال و آزادی دادند و از سوی دیگر با فرانسویان و یهود از در معامله درآمدند و پیمانهای سرّی با آنان منعقد کردند که مفاد آن بعد از جنگ فاش گردید. براساس پیمان بالفور و معاهده سایکس ـ بیکو[۴] وطن عربی تجزیه و پاره پاره شد و قلب این وطن به یهود واگذار گردید.

---

۱ ـ الادب و قیم الحیاة، ص ۲۵۰.

۲ ـ الاتجاهات الادبیة، ص ۱۴۱.

۳ ـ دهم ژوئن ۱۹۱۶ مقارن نهم شعبان ۱۳۳۵ هـ. ق.

۴ ـ پیمان بالفور: ۱۹۱۷، معاهده سایکس، بیکو ژوئیه ۱۹۱۶، تاریخ العرب الحدیث، صص ۱۳۲، ۱۹۸ و ۲۴۷.

انقلاب کبیر عربی در حجاز و شام، اساساً انقلابی عربی بود، گرچه استعمار از برپایی آن سود می‌برد و عملاً در برافروختن شعله‌های آن مشارکت داشت و از طریق آن توانست جای پای محکمی در ممالک اسلامی پیدا کند و هر چند که با پیمان شکنی از تحقق آرمانهای آن جلوگیری کرد. این انقلاب آرزوی ملت عرب بود و هدفی جز آزادی و استقلال ملت عرب نداشت. شعر عربی معاصر آینهٔ این قیام و سرود حماسی آن است و شریف حسین در این شعر قهرمان ملت عرب و بزرگترین پیشوای ملی معرفی می‌شود. اما بدیع‌ترین شعر عربی که تصویری از این دوران است شعری است که احساس انسان عربی را بعد از جنگ و افشای اسرار معاهدات پنهانی استعمار و صهیونیسم، ترسیم می‌کند.

امروز، متأسفانه ملت عرب مانند دیگر مردم دنیا ـ به تقسیمات جغرافی ـ سیاسی کشورهای عربی ایمان آورده و ملت واحد عرب به شکل ملت مصر، عراق، سوریه، لبنان و... چندین پاره شده و... ملت فلسطین؟!! تقریباً دیگر هیچ کس وطن واحد عربی را به یاد ندارد، و جز خاطر شعر که به سرود جاودانه وحدت معطر است، جایی دیگر از این رایحه آشنا خبری نیست.

بعد از جنگ جهانی اول با اجرای گام به گام مفاد معاهدات سری و اتخاذ سیاست تحت الحمایگی (قیمومت و انتداب) در کشورهای تجزیه شدهٔ عرب که تجسم نگاه حقارت‌آمیز غرب به‌شرق عربی بود، در کنار احساس حرمان و یأس و پوچی، حس خشم و عصیان و میل بازیافتن حقوق بر یاد رفته در دل ملت عرب بیدار شد و انقلابات و قیامهای داخلی برای کسب آزادی و استقلال در اغلب یا تقریباً در همهٔ کشورهای عربی ـ اسلامی برپا گردید. جنگ نابرابر میان نیروهای ملی و ارتش اشغالگر استعمار در همه جا شعله‌ور شد و به‌خصوص در عراق، سوریه، لیبی و الجزایر، شدت وحدت بسیار داشت.

قیامهای خونین مکرر عراق در برابر قوای انگلیس، جنگهای مسلحانه و چریکی قهرمانان الجزایر همراه با تحمل انواع شکنجه‌ها در زندانهای استعمار فرانسه، رشادتهای مردم لیبی در صحراها و کوهها در برابر متجاوزان ایتالیایی و شهامت و شجاعت نیروهای سوریه در برابر ارتش تا بن دندان مسلح فرانسه و شهادت سرداران ملی و نظایر این وقایع در دیگر کشورهای عربی در تمام دورهٔ حد فاصل دو جنگ جهانی ادامه یافت. مبارزه به رویارویی نظامی منحصر نماند و زبان و قلم نیز در این میدان وارد شارکت شد. مبارزهٔ قلم مبارزه‌ای یکپارچه و گسترده بود که از جزیرة العرب تا شمال و غرب افریقا و تا مهجر عربی در امریکا امتدادی بی‌انقطاع داشت. شعر عربی این دوره شعلهٔ فروزان میدانهای خون و از خودگشتگی و شهادت است و فلسطین گل واژه و شاه بیت آن.

استعمار غرب در مواجهه با نیروهای آزادی طلب عرب در جبهه‌ای گسترده از خلیج فارس تا

اقیانوس اطلس،دریافت که جنگ گسترده در نهایت به نفع او نخواهد بود، از این‌رو آخرین فرصت موجود را غنیمت شمرد و فلسطین را برای تأسیس دولت یهود به صهیونیسم تسلیم کرد، ضمن آن‌که به طور تدریجی با اعطای استقلال به کشورهای عربی، دست نشاندگان خود را بر اریکه قدرت نشاند. تشکیل دولت اسرائیل نقطه تحول اندیشه ملی‌گرایی عربی از مرحله نظری به مرحلهٔ عملی بود. اما نیروهای عرب که برای رها سازی فلسطین بسیج می‌شد چون تحت رهبری دست پروردگان استعمار هدایت می‌گردید جز هزیمت و شکست به عنوان بهای خون شهیدان خود نصیبی نداشت.

آخرین و جامعترین مرحلهٔ تبلور ملی‌گرایی عربی انقلاب ۲۳ جولای ۱۹۵۲ در مصر بود که مبارزه و جهاد را پیرامون اندیشه ملی‌گرایی عام عربی ـ به جای ملی‌گرایی محدود به مرزهای جغرافیایی محلی ـ متمرکز ساخت و به این ترتیب این اندیشه به عقیده‌ای سیاسی و سازنده تبدیل گردید که هدفش بناکردن اجتماعی عربی و آزاد از نفوذ بیگانگان و دست نشاندگان آنها و براندازی ارتجاع و فساد سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و مبارزه با تشکیل دولت و مملکتی یهودی در وطن عربی بود.

جنبش ملی‌گرایی عربی بعد از انقلاب ۱۹۵۲ چقدر در تحقق آرمانها و اهدافش موفق بود؟ یادآوری توالی حکومتهای دست نشانده در کشورهای عربی و سرانجام جنگ شش روزه و اقتدار روزافزون دولت یهود و سرکوب ملت فلسطین و سرنوشت آوارگان و پناهندگان و پیمانهای خیانت بار سران عرب با غرب و اسرائیل و.... ما را از پاسخ بی‌نیاز می‌کند. با این همه ارزش و اهمیت این حرکت و تأثیر آن در روح ملت عرب و ادبیات و فرهنگ این ملت قابل انکار نیست.

در پایان سخن از ملی‌گرایی عربی مجدداً یادآور می‌شویم که این مفهوم در ذهن و اندیشهٔ بسیاری از مردم عرب و از جمله پیشوایان فکری و فرهنگی آنان از مفهوم دین و به خصوص از اسلام جدا نیست. از دید آنان "احساس ملی‌گرایی، احساسی درونی‌در وجود هر فرد (عربی) است در مباهات به عظمت تاریخی و افتخار به انتساب به اسلام که به موجودیت او تحکیم می‌بخشد زیرا او را به میلیونها انسان دیگر نظیر او پیوند می‌دهد و میان او و حکام مستبد فاصله می‌افکند و استمرار وجود و بقای کریمانه و سرافراز او را در وطنش، به‌رغم تلاشهای استعمار برای اشغال سرزمین او و محو وجودش از زمین، تضمین می‌کند»[1]، تا آنجاکه «دفاع از دین به مثابه دفاع از مقومات و ارکان وجود و ملی‌گرایی و وطن‌دوستی»[2] تلقی می‌شود.

مهمترین ارکان ملی‌گرایی دین و زبان و تاریخ مشترک است و دین در این راستا ارتباطی

---

۱ ـ الحرکة الادبیة و الفکریة، ص ۲۱۳.

۲ ـ الاتجاهات الوطنیة في الشعر الليبي، ص ۱۴۳.

محکم با زبان دارد، زیرا هر دین کتابی آسمانی دارد که به زبان معینی وحی شده است و بقای زبان از آثار جاودانگی دین است.

گرچه تعلیم و فرهنگ و شیوه‌ها و ابزارهای مربوط به آنها از عوامل مهم وحدت بخشیدن به زبان است اما دین ارتباطی عمیق‌تر و اصیل‌تر با زبان دارد. دین قادر است به زبان وحدت بدهد و آن را از چهارچوب لهجه‌های محلی و یا عامیانه برهاند و فراتر ببرد. بعلاوه تأثیر کتاب آسمانی ـ و به‌ویژه قرآن ـ در تهذیب و جلا دادن زبان ـ زبان عربی ـ مورد تردید نیست. از این‌رو دین با تقویت زبان واحد در تحکیم هویت ملی مشارکت دارد زیرا زبان یک ملت، هویت ملی آنان را تشکیل می‌دهد. و این سرّ تلاشهای مستمر استعمار غرب در ترویج زبان‌های محلی و مبارزه با زبان عربی فصیح به عنوان زبان مشترک ملت عرب در سراسر وطن عربی است، که در راستای یک هدف، یعنی محو هویت ملی ـ دینی عربی صورت می‌گیرد.

فصل پنجم

شعر، انقلاب، عصیان

وقتی سخن از تأثیر متقابل و روابط دو پدیدهٔ انقلاب و ادبیات/شعر به میان می‌آید دو مقولهٔ اصلی به ذهن متبادر می‌گردد: نخست انقلاب ادبی و تغییر بنیادی در ارکان شعر و ادب و به عبارتی انقلاب ادبیات برضد ادبیات، و دیگری تصویر انقلاب یا تعبیر از آن در آیینهٔ ادبیات یا با زبان آن، خواه انقلاب سیاسی باشد یا اجتماعی یا دینی یا فکری یا غیرآن، و خواه این تصویر یا تعبیر مقدمه و مایهٔ انگیزش انقلاب باشد یا تحکیم و تقویت آن یا تلاش برای تحقق اهداف آن یا راسخ ساختن و محبوب نمودن آن در دلهای مردم یا صرفاً بیان آتشی که از آن بر جان شاعر یا نویسنده افتاده است.

موضوع اصلی این کتاب مقولهٔ دوم است اما مؤلف به دلایل چندی ضروری می‌داند که به مفهوم نخست نیز بپردازد و ضمن اشارهٔ گذرا به ویژگیهای آن در طول تاریخ ادبیات به‌ویژه شعر عربی، پاره‌ای مفاهیم مرتبط با آن را با تفصیل بیشتری بررسی کند. برحسب سلیقه این دو مفهوم را می‌توان با اصطلاحات گوناگونی نامید، چنان‌که عملاً در قلمرو نقد ادبی چنین است. برای سهولت ارتباط فکری و دریافت ذهنی، در اینجا مفهوم اول را انقلاب شعری و مقوله دوم را شعر انقلابی خواهیم خواند و سپس به عصیان در شعر خواهیم پرداخت که به نوعی زیر شاخه شعر انقلابی است، همانطور که شعر انقلابی خود شاخه‌ای از ادبیات متعهد است.

مهمترین دلیلی که ایجاب می‌کند در مقدمهٔ این بحث از انقلاب شعری سخن بگوییم و حدود و مصادیق آن را روشن سازیم، تداخل مفاهیم خاصی از آن با موضوع شعر انقلابی است، به‌خصوص آن‌که انقلاب شعری تنها شامل شکل و قالب شعر یا لفظ و وزن آن نمی‌شود بلکه در سایر ابعاد شعر نیز

مشهود و قابل لمس است و در طول تاریخ شعر، هر زمان به تناسب و اقتضای احوال در بعُد یا ابعاد خاصی جلوه گر شده است.

در شعر کلاسیک انقلاب در اغراض شعری و در مقدمهٔ قصائد صورت گرفت و در شعر جدید مکتبهای شعری هر کدام نوآوری‌های خاصی در قالب و مضامین شعری ایجاد کردند. این نکته بسیار حائز اهمیت است که تحول بنیادی در اغراض و مضامین شعری نوعی انقلاب شعری شمرده می‌شود. برخی منتقدان انقلاب شعری را در دو بعد انقلاب در شکل و انقلاب در مضمون می‌بینند[1] و هر دو را تحت یک عنوان مطالعه می‌کنند، بلکه اساساً انگیزهٔ تحولات شکل و قالب قصیده را در تغییر اساسی مضامین شعر و اغراض آن می‌یابند که خود در نتیجهٔ تحول اندیشه و فرهنگ و تغییرات سیاسی و اجتماعی رخ داده است.

این تحول سیاسی ـ اجتماعی به‌خصوص در عصر جدید بسیار قابل ملاحظه است، هر چند در شعر کلاسیک هم انقلاب در اغراض شعری به عنوان پدیده‌ای معرفی شده که تحول مظاهر و ابعاد زندگی اجتماعی و شیوهٔ سیاسی اداره ممالک اسلامی، باعث و مسبّب پیدایش آن بوده است. در عصر جدید طی دوره‌ای که حدود یک قرن طول کشیده، نظامهای سیاسی کشورهای عربی دگرگون شده و تغییرات عمیق اجتماعی تحقق یافته است. قالبهای قدیم شعر گنجایش پذیرش و انعکاس این تحولات بزرگ را ندارد و این امر ضرورت تحول در شکل و قالب شعر را توجیه می‌کند.

به این ترتیب انقلاب شعری، انقلاب شکل و انقلاب مضمون هر دو را برمی گیرد. از سوی دیگر یکی از مهمترین مضامین ـ و شاید مهمترین مضمون شعری جدید ـ انقلابهای فکری، سیاسی و اجتماعی است که در آغاز این بخش از سخن، آن را شعر انقلابی خواندیم. با این بیان در می‌یابیم که شعر انقلابی چگونه عمیقاً به انقلاب شعری ارتباط می‌یابد و تفصیل کلام و بحث و بررسی انقلاب شعری به چه میزان ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. آنچه می‌ماند این است که کیفیت این ارتباط را روشن کنیم و تصویری آشکار از روابط این دو مقوله به دست دهیم.

نکته‌ای دیگری که ضرورت این بحث را ایجاب می‌کند این است که بیشترین مقدار شعر انقلابی معاصر در قالبهای شعری جدید سروده شده و اگر شعر قرن نوزدهم و شعر مهجر جنوبی را استثنا کنیم بیشتر شعر انقلابی عربی معاصر قالبی نو دارد. به‌خصوص از نیمه سدهٔ بیستم کمتر اثری از قالبهای کهن و کلاسیک دیده می‌شود و این ویژگی به‌خصوص در شعر مکتبهای جدید ادبی مشهود است.

سومین دلیل مهم برای پرداختن به موضوع انقلاب شعری در این مقام، اهمیت کلمه شعری و

---

۱ ـ قضیة الشعر الجدید، ص ۴۵۳.

ارزش نقدی آن است. در نقد ادبی جدید کلمه/لفظ نقش تازه‌ای یافته که ابعاد تازه‌ای به آن می‌بخشد. در این نقش، موسیقی و آهنگ لفظ و طنین حرف‌های آن، بُعد ایحایی و الهامی کلمه، عمق و تعدد مفاهیمی که به طور ضمنی در کنار مفهوم رایج لفظ از آن استنباط می‌شود، و موقعیت کلمه در عبارت و رابطهٔ آن با سایر کلمات، همگی تأثیر دارند.

کلمه شعری بر اساس خاستگاه ویژه‌ای که از آن منشأ می‌گیرد باری از مفاهیم را حمل می‌کند که گاهی شرح آن در یک کتاب می‌گنجد. این خاستگاه می‌تواند اسطوره، تاریخ، دین و علم یا جز آن باشد و بار مفهومی کلمه به قدر جلوه و انعکاسی که از حقایق و پدیده‌ها و معانی آن خاستگاه در خود دارد، سنگین است. وقتی خاستگاه کلمه شعری انقلاب و عصیان است، مفهومی که حمل می‌کند به سنگینی و عمق روحهای انقلابی و متمرد پیوند می‌خورد و هر قدر این پیوند عمیق‌تر و مستحکم‌تر می‌شود، سنگینی و عمق مفهومی که کلمه شعری با خود دارد بیشتر می‌گردد. این ارتباط بنیادی و ذاتی در یک جنبه در رابطهٔ انقلاب شعری و شعر انقلابی بازتاب پیدا می‌کند.

با وجود اختلاف در اختیار نامها و مصطلحات، اغلب اعتقاد بر این است که زبان و الفاظ «صورت» و معانی و مفاهیم «ماده» اثر ادبی است. گاهی نیز معانی را به جسم و الفاظ را به جامه‌ای که جسم را می‌پوشد، تشبیه کرده‌اند. با این همه تردیدی نیست که این دو بُعد اثر ادبی قابل جدایی و تجزیه نیستند و هر پدیدهٔ دیگری که در این ارتباط و پیوستگی عمیق و متقابل، فرض یا تصور شود ـ مثل زیبایی و صور خیال ـ در حقیقت پدیده‌ای وابسته به این دو جزء و برخاسته از پیوند ذاتی میان آن دو و غیرقابل انفکاک از آنهاست، بلکه شاید بتوان گفت برداشتی انتزاعی از مجموعهٔ آنهاست که عمیقاً آمیختگی دارند.

حاصل این بیان این‌که تغییر و تحول در هر یک از این پدیده‌ها، ناچار نوعی تغییر در دیگری را ایجاب می‌کند. هر چند گاهی این تحول در بعد دوم در پی تحول بُعد یا پدیدهٔ نخست به وضوح محسوس نیست، اما تحقیق و تأمل در آثار ادبی/شعری در طول عمر ادبیات وجود این اصل را ثابت می‌کند. این تحوّل کلی و چند بُعدی به‌خصوص زمانی چشم‌گیر و قابل ملاحظه است که با اعتقاد قلبی و ایمان هنرمند/شاعر به آن همراه باشد. از این رو هر گاه تحوّل از روح شاعر/هنرمند سرچشمه بگیرد عمق و شمول آن بیشتر و فراگیرتر خواهد بود.

بحث در این است که آیا انقلابهای سیاسی یا اجتماعی که مضمون شعر را نیز تشکیل می‌دهند مقدّم بر شعرند یا شعر، پیشاپیش، تصویر انقلابی است که متعاقباً رخ خواهد داد؟ به بیان دیگر سخن در رابطهٔ ادبیات انقلاب (ادب الثورة) و انقلاب ادبیات (ثورة الادب) است و مراد از انقلاب ادبیات

اساساً انقلاب و تحوّل بنیادی در مضامین آن است[۱]. به اعتقاد طه حسین ادبیات مقدّمه ساز انقلاب و برانگیزندهٔ آن است، زیرا ادبیات انسان‌ها را به تحول اساسی وا می‌دارد و اوضاع و احوالی راکه به آن خوگرفته‌اند در نظرشان ناخوشایند جلوه می‌دهد و الگوهای جدیدی از زندگی را در چشم آنان می‌آراید و در دل آنها محبوب می‌سازد. به نظر او دو انقلاب وجود دارد: انقلاب عقل که ادبیات آن را به تصویر می‌کشد، و انقلاب سیاست که با تکیه بر قدرت خود، نظامی را جایگزین نظامی دیگر می‌سازد. همچنین دو نوع ادبیات هم وجود دارد: ادبیاتی که پیش از انقلاب و مقدم بر آن موجود است و مردم را به سوی آن می‌راند، و ادبیاتی که بعد از انقلاب می‌آید و وقایع انقلاب و آثار و نتایج آن را در زندگی مردم تصویر می‌کند یا آن را در نظر مردم دوست داشتنی و ارزشمند می‌سازد.[۲] طه حسین می‌گوید: «من هیچ انقلاب سیاسی ـ به معنای جدید یا قدیمی کلمه انقلاب ـ سراغ ندارم که قبل از آن انقلابی ادبی ـ عقلی برپا نشده باشد و مردم را به آن تشویق نکرده و به سوی آن سوق نداده باشد»[۳].

با اندکی تسامح این عقیده معادل مفهومی است که آینده‌گرایان از ایده آینده‌گرایی و ایمان به آینده[۴] اراده می‌کنند. ادبای آینده‌گرا در زمانی که هنوز آگاهی مردمی به مرحله بیداری و رشد نرسیده، آینده‌ای را ترسیم می‌کنند که انقلاب آن را تحقق خواهد بخشید. بر مبنای این تفسیر از آینده‌گرایی، هنرمند/شاعر پیشاپیش مردم زمانش و جلوتر از زمان کنونی راه می‌سپارد و در «آینده» زندگی می‌کند. البته در خصوص انقلابی بودن ایدهٔ آینده‌گرایی توافق کلی وجود ندارد. با این‌که عده‌ای آن را زبان انقلابی در حال تحقق می‌بینند، گروهی دیگر آن را تجسم فرهنگ بورژوازی و امپریالیستی معرفی می‌کنند که با انقلاب مردمی و واقعیتهای عینی ناسازگار است[۵]. گاهی هم از سخن برخی منتقدان معاصر عرب این گونه استنباط می‌شود که چنین ایده و اندیشه‌ای را «دیدگاهی رومانتیک به واقعیت»[۶] می‌یابند.

متقابلاً، دکتر محمد حسین هیکل انقلاب ادبیات را انقلابی موازی با انقلاب سیاسی و پیوستهٔ به آن و در مسیر آن می‌بیند[۷]. به این بیان ادبیات انقلاب یا همزمان با آن و یا در سایهٔ آن آفریده

---

۱ ـ دقت کنید که چقدر اصطلاحات مشابه است و دایرهٔ مصادیق آنها چه تفاوت‌های ظریف و دقیقی دارد که بی‌توجهی به آنها می‌تواند مسأله را به عنوان اختلاف عقاید و آراء در زمینه مبانی یا واقعیتهای ادبی جلوه دهد.

۲ ـ خصام و نقد، مبحث: ادب الثورة و ثورة الادب، صص ۱۵۸ـ۱۵۴.

۳ ـ همان، ص ۱۵۷.

۴ ـ المستقبلية *Futurism*.

۵ ـ الاتجاهات الجديدة، ص ۲۰.

۶ ـ الشعر المعاصر في اليمن، صص ۲۰۵ ـ ۲۰۰.

۷ ـ الاتجاهات الجديدة، صص ۲۸ ـ ۲۷.

می‌شود و در هر حال مقدم بر آن نیست و سمت پیشوایی ندارد. اما طه حسین ادبیاتی را که در ضمن انقلاب خلق می‌شود ادبیاتی متواضع و خجول معرفی می‌کند، و معتقد است که این ادبیات یا برطبیعت پیشین خود می‌رود و وابسته به ادبیات کهن است، یا تلاش می‌کند با انقلاب هم آوا شود و آیینهٔ آن باشد، که در این حال ادبیاتی سست و ناتوان است، چراکه وقایع عینی خارجی و دستاورهای عملی انقلاب از آن نیرومندتر است و نتایج آشکارتری دارد، زیرا مردم آن را به چشم می‌بینند و در زندگی واقعی پیرامون خود لمس می‌کنند[۱]. به عقیدهٔ او همین امر علت ضعف و سستی شعر حسان بن ثابت[۲] در آغاز اسلام محسوب می‌شود زیرا انقلاب اسلام از شعر شاعران قوی‌تر بود. به اعتقاد نگارنده ـ چنان‌که گذشت ـ چنین فتور و سستی در شعر بیش‌تر ناشی از آن است که شاعر/هنرمند با روح خود در ژرفای انقلاب سیر نمی‌کند و هنوز در بند زنجیرهای گذشته است. دلیلی ندارد شاعری که نقش پیام‌دار / کاهن دارد و با واقعیت هستی پیوند یافته نتواند تعبیری راستین از تحول چهرهٔ زندگی به‌دست دهد یا آوایش در زمزمهٔ سرود تازه هستی نارسا باشد.

انقلاب شعری

انقلاب شعری را می‌توان در هر یک از ابعاد ساختاری و معنایی شعر تصور کرد. انقلاب در مضامین شعر ممکن است نیاز به تحول و تغییر قالبهای شعری را ایجاب کند یا ممکن است تحول در یک بعد سریعتر و چشم‌گیرتر باشد در حالی که در بعد دیگر به کندی صورت گیرد و به علت سیر تدریجی آن دیرتر قابل شناسایی و آشکار شود. تحول در شکل و قالب شعر اغلب بر تغییراتی که در وزن و قافیه حادث می‌شود، اطلاق می‌گردد که در واقع موسیقی شعر را می‌سازد و عده‌ای اصطلاح «تشکیل زمانی»[۳] شعر را معادل آن قرار داده‌اند. این نوع تحول بارزترین تحول شعری در طول عمر ادبیات بوده زیرا به راحتی شناخته می‌شود. تغییر اساسی در معانی شعری که انقلاب در مضمون و محتوای شعر شمرده می‌شود معمولاً با تغییر اغراض و موضوعات شعر همراه است، اما لزوماً با آن یکی نیست. اغراض شعر ممکن است تغییر نکند اما معانی متحول شود ولی اگر اغراض و موضوعات جدید شعری ابداع گردد یا به قلمرو شعر وارد شود، آنگاه معانی شعری نیز لزوماً تازه و ابداعی خواهد بود. تغییر اساسی در ساختار داخلی شعر می‌تواند در اجزای قصیده، مثلاً در مقدمه، تخلّص، نسیب و خاتمه آن، رخ دهد چنان‌که از بارزترین نمونه‌های آن تغییر انقلابی مقدمهٔ قصیدهٔ جاهلی

---

۱ ـ حصاد و نقد، ص ۱۵۹.

۲ ـ حسان بن ثابت شاعر پیامبر و شاعر مخضرم (وفات ۶۷۴ م).

۳ ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه، ص ۵۲.

یعنی ثورة علی الأطلال است. در عین حال می‌توان این تغییر را هم به توجیهی در انقلاب مضمون شعری مندرج ساخت.

در طلیعه اسلام شعر در بعُد موضوعی دچار تحوّل شد اما این تحوّل عمیق و بنیادی نبود. قالب قصیده، موسیقی، وزن، قافیه و ساختار اجزای آن بی‌تغییر ماند. شعری که در سنگر اسلامیان و در حمایت آنان بود و مضامین تازه‌ای یافت که با عقاید و آرمانهای دین اسلام سازگاری داشت بی‌آن‌که از مضامین قدیم دست بردارد یا از آن روی بتابد. شعری که حامی مشرکان و مدافع منافع آنان به‌شمار می‌رفت امتداد شعر دوران جاهلیت و فاقد هر نوع تحولی بود.

بعد از این زمان قدیمی‌ترین تغییر شعری را در شعر خوارج می‌توان ملاحظه کرد که مشتمل برموضوعی جدید و مفاهیمی تازه است، زیرا استدلال‌ها و عقاید آنان ـ آن‌طور که در شعرشان عنوان می‌شود ـ برخاسته از قرآن و سنت پیامبر(ص) و مخالف سنن جاهلیت است. شعر خوارج حاوی غرض (هدف) شعری جدیدی است که همان جهاد در راه تحقق حکومت صالح از نظر ایشان است و عواطف تازه و بی‌سابقه‌ای را به نمایش می‌گذارد. از جهت دیباچهٔ شعری در پی تقلید شعر جاهلی یا معاصران خود نیست و اگر مقدمهٔ تقلیدی قصیده ذکر شود، کوتاه است و به موضوع فخر به جهاد ختم می‌شود. این شعر به علت آن‌که بیشتر به شکل قطعه‌های کوتاه است نه قصاید بلند، تا حدودی وحدت فنی قصیده و وحدت موضوعی را تحقق داده است[1].

با این حال در تاریخ ادبیات معمولاً شعر خوارج در شمار شعر انقلابهای سیاسی دوران اموی و عباسی ذکر می‌شود و جنبهٔ انقلاب شعری در آن تقریباً اصلاً لحاظ نمی‌گردد، در حالی که انقلاب شعری ابونواس[2] بر شیوه‌های کهن و سنتی شعر عربی مشهور و زبانزد همهٔ مؤلفان تاریخ و نقد ادبی عربی است. اما در حقیقت پیش از ابونواس چنین انقلابی در شیوه‌های شعر قدیم در شعر دعبل خزاعی[3] رخ نمود[4] و شعر او نه تنها در مضامین خود شعر برجسته انقلاب تشیع است بلکه با چشم‌پوشی از ویژگیهای شعر خوارج تحقق اولین انقلاب شعری نیز به شمار می‌رود.

۱ـ تاریخ الشعر السیاسی، صص ۲۰۹ـ۲۰۸. به اعتقاد نگارنده آراء مولف این کتاب درباره خوارج بیش از حدود واقعیت، مبالغه آمیز است. به نظر می‌رسد او در سراسر کتابش مصرانه می‌کوشد این فرقه را بر حق جلوه دهد و این در حالی است که عقایدش نسبت به شاعران تشیع تا حد بی‌انصافی بغض آلود است و اساساً در اطلاق حکم واحد بر همهٔ آنها، اختیار نمونه‌های شعری و توصیفهای غیرمنصفانه در شرح احوال آنها جلوه می‌کند. با این همه ویژگیهای شعری خوارج آن‌طورکه در متن نقل شده و با ذکر قیودی که نگارنده به متن مرجع افزوده، برمبنای نمونه‌های شعری در دسترس، خلاف حقیقت نیست.

۲ـ ابونواس، الحسن بن هانی (۱۴۰ـ۱۹۹ هـ) شاعر عصر عباسی و صاحب شعر خمر و لهو و مدح و هجا.

۳ـ دعبل بن علیّ الخزاعي (۱۴۸ـ۲۴۶ هـ) شاعر تشیع، راوی و ناقد شعر که گویا در تاریخ و نقد شعر تألیفاتی داشته است.

۴ـ سالها قبل از آن دو در شعر کمیت این تحول در مقدمات قصاید دیده شد؛ ر.ک. به:

Arabic Literature to the End of Umayyad Period, P.415.

ادبیات عربی در عصر عباسیان به نام ادبیات عباسی، ادبیات مولّد و ادبیات جدید (الادب المحدث) خوانده می‌شود[۱]. معتقدند تسمیه مولّد دلالت بر آن دارد که شاعران این عصر غالباً دو رگه و از سوی یکی از والدین خود، غیرعربی بودند و نام‌گذاری ادبیات جدید (محدث) به علت تأخیر زمانی شاعران این عصر از عصر جاهلی و اسلامی است. یا آن‌که ادبیات این دوره خود مولّد بود یعنی در معانی و شیوه‌های شعری عربی خالص نبود و با ویژگیهای ادبی ـ فرهنگی سایر ملل آمیختگی داشت و اغراض شعری تازه‌ای در آن پدیدار شده بود که در شعر عربی بی‌سابقه بود. به علاوه در موسیقی شعر نیز تحولی صورت گرفت و آن تمایل به وزن‌های کوتاه و نظم قطعه‌های شعری، یعنی ابیاتی معدود پیرامون اهدافی مشخص و اغراضی معین بود، ضمن آن که تلاش می‌شد قافیه‌های متروک که در گذشته کمتر به کار می‌رفت، در شعر به نمایش گذاشته شود. تازگی دیگر شعر در عصر عباسی ناشی از الفاظ و کلمات جدیدی بود که از تمدن‌ها و فرهنگهای غیرعربی که به مملکت اسلامی پیوسته بودند، به زبان شعر عربی آن عصر وارد شد. الفاظ جدیدی که در شعر عربی این دوره ثبت شده سه نوع است: کلمات مولد، معرّب و دخیل. لفظ مولد صیغه‌ای مشتق از ریشهٔ عربی است مثل (تَلاشَی)، معرّب کلمه غیرعربی است که تا حد امکان شکل عربی گرفته، مانند (جوهر) و دخیل کلمه‌ای است غیرعربی که بر شکل اصلی خود باقی مانده، مثل (قانون).

دو مکتب اصلی شعری در این عهد، مدرسه بغداد، و مدرسهٔ شام بود که ریشه در عصر اموی و بلکه در دورهٔ جاهلی داشت. شاعران مکتب بغداد معنا را بر لفظ برتری می‌دادند و در شعر جریان بی‌تکلف و طبیعی را می‌پسندیدند. بشاربن برد[۲] و ابونواس از این گروه شمرده می‌شوند. شاعران مدرسه شام اهل تکلف شعری و توجه بسیار به آرایش سخن و تهذیب و تنقیح شعر بودند. شعر بحتری[۳]، و ابوتمام[۴] و متنبی[۵] از نوع شعر این مدرسه است که از ویژگیهای اصلی آن وابستگی و بلکه شیفتگی به شیوه‌ها و فنون سنتی شعر عربی است. بنابراین انقلاب شعری در عصر عباسی به طور عمده در شعر مکتب بغدادیان قابل ملاحظه است.

چنان‌که از خصوصیات یاد شده در شعر عصر عباسی برمی‌آید تلاش چندانی برای ایجاد

---

۱ ـ مطالبی که در خصوص ویژگیهای شعر عصر عباسی نقل می‌کنیم از کتاب تاریخ الادب العربی، تألیف عمر فرّوخ، جلد دوم، صفحات ۳۹ تا ۴۲، اقتباس شده است.

۲ ـ بشّاربن برد (۹۱ـ۱۶۷ هـ) شاعر عصر اموی و عباسی، پیشوایان شاعران نوآور این عصر و شاعر شعوبی.

۳ ـ ابو عبادة الولید بن عُبید البحتری (۲۰۶ـ۲۸۶ ه.) شاعر وصف، و مدح و شعر روان، از شاعران عصر عباسی.

۴ ـ ابوتمام، حبیب بن اوس (تدوس) الطّائي (۱۸۸ـ۲۳۲ ه.) از اصل رومی، شاعر مدح و رثاء و شعر معانی حکمی، صاحب دیوان الحماسة.

۵ ـ ابو الطیّب المتنبیّ (۳۰۳ـ۳۵۴ هـ) شاعر فخر و معانی و مدح، شاعر سیف الدوله، حتی قصاید مدحی او نیز انباشته از فخر است.

تحول و انقلاب در موسیقی شعر در این دوره صورت نگرفته و ظاهراً تا زمان پیدایش فن موشحات در اندلس، کوشش برای تغییر «تشکیل زمانی» قصیده محدود مانده است. حتی موشحات نیز با وجود خروج بر نظام سنتی قصیدهٔ کهن از دید برخی منتقدان جدید تنها «تغییر هندسه» قصیده قلمداد می‌شود چنان‌که مخمسات و مربعات و نظایر آنها را نیز بر این قیاس ارزیابی می‌کنند و در هر حال انقلابی در تشکیل زمانی قصیده به شمار نمی‌آورند[۱].

اوزان عروضی که خلیل بن احمد ـ واضع علم عروض عربی ـ برای شعر عربی کشف و بیان نمود هیچگاه به طور کامل و بدون تغییر بر وزن قصاید عربی منطبق نشده و هیچگاه بدون تغییرات افزونی و کاستی که در اصطلاح این علم زحافات و علل خوانده می‌شود، نبوده است. به علاوه وزن شعر عربی منحصر به این اوزان نیست، چنان‌که بحر متدارک ـ از تکرار فاعلن ـ و خبب ـ با تبدیل فاعلن در متدارک به فعلن ـ بعد از او شناخته شده و اوزان دیگری نیز در شعر عربی وجود داشته که بر اوزان خلیلی انطباق نمی‌یابد. اشکال کوتاه شدهٔ بحرهای عروضی به‌صورت مجزوء ـ با حذف دو تفعیله از افاعیل (تفاعیل) عروضی ـ و مشطور ـ با حذف نیمی از افاعیل بیت ـ و منهوک ـ با حذف دوسوم افاعیل آن ـ به طور رایج بکار رفته است. این بدان معناست که در شعر عربی زمینهٔ گسترده‌ای برای تغییر در افاعیل و اوزان عروضی وجود داشته است. بنابر نقل منتقدان قدیم از جمله ابن رشیق، نظم قصاید بر اوزانی غیر از اوزان شناخته شده خلیلی، از دورهٔ جاهلیت وجود داشته ولی آن را برای سرگرمی و تفنن به کار می‌برده‌اند و دور از شأن شاعران بزرگ می‌شمرده‌اند و شاید به همین علت این نوع شعر کمتر به صورت مدون به دست ما رسیده است[۲].

قبل از پیدایش فن موشحات، فنون شعری مشابه آن مثل مربعات، مخمسات، مسدسات و مسمطات رایج و آشنا بوده است. همهٔ این انواع بر تنوع قافیه و وزن در یک قطعه شعری تکیه دارند[۳]، یعنی همان اصلی که مبنای موشحه است، با این حال عادت منتقدان بر این است که موشحات را اولین انقلاب جدی شعری به شمار آورند[۴]، شاید به آن سبب که گستردگی و رواج بسیار پیدا کرده و تا ادبیات معاصر عرب دوام آورده و در این عصر از نو احیا شده است. مهم آن‌که آن نوع از موشحات که بر هیچکدام از اوزان عروض خلیلی سروده نشده، بیشترین شیوع را داشته و بیشترین کمیت

---

۱ ـ الشعر العربی المعاصر، قضایاه، ص ۵۶.

۲ ـ تاریخ الادب العربی، ج ۴، ص ۴۲۱.

۳ ـ برای شناخت این انواع شعری و ویژگی وزن و قافیه در آنها، ر. ك. به: العمده، ج ۱، ص ۱۴۹ به بعد؛ دار الطراز في صناعة الموشحات، صص ۳۹ـ۳۵.

۴ ـ به‌عنوان نمونه: دکتر ابراهیم أنیس در «موسیقی الشعر العربی»، و دکتر مصطفی عوض الکریم، در «الموشحات و الأزجال».

موشحات را به خود اختصاص داده است[۱].

در عصر جدید نخستین تلاشها برای گسترش قالب و وزن شعر به صورت احیای همین فنون شعری انجام شد که در واقع اشکال هندسی جدیدی در چهارچوب وزنهای سنتی بود. اما این اشکال نتوانست آنچه را شعر معاصر نیاز داشت و در جست و جوی آن بود تحقق بخشد. شاعر معاصر سنگینی وزن قدیم را عمیقاً حس می‌کرد و معتقد بود که این چهارچوب بسته گنجایش مفاهیمی را که او در پی‌بیان آنهاست، ندارد. در حالی که این اشکال تنها قید جدیدی افزون بر قید و بندهای سنتی بود نه سبک ساختن آنها، زیرا قوافی داخلی ابیات و لزوم اتحاد برخی از آنها با برخی دیگر، خود قیدی تازه است. بنابراین احیای موشحات هر چند تنوع و تفننی مطلوب بود اما در سازگاری کامل یا مناسب با انقلاب مضامین شعری قرار نداشت.

دومین تلاش برای شکستن بندهای عُروض سنتی در شعر مرسل[۲] تجلی یافت که شعری است موزون اما بدون قافیه. اعتقاد بر این است که عبدالرحمن شکری با قصیدهٔ بلند «کلمات العواطف» در دیوان نخستش، پیشگام این نوع است[۳]. ظاهراً شکری در زمینه شعر مرسل از آثار شکسپیر[۴] و میلتون[۵] متأثر بوده است[۶]. زهاوی[۷] شاعر معاصر عراق نیز در سال ۱۹۰۷ م. دو قصیده از شعر مرسل به نظم در آورده که با عنوان «بعد ألف عام» و «الشعر المرسل» نشر یافته و از اولین تلاشهای شعری برای رهایی از قید قافیه به شمار می‌رود[۸]. قصیدهٔ «شیراز» از سعید عقل، شاعر لبنان، نیز از این نوع است.

نوع دیگری از شعر معاصر که در جهت همان کوشش برای شکستن قواعد عروضی سیر کرده شعر مقطوعی[۹] است که در آن قصیده مشتمل بر چند بند یا برگردان است[۱۰] و مقطوعه (بند) وزن واحدی دارد اما قافیه در بندهای مختلف، متفاوت است. این نوع به شعر سونیت[۱۱] در ادبیات فرانسه

---

۱ ـ دار الطراز، ص ۳۵.

۲ ـ *Blanc Verse* و *Vers Blanc*

۳ ـ الشعر العربی المعاصر، قضایاه، ص ۵۹.

۴ ـ *William Shaespeare* (۱۵۶۴ـ۱۶۱۶ م)، شاعر و نمایشنامه‌نویس شهیر انگلیسی.

۵ ـ *John Milton* (۱۶۰۸ـ۱۶۷۴ م) از شاعران مشهور انگلیسی و حماسه جاودانه‌اش. «بهشت گم شده» *Paradise lost* (۱۶۶۷) نام دارد.

۶ ـ نظریة الشعر، ص ۳۹۷.

۷ ـ جمیل صدقی الزهاوي، (۱۸۶۳ـ۱۹۳۶ م) شاعر نوآور عراقی، شعر اجتماعی او و گرایش فلسفی‌اش در شعر شهرت دارد.

۸ ـ نظریة الشعر، ص ۴۳۷، الشعر العربي الحدیث في لبنان، ص ۲۲۸.

۹ ـ *Strophic Verse*، شعر دارای بند یا برگردان.

10. *Modern Arabic Poetry* , *P.* 15.

11. *Sonne* .

شباهت دارد[۱].

شعر منثور[۲] مانند نثر شعری با همهٔ طرح‌های شعری مغایرت دارد و در واقع به معنای محو مرز میان شعر و نثر است زیرا مقید به وزن و قافیه نیست، بلکه تنها متکی بر زیبایی صور شعری و آهنگ و موسیقی کلمات است. نمونه‌های آن را در شعر امین الریحانی[۳] ـ دیوان الریحانیات ـ و در شعر احمد زکی ابوشادی[۴] ـ دیوان الشفق الباکی ـ می‌توان یافت. شعر منثور گرچه مقید به وزن و قافیه نیست اما نوعی موسیقی خارجی دارد که همراه با صور خیال و آرایشهای لفظی سبب تمایز آن از قصیدهٔ نثر می‌گردد که تنها بر مبنای موسیقی داخلی شکل می‌گیرد.

بارزترین شکل شعری معاصر در تلاش برای رهایی از یکنواختی عروض عربی سنتی در شعر آزاد[۵] (الشعر الحر) جلوه می‌کند که بر اساس نظام تفعیله استوار است. موسیقی قصیدهٔ نوین عربی بر این فرض تکیه دارد که قصیده ساختاری است با آهنگی خاص که به حالت ادراکی ویژه‌ای در وجود شاعر پیوند دارد. این شعر بی‌آن‌که وزن یا قافیه را ملغی سازد تعدیلی بنیادی در آنها به وجود می‌آورد تا به شاعر امکان آن را بدهد که مکنونات ضمیر خویش را به راحتی و درستی بیان کند. چون هدف از چهارچوب جدید تشکیلی قصیده، بخشیدن صورتی آهنگین به حالتی ادراکی است، حفظ این ساختار آهنگین به گونه‌ای که اثر بخشی و دلالت مفهومی و ادراکی خود را از دست ندهد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

به‌نظر می‌رسد که برای تحقق این اهداف، تنها راه شکستن بیت سنتی به عنوان واحد موسیقایی شعر بوده است. زیرا بیت قدیم حرکتی را بر نفس تحمیل می‌کند که اغلب همان حرکتی نیست که جان شاعر را انباشته است. وقتی این واحد شکسته شود شاعر هم از جهت حرکت درونی نفس و هم به لحاظ حرکت موسیقی شعر، منطبق و مناسب با حرکتی که وجود او را پر کرده، پیش می‌رود که

---

۱ ـ برخی صاحب‌نظران شعر مقطوعی را یکی از انواع شعر آزاد (الشعر الحرّ) به شمار می‌آورند.

۲ ـ *Poetry in Prose* و *Poésie rn Prose*

۳ ـ أمین الریحاني (۱۸۷۶ ـ ۱۹۴۰) شاعر و ادیب و نویسندهٔ لبنانی که به امریکا مهاجرت کرد و از شاعران مهجر شمالی است. از آثار اوست: «قلب لبنان» و «تاریخ نجد الحدیث».

۴ ـ أحمد زکي أبوشادي (۱۸۹۲ ـ ۱۹۵۵) شاعر و پزشک مصری، بنیان گذار جمعیت اپولو.

۵ ـ الشعر الحر مقابل *Free Verse* در زبان انگلیسی و *Vers Libre* در زبان فرانسوی اختیار شده است. دکتر محمد النویهی ـ آن‌طورکه درکتاب «قضیة الشعر الجدید» (ص ۴۵۳) اظهار کرده ـ این تسمیه را بسیار بد و نامناسب شمرده است. به اعتقاد او مراد غربیها از این اصطلاح، شعری است که از هر نوع آهنگ شناخته شده‌ای، خالی است یعنی آنچه در ادبیات معاصر عرب شعر منثور یا قصیده نثر خوانده می‌شود، در حالی که شعر آزاد عربی بر مبنای تفعیلهٔ عروضی کلاسیک استوار است. وی اصطلاح شعر «منطلق» (رها) را ترجیح داده است. با این‌که کتاب یاد شده در سال ۱۹۶۴ نشر یافته، ظاهراً نام و اصطلاحی که او پیشنهاد کرده مورد توجه قرار نگرفته است. دکتر بسام ساعی نیز اصطلاح توقیع را برای شعر آزاد برگزیده است (حرکة الشعر الحدیث، ص ۵۰).

می‌تواند کوتاه و سریع باشد و سطر شعر به سرعت خاتمه یابد یا آرام و کند و ممتدّ باشد و سطر شعر طولانی شود. به این ترتیب آهنگ جدیدی به شعر افزوده می‌شود که لبریز زندگی و جنبش است و تنها آواهایی پر طنین نیست که در گوش خوشایند باشد، بلکه سرودی برخاسته از جان است که اعماق جان مخاطب را به اهتزاز وامی‌دارد[۱].

غیر از واحد بیت که در شعر جدید شکسته می‌شود، واحد قافیه نیز دگرگون می‌گردد و قافیهٔ واحدی که باید در سراسر قصیده تکرار می‌شد جای خود را به قوافی متعدد می‌دهد که بر اساس ذوق شاعر و نَفَس شعری او در فواصل متغیر و به اشکال متنوع در طول شعر تکرار می‌شود و بهر حال از وحدت سابق خارج شده است. هر چند موشحات عربی قبلاً چنین خروجی از قانون قافیهٔ منفرد را تحقق داده بود، اما تنوع قوافی در شعر جدید (آزاد) عربی بیشتر و گسترده‌تر است[۲].

شکستن واحد بیت و قافیهٔ واحد غیر از آفرینش آهنگی روحی در سراسر قصیده اثر عمیق دیگری نیز دارد و آن تبدیل قصیده ـ کلّ قصیده ـ به یک واحد است. به بیان دیگر در این حال وحدت قصیده یا واحد قصیده جایگزین واحد بیت می‌شود و این تمام قصیده است که با آهنگی به غایت نافذ، تأثیری کلی در مخاطب خلق می‌کند و تجربهٔ شعری شاعر را به صورت یک ادراک کلی به او متنقل می‌سازد، به طوری که در پایان قصیده مخاطب حس می‌کند مجموعهٔ کاملی از مفاهیم مرتبط با یکدیگر را در یک کُلّ و یک صورت کلی دریافت کرده است. به این ترتیب وحدت آلی[۳]

---

۱ ـ التفسير النفسي، ص ٦١؛ الشعر العربي المعاصر قضاياه، ص ٦٦.

۲ ـ با وجود آن‌که سالها از ابداع شعر آزاد می‌گذرد، هنوز توافق جامعی میان شاعران این شعر و منتقدان معاصر عرب در خصوص وزن آن، نوع، تعداد و ترتیب تفعیله‌ها (افاعیل عروضی) در سطر، بحرهایی که در آن قابل استفاده است، همچنین در مورد موقعیت قافیه و چگونگی تکرار آن وجود ندارد. از سال ۱۹۴۷ که قصیدهٔ «هل کان حبّاً» سروده بدرشاکر السیاب و قصیدهٔ «الکولیرا» سروده نازک الملائکه در شعر آزاد به عنوان اولین قصائد شعر «حرّ» منتشر شد اشکال عروضی دیگری به عنوان فروع یا زیر شاخه‌های شعر آزاد معرفی شده و تا امروز این اختلاف ادامه دارد. غیر از این اختلافات، انواع و صور عروضی جدیدی با عناوین تازه، نظیر توقیع، تشکیل، تنویع و جز آن متداول گردیده است. برخی ازاین صور عروضی نوین جنبهٔ اقلیمی دارد و خاص برخی کشورهای عربی است یا در ممالک خاصی بیشتر رواج دارد. از مراجع زیر برای شناخت اختلافات یاد شده و صور عروضی جدید می‌توان استفاده کرد: حرکة الشعر الحدیث، د. بسام ساعي؛ قضایا الشعر المعاصر، نازک الملائکة؛ قضیة الشعر الجدید، د. محمد النویهي؛ التفسیر النفسي للادب، د. عز الدین اسماعیل؛ التیارات المعاصرة فی النقد الادبی، د. بدوی طبانه؛ الحرکة الادبیة في المملکة العربیة، د. شیخ امین؛ الاتجاهات الجدیدة، عبد الحمید جیده نظریة الشعر، د. منیف موسی؛ الشعر الحرّ، أسسه و قواعده، مصطفی حرکات؛ الشعر العربي المعاصر، قضایاه و ظواهره، الفنیة و المعنویة، د. عز الدین اسماعیل، مقالات مولف در مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران و دانشگاه فردوسی مشهد:

ـ قصیدهٔ کلیه میراث‌دار سوررئالیسم، سمبولیسم، تصوف، ش ۱۵۰، سال ۱۳۷۸، تهران.

ـ نوآوریهای عروضی در شعر معاصر عربی، پاییز و زمستان ۱۳۷۸، مشهد

ـ منشأ شعر آزاد عربی و وجوه تشابه آن با شعر نیمایی، ش ۳ و ۴، سال ۱۳۷۶، مشهد.

۳ ـ الوحدة العضویة. *Organic Unity*.

قصیده تحقق می‌یابد.

وقتی وحدت بیت منتفی شود ـ با وجود تأکید بر واحد کلی قصیده ـ همچنان اجزای ساختاری قصیده اهمیت اصلی و ذاتی خود را حفظ می‌کنند، زیرا هر کدام در القای مفهوم کلی قصیده ارزش و جایگاه خاص خود را دارند. این اجزای جایگزین بیت در شعر آزاد «سطر» شعری نام دارند. سطر شعری ترکیبی آهنگین است که شکل خارجی ثابتی ندارد و همان شکلی را می‌گیرد که شاعر و نیز مخاطب او، با آن احساس آسودگی کنند. شکل تحوّل یافتهٔ سطر شعری، جملهٔ شعری است. جمله شعری، ساختاری آهنگین است که بلندتر از سطر است ولی همهٔ ویژگیهای سطر شعری را دارد. جمله شعری بیش از یک سطر را در بر می‌گیرد و ممکن است به پنج سطر یا بیشتر برسد، که بستگی به‌مضمونی دارد که بیان می‌کند و اگر به لحاظ بیولوژی انسانی با یک نفس قابل خواندن نباشد، وقفه هایی در میانه خواهد داشت که لزوماً در پایان سطر، یا در پایان هر سطر نخواهد بود.

به علت پذیرش اصل اساسی و اولیه‌ای که در خصوص ضرورت هماهنگی موسیقی خارجی شعر با آهنگ درونی نفس شاعر بیان شد، چنین طولی در جمله شعری مجاز شمرده شده است. زیرا بیان و تعبیر لزوماً تابع ادراک و احساس است و نه برعکس. یا چنان‌که سیاب معتقد است انقلاب مضمون مقدم بر انقلاب شکل و قالب است و شکل تابع و در خدمت مضمون است و جوهر جدید است که شکل جدید می‌طلبد و چهارچوب سنت را می‌شکند، مثل جوانه‌ای که پوستهٔ دانه را می‌شکافد[1].

اگر محتوای انقلابی مقتضی شکل انقلابی است، ناچار پیش از آن اندیشهٔ انقلابی هم وجود داشته، و بعد از آن هم با تحقق خارجی انقلاب راه برای شکوفایی بیشتر شکل انقلابی هموار خواهد شد. پس یک فلسفهٔ وجودی شعر آزاد، تعبیر از مضامین انقلابی است و اگر شعر آزاد ـ یعنی شکلی که حاصل انقلاب شعری است ـ از عهدهٔ این وظیفه خطیر برنیاید، باید ـ به تعبیر سیّاب ـ بر از دست رفتن شکل سنتی شعر افسوس خورد.

چرا شعر سنتی در عرصهٔ مضامین انقلابی محکوم به شکست[2] است؟ منتقدان معاصر معتقدند عمر دراز و خالی بودن این شعر از حقیقت و راستی علت آن است. این شعر به علت اسراف در انضباط و پیچیدگی شکلی، گویا همیشه جرثومهٔ جمود و تحجر را با خود داشته و از این‌رو مانع برقراری ارتباط با اندیشه‌ها و فرهنگها و ملیتهای دیگر از طریق ترجمه یا ارائه برداشتها و تأثرات

---

۱ ـ التیارات المعاصرة في النقد، ص ۳۳۳.

۲ ـ دکتر محمد النویهی معتقد است که شعر سنتی بعد از انقلاب ملی عرب و پیدایش مفاهیم انقلابی جدید مُرده و نابود شده است. ر. ك. به: قضیة الشعر الجدید، ص ۴۶۴.

شاعر عرب از آن اندیشه‌ها بوده، و به علت اشکال کلیشه‌ای و ثابت خود حتی برقراری رابطه با روح ملت عرب را نیز مشکل و یا ناممکن ساخته اشت[۱].

شعر آزاد بر مبنای نظام تفعیله استوار است بنابراین رابطهٔ خود را با عروض خلیلی حفظ کرده، بلکه چنان‌که نازک الملائکة معتقد است این شعر به قواعد عروض عربی تعهد کامل دارد[۲]. اما گامی فراتر از شعر آزاد قصیدهٔ نثر است که در واقع گامی فراسوی عروض و بلکه فراسوی شعر به مفهوم کلاسیک و به تعبیر ادونیس «جهشی ورای واقعیت»[۳] است.

قصیدهٔ نثر مرز میان شعر و نثر را محو کرده است.

مرز میان شعر و نثر

مرز میان شعر و نثر کجاست؟ در ادبیات کلاسیک با تعریف جزمی و سنتی شعر، یعنی کلام موزون و مقفّی و یا حداکثر موزون و مقفی و خیال‌انگیز، این سؤال بی‌مورد است؛ اما از زمانی که نثر شعری جبران و شعر منثور امین الریحانی در ادبیات مهجر آفریده شد، این اندیشه که مرز شعر و نثر چگونه تعیین می‌شود رنگ گرفت و با ظهور قصیدهٔ نثر این سوال به صورت معمایی جدی اما لطیف و خوشایند در آمد.

نثر شعری، شیوه‌ای از شیوه‌های نثر است که روح شعری بر آن غلبه دارد و در قدرت عاطفه و گستردگی خیال و آهنگ ترکیبات و کاربرد مجاز به شعر نزدیک است. اما شعر منثور، شعری است در تقلید شیوه‌های غربی شعر که از وزنهای عروضی کلاسیک عربی خالی است ولی نوعی قافیه دارد که طی قصیده گونه گون می‌شود. این دو نوع ادبی زمینه ساز قصیدهٔ نثر بوده که در سال ۱۹۵۷ در «مجلة شعر» در سوریه مورد توجه قرار گرفت و شاعران سوریه از جمله انسی الحاج و عصام محفوظ و أبی شقرا و توفیق الصایغ نمونه‌های آن را انتشار دادند. اما عنوان «قصیده نثر» نخستین بار در تابستان ۱۹۵۹ در مجلهٔ یاد شده توسط ادونیس ـ علی محمد سعید اسبر[۴] ـ بر این نوع شعری اطلاق گردید و با انتشار دیوان «لن» اثر انسی الحاج و «مفرد بصیغة الجمع» سرودهٔ ادونیس، به عنوان فنی ادبی/شعری تثبیت شد.

ادونیس ضرورتی نمی‌بیند میان شعر و نثر مرز معینی تعیین کند و قلمرو آن دو را جدا سازد.

---

۱ ـ قضیه الشعر الجدید، صص ۴۶۵ـ۴۶۴.

۲ ـ قضایا الشعر المعاصر، ص ۱۲۰.

۳ ـ نظریة الشعر، ص ۳۸۳، حرکة الشعر الحدیث في سوریا، ص ۱۲۰.

۴ ـ شرح مفصل زندگی و آراء و ویژگیهای شعری او را در کتاب مؤلف: «اسطوره‌های رهایی» بجویید.

در «زمن الشعر» می‌گوید: تعریف شعر با وزن، تعریفی خارجی و سطحی است که احتمالا با طبیعت شعر تناقض دارد. این تعریف، در حقیقت تعریف نظم است نه تعریف شعر. هر کلام موزونی ضرورتاً شعر نیست و هر نثری ضرورتاً از شعر تهی نیست. همچنین قصیدهٔ نثری متقابلاً ممکن است اصلاً شعر نباشد[۱].

در برابر قصیدهٔ کلاسیک که بر پایه واحد بیت شکل می‌گیرد و شعر آزاد که از واحد سطر بنا می‌شود، قصیدهٔ نثر بر اساس واحدی از فیضان و جهش ادراکی تکوین می‌یابد و خیال خلاق شعری مجموعه‌ای از این جهش‌های ادراکی را در تصویری بی‌نظیر و منحصر به فرد متجلی می‌سازد. طول این جهش‌ها و فورانهای ادراکی در قالب شعری برحسب حالت ادراکی شاعر که به هنگام سرودن شعر پیاپی او را فرا می‌گیرد، تعیین می‌شود.

وقتی از این زاویه به شعر می‌نگریم آن را پدیده‌ای می‌یابیم آهنگین و پر رمز و راز و لبریز عواطف و احساساتی که از یک روح سرچشمه می‌گیرد تا به روحی دیگر بپیوندد. وزن و قافیه و لفظ همه در خدمت برانگیختن همین آهنگ اسرارآمیز است. این برداشت، با ادراک روانی و عواطف روحی ما از شعر هماهنگ است، از این‌رو ما را قانع می‌سازد به شرط آن‌که اصراری بر نوع و ویژگی آهنگ و موسیقی شعر نداشته باشیم. منتقدان و پژوهشگرانی که خروج از چهارچوب قوانین عروض عربی را کفر می‌شمارند و حتی شعر آزاد را نیز تابع این قواعد می‌خواهند و می‌دانند، به این تعریف و بیان به دیدهٔ استهزاء نگاه می‌کنند. نازک الملائکة به صراحت می‌گوید که کلام یا نثر است یا نظم و جمع بین این دو و اختراع ترکیباتی چون شعر منثور و قصیدهٔ نثر بی‌معنی است[۲]. البته، در مقابل منتقدان دیگری نیز هستند که به او حق وضع قلمرو عروضی برای شعر آزاد نمی‌دهند[۳].

چنان‌که اشاره شد، طرفدارن قصیدهٔ نثر، تعیین مرز یا حد فاصلی را میان شعر و شاخه‌ها و فنون مختلف نثر مثل داستان و نمایشنامه، ضروری نمی‌شمارند، چرا که همهٔ این فنون در ساختار قصیدهٔ جدید ـ قصیدهٔ کلیه (حدیثه) ـ مشارکت دارد. چنین اعتقادی به معنی نادیده انگاشتن هنری اصیل است که همهٔ ملل عالم آن را می‌شناخته‌اند، برای دست یافتن به هنری تازه که معلوم نیست بتواند به سطح آن هنر کهن اصیل برسد. به این دلیل، ادونیس که خود بزرگترین نظریه پرداز این فن نوین سخنوری است، به وجود «تفاوتهای اساسی میان شعر و نثر» اعتراف می‌کند: «با این همه، همچنان تفاوتهای جوهری میان شعر و نثر وجود دارد. نخستین تفاوت آن که، نثر پی‌گیری و توالی اندیشه‌های معین است،

---

۱ ـ الاتجاهات الجديدة، ص ۳۱۸.

۲ ـ قضايا الشعر المعاصر، ص ۱۳۰.

۳ ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه، صص ۱۰۸ـ۱۰۳.

درحالی که در شعر این قیاس و توالی ضرورت ندارد. دوم آن که نثر در پی انتقال ایده‌ای محدود و مشخص است و از این‌رو خود نیز به محدودیت گرایش دارد، در حالی که شعر درصدد انتقال شعور و تجربه و رؤیاست و به این سبب طبیعتاً دارای اسلوبی پیچیده است. سوم آن که نثر، سخنی وصفی و تقریری است و هدفی خارجی، معین و محدود دارد، در حالی که هدف شعر خود شعر است و با نوشدن و تغییر مخاطب، معنای آن نیز نو می‌شود و تغییر می‌یابد»[۱].

این توضیح نشان می‌دهد که محو مرز میان شعر و نثر در بعُد موسیقی و آهنگ یا وزن و قافیه قدیم، است وگرنه ماهیت و اساس این دو هنر، حتی در چشم پیروان قصیدهٔ نثر و قصیدهٔ کلیه، متفاوت است.

ورای همهٔ این اختلافات آنچه در آن خلافی نیست و شاعران و منتقدان همگی بر آن اتفاق‌نظر دارند این است که انقلاب شعری ـ خواه در محدودهٔ شعر آزاد با حفظ قواعد عروضی یا در قلمروی گسترده که در آن مرز شعر و نثر رنگ می‌بازد ـ هدفی اصلی را دنبال می‌کند و آن هدف، در کنار اهداف فرعی که ممکن است تصور یا بیان شود، ایجاد امکانات و موقعیتهای بهتر و مناسب‌تر برای تعبیر از مضامین نو و متحول و انقلابی است. به بیان دیگر شعری که انقلاب در شکل را پذیرفته است باید در خدمت تعبیر از مفاهیم انقلابی و تازه و زبان‌گویای مضامین انقلابی باشد.

وقتی سخن از تحوّل و تغییر بنیادی مضامین است، هرگونه تحوّل اساسی در مفاهیم و اغراض شعر عربی کلاسیک می‌تواند مصداق این قضیه باشد و هر نوع خروج از چهارچوب جامد موضوعات شعر قدیم، تحوّل مضمون محسوب می‌شود. «مضامین شعر عربی بعد از سقوط شوکت عرب در پایان عصر عباسی دچار انحطاط شد. جمود، تکرار، فقدان عمق و اصالت، دور افتادگی از فرهنگهای زندهٔ دنیا از ویژگیهای اصلی آن بود. طی قرنهای متوالی، شاعران همان معانی کهنه را تکرار می‌کردند و در همان مضامین مکرر شعر می‌سرودند. جمود مضمون و بی‌تحرکی مفاهیم، شکل سنتی شعر راکه هیچ دگرگونی و تحول عمیقی را نمی‌پذیرفت به عنوان پناهگاه خود اختیار کرده بود و در آن متحجر شده بود و نوآوری در آن ناممکن می‌نمود»[۲].

با تحوّل فکری جهان عرب، مفاهیم و اندیشه‌های تازه‌ای پیدا شد که تعبیر درست و راستین از آنها تحوّلی عمیق در شکل و قالب شعر را اقتضا می‌کرد. با پیدایش این شکل جدید شعری، راه برای بیان ژرفترین مضامین و تعبیر از عمیق‌ترین عواطف شاعر در شرایط تازهٔ زندگی باز شد و امکان آن

---

۱ ـ حرکة الشعر الحدیث في سوریا، حاشیه ص ۲۱، به نقل از زمن الشعر، صص ۱۹ـ۱۸.

۲ ـ قضیة الشعر الجدید، ص ۴۶۱.

به دست آمد که پرنده خیال در فضایی بسیار گسترده و بدون مانع و قیدی که به زنجیرش بکشد، به پرواز در آید. پس در مضامین و مفاهیم شعری هم تحوّلی واقعی و یا انقلابی رخ داد که خود به گستردگی و عمق آن مفاهیم و اندیشه‌های تازهٔ نخستین که تحوّل شکل را ایجاب کرده بود، منتهی گردید.

با این همه، کتابهای نقد و پژوهشهای معاصر عرب، به‌ویژه در دهه شصت، برخلاف انتظار کمتر از این مفاهیم گسترده و متنوع و از ابعاد مختلف آن به کفایت سخن گفته‌اند و به‌طور عمده تأکید خود را در مفاهیم انقلابهای سیاسی ـ ملی، آن هم به خصوص انقلاب بزرگ ۱۹۵۲ مصر، منحصر ساخته‌اند. در دهه‌های بعد، به خصوص از اواخر دهه هفتاد توجه نقد ادبی بیشتر به شناخت مضمون انقلابی و ماهیت شعر انقلابی معطوف گشته است.

فصل ششم

شعر انقلابی

پیش از آن‌که به شناخت شعر انقلابی (الشعر الثوري) و ماهیت آن بپردازیم، باید این سؤال را مطرح کنیم که انقلاب چیست و با زندگی ما چه پیوندی دارد؟ آیا انقلاب منحصر به زمینهٔ سیاسی و فکری و اقتصادی است یا این‌که فراتر از همهٔ اینها، تمام مظاهر زندگی، از عادات، اعتقادات و شیوه‌های حیات را در بر می‌گیرد؟

آراء منتقدان و شاعران معاصر عرب پیرامون ماهیت و طبیعت شعر انقلابی متفاوت است و گاه به حد تناقض می‌رسد. عده‌ای آن را شعری می‌شمارند که عیوب و کاستیهای اجتماع را در هر زمان یا مکانی مورد توجه و انتقاد قرار دهد. عده‌ای دیگر شعری را که به مقابله با استعمار می‌پردازد شعر انقلابی محسوب می‌کنند. از چشم گروهی دیگر شعری که به توصیف مبارزات ملی و وطنی اهتمام دارد و در برابر نیروهای مزدور داخلی مقاومت می‌کند، شعر انقلابی است. برخی دیگر هر شعری را که در سایه احزاب چپ گرا رشد کرده باشد و افکار و عقاید آنان را اشاعه دهد شعر انقلابی به شمار می‌آورند. از سخن گروهی دیگر بر می‌آید که شعر انقلابی آن است که موضوعات انقلابی دارد یا در پرتو انقلابهای مردمی پا به عرصه وجود نهاده و موضوعات سیاسی و ملی و وطنی را برای خود برگزیده است.

در خصوص این‌که آیا ادبیات / شعر، اجتماع، مردم و زندگی را هدایت می‌کند و پیشوایی انقلابها را بر عهده دارد یا این‌که در سایه انقلاب به وجود می‌آید و پژواک فریادها و آواهای آن است، نیز به همین صورت اختلاف وجود دارد. پیرو این اختلاف، اختلافات دیگری حاصل می‌شود،

نظیر این‌که آیا انقلاب شکل بر انقلاب مضمون مقدم است یا برعکس؟ آیا عمق و عظمت انقلاب ادبی به اندازهٔ عمق و عظمت انقلاب سیاسی ـ اجتماعی هست؟ گرایش انقلابی راستین در شعر جدید کدام است؟ شعر انقلابی بر چه‌چیز عصیان می‌کند؟ آیا ماهیت شعر انقلاب و شعر عصیان و تمرّد فرق دارد؟ رابطهٔ مردم و شعر انقلاب چگونه است؟

دادن پاسخی جامع به این پرسشها به گونه‌ای که اهل همهٔ مشربهای فکری و مکتبهای ادبی را اقناع کند، آسان نیست، یا شاید ناممکن است. اما اگر تلاش کنیم بر مبنای واقعیتهای عینی در قلمرو شعر معاصر عربی و در محدودهٔ فرهنگ رایج اجتماع و با تکیه بر حقایق فطری و به گونه‌ای که سوگیریهای پنهان و آشکار قضاوت ما را مخدوش نسازد، از شعر انقلابی معاصر تصویری نزدیک به واقع ترسیم کنیم، احتمالاً اختلافات ـ و نیز مخالفتها ـ به حداقل خواهد رسید.

انقلاب اگر ریشه‌ای و بنیادی نباشد، بی‌معنی است و انقلاب نیست و قطعاً شعر در ایجاد این تغییر بنیادی باید نقش داشته باشد. مفهوم این سخن آن است که ما چنین انتظاری را از شعر ـ شعر انقلابی ـ داریم، خواه عملاً و در واقع چنین باشد یا نباشد. چنان‌که واقعیت خارجی نیز گواهی می‌دهد که گاهی و در برخی ممالك یا سرزمینها این امر تحقق یافته و در برخی دیگر صورت نگرفته است. شعر انقلابی، طی مراحلی که انقلاب تحقق عینی می‌یابد و در کشاکش مبارزه در جریان و نوسان است، هم سنگر آن است و در همان جبهه و در برابر دشمنی واحد یا حریفی واحد قرار دارد. وقتی انقلابی به شکست می‌انجامد شعر انقلابی سیر آن را امتداد می‌بخشد و این امتداد و ادامه حرکت انقلاب در قلب شعر، بسته به اصالت و عمق و عظمت ذاتی آن، دوام می‌یابد. شعر انقلاب می‌تواند بعد از این مرحله ـ مرحلهٔ شکست صوری یا حقیقی ـ تصویر حرمان و فروپاشی درونی افراد باشد یا بانگ ملامت و سرزنش و تلاش برای انگیزش دوباره، یا بُغضی در گلو شکسته که سوز سینه را به اشك دیده فرو می‌نشاند. اما اگر انقلاب به پیروزی بینجامد مسیر شعر انقلابی بسته به ماهیت نظام جدید حاکم بعد از انقلاب، متفاوت خواهد بود. تا زمانی که انقلاب، انقلاب است ـ یعنی تحوّل بنیادی مستمر ـ شعر و انقلاب هم سنگر خواهند ماند (بدیهی است که مراد شعر انقلابی است.) ولی شعر و نظام حاکم/انقلاب لزوماً در یك جبهه قرار ندارند.

چرا چنین است؟ چون انقلاب به مقتضای طبیعت خود حرکتی است رو به پیش و بدون وقفه، هنر و انقلاب نقشی متقاطع با یکدیگر دارند به طوری که از طریق این برخورد (تقاطع) و رویارویی، هنر و ادبیات (شعر) می‌تواند انقلاب را به مسیرهای تازه‌ای هدایت کند. چنین نقشی برای شعر مستلزم آن است که آزادی کامل داشته باشد، آن نوع آزادی که ذاتاً کسب کرده باشد نه آن‌که در سایهٔ حکومتی انقلابی به‌دست آورده باشد. زیرا در این حالت دوم، شعر به خطی موازی با انقلاب تبدیل

می‌شود که به هر جهت و سویی که انقلاب متمایل شود تمایل می‌یابد و قدرت ابداع و ابتکار را از دست می‌دهد، چرا که شرط اصلی ابداع رهایی از بندهای سلطهٔ حاکم است. وقتی شاعر به انگیزهٔ ترس یا طمع یا تعصب در دام وابستگی به سلطهٔ سیاسی یا اجتماعی گرفتار شود، تنها خدمتگذار همان قدرت مسلط خواهد بود[۱] و این نه تنها خیانت به آرمان شعر انقلابی یعنی مشارکت در ایجاد تحوّل بنیادی است که در واقع نوعی فریفتن سلطهٔ انقلابی پیروز است، زیرا خدمتی که شعر در این حال ارائه می‌دهد در جهت بقای صوری آن است نه به سمت پویایی ذاتی و ضمانت بقای حقیقی آن. حال اگر نیروهای انقلابی حاکم تغییر ماهیت بدهند، خیانت شعری که در خدمت آنهاست بی‌نیاز از توضیح است و در واقع تغییر ماهیت آن شعر است.

ارتباط شعر انقلابی به توده‌های مردمی از سویی بستگی به میزان آگاهی و ادراک مردم از مسائل انقلابی و نوع فرهنگ آنان و از سوی دیگر بستگی به زبانی دارد که شاعر اختیار می‌کند. زبانی که شاعر برمی‌گزیند نه فقط به لحاظ الفاظ و کلمات، بلکه به جهت بار مفهومی خاصی که بر آنها حمل می‌کند و فرهنگی که خاستگاه آن زبان، کلمات و الفاظ است در چگونگی و ابعاد این ارتباط نقش دارد. به سبب اهمیت ویژهٔ زبان و کلمات، در مبحث مستقلی به این موضوع خواهیم پرداخت و اینک تنها ارتباط شعر انقلابی و مردم را به شکل کلی و از دیدگاه شاعران و منتقدان عرب بررسی می‌کنیم.

از مجموع آراء پیشگامان شعر جدید چنین برمی‌آید که شعر معاصر برای تحقق انقلاب نیازمند گسستن خود از صور سنتی و قدیمی تعبیر است زیرا آن زبان و شکل تعبیر کهن تاب مضامین جدید را ندارد. انقلاب در قالب و شکل و مضمون که مستلزم تغییر بنیادی در وظایف الفاظ و زبان است ناگزیر منجر به لغو معیارهای زیبایی قدیمی و سنتی خواهد شد. حاصل چنین تغییراتی آن خواهد بود که مخاطبان شاعر انقلابی عرب تنها گروهی ویژه، آگاه و فرهیخته باشند که بنابراین گروهی منتخب با شمار اندک خواهند بود.

عده‌ای معتقدند که شعر انقلابی حقیقی در کشورهای عربی مخاطب واقعی ندارد، زیرا اغلب مردم مفهوم آینده‌گرایی انقلاب را درک نمی‌کنند و حرکت شعر انقلابی را، پیشاپیش صفوف انقلابیان برای ترسیم و درانداختن طرحهای نو نمی‌فهمند[۲]. برعکس به اعتقاد جماعتی دیگر، تحولات عظیم شکل شعر جدید با تغییر ناچیز مضامین آن هماهنگی ندارد و در واقع انقلاب شعری، در شکل و قالب، انقلابی سطحی است که اگر به همین حال بماند بیشترین زیان را متوجه شعر عربی

---

۱ ـ چنین گرایشی را در اصطلاح نقدی جدید «ادبیات جهت یافته»؛ «الادب الموجّه» یا «الادب الإنضوائی» می‌خوانند. ر. ك. به: حركة الشعر الحديث في سوريا، ص ۴۵۹، الحداثة الشعرية العربية، ص ۲۱۰.

۲ ـ الاتجاهات الجديدة، ص ۱۸، به نقل از أدونیس در «زمن الشعر».

ساخته است[۱]. عده‌ای دیگر مفهوم انقلاب را در جایگزین کردن شیوه‌های جدید زندگی و اندیشه به جای شیوه‌های قدیم می‌بینند و معتقدند که انقلاب در کشورهای عربی نتوانسته ابعاد اندیشه و تفکر را به اندازهٔ مجال سیاسی و اجتماعی و اقتصادی متحوّل سازد و به رغم وقوع تحولات سیاسی ـ اجتماعی شیوه تفکر و اندیشه بی‌تغییر مانده است[۲].

ناهمگونی ادراک و فهم توده‌های مردم و شعر انقلابی راستین، مشکل کشورها و فرهنگ و ادب عربی نیست. قضایای حاکی از چنین پدیده‌ای در ممالک شرق و غرب مکرر رخ داده و رخ می‌دهد. در اغلب کشورها از جمله فرانسه دیوانها و آثار شعری شاعران بزرگ در تیراژ بیش از هزار و پانصد به چاپ نمی‌رسد. شاعران آینده گرای انقلابی بسیاری اوقات ناگزیر به تغییر مسلک و اتّخاذ شیوه‌های هم رنگ با ظواهر انقلاب می‌شوند.

بسیاری از این اختلافات ناشی از اختلاف نظر در مفهوم انقلاب و ماهیت گرایش انقلابی در شعر جدید است. اگر شعر انقلابی تعبیر از انقلابی ملموس در بُعد سیاسی یا اجتماعی باشد که از دل اجتماع برخاسته و ارتباط خود را با میراث فرهنگی و ملی نگسسته، قطعاً رابطه خود را با توده‌های مردمی حفظ خواهد کرد. شاعران این نوع شعر، که میراث دوستان نوگرا نامیده می‌شوند، نظیر نازک الملائکة و احمد عبد المعطی حجازی، میراث فرهنگی ـ ادبی عربی را به عنوان ساختاری اعتقادی پذیرفته‌اند و حتی تحوّلات جدید را در شکل و مضمون در ارتباط با آن میراث می‌پذیرند.

همچنین اگر شعر انقلابی در قطع رابطه با میراث عربی و بر قراری ارتباط با مظاهر فرهنگ و تمدن نوین حد اعتدال را فرو نگذارد، باز رابطه‌اش با مردم محفوظ خواهد ماند. در این حال، شعر انقلابی بر جنبه‌های منفی و خفقان‌آور میراث فرهنگی ـ ادبی عصیان می‌کند و خود را مقید به‌مراعات قیود سنتی، نظیر عروض خلیلی نمی‌سازد و با نزدیک شدن به مفهوم کلی انقلاب، آن را به میراث انسانی نزدیک می‌کند. شاعران سوسیالیست عرب که پیرو رومانتیسم هستند ـ از جمله عبدالوهاب البیّاتی ـ معمولاً چنین شعری دارند که به ویژگی واقع گرایی سوسیالیستی شناخته می‌شود.

اما شعر انقلابی که واقعیت موجود را درمی‌نوردد و در سطحی برتر به اندیشه و تفکری برتر می‌پیوندد و بر همه ابعاد و وجوه میراث عربی تمرّد می‌کند و می‌خواهد آینده‌ای فراتر از آنچه می‌نماید بسازد، ناچار مخاطبان زیادی نخواهد داشت. نقش شاعر در این میان، به تعبیر ادونیس، نقش مبارزی است که سلاحش «کلمه» است. نقش او مشارکت در ویران کردن ساختار عقیدتی سنتی و خالی کردن کلمه عربی از محتوای کهنهٔ آن است. پس در پی آن نیست که حیات و اندیشه عربی را

---

۱ ـ التیارات المعاصرة في النقد، ص ۳۳۳، به نقل از سیّاب در مجموعهٔ «آراء في الشعر و القصّة».

۲ ـ الاتجاهات الجدیدة، ص ۳۰، به نقل از دکتر زکی نجیب محمود در «مجتمع جدید أوالکارثة».

به‌عنوان واقعیت موجود منعکس کند بلکه مقصودش آن است که از آن به عنوان امری ممکن، امری هم چون آینده تعبیر نماید و شعر از این جهت به معنی خلق ممکن و خلق آینده است[۱].

برخلاف ادونیس که شعر انقلابی را عصیان و تمرّد از واقعیت در مضمون و اندیشه و ساختار تعبیر، تفسیر می‌کند و این تمرّد را به آینده گرایی پیوند می‌دهد به طوری که شعر، پیشوایی اندیشه و آگاهی توده‌های مردم را بر عهده گیرد و برای آنان تعیین راه نماید، بیّاتی شعر انقلابی را تبلور ارادهٔ موجوداتی سرکوب شده و در زنجیر می‌بیند و معتقد است شعر انقلابی که رابطه‌اش را با ملت و توده‌های رنجبر حفظ نمی‌کند و دوستی و حمایتش را از آنان به اثبات نمی‌رساند، هرگز افتخار دست‌یابی به آینده را هم نخواهد داشت.

وقتی این اختلاف در زمینهٔ طبیعت و ماهیت شعر انقلابی به شعر مقاومت در فلسطین امتداد می‌یابد عمق و شدت بیشتری پیدا می‌کند. ادونیس، بنابر آنچه از او نقل شد، شعر مقاومت فلسطین را شعر انقلابی به شمار نمی‌آورد، بلکه آن را شاخه‌ای از شعر وطنی معرفی می‌کند زیرا ویژگی شعر وطنی و ملی را دارد، چراکه همانند شعر وطنی وصف انقلاب است، یعنی وصف امور و وقایع و اعمالی که انقلاب خود آنها را سپری کرده است، در حالی که شعر انقلابی خود سازندهٔ وقایع زندگی است. به عقیدهٔ ادونیس شعر مقاومت فلسطین همان شعر آزادی‌خواهی و استقلال‌طلبی است که در کشورهای عربی بعد از جنگ جهانی اول، سروده شد و تنها تفاوتش با آن در آوا و طنین خاص فلسطینی آن است و درست به همین دلیل رواج یافته و مورد پذیرش توده‌های مردم قرارگرفته است. نه تنها این، بلکه شعر هیچیک از جنبشهای آزادی‌خواهی عربی از نظر ادونیس شعر انقلابی محسوب نمی‌شود زیرا تابع فرهنگ گذشته و نظام روابط اجتماعی سنتی است که با شعر انقلابی مغایرت ذاتی دارد.

اما این عقیدهٔ ادونیس منحصر به فرد و از نظر اغلب منتقدان نوعی زیاده‌روی است. شعر انقلاب فلسطین از نظر بیشتر شاعران و ناقدان ادبی، شعر انقلابیِ متعهد در قبال مسائل مردمی است که خود رکن اصلی انقلاب به شمار می‌روند. شعر انقلاب فلسطین جزئی از انقلاب مسلحانهٔ آن است. زیرا انقلاب مسلحانهٔ فلسطین با مشارکت ادب و هنر شکل گرفته و شعر مبارزهٔ فلسطین، شعر مردم انقلابی این سرزمین است، و حامی پیامی تازه برای همهٔ شاعران انقلابی عرب، که کلمه را وسیلهٔ تحوّل بنیادی فرهنگ عربی برای توده‌های مردم و نه برای گروهی متنخب، قرار داده‌اند. با چنین تعبیری شعر مقاومت فلسطین شعری انقلابی به مفهوم کلی انسانی آن است.

سؤالی که با مطالعهٔ آراء منتقدان و شاعران معاصر عرب مطرح می‌شود این است که مضامین

---

۱ ـ الاتجاهات الجدیدة، ص ۳۲، به نقل از الثقافة العربیة، شماره‌های ۱ تا ۳، سال ۱۹۷۱.

انقلابی و تحول یافته نیازمند شکل‌ها و قالبهای انقلابی و تازه است، پس چرا برخی مفاهیم و مضامین انقلابی که هم چنان در قالبهای کهن ارائه شده‌اند گاه از تأثیر خاص و نفوذ عمیق در قلب و جان مخاطب بهره‌ورند و این نفوذ و تأثیر کمتر از وقتی نیست که همان مضامین را در قالبهای تازه می‌یابیم؟ یا اگر مراد از شعر انقلابی و مضمون انقلابی، در افکندن شرری بر جان مخاطبان است چرا بسیاری از قصائد سنتی که در مضمون و شکل به اغراض و قالبهای قدیمی و سنتی وفادار مانده‌اند همچنان قادر به این آتش افروزی و دگرگون ساختن حال روحی مخاطب هستند؟ در حقیقت پاره‌ای از قصائد معاصر با مضامین وطن و رثاء و یاد عزیزان و دیار از دست رفته، نه از نظر محتوا و نه از نظر شکل تحوّل بارزی را نشان نمی‌دهند اما گاه چنان طوفانی در روح آدمی به پا می‌کنند یا چنان شراره‌ای در جان او می‌افکنند که از هیچ قصیده یا شعر نافذ و مؤثر با مضمون و قالب نو کمتر نیست.

پاسخ دادن به این پرسش نیاز به توضیحی مقدماتی دارد. شعر کهن عربی در طبیعت خود شعری غنایی است و جدا ساختن شعر خلیلی از ویژگی غنایی بودن ناممکن است، زیرا این خصوصیت ملازم این ترکیب شعری خاص است که وزن و قافیه با هم اقتضای آن را دارد و هر قدر که شاعر تلاش کند خود را از زنجیر این صفت ـ غنایی بودن ـ برهاند، تا زمانی که تابع وزن و قافیه است، موفق نخواهد بود. آیا این به معنای آن است که غنایی و عاطفی بودن با انقلابی بودن مغایرت دارد و وزن و قافیه مانع بیان مفهوم انقلابی است؟

برخی منتقدان میان مفهوم برانگیختن (اثارة) و انقلاب و تحوّل (ثورة) تفاوت قائل شده‌اند. شعری که در اثناء انقلاب و جنبش مردمی، خطاب به آنان و برای انگیزش نیروهای نهفتهٔ آنان سروده شده، از نوع اول و شعری که بعد از پیروزی برای تعیین مسیر و برنامه ریزی برای آینده سروده شده از نوع دوم شمرده‌اند. البته انقلاب در شعر جدید عربی به این معنا نیست که شاعر قصیده‌اش را به عنوان یک بیانیه انقلابی یا سیاسی تلقی کند یا ارائه دهد. در حقیقت شعر انقلاب ایحاء است و رمز، نه شرح و توضیح، و شیوه‌های جدید تعبیر به کلی با روش‌های بیان سنتی در شعر غنایی ـ شعر انگیزش (اثارة) ـ فرق دارد. محاوره، حرکت در زمان و مکان، تعبیرات و اصطلاحات جدید لغوی و صور عروضی نوین از ویژگیهای آن است. از میراث فرهنگی مردم ـ فولکلور ـ و اسطوره و میراث رسمی ادبی ملی استمداد می‌جوید. دلالتهای کهن الفاظ را برای ارائهٔ دلالتهای تازه، احیا می‌کند و صور رمزگونه و سمبولیک را با ساختاری متراکم و نو رقم می‌زند. مهم آن‌که پدیدهٔ انگیزش (اثاره)، تقریباً همیشه مقدم بر انقلاب (ثورة) وجود دارد.

معنای این سخن آن است که انگیزش می‌تواند در همان حد خود باقی بماند یا از آن فراتر رود و به انقلاب و تحوّل منتهی شود. در هر حال شعر انگیزش همراه و ملازم شعر انقلاب است و استمرار

و تداوم انقلاب حاصل استمرار و تداوم انگیختگی است و میان آن دو گسیختگی وجود ندارد. با این تفسیر، شعر کهن عربی، با ساختار عروضی ـ غنایی خود، شعر انگیزش است و این ویژگی را در عصر کنونی نیز حفظ کرده است. وظیفهٔ مهم آن گشودن راه برای شعر انقلابی است.

از سوی دیگر ـ چنان‌که گذشت ـ شعر انقلابی، در یک بینش گسترده، تمام مظاهر زندگی را در برمی‌گیرد. به همین ترتیب می‌توان عنصر انقلاب را در همهٔ موضوعات شعر، همهٔ موضوعات قدیمی شعر، از فخر و رثاء و غزل و وصف و جز آن، جست و جو کرد. در نقد ادبی معاصر به پیروی از نقد ادبی در غرب، عنصر انقلاب را در موضوعات کهن شعر، جنبش (حرکیة) و دینامیسم می‌خوانند که در طبیعت خود پدیده‌ای مترادف یا موازی با انقلاب است و عبارت از اهتزاز و تکانی است که شعر زنده و ابداعی در وجود ما پدید می‌آورد.

این اهتزاز روحی که از شنیدن یا خواندن شعر انگیختگی یا شعر انقلاب حاصل می‌شود در واقع در هم شکستن یک‌نواختی و تکرار ملالت باری است که از مطالعهٔ قصائد سنتیِ دارای غرض و موضوع منفرد حاصل می‌شود. این ویژگی لزوماً ناشی از غرابت موضوع و نو بودن مفاهیم نیست بلکه می‌تواند با ساده‌ترین ویژگیها، مثل خطابی بودن، پیاپی آمدن تصاویر، مبالغات عاطفی، مهارت در وصف جزئیات، وصف زنده و پویا و جز آن به‌دست آید.

سه پدیده انگیزش (اثارة)، انقلاب (ثورة) و جنبش (حرکیة) ممکن است در همهٔ انواع کهن و نوین شعر با یکدیگر همراه باشد، اما زمینهٔ طبیعی انگیزش، شعر غنایی خلیلی و زمینهٔ طبیعی انقلاب، شعر جدید با قالبهای جدید است و عنصر جنبش لزوماً با هر دوی آنها همراه است تا ویژگی انگیختگی و تحوّل و انقلاب، در آنها تحقق یابد. ضمن آن‌که در بسیاری موارد، در شعر معاصر افتراق میان انگیزش و انقلاب و جداکردن آنها از هم مشکل و گاه ناممکن است، به‌خصوص آن که بسیاری از شاعران اشکال عروضی نو و حتی قصیدهٔ نثر، گاهی مقاطعی از شعر در قالبهای کامل عروض خلیلی را، در ضمن قصاید جدید خود می‌گنجانند، که خود دلیلی آشکار بر تداخل حقیقی و مداوم انواع شعری قدیم و جدید است.

گونه‌ای دیگر از «حرکت» و پویایی در شعر آن است که منتقدان اسلام‌گرا مثل سید قطب «حرکت در چهارچوب ثابت» خوانده‌اند[1] که به نوعی ابداع و استقلال فکری در محدودهٔ نظامی ثابت اشاره دارد. اما به نظر می‌رسد که شاعران اسلام‌گرا که متعهد به اصول عقاید دینی و اشاعه آن هستند در تحقق این ایده، نه در قلمرو اندیشه و نه به لحاظ هنری، توفیق نیافته‌اند. در حقیقت شعر دینی/اسلامی از قدرت فنی و فکری قابل توجهی برخوردار نیست ولی این ناتوانی تنها در شعر

---

۱ ـ حرکة الشعر الحدیث، ص ۴۱۹، به نقل از کتاب سید قطب: «خصائص التصور الإسلامي».

معاصر عرب مشاهده نمی‌شود، ادبیّات غرب نیز در این زمینه غنی و سرشار نیست. علت آن به تعبیر الیوت[1] «نفاق دینی» است، زیرا شاعر در این نوع اشعار به جای آن‌که احساس و عاطفه راستین خود را بیان کند، چزی را به تصور می‌کشد که دوست دارد آن را حس کند. علت دیگر فرهنگ سنتی شعر است که اغلب شاعران اسلام‌گرا به آن مقید مانده‌اند و برای خروج از چهارچوب آن تلاشی نکرده‌اند. حتی هنگامی که قوانین عروض خلیلی را به پیروی از شکلهای جدید شعری شکسته‌اند، این تحوّل در شعر آنان محدود به ساختار عروضی بوده و دیدگاه و اندیشهٔ آنان از بندهای ادبیات کلاسیک رها نشده است. به این دلیل به مسائل اعتقادی از زاویه این زمان و عصر نمی‌نگرند و بندرت از بُعد فلسفی با موضوع برخورد می‌کنند و کمتر به قضیه خلأ روحی که می‌تواند با ایمان قلبی جبران و جایگزین شود، می‌پردازند.

با این حال شاعران اسلام‌گرا در موضع‌گیریهای سیاسی و اجتماعی کاملاً قوی دست هستند و تعهد اسلامی آنان حتی برتر از تعهد شاعران واقع‌گرای سوسیالیست است. در بسیاری موارد اختلاف زبان و موضع‌گیری میان شعر آنها و شعر دیگر واقع‌گرایان حس نمی‌شود[2]. موضوع قصاید آنان تنها منحصر به پیام‌داری اسلامی نیست، بلکه ابعاد مختلف دین را در دیدگاهی کلی و در دو سطح فرد و جامعه در برمی‌گیرد. نوعی شعر بسیار لطیف نیز وجود دارد که ثبت عواطف درونی و احساسات عمیق شاعر در برخی لحظات استثنایی زندگی او در «ارتباط با خدا» ست، که از شاهکارهای شعر روحی معاصر به شمار می‌رود و گاهی نفحات صوفیانه از آن احساس می‌شود.

دیدگاه پیشرو نقد اسلامی، هنر اسلامی / دینی را منحصر در آثار هنری / شعری شاعران اسلام‌گرا نمی‌بیند و نمونه‌های برجسته این هنر/شعر را نزد همهٔ شاعران جهان جست و جو می‌کند. فتح این باب توسط محمد قطب صورت گرفت که معتقد بود هنر اسلامی تنها منحصر به هنرمندان مسلمان نیست. درست است که مسلمان حقیقی بنابر طبیعت دینش راه را در برابر خویش گشوده می‌بیند، زیرا عملاً با اصول و معتقدات اسلامی زندگی می‌کند و از طریق این اصول و معانی از اشیاء و حوادث و اشخاص تأثیر می‌پذیرد بی‌آن‌که در این راه صرف تلاش و انرژی کند یا حتی آگاهانه چنین قصدی داشته باشد؛ و باز درست است که تنها انسان مسلمان قادر است وجود و قلب خود را برای ایده و تصور کامل اسلامی گشاده سازد، زیرا چنین تصوری لازمهٔ طبیعی و مستقیم حقیقت اعتقاد و دین اوست و زیرا انسان جز با تسلیم خویش به حضرت حق از راه اسلام، نمی‌تواند به چنین تصور کاملی

۱ـ *T. S. Eliot* (۱۸۸۸ـ۱۹۶۵) شاعر و منتقد انگلیسی که در امریکا متولد شد. از برجسته‌ترین شاعران شعر آزاد، قصیدهٔ مشهور او *The Waste Land* (۱۹۲۲) برنده جایزه نوبل در ادبیات (۱۹۴۸) شد.

۲ـ حرکة الشعر الحدیث، ص ۴۰۸.

دست یابد، با همهٔ اینها تصوّر هنری ـ اسلامی از هستی و زندگی و انسان، تصوری وجودی و انسانی است که برای تمام افراد بشر باز و گشوده است، زیرا انسان را از آن بعد که انسان است مخاطب قرار می‌دهد و با او برخورد دارد و بنابراین هر انسانی قادر است با این اندیشه و تصور هم آوا شود و زندگی را از دیدگاه آن بنگرد و به میزانی که توانایی هم آوایی و برخورد با این ایده را دارد، با هنر اسلامی نیز برخورد و هم آوایی داشته باشد[1].

چنین هنری از وجدان و روحی بیدار و لبریز مهر و یقین و ایمان برمی‌خیزد و از شوقی ژرف به دیدار خدا و پیوستن به او سرچشمه می‌گیرد. مانند آتشی که شبهه و تردید را می‌سوزاند در اعماق وجود انسان شعله می‌کشد و او را بر بال‌های اشتیاق تا اوج ملکوت بالا می‌برد. مانند انقلابی بنیان برانداز در وجود آدمی منفجر می‌شود و هر مانعی را در مسیر او به سوی خدا در هم می‌شکند.

انقلاب و تمرّد

در امتداد مسیر شعر انقلاب، گرایش انقلابی تندروی در ادبیات معاصر عرب ظهور نموده که پیامش رها کردن و بیرون آمدن از همهٔ مظاهر میراث فرهنگی و اجتماعی و تاریخی عربی و سرباز زدن از هر چیزی است که به گذشته ارتباط دارد. این گرایش گذشته را با همهٔ میراث آن انکار می‌کند و با ادعای زندگی در زمان کنونی و نگرش به آینده، خواستار آزادی مطلق است، تا آنجا که گویی می‌خواهد گذشته را از حافظه تاریخ بزداید و زبانی تازه، تعبیراتی تازه و موضوعاتی تازه بیافریند بی‌آن‌که هیچ مانعی از تاریخ گذشته و میراث گذشتگان در برابرش وجود داشته باشد.

فراتر از این، گرایش دیگری نیز در ادبیات معاصر وجود دارد که خود را در ارتباط با همهٔ جنبشهای انقلابی تاریخ می‌بیند که در مقطعی از تاریخ نقش مخالف و معترض را ایفا نموده‌اند. شاعران این گرایش خود را استمرار وجودی شخصیتهای این جنبشها می‌یابند و قرمطیان، اسماعیلیان باطنی مذهب و صوفیه را که با واقع موجود زمان خویش از در بیگانگی و انکار درآمده‌اند، پیشوای فکری خود قرار داده‌اند و به عنوان نمونه‌های برتر به آنان اقتدا کرده‌اند. ضمن آن‌که از تأثیر اندیشه‌ها و افکار انقلابی غرب نیز بر کنار نمانده‌اند.

ادونیس برجسته‌ترین نمایندهٔ این گرایش است که در پی تثبیت شیوه‌ای نو در نگارش است که تنها قصیده نو (القصیدة الجدیدة) نیست، بلکه فراتر از آن را هدف قرار داده و آن محو دوگانگی

---

۱ ـ في النقد الاسلامي المعاصر، صص ۹۹ـ۹۸.

مؤلف این کتاب یک نمونه از چنین شعری را مورد بررسی قرار داده و آن نمایشنامه «مرکب بلاصیاد» اثر نمایشنامه نویس اسپانیایی الیخاندرو کاسوناست. همان. ص ۶۹.

نگارش هنری یعنی شعر و نثر و شکستن و از میان برداشتن مرز فنی میان آن دو و خلق نگارش هنری منفرد (واحد) است که در مقابل نگارش غیرهنری یا نگارش رسمی ـ یعنی شیوه نگارش مطبوعاتی و گزارش‌گونه و مرسوم در آیین‌ها و مراسم ـ قرار می‌گیرد. به اعتقاد ادونیس خلق زمان شعری متحرک کافی نیست، بلکه هنرمند باید زمان فرهنگی متحرکی بیافریند. در این راستا، میراث فرهنگی و ادبی گذشتگان نیست که شاعر/هنرمند را می‌سازد، بلکه این اوست که میراث را می‌سازد، یعنی میراث آفریدنی است نه انتقالی. هنرمند / شاعر به عنوان آفرینشگر باید از گذشته فانوسی برای یافتن راه در تاریکی‌ها بسازد. باید در مبارزه و انقلاب آزادی طلبانهٔ خود، عنصری فعال و آزاد باشد و تا زمانی که تابع فرهنگ گذشته است و تا زمانی که تابع روابط سنتی جامعه است، قادر به آزادسازی خود نیست.

بهترین تعریف شعر جدید از نظر ادونیس این است که شعر جدید «رؤیا»ست و رؤیا بر اساس طبیعت خود، جهشی است ورای مفاهیم موجود و غالب، پس معنای آن تغییر در نظام و سازمان اشیاء است. به اعتقاد او، فقط شعر جدید عربی شعر انقلابی است، زیرا دائماً در جست و جوی آن است که در داخل افق انقلابی انسانی به نظام دیگری برای نگاشتن شعر، دست یابد[۱].

ادونیس بر نوآوری و ابداعی اصرار می‌ورزد که در همهٔ صور و اشکال خود انقلاب و عصیان (تمرّد) باشد. شکل و محتوای شعر باید از ریشه تغییر کند و بنای قصیده‌ای نو نهاده شود که بر اصول و ارکان زیبایی‌شناسی جدیدی غیر از آنچه در نقد قدیم مأنوس و آشنا و مقبول بوده، استوار شده باشد. به این ترتیب، اینک ارزش ذاتی قصیده در اختلاف و مغایرت اجزای آن جلوه می‌کند، برخلاف قصیدهٔ کهن که ائتلاف و هماهنگی اجزاء، اساس زیبایی آن شناخته می‌شد.

قصیدهٔ جدید از نظر معانی و ساختار فنی و زبان با قصیدهٔ سنتی تفاوت بنیادی دارد. ادونیس معانی آشنا و مفاهیمی که مستقیماً از طریق الفاظ القا می‌شود، نمی‌پذیرد. از دید او، معنا، حاصل نگاشتن است و این، یعنی آن که قصیده "جواب" نیست بلکه پرسش درون پرسش و سؤال ورای سؤال است. پس مهم نیست که هنگام خواندنش در پی جواب باشیم، بلکه مهم آن است که نواحی و ابعاد پیچیده و نامعلوم و احتمالی آن را مشخص کنیم تا سؤالات تازه‌ای مطرح سازیم. باید قصیده را خواند و سوال کرد و تلاش نمود که "پرسش"های بسیاری "کشف" شود، زیرا شعر چنان نیست که از یک نقطه آغاز گردد و به یک نقطه پایان یابد، شعر حقیقی مرز ندارد. در چنین شعری فهم معانی هدف و مسألهٔ ما نیست، بلکه درنگ و اندیشه در ابعاد آن، برای ما اهمیت دارد. از این‌رو نباید قصیده را سطر به سطر خواند بلکه آن را چنان بخوانیم که گویی «فضا» را می‌خوانیم. کلمات در قصیدهٔ جدید اندیشه‌ها را آشکارا منتقل نمی‌کنند بلکه کمین‌گاه گرفتن و صید دنیایی نهانی و غایب از نظرند.

---

۱ ـ زمن الشعر، صص ۹ و ۲۸۹.

از نظر ساختار فنی و زبانی قصیدهٔ جدید ارکان تازه‌ای دارد. برخلاف قصیده سنتی که بر مبنای صنعت و قواعد نحوی و بیانی استوار است، قصیدهٔ جدید بر اساس تازگی رؤیا و آهنگ درونی آن قوام می‌یابد. زبان آن، زبان اندیشه و ذهن است، زبانی زنده و پویا که با تنوع و گونه گونی احوال روحی و ادراکی متنوع و گونه گون می‌شود و عاطفه و تجربه بر آن حکومت می‌کند.

یکی از نتایج عملی قصیدهٔ جدید با این ویژگیها، قصیدهٔ کلیه یا حدیثه است که ادونیس خود مبدع آن است. این نوع شعری/هنری بر پایه ایده‌های سمبولیسم و سوررئالیسم و اندیشه‌های تصوف تکوین یافته و به جای قلب ـ که اغلب سرچشمه شعر است ـ به سوی عقل رو دارد، عقل با همهٔ سطوح و درجات آن از عمیق‌ترین درجات ناخودآگاه تا مرحله آگاهی و ادراک. و این خصوصیت ورای همهٔ ویژگیهای قصیده جدید است که قصیده کلیه مشتمل بر آنها نیز هست[۱].

عصیان و تمرّدی که در این گرایش فرهنگی ـ ادبی بر میراث گذشتهٔ عربی ملاحظه می‌شود تمرّدی مثبت و سازنده است. هر چند که آثار گذشته را نفی می‌کند، اما از نفی آن هدفی سازنده دارد. انکار گذشته در آن به معنای نفی هویت انسانی / عربی نیست، بلکه به قصد آن است که طرحی نو، مناسب با اندیشه‌ها و ابعاد زندگی جدید و معاصر، ارائه دهد. اما نوع دیگری از تمرّد را هم در فرهنگ و شعر معاصر عرب شاهدیم و آن عصیان و تمرّد منفی است، تمرّد بر واقعیتهای موجود، بی‌آن‌که در کنار خود اندیشهٔ سازندگی داشته باشد.

منشأ این نوع تمرّد، اندیشهٔ موهوم بودن وجود و افکار نهلیستی (فلسفه نهلیسم[۲]) غرب و به‌ویژه آلبر کامو[۳] است. مبنای این اعتقاد در آثار کامو، احساس نومیدی، ناتوانی، تحیّر و نگرانی است. کامو ـ یا قهرمانان داستانهای او، به‌خصوص قهرمان داستانهای «انسان سرکش»[۴] و «سقوط»[۵] ـ واقعیت موجود زندگی و تاریخ را حتمی تلقی می‌کند و به آن تسلیم شده و با عزلت گزینی و انتخاب تنهایی، راه تمرّد منفی را برگزیده است. او هیچ میلی به تلاش و فداکاری در راه انسان و برای انسانیت در خود حس نمی‌کند. انسانیت در چشم او شایستگی تقدیر و حتی ارزش تأسف ندارد، بلکه برعکس

---

۱ ـ ادونیس در کتاب «مقدمة الشعر العربي» ص ۱۱۷، بر این نوع تازه شعری عنوان قصیدهٔ کلّیه اطلاق کرده است. برای آشنایی با اجزاء و خصوصیات آن، ر. ك. به:

۱) حركة الشعر الحديث في سوريا، ص ۱۱۶

۲) مقالهٔ مؤلف با عنوان: قصیده کلیه میراثدار سوررئالیسم، سمبولیسم و تصوف، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، ش. ۱۵۰، تابستان ۱۳۷۸.

2. *Nihilism* .

۳ ـ *Albert camus* (۱۹۱۳ ـ) نویسنده فرانسوی، که در الجزیر متولد شد. نویسندهٔ داستانهایی با گرایش فلسفی.

۴ ـ *L´ homme révolte* (۱۹۵۱).

۵ ـ *La chute* (۱۹۵۶).

پیوسته او را به احساس تحقیر وا می‌دارد[۱].

در دنیای عرب افکار کامو و اندیشهٔ تمرد به‌طور گسترده پذیرفته شد، زیرا این اندیشه همزمان با وقایعی در جهان عرب انتشار یافت که زمینه را برای پذیرش آن مساعد می‌ساخت. حوادث مهمی که از زمان جنگ ۱۹۴۸ فلسطین تا اواخر قرن بیستم ـ یا تاکنون ـ بر ملت عرب گذشت، تأثیری آشکار در بروز ایدهٔ تمرّد در شعر داشت. شکست ژوئن ۱۹۶۷، گر چه برجسته‌ترین واقعهٔ موثر برمسیر تمدن جدید عربی بود، اما در ضمن تبلور نوعی فروپاشی به شمار می‌رفت که در جریان واقعیتهای متناقض، پایان مسیر کشورهای عربی را نشان می‌داد. اگر پیروزی تشرین ۱۹۷۳ تا حدودی آلام این شکست را تخفیف نمی‌داد، این زخم عمیق بی‌التیام می‌توانست به تزلزل روانی عظیمی در وجود شاعران عرب بینجامد و تأثیر عمیقی بر شعر عربی معاصر بگذارد که در عمق تراژدی و منفی گرایی‌اش، به دیدگاه بدبینی رومانتیسم در ادبیات فرانسه، در پی شکست ناپلئون در اوایل قرن نوزدهم شباهت می‌یافت. شاید وقایع ضمن و بعد از جنگ جهانی اول که دنیای عرب را طعمه استعمار ساخت و ملت عرب را در اندوه و نومیدی و حیرت و پشیمانی رها کرد و زمینه را برای رواج گرایش رومانتیسم فراهم ساخت، در ایجاد آمادگی برای پذیرش گرایش تمرّد منفی بی‌تأثیر نبوده باشد، اما قطعاً جرقهٔ نهایی به وسیلهٔ حوادث فلسطین و به‌خصوص شکست‌های ۱۹۴۸ و ۱۹۶۷، ایجاد شد.

ظهور تمرّد منفی در شعر معاصر گاهی به شکل پناه بردن به مادیات مطلق و غرایز سرکش و فساد اخلاقی جلوه کرده، قصاید نزار قبّانی و وجیه البارودی و محمود یاسین (از شاعران سوریه) نماینده آن است. گاهی تجلّی این تمرّد در اختیار " سکوت کامل" شاعر نسبت به همهٔ قضایای وطن عربی است. در پی سال ۱۹۶۷ طی چندین سال، دیوانهای متعددی از برخی شاعران عرب ـ مثل محمد کنا کری ـ انتشار یافت بی آن‌که حتی یک قصیده در آن به مسائل ملی ـ عربی یا مشکلات ناشی از شکست این سال اشاره داشته باشد. اما شگفت آن‌که تمرّد منفی شاعران در پناه بردن به مادیات و غرایز، بعد از شکست ۱۹۶۷، نزد برخی شاعران تغییر ماهیت دارد و این از جمله موضع‌گیری‌های مثبت شاعران عرب نسبت به این واقعه به شمار می‌رود. بعد از این حادثه نزار قبانی برخود عاصی شد و بر تمرّد ناخوشایند گذشتهٔ خود تمرّد نمود و به شاعری مسؤول در قبال قضیه عربی ـ ملی تبدیل گردید.[۲] قابل توجه آن‌که برخورد او با قضیهٔ شکست در جنگ شش روزه نیز با برخورد دیگر شاعران عرب و حتی شاعران هم وطن سوریایی او تفاوت داشت. در حالی که در شعر عبدالکریم الناعم، نومیدی و فرار رومانتیک گونه از واقعیت و سیل اشک را ملاحظه می‌کنیم:

---

۱ ـ الادب الجزائري المعاصر، صص ۱۲۱ـ۱۱۶، النثر العربي، ص ۲۹۸.

۲ ـ حركة الشعر الحديث، ص. ۴۷۸.

كرهتُ ما يبثُّه المذياع عن تمزّق العرب
فحدّثيني مثلما كنتِ تحدّثينَ يومَ كنتُ لاأعي
وكفكي من أدمعي[۱]

یا در شعر محمود یاسین هیچ رایحهٔ امید و خوش بینی نمی‌یابیم و جز احساس خواری و ذلت چیزی لمس نمی‌کنیم:

يا خِزينَا... لمّا غداً سيكبرُ الصغارْ
و يفهمُ الجيلُ الذي يحاسب الكبارْ
ياخزينا[۲]!

در شعر نزار قبانی در کنار خشم و ملامت خویشتن و بلکه اهانت به ملت عرب:

فنحن خائبون
و نحن، مثل قشرة البطيخ، تافهون[۳].

نوعی تکیه بر عقل و جستجوی علل شکست را می‌بینیم: به اعتقاد او شکست عرب حاصل نقائص و عیوب اخلاق و تمدن عرب است:

ما دخل اليهود من حدودنا
و انّما...
تسرّبوا كالنّمل... من عيوبنا[۴].

تمرّد ـ خواه به شکل مثبت و خواه به صورت منفی ـ اختصاص به شعر ندارد، نثر معاصر عربی نیز عصیان را به شیوه‌های مختلف به تصویر می‌کشد. تمرّد منفی به بارزترین وجه در هنر داستان نویسی و به‌ویژه رمان جلوه می‌کند، زیرا مجال کافی و زمینهٔ گسترده برای ترسیم صور مختلف احساسات و عواطف انسان در هنگام استیلای نومیدی و حیرت و عجز وجود دارد. رمانهای نجیب محفوظ در تصویر این مشاعر بی نظیر است. شخصیت عیسی در رمان "السمان و الخریف"، تابلویی زنده از احساسات انسانی است که در منتهای یأس و حیرت به دامن آلوده بی‌بندوباری پناه می‌برد و

---

۱ ـ از اخبار رادیو دربارهٔ پاره پاره شدن سرزمین عرب بیزارم ـ مادر! با من سخن بگو مثل آن روزگار که چیزی نمی‌فهمیدم و تو با من سخن می‌گفتی ـ اشکهایم را پاک کن. (حصاد الشمس ـ اسطورة).

۲ ـ وای از این خواری... آنگاه که کودکان بزرگ شوند ـ و نسلی که بزرگسالان را به پای محاسبه می‌کشد، بفهمد ـ وای از این خواری. (اغنیات جریحة ـ یا خزینا).

۳ ـ ما شکست خورده‌ایم ـ مامثل پوست هندوانه بی ارزشیم. (الاعمال السیاسیة).

۴ ـ یهود از مرزهای ما به سرزمین ما نیامدند، بلکه... ـ مثل مورچگان از عیبها و کاستیهای مار رخنه کردند. (هوامش علی دفتر النکسة).

در این بی‌خویشی و بی‌هویتی بر واقعیتهای تلخ و دردناک پیرامونش عصیان می‌کند[۱].

شکل دیگری از تمرّد که در گرایش انسانی ادبیات مشهود است، عصیان در برابر سازمانها و ساختارهای سیاسی و اجتماعی و سنتهای موروث و غیر عادلانه است. این نوع تمرّد با کامل‌ترین ویژگیها در آثار جبران خلیل جبران بروز یافته، هر چند می‌زیاده[۲] معتقد است که جبران متمرّد نیست و عقاید و دیدگاهش نسبت به زندگی و تقدیر، با عصیان مغایرت دارد[۳]. به اعتقاد اغلب منتقدان و به‌گواهی آثار جبران و آراء او در زمینه زبان و آزادی دینی و آزادی و برابری انسانی و تلقی و برداشت ویژه‌اش از وطن و انسان، باید او را در شمار ـ و بلکه در طلیعهٔ ـ ادبای متمرد بر سازمانهای سنتی اجتماعی و سیاسی، قرار داد. "عواصف" او تجسم طوفانی است که از ژرفای وجود او بر می‌خیزد تا سنت‌های پوسیده‌ای را که زنجیری بر پای سعادت انسان است، در هم بکوبد و انسان را از بندگی گذشته و قانونهای آن برهاند. از آنجاکه سبک ویژهٔ نگارش جبران، نثر او را چنان عمیقاً به خیال شعری پیوند می‌دهد و از آنجاکه او زبان را در مفهوم و ساختاری نو معرفی می‌کند که در آن کلمه به مفهوم و معنایی ورای معنای قراردادی و رایج آن، تعالی می‌یابد، تمرّد و عصیان در آثار او قلمرو شعر و نثر را در می‌نوردد و این دو را بهم می‌آمیزد.

گاهی برخی منتقدان، حرکتهای مخالف دین یا مخالف واقعیتهای پذیرفته شدهٔ تاریخی را نوعی تمرّد شناخته‌اند و آن را بر اساس مشرب فکری خود تفسیر کرده‌اند و عصیانی مثبت یا منفی تلقی نموده‌اند. عصیان مثبت، از آن جهت که صاحبان این افکار با جرأت و جسارت، به مقابلهٔ آشکار با اعتقادی ثابت در زمینه‌ای خاص پرداخته‌اند و به این طریق از آزادی اندیشه و حق انتخاب برای انسان دفاع نموده‌اند. عصیان منفی، از آن رو که این حرکتها را نوعی براندازی دین و مخالفت با ارکان آن شمرده‌اند. آثار طه حسین، به‌ویژه کتاب جنجالی او: "في الشعر الجاهلي" یا "في الادب الجاهلي"، ـ که در مرحلهٔ بعد از نشر کتاب اول به این عنوان انتشار و شهرت یافت ـ بیش از آثار دیگر ادبای منتسب به این حرکتها مورد بحث و منازعه قرار گرفته و آراء مخالف و متضاد در آن ابراز شده است.

در حالی که در نظر عده‌ای، پیام طه حسین در این کتاب و نظایر آن، پیام آزادی و آزاداندیشی و رهایی از قید آموخته‌های تحمیلی و در واقع مشابه ندای جبران در «عواصف» است[۴]، به عقیدهٔ

---

۱ ـ برای بررسی تحلیلی این رمان، ر.ک. به: «الرمزية في ادب نجيب محفوظ»، ص. ۱۶۸. و ترجمه کتاب توسط مؤلف: «سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ»، ص ۲۳۷.

۲ ـ می‌زیادة (۱۸۸ ـ ۱۹۴۱) بانوی نویسنده و شاعر لبنان، آشنا با فرهنگ عربی و غربی، روزنامه‌نویس، و مؤلف آثار متعددی از جمله «باحثة البادية».

۳ ـ النقد الادبي الحديث في لبنان، ج ۲، ص ۲۷.

۴ ـ الاتجاهات الادبية، ص. ۲۴۲.

گروهی دیگر، این پیام دعوت به براندازی دین و القای شبه در مورد قرآن و اعتقادات اسلامی است[۱]، به ویژه منتقدان و متفکّرانی که در خط اندیشه اسلامی معاصر سیر می‌کنند، آراء طه حسین را نوعی غرض‌ورزی و دشمنی با دین می‌شمارند[۲]. از این دیدگاه، حتی تلاشهای محمد عبده در تثبیت روابط دین و عقل یا دین و علم و یا در اثبات هماهنگی میان تعالیم اسلامی و مدنیت جدید و معاصر، نوعی سازش و مصالحه و تسلیم به عقاید غربیان، شمرده می‌شود که به جای تکیه بر اصالت اسلام، در صدد توجیه آراء مستشرقان و مبلغان مسیحی و غربی است که معتقدند اسلام دینی ابتدایی و شایسته زندگی بدوی است.[۳]

بررسی آثار و افکار طه حسین و دیگر اندیشمندانی که در مسیری مشابه او حرکت کرده‌اند و مقایسه آراء موافقان و مخالفان و براهین و ادله‌ای که اقامه می‌کنند، نیازمند مجالی گسترده و فرصتی دیگر و بحثی مستقل است. حتی شاید در مورد آثار و اندیشه‌های جبران خلیل جبران و عقیدهٔ دیگران در اثبات تمرّد در ایده‌ها و افکار او، بهتر باشد جداگانه بررسی دیگری صورت پذیرد. آنچه در این مقام می‌خواهیم و باید بگوییم این است که شعر متمرّد یا ادبیات عصیان، شاخه‌ای از ادبیات و شعر انقلابی است و همانند آن شکل و مضمون یا قالب و محتوا و نیز زبان و الفاظ را در بر می‌گیرد. در بُعد شکلی، تمرّد بر قالبهای سنتی شعر کهن و شکستن مرزهای آن تا حد آمیختگی نثر و شعر است و در بُعد محتوایی، همهٔ زمینه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی و همه ساختارهای سنتی را در بر می‌گیرد و طرحی نو و شگفت و بلکه ناشناخته و نامأنوس را در همهٔ این ابعاد و زمینه‌های جست و جو می‌کند.

به‌درستی نمی‌توان گفت مرز انقلاب و تمرّد در ادبیات کجاست و در ماهیت چه تفاوتی دارند؟ انقلاب بیشتر بر آنچه می‌خواهد و آنچه باید بسازد تکیه می‌کند و از آن تصویر روشنی به‌دست می‌دهد. با نیروهای مخالف خود می‌ستیزد، بی آن‌که آنها را انکار کند. بیشتر بر یک بُعد و زمینهٔ معین تأکید دارد و تغییربنیادی و تحوّل ذاتی همان بُعد و زمینه را می‌طلبد. اما تمرّد و عصیان بر انکار تکیه دارد، انکار و نفی چیزی که آن را نمی‌خواهد یا ناخوشایند می‌شناسد. از آنچه می‌خواهد سیمای روشن و آشکاری ترسیم نمی‌کند، بلکه ترجیح می‌دهد آن را به ادراک مخاطب واگذارد. انقلاب شعری و شعر انقلابی هیچکدام به مفهوم نفی شعر غیر انقلابی و غیر متحول نیست، بلکه تنها به‌معنای اثبات وجود خود آن است، در حالی که شاعر/هنرمند متمرّد در پی نفی ارزشهای مخالف یا

۱ـ الاتجاهات الوطنية في الادب، ج ۲، صص ۲۹٦ و ۳۰۱.

۲ـ الفكر الاسلامي المعاصر، ص ۵۸ و بعد آن.

۳ـ الاتجاهات الوطنية في الادب، ج. ۲، ص. ۳۰٦.

مغایر خود و گاه نفی همهٔ ارزشهای گذشته یا واقعیتهای پذیرفته شده است. در انقلاب شعری ـ و نیز طبعاً در شعر انقلابی ـ ضمن ارائه قالبهای جدید عروضی یا موسیقایی، حدود شعر و نثر حفظ می‌شود و قلمرو آن دو مستقل می‌ماند یا حداقل در حکم مستقل اعتبار می‌شود ولی در ادبیات متمرد، چنان‌که گفتیم، مرزی میان این دو باقی نمی‌ماند.

با این همه شاید در ماهیت میان انقلاب و تمرّد ادبی تفاوت عمیقی نباشد زیرا هر دو اقتضای تغییری اساسی و تحولی بنیادی دارند یا تعبیر از چنین تغییر و تحولی هستند. تمرّد از آن رو که شدت و صلابت بیشتری دارد، درجه‌ای فراتر از انقلاب است، اما در امتداد و در مسیر آن واقع شده است بی‌آن‌که بتوان فاصله‌ای معین میان آن دو تعیین کرد یا نقطهٔ انتهای یکی و ابتدای دیگری را مشخص نمود، مانند خطی که به‌تدریج تغییر رنگ می‌دهد.

فصل هفتم

کلمهٔ شعری

کلمه معجزهٔ آفرینش است. پدیده‌ای است که توانایی شگفت‌انگیزی در پذیرش صور تحوّل و تغییر و بالندگی دارد. بار مفهومی که بر آن قابل حمل است بی‌نهایت گسترده و گـونه گـون است. موجودی است زنده، متحرک و پویا، که نه تنها در طی اعصار و طول زمان صورتهای مختلف تحوّل را به نمایش می‌گذارد، بلکه قادر است در یک دورهٔ خاص و در یک زمان معین، تصاویر متنوعی را ترسیم کند که به لحاظ عمق و سنگینی مفهومی که در آنها نهفته است و با آن انتقال می‌یابد، و از نظر تأثیری که این تصاویر در ذهن مخاطب بر جای می‌گذارد، کاملاً متفاوت باشند.

کلمه، از سوی دیگر، واحد زبان است و وجوه اشتراک جزء و کل، ناچار میان آنها وجود دارد. از دیر یاز، زبان را به عنوان «وسیلهٔ تعبیر» تعریف کرده‌اند. این تعریف، تحرّک و فعالیت زبان را از آن سلب می‌کند، زیرا اطلاق «وسیله» بر آن، از آن شیئی جامد و فاقد پویایی و نـقش فـعال می‌سازد و به ترتیب کلمات نیز وسایل جمود و بی‌تحرکی زبان خواهند بود.

اگر کلمه را به طور مطلق و صرف، واحد زبان تلقی کنیم به صورتی که خارج از آن فاقد عملکرد باشد، آنگاه باید بپذیریم که کلمات یا الفاظ به تنهایی موجودیت خاص و مستقل یا حداقل ارزش واقعی و عملی ندارند. نظریهٔ «نظم» که عبدالقاهر جرجانی مبتکر آن است، ناظر به همین مسئله است. یعنی در تعریف زبان، الفاظ اعتبار نمی‌شوند، چرا که کلمه منفرد به ذات خود فاقد ارزش است و صور متنوع مفهومی و احتمالات مدلولی خود را از کلمات و الفاظ مجاور خود و در مجموع از ساختار و نظم کلام اتخاذ می‌کند.

اما در حقیقت تجربه عینی گواه آن است که کلمهٔ منفرد و تنها نیز ممکن است مفهومی خاص، بلکه مفاهیمی متعدد را بر وجه کنایه، تلمیح، توریه و جز آن، القا کند. البته باید بپذیریم که چنین القایی ناگزیر در چهارچوب فرهنگی ویژه و مأنوس برای گوینده و مخاطب تحقق می‌یابد. انسان کلمات را برای بیان مکنونات ضمیر و تعبیر از آنچه بر خاطرش می‌گذرد، ابداع و اختیار کرده است؛ از این‌رو، کلمات نوعی رمز شمرده می‌شوند. ولی این رمزها در طول زمان، و در طول حیات یک زبان، ویژگیهایی به‌دست آورده که آنها را از دیگر انواع رمز متمایز می‌سازد. کلمات با اندیشهٔ انسان پیوندی عمیق و ناگسستنی یافته، به گونه‌ای که هیچ اندیشه‌ای فارغ از کلمات قابل تصوّر نیست. پس کلمه تصویر قابل درک اندیشه است.

زبان وسیلهٔ هنر شعر و ابزار ارائه آن است، چون شعر کلام است و کلام / زبان نقش اصلی را در انتقال تجربهٔ ادراکی دارد. این تجربه ادراکی همان است که در شعر بیان می‌شود و از این‌رو شعر، شعور و احساس است. زبان شعری که تجربهٔ ادراکی شاعر را منتقل می‌کند سبب می‌شود که مخاطب، همان تجربه اولیهٔ شاعر را به هنگام ابداع و آفرینش اثر هنری‌اش، دوباره درک، حس و لمس کند. به‌همین دلیل زبان شعر با زبان معمول محاوره یا زبان رسمی نقل اخبار فرق دارد.

آثار ادبی ـ شعر یا نثر ـ با کلمات ساخته می‌شوند و کلمات، اشاره و رمزند که قبل از درآمدن در سلک اثر هنری، تجسم چیزی معین‌اند. چون کار ادبی از وسیله‌ای استفاده می‌کند که حاصل نوعی عمل رمزپردازی است، پس خود نیز شکلی رمزگونه می‌پذیرد. در این حالت، کلمات دیگر رمز و اشارهٔ محض نخواهد بود، زیرا در یک کار ادبی، از حدود رمز به قلمرو ترکیبی از عبارات آهنگین با ارتباط عمیق به کلمات مجاور و با دلالت‌های ایحائی و الهامی قوی انتقال می‌یابند. در شعر کلمات / الفاظ نقش مهم و اثر شگرفی دارند و انفجار تصاویر و عواطف و مشاعر درونی و ذهنی شاعر هستند.

ارتباط کلمه به مدلول آن، ارتباطی جادویی و سحرآمیز است، زیرا آواهای آن نیرویی سحرآمیز دارند و بر مبنای چنین رابطهٔ جادویی، در روایتهای اساطیری نقل شده که جادوگران، فرشتگان و شیاطین را به نامهای آنان ـ که نوعی از کلمه است ـ می‌خواندند و معتقدند بودند که این نامها آن مخلوقات نامرئی را به اطاعت از ایشان وامی دارد[1]. به این شکل انسان زمانی که نیروی «کلمه» را شناخت به راز سحر پی برد، و زمانی که به نیروی سحر آگاه شد «شعر» را شناخت. از این‌رو کلمه/زبان و سحر و شعر در زندگی انسان پدیده‌هایی مترادف هستند که یکدیگر را تقویت می‌کنند؛

---

۱ ـ نظرية الشعر، ص ۲۴۷ به نقل از: «لغة الشعر العربي الحديث»، السعيد الورقي، ۱۹۷۹، ص ۸۱.

شعر کشف دائمی دنیای کلمه است و کشف دائمی وجود از راه کلمه[۱].

زبان از آن نظر که مجموعه‌ای از الفاظ و کلمات است، تنها دارای دلالت وضعی (قرار دادی) نیست، بلکه هر کلمه باری ایحائی و الهامی دارد که در «صورت خیال شعری» جلوه می‌کند و به این ترتیب زبان با مفهوم سمبولیک خود به تعبیری از عالم نامحسوس تبدیل می‌شود و از درجه نفْس به مرتبه آگاهی و ادراک، و از تأثیر به اندیشه، تحول می‌یابد و نقش الهامی خود را نیز حفظ می‌کند. قدمای عرب به این مسأله دیدگاهی خاص داشتند. نزد شاعر جاهلی، زبان، تصویر و نماد هستی و طبیعت بود و نزد شاعر اسلامی، زبانِ شعائر و دین و وحی، که قداست خاص خود را داشت.

در قرآن «کلمه» مفهومی ژرف، عظیم و چند بُعدی دارد. هر چند به‌طور مطلق پاک و قدسی شناخته نشده[۲]، اما اغلب ابعاد مثبت و امید بخش آن بر جنبهٔ منفی‌اش سیطره دارد[۳]. قرآن عیسی مسیح(ع) را، که میلادش خود معجزه بود، «کلمهٔ خدا» خوانده است:

«انّما المسیح عیسی ابن مریم رسول اللّه و کلمته»[۴].

و هستی و آفرینش و کائنات و هر آنچه را که از مظاهر صفات و اسماء اوست «کلمه» نامیده است:

«قل لوکان البحر مداداًلکلمات ربّي لنفد البحر قبل أن تنفد کلمات ربي و لو جئنا بمثله مددا»[۵].

و بر صفات الهی، اسماء حسنی اطلاق نموده است:

«وللّه الأسماء الحسنی»[۶] و: «اللّه لإاله الاّ هو له الأسماء الحسنی»[۷] و «هو الله الخالق الباری المصوّر له الأسماء الحسنی»[۸].

و اسماء از مصادیق کلمات (کلمه) است.

---

۱ ـ الشعر العربي المعاصر، قضایاه، صص ۱۷۴ـ۱۷۳ نظریة الشعر، ص ۲۴۷.

۲ ـ چنان‌که می‌فرماید: «و مثل کلمة خبیثة کشجرة خبیثة اجتّثت من فوق الأرض» (سوره ابراهیم، آیه ۱۶) که «کلمه» در آن ایحاء و دلالتی منفی دارد. و یا: «أفمن حقّ علیه کلمة العذاب» و «و لکنْ حقّت کلمة العذاب» که ایحاء خشم الهی از آن لمس می‌شود.

۳ ـ در قرآن، ۲۸ بار «کلمة» (به شکل مفرد ـ با اضافه یا بدون آن ـ) و ۱۴ بار «کلمات» (به شکل جمع ـ با اضافه یا بدون آن ـ) وارد شده است. («الکلم» چهار بار و «کلام» سه بار در قرآن آمده است.)

۴ ـ سوره نساء، آیه ۱۷۱. در جای دیگر می‌فرماید: انّ اللّه یبشّرک بکلمة منه اسمه المسیح عیسی ابن مریم. (سوره آل عمران، آیه ۴۵) در این آیه مسیح (ع) از مظاهر هستی و معجزات الهی معرفی شده و «کلمة منه» بر این بعد دلالت دارد.

۵ ـ سورهٔ کهف، آیهٔ ۱۰۹.

۶ ـ سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۸۰.

۷ ـ سورهٔ طه، آیهٔ ۸.

۸ ـ سورهٔ حشر، آیهٔ ۲۴.

در شعر، کلمه علاوه بر دلالت اصطلاحی و وضعی، واحدی آهنگین و الهام بخش و تصویری از رؤیا و تجربهٔ شعری است که از رابطه‌ای هنری و ادبی و مبتنی بر زیبایی میان لفظ و معنا یا دال و مدلول حکایت دارد به‌گونه‌ای که پیوندی ناگسستنی نظیر پیوند روح و جسم میان آن دو ایجاد می‌کند. قدمای نقد ادبی نیز به این مسأله که زبان / کلمه موجودی دارای جسم و روح است پی‌برده بودند، چنان‌که ابن رشیق در «العمدة» گفته: اللفظ جسم و روحه المعنی. کلمه در زبان شعر، تصاویری ایحائی خلق می‌کند که یا تکوین وجود را تکرار می‌کند یا هستی جدیدی از نو می‌آفریند و از این‌رو تجسّم زندهٔ وجود است.

در شعر کلاسیک بر فخامت و جلال کلمه تأکید می‌شود. کلمه اینجا دارای مفهومی والاست و بر هماهنگی و تناسب آواها در حروف آن تکیه دارد. در شعر رومانتیک و سمبولیک، کلمه بر ایحاء و الهام تکیه می‌کند و قصیده، کیانی زنده و زمینه‌ای مستقل از ساختارهای آهنگین را تشکیل می‌دهد. چنین وظیفه‌ای از زمان انقلاب رومانتیسم از شعر و کلمه شعری مطالبه شده است. آهنگ و موسیقیِ شعری انگیزه و محرک عمل شعری است و اختیار کلماتی معین را اقتضا می‌کند. این کلمات نه تنها به‌واسطه دلالتهای وضعی و معانی آنها، بلکه بر حسب نیروی بالقوه‌ای که از موسیقی و آهنگ آنها پدید می‌آید و دلالتهای ایحائی که از بُعد آهنگین آنها حاصل می‌گردد، برگزیده می‌شوند.

این ویژگی در شعر معاصر ارزش خاصی یافته و به عنوان ویژگی جدیدی پذیرفته شده است. زبان شعر همهٔ اجزا و عناصر عمل شعری را، از لفظ و معنا و تصویر و خیال و موسیقی و عاطفه شعری، در بر می‌گیرد و محتوای شعری را تشکیل می‌دهد. فروست[1] می‌گوید: شعر چیزی است که هنگام ترجمه آن را از دست می‌دهیم. بی‌تردید این پدیدهٔ در معرض از دست رفتن همان تأثیر خالصی است که در ترکیب زبان شعری در شعر اول و در زبان اصلی آن وجود داشته است.

تئوریهای جدید نقد اغلب تأکید می‌کنند که زبان تجسّم مادی آگاهی شاعر است و کلمه، موجودی است زنده، زنده است از آن‌رو که زاده می‌شود و تطور می‌یابد و نقشی زبانی و ادبی بر عهده می‌گیرد، آنگاه در اندیشه و شعر هر شاعری آفرینشی تازه می‌یابد، بلکه در هر قصیده یا در هر عبارت از یک قصیده خلق و تکوینی دوباره دارد.

این نقش پویا و متحرک کلمه، تنها اختصاص به شعر دارد و از میان کسانی که با کلمه سر و کار دارند تنها شاعر است که با کلمه چنین ارتباطی می‌یابد. شاعر بر کلمه جامه‌ای نو می‌پوشد یا آن را بعد از مردن و متروک شدن زنده می‌کند یا طبیعت آن را دگرگون می‌سازد، یا آن را از تداعیها و

---

۱ - *Robert Lee Frost* (۱۸۷۴-۱۹۶۳) شاعر امریکایی، صاحب مجموعه‌های شعری متعدد از جمله: *From Snow To Snow* (۱۹۳۶).

الهامهایی لبریز می‌کند که مفهوم وضعی و قرار دادی آن، جدای از شعر، قادر به افاده و القای آن نبود. تاریخ تطور هر زبان تاریخ تطور شعر آن است، غنای هر زبان به قدر الفاظ شعری جدیدی است که شاعران به آن زبان می‌افزایند، آنگاه در طول زمان این الفاظ به زبان نثر نفوذ می‌کند. کلمه در شعر از ذات خویش گذر می‌کند و به مرزهایی می‌رسد که در غیرقلمرو شعر قادر نیست به آنها دست یابد.

انتخاب کلمه یا صورت لفظی به اموری بستگی دارد که از درون شاعر سرچشمه می‌گیرد. به‌اعتقاد سارتر، زبان شعری ساختار دنیای خارج است. شاعر کلمه را به عنوان رمز و اشارتی به مظهری از مظاهر عالم به‌کار نمی‌برد بلکه آن را صورت (تصویر) آن مظهر خارجی قرار می‌دهد ولی اختیار کلمات به دنیای درونی او وابسته است. زبان، نسبت به شاعر، آیینهٔ عالم است و به این جهت تحولات مهمی در سازمان داخلی کلمه وارد می‌شود.

ویژگیهای آوایی، طول و ساختار کلمه، به آن چهره‌ای مادی و تجسمی می‌دهد به گونه‌ای که به‌جای تعبیر از معنا، آن را مجسم می‌سازد[1].

پس زبان شعر متعلق به دنیای شاعر است و کلمه دنیایی کوچک‌تر در دل دنیایی بزرگتر ـ یعنی خود شاعر ـ است که آن را از مفهوم رایج و معمولش تهی و از معنایی تازه و بدیع لبریز می‌سازد تا آنجاکه هر شاعری صاحب مجموعه لغات خودش می‌شود که مختص اوست.

«کلمه» برای شاعر وسیلهٔ بیان عواطف و احساسات نیست بلکه او با این کلمات حس می‌کند، درک می‌کند، لمس می‌کند، می‌بیند و می‌شنود. او با این الفاظ ادراک خود را تجسم می‌بخشد.

اگر زبان هر شاعر مخصوص خود اوست پس زبان هر عصر و زمانه نیز آشکارا با زبان دیگر اعصار فرق دارد و زبان شعر معاصر ناچار از زبان شعر قدیم متفاوت است. زیرا نه تنها مسائل و مشکلات و دردها و آرزوهای انسان در هر عصر رنگ خاصی دارد که آن‌ها را از دیگر زمانها متمایز می‌سازد، بلکه اندیشه و فرهنگ هر دوره ویژگیهای خاص خود را دارد و زندگی هر عصر و ارزشهای حیات در آن، با دیگر دورانها یکسان نیست. پس زبان شعر ناگزیر با تغییر دوره‌ها، متحوّل می‌گردد و اگر این تحوّل رخ ندهد، نشان واپس‌گرایی و مرگ آن فن است.

از صور تحول زبان شعر، ابداع و نوآوری و خلق افقهای تازه برای کلمات و اصطلاحات شعری است. از آنجاکه هر شاعری زبان شعری خاص خود را دارد که کلمات و الفاظ ویژه او را با دلالتهای ایحائی و ضمنی خاص در برمی‌گیرد، از مجموع این زبانها، در هر عصر کتاب لغتی خاص زبان شعری آن عصر به‌دست می‌آید که با تجارب، آموخته‌ها، اندیشه‌ها و فرهنگ آن عصر تناسب دارد. «کلمه» در این قاموس معاصر تنها لفظی ساخته شده از چند آوا نیست که بر معنایی قرار دادی

---

۱ ـ الاتجاهات الجديدة، ص ۳۳۲، به نقل از: «ما هو الادب»، صص ۵۴ـ۵۳، النقد الادبي الحديث، ص ۴۸۷.

دلالت می‌کند، بلکه در این کتاب، کلمات تجسم زندهٔ وجودند و از این‌رو زبان و هستی در چشم شاعر پیوندی عمیق دارند و بلکه یگانه و متحدند.

حاصل این یگانگی و اتّحاد میان زبان شعر و هستی آن است که نه تنها زبان شعر در هر عصر از زبان شعر در دیگر دوره‌ها متمایز می‌گردد بلکه زبان شعر هر شاعری برای او ویژه و منحصر به فرد است، و بلکه فراتر از این، زبان هر قصیده ویژهٔ آن قصیده است. علت آن است که میان زبان شعری و تجربهٔ شعری پیوند و هم داستانی عمیقی وجود دارد و شاعر ضرورت این پیوند را به خوبی حس می‌کند و همین ضرورت اقتضای آن دارد که هر امر جزئی از اجزاء هستی و هر تجربهٔ کوچک در ارتباط با هستی، زبان خاص خود را داشته باشد. به این ترتیب زبان شعر برخلاف آنچه می‌پندارند نه ترجمان وجود است، نه ترجمان افکار و احساسات شاعر، و نه در یک کلی‌گویی ترجمان زندگی، بلکه زبان شعر خود وجود، خود تجربه و خود زندگی است[1].

زبان شعر، تجربه و اثر آن را منتقل می‌کند و بنابراین از درون و از برون متحوّل می‌شود، تعبیر شعری و روابط لغوی، آن چنان‌که در کاربرد گذشته زبان وجود داشته، تغییر می‌یابد و ویژگیهای تازه‌ای در آن حادث می‌شود. در حقیقت «تازگی و طراوت و جوانی شعر همواره از تازگی و طراوت زبان آن حاصل می‌شود، زیرا زبان مجموعه‌ای است قابل رشد و بالندگی و دست یافتن به دنیاهای تازه»[2]. زبان شعر، طرحی است آینده‌گرا و مستمر، زیرا در ترکیبات آن امکانات و احتمالات بی‌شماری وجود دارد که همگی به آینده منتهی می‌شود و از آینده خبر می‌دهد یا در صدد یافتن ناشناخته‌ها در آن به کاوش می‌پردازد و در این پویایی و تلاش توقفی ندارد.

کلمه در شعر، برخلاف نثر، مطیع و در خدمت هنرمند نیست، وحشی است و آسان رام نمی‌شود. گویی شاعر اشیاء را با نام آنها نشناخته، بلکه در ابتدا آنها را در سکوت درک کرده، آنگاه به نوع دیگری از اشیاء روی آورده، که همان کلمات است و آن را با لمس و تجربه حس کرده و آزموده، و درک خاصی از آن حاصل کرده است. از آنجا که کلمات در ذات خود، مانند اشیاء موجودیتی مستقل دارند، تقدم وجودی خود کلمه یا دلالت آن مطرح نمی‌شود و رابطه‌ای متقابل از نوع مشابهت، میان لفظ و معنا به وجود می‌آید و دلالتهای متنوع، مستقیم و غیرمستقیم، از نوع ضمنی، کنایی، تلمیحی، ایحائی و جز آن، از کلمه شعری برمی خیزد و کلمه به دنیایی کوچک تبدیل می‌گردد.

کلمات در شعر، نقش رنگها را در نقاشی و آواها و نواها را در موسیقی دارند که میان آنها

---

۱ - الشعر العربي المعاصر، قضاياه، ص ۱۸۰.

۲ - صلاح عبدالصبور، ص ۵۲.

جاذبه و دافعه حس می‌شود و تداعی آنها واحد شعری را تشکیل می‌دهد که جمله است[۱].

جمله برای شاعر آهنگ و احساس است. او از جمله و اجزای آن و روابط میان اجزاء جمله، نظیر رابطهٔ استثناء، نفی، فصل و عطف و جز آن معانی مطلق را انتزاع می‌کند و به جمله رنگ و مفهومی تازه می‌بخشد. با کاربرد سمبولیک کلمات، آنها را از دلالتهای قرار دادی (وضعی) خارج می‌سازد و در دلالتهای تازه به کار می‌برد. دیدنیها شنیدنی و شنیدنیها دیدنی می‌شوند:

از قصیدهٔ مشهور ادونیس: «هذا هو اسمی» مثالی بیاوریم:

هل یلاقینا؟ سمعنا دماً، رأینا أنینا[۲].

این تأثیر تجربه در روح شاعر است که زبان شعری آن را به وسیلهٔ کلمات وحی‌آمیز به ما منتقل می‌کند و نیز:

انّنا زبد یتبخّر في نهر الکلمات

صدأ في السماء و أفلاکها، صدأ في الحیاة[۳].

این انتزاع لغوی (تجرید) انعکاس رؤیای شاعر از هستی است که از تجربهٔ درونی و شعری او برخاسته است. شاعر از خود تجربه سخن نمی‌گوید بلکه از تأثیر آن در نفس خویش سخن می‌گوید. این قدرت تعبیر ناشی از طبیعت شعری کلمه است، اما هر کلمه‌ای کلمهٔ شعری نیست. کلمهٔ شعری به خاکی مستعد نیاز دارد که در آن بروید، ببالد، ببار بنشیند و در آسمان روح و اندیشه شاخه بگستراند.

این گونه تعبیر از تجارب شعری و درونی، در قلمرو علم بیان، و به ویژه در صور خیال شعری، نقشی نو و غریب و بی‌سابقه به کلمه شعری داده است. بخشیدن این نقش به کلمه، به تأثیر مکتبهای سمبولیسم و سوررئالیسم غربی، حاصل تنبّه و توجه شاعران معاصر به اثری است که کلمه در شکافتن یا پاره کردن پوستهٔ واقعیت و گذر از آن برای رسیدن به ماورای (مافوق) واقعیت، دارد، یعنی درست همان نقشی که بر عهده صورت شعری است، بلکه در این ترکیب و نقش جدید، کلمه خود همان صورت است[۴]، ولی صورت شعری از نوعی دیگر. کلمه، صورت شعری لغوی است ولی همان نقش صورت شعری مأنوس و معمول را دارد، گرچه پیچیدگی و ابهام آن بیشتر است و شاید درجه و

۱ـ النقد الادبي الحدیث، ص ۴۸۸؛ الشعر العربي المعاصر، قضایاه، ص ۳۸۷.

۲ـ آیا ما را می‌بینند؟ خون شنیدیم، ناله دیدیم. (الآثار الکاملة، ج ۲، ص ۶۲۰).

۳ـ ما کفی هستیم که در رودخانه کلمات بخار می‌شویم ـ زنگاریم در آسمان و افلاک، زنگاریم در زندگی. (الآثار الکاملة، ج ۲، ص ۶۲۱).

۴ـ در اصطلاح جدید نقد این صورت شعری را تصویر یا کلمه می‌نامند. ر.ک. به: آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی، ص ۱۲۷، و مقالهٔ: قصیدهٔ کلیه، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، ش ۱۵۰، ص ۱۹۴ـ۱۶۹.

مرتبه‌ای میان صورت خیال و موسیقی شعری باشد. نقش شاعر در کاربرد صورت شعری با کلمه، نقش شکافندگی و پاره کردن قشر است. شاعر میان کلمات تصادمی خلق می‌کند تا با این برخورد شرارهٔ اندیشهٔ خود را بیفروزد. هر چند در واقع لفظ محدود و معنا نامحدود است اما شاعر برای برقراری ارتباط میان این دو، لفظ را نیز نامحدود تلقی می‌کند. این البته به معنای اختراع الفاظی که در کتابهای لغت یافت نمی‌شود، نیست، بلکه چنان‌که أدونیس می‌گوید به آن معناست که زبان به شیوه‌ای به کار گرفته شود که در هر کلمه (لفظ) بُعدی دیگر بیافریند، بُعدی که حکایت از آن دارد که زبان در کلمات متعددی «تناسخ» می‌یابد و در حقیقت «زبانی دیگر» ایجاد می‌شود که با زبان اول همراه است یا در دل آن آرمیده است[۱].

در صورت خیال با کلمه، امور محسوس و مادی با امور خیالی و غیرمحسوس در یک سیاق جمع می‌شوند و به این ترتیب با جمع اموری که معمولاً یا عقلاً در عالم واقع قابل جمع نیستند، بر محسوس بودن امور تأکید می‌شود و در عین حال این امور از هر نوع ارتباط با واقعیت، مجرد و تهی می‌گردند و برخلاف مشبه و مشبه‌به معمول و عادی که رابطه‌ای از طریق وجه شبه دارند، در این صورت خیال جدید میان کلمات مجاور، تضاد و تناقض احساس می‌شود. می‌توانیم تأثیر این تصویر خیال را در روح مخاطب به تأثیر موسیقی بر او تشبیه کنیم، به این معنا که هر دو تأثیری عمیق و پیچیده و مبهم دارند. با این حال شدت پیچیدگی و ابهام در تصویر با کلمه به اندازه غموض موسیقی نیست، زیرا کلمه علاوه بر آوا ـ که ویژگی موسیقی هم هست ـ دارای دلالت و معناست.

محمود درویش شاعر سمبولیست فلسطین در یکی از قصائد[۲] خود می‌پرسد:

فمن أین اکتشف اللفظة اللائقة[۳]؟

و باز سوال می‌کند:

ألا تقفزین من الأبجدّیة[۴]؟

گویی از همه حالتها و صور زبان دلتنگ و ملول است. زبانی که او می‌شناسد تنها حروف به هم چسبیده یا در کنار هم نیست، روحی زنده و خلاق است، زبانی کامل‌تر و برتر از همهٔ زبانهای موجود در دنیاست، زبانی که از گوش و چشم به دست و دل می‌رسد، لمس می‌شود، حس می‌شود.

به تعبیر خود او آوای حرکت و ریزش آب است در رودخانهٔ گردباد، و آیینهٔ خورشید و گندم است در میدان جنگ، و مصدرش نه کتابهای لغت، بلکه قلب اوست:

---

۱ ـ حرکة الشعر الحدیث، ص ۳۳۳، به نقل از «الثابت و المتحول» ادونیس.

۲ ـ دیوان «حبیبتی تنهض من نومها».

۳ ـ از کجا کلمهٔ شایسته را کشف کنم؟

۴ ـ آیا از حروف الفبا گذر نمی‌کنی؟

لغتي صوت خرير الماء ... في نهر الزّوابع
و مرايا الشمس و الحنطة
في ساحة الحرب
في أخطأت في التعبير أحيانا
و لكنْ كنت ـ لاأخجل ـ رائع
عندما استبدلتُ بالقاموس قلبي[1].

به این صورت شعری زنده از شعرش بنگریم که در گستره‌ای عظیم از فرهنگ بشری، اصالت تاریخ و پژواک اندیشهٔ عصر حاضر را منعکس می‌کند:

كيف اعترفنا بالصليب الذى
يحملنا في ساحة النور؟
لم نتكلّم
نحن لم نعترف
الاّ بالفاظ المسامير![2]

«الفاظ المسامیر»! کلمات مسامیر که دست مسیح (ع) را خونین و مجروح ساخته، این ترکیب تصویری، این صورت با کلمه چنان تأثیر و نفوذ عمیقی بر روح انسان بجا می‌گذارد که از صلیب یا مصلوب حاصل نمی‌شود. دقت کنید که «کلمه» (= الفاظ) در این سطر و در این صورت شعری چه نقش بزرگ و چند وجهی دارد. از سویی «الفاظ مسامیر»، صورتی بدیع و خیالی غریب است که حاصل خلق رابطه‌ای میان لفظ و مسمار است و در ضمن دلالتی ایحائی و ضمنی بر قساوت و وحشی‌گری دشمنان دارد. از سوی دیگر، «الفاظ مسامیر» حاکی از آفرینش زبانی تازه است زبانی که به‌جای حروف، واحدهایش مسمار است و این زبان شاعر انقلاب و عصیان است. و در نهایت این‌که کلمهٔ الفاظ و کلمه مسامیر هر دو، چه به تنهایی و چه در ارتباط ترکیبی آنها، کلمه شعری اند با همهٔ ویژگیهای آن، که شرح داده شد.

برخی ویژگیهای کلامی، توانایی کلمه شعری را در ترسیم آنچه از آن انتظار می‌رود سلب می‌کنند. لحن خطابی و گزارش گونه یا اسلوب تقریری و کاربرد کلمات عامیانه از این ویژگیها است.

---

۱ ـ زبان من آوای زمزمهٔ آب است ـ در رودخانهٔ گردباد ـ و آیینه‌های خورشید و گندم است ـ در میدان جنگ ـ شاید گاهی در تعبیر خطا کرده‌ام ـ اما شرمسار نیستم ـ که قلب خود را به‌جای قاموس قرار داده‌ام (دیوان حبیبي تنهض من نومها، قصیده «یومیات جرح فلسطینی»، ص ۳۴۲، از دیوان).

۲ ـ چگونه به‌وجود صلیبی اعتراف کردیم ـ که در آستان نور ما را بر دوش می‌کشد؟ سخنی نگفتیم ـ ما اعتراف نکردیم جز با کلمات میخ.

سبک خشک تقریری به کلمات امکان نمی‌دهد قدرت تعبیر ویژهٔ شعری را کسب کنند. این سبک گاهی در شیوهٔ خطابی و گاهی در گرایش واقع‌گرایی نمایان می‌شود و یکی از نتایج رواج شعر آزاد (شعر تفعیله یا توقیع) و حاصل تأثیر شعر غربی و واقع‌گرایی سوسیالیستی است. الیوت، بیشترین تأثیر را در این زمینه داشته و به‌خصوص هواداری او از واقع‌گرایی زبانی و کاربرد زبان معمولی در شعر از مهم‌ترین ارکان این تأثیر است. واقع‌گرایی سوسیالیستی نیز به اندازهٔ آثار الیوت در شیوع کاربرد زبان متداول روزمره در شعر، موثر بوده و به عقیدهٔ برخی پژوهشگران حتی تأثیر بیشتری داشته است[۱]. به‌نظر می‌رسد در شعر عربی معاصر نوعی خَلط میان واقع‌گرایی لغوی و شیوهٔ خطابی تقریری صورت گرفته و در نتیجهٔ آن تأثیر واقع‌گرایی سوسیالیستی آشکارتر شده است. ظاهراً در ابتدای رواج این مکتب که همراه با نوعی افراط در تطبیق اصول آن بود، پیشگامان شعر واقع‌گرا از هر نوع ملایمت و مدارا در ابراز معانی و مفاهیم مورد نظر خود، سرباز زدند و ترجیح دادند که با شیوه‌ای خطابی مستقیماً، با زبان و اسلوب مردمی سخن بگویند، هر چند این شیوه خود با حقیقت مکتب واقع‌گرا مغایرت داشت، زیرا این مکتب ایحاء و تلمیح و جز آن را از عناصر زیبایی شعری به شمار می‌آورد که برای تحقق تأثیر مطلوب شعر ضرورت دارد. شیوهٔ شاعر سوریه ـ فاطمه حداد ـ در قصیدهٔ زیر، در دشنام به صهیونیستها، در شعر معاصر عرب نظایر بسیاری دارد:

عصابة قديمة تعوّدت احراقنا
توغّلت بأرضنا
وا غتصبت حقوقنا
و قتّلت أبناءنا
عصابة مجنونة عديمة الذمم
عديمة الضميرو القيم
لاعاشت الأمم
إن لم ترَ ما تصنعُ الأمم[۲].

اساس در زبان شعر بر آن است که کلمات دارای نیروی تعبیری قوی، متراکم، پاک و دور از آلایش باشند، یعنی انتظار ما از زبان شعر آن است که زبان رایج و معمولی مردم نباشد ولی در عین حال زبان آنها باشد. این انتظار گر چه ظاهراً مشتمل بر تناقض است ولی در حقیقت زبان شعر همیشه

---

۱ ـ شعر نا‌الحدیث، الی این؟، ص ۲۱۵.

۲ ـ جماعتی قدیمی که عادت داشته ما را بسوزاند ـ به خاک ما نفوذ کرده ـ حقوق ما را غصب نموده ـ فرزندان ما را کشته ـ جماعتی دیوانه و بی‌پیمان و عهد شکن ـ بی‌وجدان و بی‌ارزش ـ مرگ باد بر ملتها اگر نبیند ملتها چه می‌کنند. (حرکة الشعر الحدیث في سوریا، ص ۲۰۱، به نقل از دیوان فاطمه حداد: صدیقي).

چنین است و این تناقض رمز شعر است. شعر عربی معاصر نه تنها کلمات و الفاظ عامیانه را در خود جا داده، بلکه ضرب‌المثلها، قصه‌ها، ترانه‌ها و قطعه‌های محلی و مردمی نیز در آن راه یافته است. صرف نظر از جنبه‌های منفی رواج زبان عامیانه در شعر و ادب[۱]، اقتباس و تضمین اصطلاحات و حکایات و ترانه‌های عامیانه برای شعر معاصر عرب، با ابعاد مثبت و سازنده‌ای نیز همراه بوده است. از جمله این ابعاد مثبت آن‌که شاعران در میان لهجه‌های محلی در جست و جوی الفاظ فصیح بر آمده‌اند تا آن را در شعرشان به‌کار برند. دیگر آن‌که کلمات و اشتقاقات و تعابیر متروک را دوباره باز یافته‌اند و از نو احیا کرده‌اند و با کاربردی تازه و با بار مفهومی ابداعی، به شکل کلماتی زنده و متحرک به‌کار برده‌اند و از آنها «کلمه شعری» ساخته‌اند.

از برجسته‌ترین شاعران معاصر که نه تنها در زمینه ابعاد یاد شده، که در تحوّل بنیادی کلمهٔ شعری جدید نقش عمده و اساسی داشته‌اند، ادونیس است. پیام او انقلاب و تمرّد بر مفهوم سنتی و کهن زبان شعر است. به اعتقاد او، زبان شعر احتمالات و امکانات را کشف می‌کند، یعنی آینده را می‌شکافد و چون آینده بی‌مرز است بنابراین زبان شعری به پیروی از آن بی‌مرز است و تصویر تحوّل و تغییر پیوستهٔ عالم و واقعیت و انسان است. آنچه از شاعر انتظار می‌رود این نیست که زبانی آشنا را تکرار کند، بلکه بر اوست که زبانی ناشناخته را کشف کند و قلمرویی ناشناخته را بگشاید. در قصیدهٔ «ایّام الصقر» راه این کشف و فتح را به شیوهٔ سمبولیک با کلمات شعری بیان می‌کند:

في الشقوق تفيّأت
كنت أجسّ الدّقائق....
سمعت العقارب كيف تضيء، هديت القطا في المجاهل ـ متّ
تلبدت بالأرض صبراً من الأرض
متّ، انكببت على كاهل الريح
صلّيت
وشوشت حتّى الحجار
و قرأت النجوم، كتبت عناوينها و محوت...[۲]

ادونیس درصدد است به کلمهٔ شعری قدرت عمل و خلق و ابداع ببخشد و برای تحقّق این

---

۱ ـ برای مطالعه جنبه‌های منفی کاربرد زبان عامیانه در ادبیات و آشنایی با مراجعی که به این بحث پرداخته‌اند، ر. ك. به: آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی، تألیف نگارنده، صص ۱۰۴ـ۹۹.

۲ ـ در شکافها پناه گرفتم ـ نبض دقیقه‌ها را آزمودم ـ به عقربه‌ها گوش سپردم ـ پرندهٔ صحرایی را در بیابان رهنمون شدم ـ مُردم ـ از سر صبر از زمین به زمین چسبیدم ـ مُردم، بر دوش باد آویختم ـ نیایش کردم ـ حتی با سنگها زمزمه کردم ـ ستارگان را خواندم، عنوانهایش را نوشتم و پاک کردم.

هدف باید اشیاء را بشکافد، پاره پاره کند و از نو دوباره بسازد و ترکیبی تازه، یگانه و جامع به‌وجود آورد تا در قالب آن تجربه شعری و صوفیانهٔ خود را به تصویر کشد:

آه أيّها الجنون يا سيّدي يا مسيحي
أبحث عن شمسٍ تقيم في العيون، عن عيونٍ ترى الضوء كلّ الضوء
أبحث عن جذع شجرة يصير جسداً.....
أبحث عمّا يعطي للحجر شفاه الأطفال، و للتاريخ قوس قزح،
و للأغاني حناجر الشجر[1].

تجربهٔ صوفیانهٔ شعر، بخشی از ساختار قصیدهٔ کلیه (قصیدهٔ حدیثه) است که در کنار ویژگیهای سمبولیک و سوررئالیستی عناصر اصلی این نوع شعری جدید را تکوین می‌دهند. ادونیس به حکم آشنایی عمیق با فرهنگ غرب و به تأثیر اندیشهٔ تشیع و تصوف اسلامی، در این فن پیشوایی یافته و مبدع آن به شمار می‌رود. عقاید او و دیگر شاعران قصیدهٔ کلیه در خصوص کلمه شعری و زبان شعر، افراطی و مبالغه‌آمیز است. به اعتقاد او انقلاب شعری با تغییر در زبان شعر تحقق می‌یابد و شاعر قادر است تنها با زبان شعر، تغییری بنیادی بیافریند. زبان شعری، از چشم او، می‌تواند وسیله‌ای برای برانداختن بنیان شعری گذشته باشد. به بیان دیگر انقلاب شعری، انقلاب زبانی است یا انقلاب برضد زبان مألوف و آشناست. اگر شعر بر زبان مأنوس گذشته و بر وضوح خود اصرار بورزد و استمرار یابد هرگز شعر انقلابی نخواهد بود.

ادونیس تأکید می‌کند که زبان شیوهٔاندیشیدن است نه وسیلهٔ تعبیر،زبان شعر، زبان آفرینش گری و زبان اشاره است نه زبان بیان و تعبیر، در حالی که زبان معمول و رایج، زبان بیان وتوضیح است، زبان شعر، وسیله شناخت باطن و درون اشیاء و کشف است و هدفش انگیزش و تحریک و متحوّل نمودن و دگرگون ساختن اعماق وجود آدمی است. انفجار اندیشه از طریق کلمات و ترکیب آنها رخ می‌دهد و به این ترتیب امکان ندارد شکل شعر را جدا از مضمون آن مورد بررسی قرار داد، زیرا شکل، اینجا خود عین مضمون است. اما شکل همیشه ما را به آسانی به مضمون هدایت نمی‌کند، بلکه در حقیقت کلمات، تصاویر و ترکیبات، تنها رمزها و نمادهایی است که به مضامین و مفاهیمی بسیار دور از انتظار ما اشاره دارد.

نپنداریم که چنین کاربردی دور از ذهن و پیچیده برای کلمات شعری کاری آسان است.

---

۱ ـ آه ای دیوانگی، ای سرور من، ای مسیح من! ـ به دنبال خورشیدی می‌گردم که در دیدگان منزل کند، به‌دنبال چشمانی که نور را همه نور می‌بیند ـ در پی تنهٔ درختی هستم که به جسدی تبدیل شود ـ در پی چیزی هستم که به سنگ، لب‌های کودکانه، به تاریخ قوس قزح و به ترانه‌ها، حنجرهٔ درخت ببخشد. (أغاني مهيار الدمشقي، الزمان الصغير).

این‌گونه نیست. شاعر قصیدهٔ جدید در انتظار آمدن کلمات نمی‌ماند، بلکه در جست و جوی کلماتی که نیاز دارد، دائم در کاوش است، در ذهن خود و در کتابهای لغت می‌کاود تا «معنایی که گم کرده به کلمات بازگرداند»، یا کلمات را در ساختاری نامأنوس و ناشناخته دوباره بسازد و بنا کند، یا آنها را در ترکیبی غریب و در مکانی نامعمول جای دهد، تا این ترکیب و ساختار شگفت‌انگیز و ناآشنا به انفجار اندیشه در مخاطب منتهی شود. پس شاعر در پی وضوح و بیان نیست، بلکه مصرّانه برای ایجاد پیچیدگی در شعرش تلاش می‌کند. در یک عبارت هدف شاعر گفتن نیست، آفریدن است، و این مستلزم تحمل رنج و مشقت است و شاید عنوان یکی از دیوانهای ادونیس ـ فارس الکلمات الغریبه[1] ـ اشاره‌ای نمادین به این مشقت باشد.

این نظریه و این فن شعری ـ قصیدهٔ کلیه ـ در شعر معاصر عرب افراط‌آمیز تلقی می‌شود و تقریباً منحصر به شاعران سوریه است. دیگر شاعران معاصر، به ویژه در مصر، در زمینهٔ نقش کلمه شعری آراء معتدل‌تری دارند. اساس کلی این آراء بر آن است که زبان شعری/کلمه شعری و هستی یگانه‌اند و کلمات از وجود، گسسته و جدا نیستند، بلکه تجسم زندهٔ وجودند:

اکتب ... اکتب لاتتردّد
اکتب فالظلمة تتوقّد
اکتب فالکلمة تتجسّد[2]

کلمات گاهی شرحه‌های دل شاعر است که پاره‌پاره‌فرومی‌ریزد، درست‌مانند اشکهای او، که قطره‌قطره‌خبراز سر درونش می‌دهد و قصیده‌مجموعه‌پاره‌ها و این‌قطره‌هاست، اشک‌وکلمه توأمان‌اند هردو ازیک‌وطن، یک‌قلب، یک‌هستی، می‌آیند و قصیده‌اشکی/کلمه‌ای‌است که‌ازقلم‌می‌تراود:

ویطلب منّي أن أُسمعه قصیدة
تسقط منّي دمعة علی الوسادة
فیلتقطها مذهولا ... و یقول:
ولکن هذه دمعة یا أبي و لیست قصیدة
أقول له:
عند ما تکبر یا ولدي
و تقرأ دیوان الشعر العربي

---

۱ ـ تک سوار کلمات شگفت.

۲ ـ بنویس، بنویس، درنگ مکن، بنویس تا تاریکی بدرخشد، بنویس تا کلمه مجسم شود (الفیتوری، قصیده «من أجل عیون الحریة»).

سوف تعرف أن الكلمة و الدمعة شقيقتان
و أن القصيدة العربية ...
ليست سوى دمعة تخرج من بين الأصابع[۱]

کلمات شعر تنها آواهای ترکیب شده و دارای دلالتهای وضعی نیستند، بلکه عین هستی و وجودند با موجودیتی قابل لمس و درک، درست مانند واقعیتهای زنده‌ای که در خارج از ذهن خود لمس، حس و درک می‌کنیم. از دیوان «عاشق من افریقیا» می‌خوانیم:

كلماتي أشواق سجين عاش و ثأر سجين مات
كلماتي اجساد ضحايا مصلوبين على الطرقات
كلماتي أصوات حياة لاتعرف موت الكلمات[۲].

اگر کلمات تجسم زندهٔ وجودند پس دیگر نمی‌توان بر یک چیز بیش از یک کلمه/اسم اطلاق کرد، زیرا زبان، زبان شعر و زبان وجود، ترادف را نمی‌پذیرد. کلمه مترادف، مفهوم و معنایی ندارد، هیچ لفظ یا کلمه‌ای با لفظ یا کلمه‌ای دیگر کاملاً معادل نیست تا مترادف آن باشد. کلماتی که در ظاهر هم معنی می‌نمایند در واقع در دلالت نوعی اختلاف دارند. به این ترتیب «لفظی بهتر و بلیغ‌تر از لفظ دیگر نیست، بلکه لفظ، می‌تواند راستین‌تر و دارای دلالتی آشکارتر از لفظ دیگر باشد و تنها چنین لفظی شایستگی کاربرد دارد»[۳].

شاعر حقیقی در هر کلمه دنیایی می‌بیند و از هر کلمه مفهومی خاص اراده می‌کند یا مجموعه‌ای از معانی واقعی و مجازی و ایحائی را در آن می‌یابد و به دیگران منتقل می‌کند. این حکمت شعر است و اگر شاعر بر دو کلمه یک معنا حمل کند، حکمت شعرش را تباه ساخته است:

وكنت شاعراً حكيما ذات يوم
حتّى اذا استطعت أن أحمل اللفظين معنى واحداً
فقدت حكمتي و ضاع الشعر مني بدداً[۴].

---

۱ - کودکم از من می‌خواهد برایش قصیده‌ای بخوانم- اشکی از دیدگانم بر بالش می‌چکد- شگفت زده آن را می‌زداید و می‌گوید- ولی- پدر- این اشک است، قصیده نیست- به او می‌گویم- فرزندم! وقتی بزرگ شدی- و دیوان شعر عربی را خواندی- خواهی دانست که کلمه و اشک خواهرند- و قصیده عربی- جز اشکی نیست که از انگشتان می‌تراود. (نزار قباني).

۲ - کلمات من شوق آن زندانی است که زنده در بند بود و انتقام آن زندانی که مرد - کلمات من اجساد قربانیهایی است که در راه به صلیب کشیده شده‌اند - کلمات من آواهای زندگی است که مرگ کلمات را نمی‌شناسد. (از شعر فیتوری).

۳ - مقدمهٔ دیوان صلاح عبدالصبور، حياتي في الشعر، ص ۱۷۶.

۴ - روزگاری شاعری بودم حکیم - اما آنگاه که توانستم بر دو لفظ یک معنا حمل کنم - حکمتم را از کف دادم و شعرم تباه شد. (دیوان حجازی: لم يبق الاّ الاعتراف).

اما بر عکس هر کلمه، اسم یا فعل یا حرف، هر چه باشد، می‌تواند نقشی مهم در شعر داشته باشد و دلالتهای متنوع و متعدد را در آن واحد در خود تجسّم بخشد و در یک زمان همهٔ آنها را تداعی کند و انتقال دهد. هر کلمه، همانند یک مجموعهٔ کلی، همانند یک «کلّ» در القا و انتقال معنا مؤثر است و مشارکت دارد، از این‌رو جایگزین کردن آن با کلمه‌ای دیگر، آن تأثیر عمیق نخست را نخواهد داشت. به عنوان مثال به این سطر شعری از قصیدهٔ «مفرد بصیغةالجمع» از شعر ادونیس توجه کنیم:

قالوا: کان یحمل عصا تضيء له الطریق.[۱]

کلمه «تضيء» باری از مفهوم دارد که در خدمت انتقال اندیشه و ادراکی کلی است که از این سطر و از مجموعهٔ سطرهای قصیده حاصل می‌شود و هیچ کلمه‌ای در این مکان، نمی‌تواند با حفظ آن ادراک کلی و اندیشه‌ای که این سطر شعر انتقال می‌دهد، جای آن را بگیرد و فرط ارتباط عمیق فرد را با عصایش مجسم سازد.

مثال دیگر، تجسم تنهایی فرد و احساس غربت و تباهی ذات او در قصیدهٔ «لاأحد» از دیوان احمد عبدالمعطی حجازی: «لم یبق الا الاعتراف» است. یک مقطع از آن چنین است:

لو أنّني ـ لا قدّر الله ـ سجنت ثمّ عدت جائعاً
یمنعني من السؤال الکبریاء
فلن یردّ بعض جوعي واحد من هولاء
...
هذا الزحام... لا أحد[۲].

آخرین عبارت این مقطع تجسمی واقعی از غربت و تنهایی شاعر در میان انبوه جمعیت پیرامون اوست: این ازدحام هیچکس نیست. برای او انبوه آدمها با خلأ مطلق و هیچ وجود یکسان است. ترکیب این جمله کوتاه و نفی مطلق هر وجود با «لا» تصویری به غایت مؤثّر آفریده که عمق احساس او را منعکس می‌کند.

این ترکیب یک واحد شعری حقیقی است که اجزای آن، یعنی کلمات/اشیاء از طریق تداعی جمع آمده است و یک مفهوم، ادراک و احساس را خلق کرده است. این همان جاذبه و دافعهٔ میان کلمات است، که از آن سخن گفتیم، و از این کشش و برخورد، شراره و شعله‌ای می‌افروزد که سوختن کلمات/وجود است، به تعبیر عبدالوهاب البیاتی:

---

۱ ـ گفتند: عصایی داشت که راه را برایش روشن می‌ساخت.

۲ ـ اگر روزی ـ خدا ناکرده ـ زندانی شوم و گرسنه ـ و بلندی همت مرا از تقاضا باز دارد ـ هیچیک از اینها مرا از گرسنگی رها نخواهد کرد ـ این انبوه... هیچکس نیست.

كلماتي احترقت

يسوع! في منتصف الطريق

جستجوی کلمات به همان اندازهٔ جست و جوی ذات در تنهایی و غربت و تباهی، سخت و طاقت فرساست و بیشترین تلاش شاعر را به خود معطوف می‌دارد. این تلاش و تحمل رنج در جست و جوی کلمات/وجود، به ادونیس، تک سوار کلمات شگفت، اختصاص ندارد، دیگر شاعران، از جمله سیّاب، عبدالصبور و بیاتی، نیز از آن حکایت کرده‌اند. اما شاعر معاصر تنها برای یافتن کلمات شعری تلاش و جهاد نمی‌کند، بلکه جهاد دیگری با کلمه شعری دارد. به بیانی دیگر کلمه شعری، سلاح شاعر معاصر در نبردی سرنوشت ساز است. او به خوبی درک کرده که اجتماع و وطنش در مبارزه‌ای برای تعیین آینده، درگیر است و او یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین سلاح‌های این نبرد را در اختیار دارد که شعر/کلمه است.

اینک دیگر کلمه شعری، کلمه‌ای آگاه و صاحب ادراک و شعور است، تنها پدیده وابسته به دنیای آهنگ‌ها و تصاویر خیال نیست، بلکه حامل مجموعه اندیشه‌ها و ایده هایی است که اعتقاد و ایمان شاعر و اجتماع او را تکوین می‌دهد، کلمه شعری اینک تبلور و تجسم همهٔ آرمان‌ها و ارزش هایی است که شاعر و مردم او برای تحقق آنها در جهادند و اگر در طلیعهٔ این آرمانها آزادی و کرامت انسانی است پس کلمه شعری، کلمهٔ آزادی و کرامت است. این است که تلاش و تحمل مشقت برای یافتن کلمه شعری با جهاد و ایثار در راه تحقق کلمه شعری می‌آمیزد تا کلمه شعر و آزادی و کرامت تجسم زندهٔ جوهر وجود انسان شود. مبارزه‌ای در درون، برای آزادی، تغییر و تحوّل و رهایی از بندها، و مبارزه‌ای در خارج برای تحقق همان هدفها، و بدون مبارزهٔ درونی تحقق اهداف مبارزهٔ خارجی میسّر نمی‌شود.

اگر کلمهٔ شعری در این طریق ثابت قدم شود، تجلی کلمه حق خواهد بود.

بخش دوم

شر

فصل اوّل

شراره‌های شعر

درست نمی‌دانم چند سال است با کلام عربی خو گرفته‌ام و مأنوس شده‌ام زیرا این انس قلبی، به‌تدریج حاصل شده است. اما تردیدی ندارم که بیش از یک ربع قرن از آن می‌گذرد و این مدت کمی نیست.

این الفت، به من درسهای بسیار آموخته، و گرانبهاترین درس آن که در نهایت: شعر عربی یا شعر درد است یا شعر بی‌دردی، و شعر درد، به مقتضای میزان و درجهٔ دردی که شاعر احساس می‌کند، شعر سوختن و سوزاندن، شعر اشک، شعر افسوس و آه و شعر اندوه است، و شعر انقلاب و تمرّد، در ماهیت خود جز این چیزی نیست.

شعر انقلاب، حکایت دردمندی است و شعر تمرّد، عصیان بر مایه‌های درد، و ویژگی مشترک هر دو، آن که در مخاطب ـ خواننده یا شنونده ـ احساس درد را بیدار می‌کنند و اگر زمینه اندیشه و فرهنگ در او مساعد و آماده باروری باشد، او را نیز ـ همانند شاعر ـ به انقلاب و تمرّد وامی دارند.

شعر بی‌دردی شعری است که از این اوصاف تهی است، گرچه شاید ویژگیهای سخنوری ـ از بلاغت و بیان و فصاحت و صور خیال و... ـ را حتی تا نزدیک مرزهای کمال دارا باشد. شعری که در احوال ما انقلابی به پا نکند، شعر انقلاب نیست. ما از همهٔ مناقشات و جنگهای سرد لفظی میان این فرقه و آن فرقه، بر سر این که شعر چیست، گذشته‌ایم. تعریف رایج و مصطلح شعر را که عموماً پذیرفته شده و در عرف مردم هر دیار مقبول افتاده، پذیرفته‌ایم، از این‌رو نمی‌خواهیم با عنوان کردن دوبارهٔ این قضیه، اختلاف هفتاد و دو ملت را زنده کنیم و به همین دلیل نمی‌گوییم: شعری که در احوال

ما انقلابی بر پا نکند شعر نیست.

شعری که در احوال ما انقلابی نیافریند شعر انقلاب نیست. اما این انقلاب احوال ضرورتاً و همیشه ناظر به انقلاب سیاسی نیست، بلکه می‌تواند انقلاب روحی باشد و این قطعاً اهمیت بیشتری دارد، زیرا مقدمهٔ هر انقلاب سیاسی، انقلاب احوال روحی است.

تعیین مرز دردمندی و بی‌دردی شعر آسان نیست، همچنان‌که تعیین درجه و شدت دردمندی نیز به آسانی ممکن نمی‌شود و قضاوت در مورد آن نه تنها به حالات روحی و قلبی و ذوقی مخاطب، بلکه به میزان مشارکت او در تجربهٔ شعری شاعر بستگی دارد. البته فراموش نمی‌کنیم که انتقال تجربه و ادراک شعری از شاعر به مخاطب، در وهلهٔ اول نیازمند آن است که شاعر خود از آن قضیهٔ خاص، ادراکی صحیح و عمیق داشته باشد و فراتر از این، آن موضوع را با تار و پود وجود خویش لمس و احساس کرده باشد و تعبیری صادقانه از آن به‌دست دهد و از ضرورت انتقال آن تجربه و ادراک شعری به دیگران ـ به عنوان رسالتی که ادای آن را عهده‌دار شده ـ کاملاً آگاه باشد.

آشکار است هر قدر در بیان تفاوت‌ها ـ و بلکه تناقضها یا تضادهای ـ شعر انقلاب ـ شعر دردمندی ـ و شعر غیرانقلاب نظریه‌پردازی کنیم، سخن به زیبایی و تأثیر و عمق تصویری که شاعر فلسطین، محمود درویش، از این "مفارقات" ترسیم کرده نخواهد بود. او در قصیدهٔ «امرؤالقیس»[1] چهرهٔ خویش را، که تبلور شاعر دردمند و رنج‌کشیده و مبارز معاصر است، در مقابل چهرهٔ شاعر نامور عصر جاهلیت، رسم می‌کند و به مقایسهٔ این دو می‌پردازد. قصیدهٔ «امرؤالقیس» تابلویی است گویا و زنده از تحوّل مفاهیم زندگی، اندیشه، انسان، تاریخ، شعر، تعهد و ارزشهای انسانی و اجتماعی؛ مقایسه دو فرهنگ و دو تفکر متضاد است و بیانی است جذاب در شرح تناقضهای دو شخصیت شعر عربی، که یکی تجسم خوشگذارنی و بی‌مبالاتی و «بی‌دردی» است و دیگری نماد مقاومت و عقیده و «دردمندی». شاعر در این قصیده، ضمن حفظ همهٔ ویژگیهای اخلاقی و شخصیتی شاعر جاهلی، در تقدیر ارزش شعر او و جایگاه ادبی‌اش، سهل‌انگاری نکرده و به پیشگامی او در شعر کهن عربی به دیدهٔ احترام نگریسته است. مؤلف البته از یاد نبرده که ذوالقروح (امرؤالقیس) نیز به روایت قصاید خود او و به حکایت تاریخ، زندگی نسبتاً سختی را تجربه کرده و متحمل دشواری‌های بسیار شده و رنج‌ها دیده، اما بی‌نیاز از گفتن است که آن رنج کجا و این دردمندی که حدیث آن می‌رود، کجا؟!

شاعر از ابتدای قصیده به تفاوتهای بارز میان خود و شاعر جاهلی اشاره می‌کند، تفاوتهای بنیادی که اجازهٔ برقراری پیوند با شاعر قدیم یا پیروی از او را نمی‌دهد:

۱ـ دیوان «یومیات جرح فلسطینی»، ص ۵۹.

بيننا أفق دخان و رمال
و عصور أرهقت ذاكرتي
و ملايين أغان... و بحار... و جبال
و تناديني تعال؟![1]

آنگاه به مقایسهٔ ویژگیهای شخصیت و ابعاد زندگی خویش با شخصیت و ابعاد زندگی امرؤالقیس می‌پردازد: زندگی آمیخته با رفاه و آسایش شاعر جاهلی در برابر زندگی سراسر رنج و مشقت شاعر انقلابی معاصر، این مقایسه لمس ابعاد متضاد این دو صورت را به شکل عمیق‌تری میسّر می‌سازد و بر عدم امکان تلاقی این دو مسیر تأکید می‌ورزد:

ليس لي قصر، و ما عرش أبي
غير فأس خشبية
لا أغنّي مثلما غنيت تحت الكوكب
للخيول العربية
و تناديني تعال؟![2]

زندگی آمیخته با خوشگذرانی و غفلت برای شاعر ما مفهومی ندارد، سرمایه، هستی‌اش شعر او است و تلاشش برای آن‌که آزار زورمندان را از خود دور کند:

ليس لي حان لا عشر حسان
قدحي خال كجيبي، و النساء
في زماني لا تحبّ الشعراء
إنّني أدفع عن رأسي بطش الصولجان
و تناديني تعال؟![3]

بر خلاف شاعر دورهٔ جاهلیت که برای گرفتن انتقام خون پدر ـ آن طور که تاریخ حکایت کرده ـ از سزار کمک طلبید، شاعر فلسطینی برای بازپس گرفتن حق غصب شده و وطن اشغال شده‌اش، دست نیازمندی به سوی هیچ قدرت خارجی دراز نمی‌کند و بر خلاف او، که برای برگزاری

---

۱ ـ میان ما افقی است از دود و شرار ـ و اعصاری که حافظه‌ام را می‌فشارد ـ و میلیونها ترانه و دریا و کوه ـ چگونه مرا می‌خوانی: بیا؟!

۲ ـ من قصری ندارم، و تخت پدرم ـ جز تبری جوبین نیست ـ مانند تو، زیر پرتو ستارگان ـ برای اسبهای عربی ـ ترانه نمی‌سرایم ـ چگونه مرا می‌خوانی: بیا؟!

۳ ـ من نه میکده‌ای دارم نه دهها خوبرو ـ جامم تهی است چون جیبم و زنان ـ در عصر من شاعران را دوست ندارند ـ و من ضربهٔ عصا را از سر خود دور می‌سازم ـ چگونه مرا می‌خوانی: بیا؟!

مجلس خمر، گرفتن انتقام را به دیگر روز واگذاشت، شاعر ما از پشیمانی و ملالت غفلت و بی‌دردی آگاه است و زمان را به بی‌خبری سپری نمی‌کند:

یا اميري!... نحن لانطلب من أفق سوانا
مطراً يروي ثرانا
عبثاً نمشي... و نمشي عبثاً
يومنا خمر و نرد... و غدالخمر ندم
و غدالنرد سأم[1]

شاعر انقلاب، شاعر آینده و زندگی است، شاعر مردم و سرودهای مردم که ترنم تحقق آرزوهای آنهاست، گریه بر ویرانه‌ها که سنت شاعران جاهلیت است، برای او ننگ است. زوال شاعر ویرانه‌ها همانند خود ویرانه‌ها از نظر او قطعی است و جاودانگی از آن او و ترانه‌های او و مردم اوست:

وقفة الاطلال يا شاعرها... في بلادي، في زماني
أيّ عار ترتدي هذي الأغاني
عند ما تهوى الى اطلال بثرو أوان
ماعلينا... صانع الأطلال فان
و أنا أبقى و اهلي و الأغاني[2]

«أنا ابقى و أهلي و الأغاني»: شاعر، مردم و شعر، سه أقنوم جاودانه انقلاب‌اند، یعنی شعر انقلاب، شعری است انقلابی ـ در شکل و محتوا ـ که در قبال مسائل مردمی متعهد و مسؤول است، زیرا مردم رکن اصلی و ستون نگهدارنده و پشتیبان انقلابند. همانطور که مخاطب شعر انقلابند، انگیزه و موضوع اصلی آن هم هستند. شعر انقلاب از مردم برمی‌خیزد و به مردم برمی‌گردد و شاعر آوای مردم و هم آوای آنهاست چون هم درد آنهاست، چون درد آنها در ریشه یکی است و چون شاعر انقلاب، نه فقط شاعر مردم، بلکه خود یکی از مردم است.

پیش‌تر گفتیم که در تعریف و ماهیت شعر انقلاب، اختلاف است. شعر جنبشهای چپ‌گرا به‌ویژه در نیمه دوم قرن بیستم، شعر حرکتهای آزادی بخش در کشورهای عربی، شعر مقابله با استعمار غرب و حکومتهای داخلی دست نشاندهٔ استعمار، شعر حرکتهای اجتماعی برای برقراری عدالت

---

۱ ـ امیر من!... ما از افقی دیگر جز خودمان تقاضای ـ باران برای سیراب کردن خاک خویش نداریم ـ چنین نیست که بیهوده ره بسپاریم... بیهوده برویم ـ امروز را به شراب و بازی نرد بگذاریم... زیرا فردای شراب پشیمانی است ـ فردای نرد ملالت است.

۲ ـ ای شاعر ویرانه‌ها، در سرزمین‌من و در زمان من، ایستادن بر ویرانه‌ها ـ چه ننگی است برای این ترانه‌ها ـ وقتی در اشتیاق ویرانه‌های چاه و ظرف‌ها هستی ـ شاعر ویرانه‌ها فانی است ـ و من و مردم و این ترانه‌ها جاودانه خواهیم بود.

اجتماعی و نظایر اینها، همه به عنوان شعر انقلاب معرفی شده و همواره مخالفانی برای هر تعریف وجود داشته‌اند. حتی در مورد شعر فلسطین و ادبیات مقاومت فلسطین نیز اطلاق شعر انقلاب بدون مخالفت نبوده، و چنان‌که اشاره شد، برخی شاعران تندرو با دیدگاه‌های نقدی افراط‌آمیز تجدد طلب ـ نظیر ادونیس ـ شعر انقلاب و مقاومت فلسطین را نوعی شعر ملی ـ وطنی، و نه شعر انقلابی، معرفی کرده‌اند.

با این حال، و با حفظ حرمت آراء نقدی شاعران معاصر، با توجه به مفهوم انقلاب فلسطین و ریشه‌های تاریخی این قیام و براساس حوادثی که از سال ۱۹۱۷ (سال انعقاد پیمان بالفور) در دنیای عرب جریان یافته و به‌خصوص بر مبنای وقایع بعد از سال ۱۹۴۸، حق آن است که شعر انقلابی که در خدمت این حرکت و در راستای تحقق آرمانهای آن، صادقانه می‌کوشد، می‌جوشد و می‌خروشد، شعر انقلاب شمرده شود، و بلکه اسوهٔ شعر انقلاب و پیشوای آن به‌شمار آید. زیرا این، شعری است که دردها، رؤیاها و مبارزات توده‌های ستم دیده را تصویر می‌کند، پدیده‌ای جدید است که همان قدر که در پی تحقق شعر برای شعر است در صدد تحقق شعر برای اهداف انسانی است و واقع‌گرایی انسانی را دنبال می‌کند. تأثیر آن در شعر جدید عربی آن است که افقهای تازه‌ای را به روی شعر گشوده و مفهوم تازه‌ای را برای شعر مطرح کرده و ویژگیهای مکتب شعری جدیدی را روشن ساخته است. این شعر عهده‌دار رسالت نوینی برای شعر عربی است که در کلمات و حروفش، ابزار تغییر ساختار فرهنگی را حمل می‌کند و آرمانش در انداختن طرحی نو در فرهنگ عربی مردمی ـ همه مردم و نه طبقه‌ای خاص ـ است.

چنین حکمی البته بر همهٔ قصایدی که به نوعی با فلسطین ارتباط می‌یابند صادق نیست و فراموش نمی‌کنیم که آرمان انسانی کلی در برخی قصاید شاعران فلسطینی، نایاب است، حتی شعر عربی بعد از شکست ژوئن ۱۹۶۷ نیز در بسیاری موارد، چیزی جز مرثیه‌ای اندوهبار نیست. اما در عین حال شعر انقلاب فلسطین ـ هرگاه از عمق تجربهٔ شاعر حکایت می‌کند ـ برخاسته از تجربه‌ای انسانی و عمیق است که دردمندی شاعر را از خلال دردهای مردم و انسانیت، ترسیم می‌کند.

مثالی بیاوریم و بگذریم.

از شعر محمود درویش آموختیم که شاعر انقلابی معاصر بجای مویه بر ویرانه‌ها، ترنم ترانه‌های جاودانه را برگزیده تا پیکاری بی‌پایان را استمرار ببخشد. از شعر فدوی طوقان که سالی بعد از شکست ژوئن (حزیران)، خطاب به رزمندگان و شاعران مقاومت در سرزمین اشغالی سروده شده، بندهایی از قصیدهٔ «لن ابکي» (۱۹۶۸/۳/۴) را در تأکید این مفهوم می‌آوریم:

على أبواب يافا يا أحبّائي
و في فوضى حطام الدّور
بين الرّدم و الشوكِ
وقفت و قلت للعينين: يا عينين
قفانبكِ
على أطلال من رحلوا و فاتوها
تنادي من بناها الدّار
و تنعى من بناها الدّار
و أنَّ القلبُ منسحقاً
و قال القلبُ: ما فعلتْ؟
بك الأيّام يا دارُ؟
و أين القاطنون هنا
و هل جاءتك بعد النأي، هل
جاءتك أخبار؟
هنا كانوا
هنا حلموا
هنا رسموا
مشاريع الغد الآتي
فأين الحلم و الآتي و أين همو
و أين همو؟
و لم ينطق حطام الدّار
و لم ينطق هناك سوى غيابهمو
و صمت الصمت، و الهجران[1].

---

۱ - یاران! بر دروازه‌های یافا - در آشفتگی ویرانه‌های خانه‌ها - میان خار و ویرانه - ایستادم و به چشمانم خطاب کردم: این چشمان - بایستید تا بگریم - بر ویرانه‌های آنان که رفتند و خانه‌ها را از دست دادند - خانه سازنده‌اش را ندا می‌دهد - و از مرگ او خبر می آورد - دل، درهم شکسته، ناله می‌زند - و می‌گوید: هان ای خانه، روزگار با تو چه کرده؟ - ساکنان این دیار کجایند؟ - آیا بعد از دوری خبری از آنها داری؟ - اینجا بودند - اینجا می آرمیدند - اینجا برای آینده‌ای که پیش‌رو داشتند، نقشه‌ها داشتند - کجاست رویاهای آنها؟ آینده کجاست، آنها کجایند؟ - آنها کجایند - ویرانه‌ها لب به سخن نگشودند - جز غیبت آنها، جز سکوتِ سکوت، جز فرقت یاران هیچ نبود.

این سطرها شرح آن داغ است که جان و روح شاعر را همانند هر فرد دیگر از ملت عرب سوخته و توصیف دردی است جانکاه که عمق و عظمتش بی آن‌که با کلمات قابل بیان باشد با تار و پود وجود لمس می‌شود. می‌پنداریم شاعر با این مقدمهٔ «بکائیه» خیال مرثیه سرایی دارد، ولی چنین نیست، با همهٔ درد و رنجی که حس می‌کند بسیار سریع به خویشتن برمی‌گردد و غبار از دیده می‌زداید تا با روشنی ایمان و عشق ببیند. در برابر آنان که همت و عزم کوهها را در دل دارند از گریستن شرمسازی می‌برد و سوگند می‌خورد که نخواهد گریست:

أحبّائي
مسحت عن الجفون ضبابة الدّمعِ الرّماديهْ
لألقاكم و في عينيّ نور الحبّ و الإيمان
بكم، با لأرض، با لإنسان
فوا خجلي لوأنّي جئت ألقاكم
و جفني راعش مبلول
و قلبي يائس مخذول
وها أنايا احبّائي هنا معكم
...
وها أنتم كصخر جبالنا قوّه
كزهر بلادنا الحلوه
فكيف الجرح يسحقني؟
فكيف اليأس يسحقني؟
وكيف أمامكم أبكي؟
يمينا، بعد هذا اليوم لن أبكي![1]

و با آنان پیمان می‌بندد که در راه نورو خورشید هم سفر آنان باشد:

... على طرقاتكم أمضي
و أزرع مثلكم قدميّ في وطني

---

۱ ـ یاران! غبار خاکستری اشک را از چشم سترده ـ تا با نور عشق و ایمان شما را ببینم ـ ایمان به شما، به زمین، به انسان ـ شرمم باد اگر به دیدار شما بیایم ـ و دیدگانم لرزان و اشک آلود باشد ـ و دلم نومید و خوار ـ هان! من اینجا با شما هستم... و شما چون کوههای سرزمین ما قدرتمند ـ و چون گلهای دیار ما، محبوب ـ چگونه زخم مرا می‌شکند؟ ـ چگونه نومیدی مرا می‌شکند ـ چگونه در برابر شما بگریم؟ سوگند که بعد از امروز نخواهم گریست.

و في أرضي
و أزرع مثلكم عينيّ
في درب السّنا و الشمس[۱].

محمود درویش در مجموعه رباعیاتی دل‌انگیز و ژرف که در پاسخ به فدوی طوقان هدیه کرده با اشاره به معانی شعر او، خود و دیارش را تار و پود یک وجود خوانده، بنابراین جایی برای پرسشهای او: أین القاطنون؟ أین الحلم و الآتي و این همو؟ نیافته:

نحن في حلّ من التذكار فالكرمل فينا
و على أهدابنا عشب الجليل
لاتقولي: ليتنا نركض كالنهر إليها
لا تقولي
نحن في لحم بلادي، و هي فينا[۲].

شاعر حقیقتی دیگر را نیز یادآور شده و آن این‌که شاعران انقلاب خود رزم‌آوران و پیکار گرانند و شعر سلاح آنهاست، آنها شعر نمی‌سرایند، بلکه می‌جنگند:

لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام
و لذا لم يتفتّت حبّنا بين السلاسل
نحن يا أختاه من عشرين عام
نحن لا نكتب أشعاراً و لكنّا نقاتل![۳]

شعر انقلاب فلسطین به این دلیل اهمیت حیاتی دارد: زیرا سلاحی است آتش افروز و بنیان‌سوز؛ زیرا بخشی از انقلاب مسلحانه است، چنان‌که خالد أبوخالد شاعر فلسطینی می‌گوید: «الثورة الفلسطينية ذاتها غيّرتني، غيّرت نظرتي لنفسي و للوطن العربي و الشعب الفلسطيني... غيرت فهمي للفن... باختصار لقد خلصتني الثورة الفلسطينية من كلّ ترسّبات الفهم البر جوازي للشعر، كما عمّقت صلتي با لتراث و بالحضارة العربية... و أصبحت أحسّ اكثر من أيّ وقت مضى أن الشعر سلاح

۱- به راه شما می‌روم ـ مثل شما گام‌هایم را در وطنم ـ در سرزمینم، استوار می‌سازم ـ مانند شما چشمانم را ـ به راه نور و خورشید می‌دوزم. (قصیدهٔ لن أبكي ـ دیوان فدوی ـ صص ۵۱۷-۵۱۱).

۲- ما یاد را وا نهاده‌ایم زیرا که کرمل در وجود ماست ـ و علف‌های کوهسار جلیل در چشمان ما ـ مگو: کاش چون رودخانه به‌سوی آن دیار بشتابیم ـ مگو ـ ما در تن این سرزمینیم و این سرزمین در ماست. (از قصیدهٔ یومیات جرح فلسطيني ـ دیوان فدوی ص ۵۱۸، دیوان محمود درویش، ص ۳۴۲).

۳- پیش از حزیران مثل جوجه‌های کبوتران نبودیم که عشق ما میان زنجیرها پاره و پراکنده شود. خواهرم! بیست سال است که ما، شعر نمی‌گوییم، بلکه می‌جنگیم.

كالأسلحة الأخرى في كفا حنا المسلح... لأنّ الثورة المسلحة هي: علم و سياسة، و أدب و فن.»[۱]

پس شعر انقلاب فلسطین، شعر انقلابی مادر است، اصل است، ریشه است، همانطور که قضیه فلسطین در سده اخیر ـ و تا امروز ـ قضیهٔ اصلی دنیای عرب، دنیای اسلام و عالم بشریت است، امّ القضایای انسان است. اما این سخن، نفی سایر انقلابهای آزادی بخش و جنبشهای ضد استعماری و حرکتهای ضد دولتهای ستم پیشه نیست. در کنار شعر انقلابی فلسطین، شعر انقلابی همهٔ این جنبشهای مردمی و انسانی، موجودیت مستقل خود را حفظ می‌کند و به عنوان بخشی از ادبیات انقلاب، ارزش، پویایی و هویت مستقل خود را دارد.

از چشم نگارنده حقیقیت فروزندهٔ دیگری در تاریخ انقلابهای بشری هست که انقلاب فلسطین پرتوی از آن است و آن انقلاب کربلاست. آنجا که «خون خدا» یک حرف گفت و دیگری سخنی نماند. از آن روز هر چه کرده‌اند و هر چه گفته‌اند شرح همان شاه بیت قصیدهٔ انقلاب است و شرح آن «خون جگر».

و در سرآغاز دفتر شعر انقلاب، دیباچه‌ای شایسته‌تر از «حماسه‌های خون خدا» نیافتیم.

---

۱ ـ الاتجاهات الجديدة، ص ۳۷.

فصل دوم

حماسه‌های خون خدا

حکمتی ژرف و رازی بزرگ در سخن پیامبر مصطفی(ص) نهفته است که فرمود: «حسین(ع) کشتی رهایی است.» بی‌آن‌که حکمت و اسرار این سخن را محدود به دریافت خود سازیم، از یک زاویه به آن می‌نگریم و ادراک و تلقی خود را از همان بُعد بیان می‌کنیم.

آرزوی رهایی، اشتیاقی قدیمی در روح آدمی است و برترین تجلی آن عبودیت بی‌قید و تسلیم شدن محض به ارادهٔ الهی و محو شدن در وجود مطلق اوست. دعای عرفه را که می‌خوانیم این عبودیت / رهایی مطلق را در بندبند آن حس می‌کنیم. احساس می‌کنیم این عبارات از دلی برمی‌آید که بی‌خویش است.

وقتی این نجوای عارفانه را با سخن مصطفی(ص) همراه می‌سازیم، درمی‌یابیم که «از بند رسته‌ای» بار رها ساختن انسان را بر دوش گرفته است. خط خونین عاشورا را که تا امروز پی می‌گیریم، می‌بینیم که حسین(ع) هنوز همان است که طی این قرنها بوده و می‌رود که تا انسان هست، همان باشد. به حوادث کربلا که می‌نگریم، بی‌اختیار حسین(ع) را مسیح این ملت می‌شناسیم، چرا که هر دو برای یک هدف خویشتن را فدا کردند.

اسطورهٔ فدایی رهایی بخش (منجی)[1] با اندیشهٔ انسان پیوندی عمیق در قعر زمان دارد[2].

---

1. *Saviour* .

۲- ریشه‌های فرهنگی و روان شناختی اسطوره‌های فدا و رهایی و نقش مسیح(ع) و دیگر شخصیتهای دینی را در این زمینه در کتاب «اسطوره‌های رهایی» تألیف نگارنده بجویید.

مسیح(ع) و حسین(ع) هر دو نمادهای برتر فدایی‌اند و حسین(ع) نماد هر شهید راه حق نیز هست. خون‌او در رگهای‌همهٔ فدائیان‌تاریخ در همهٔ اعصار تا کنون، جاری‌است، زیراحسین(ع)خون خداست.

خون خدا چیست؟ چرا حسین(ع) ثارالله است؟ چرا دوباره باز خواهد گشت تا در انقلاب رهایی بخش نهایی، دستگیر فدائیان انقلابی باشد؟ زیرا او همین است، او حسین(ع) است. خون خواهی خون خدا، انتقام جویی کین خواهانه نیست، آب است، باران است که مایه رویش انسان است، دریاست، رود است، فرات است. فرات؟! شگفتا!

شگفتا از این حکایت! حماسهٔ خون در غیبت آب، حماسهٔ خون خداکه خود چون آب مایه زندگی انسان است در غیاب آب؟! چگونه آب از آب دریغ شد؟! و «کشتی رهایی» بر آب و بی‌آب؟! و این سرّ حکایت عاشقان جان باخته است، سرّ فدایی نجات‌دهنده است. تفسیر سیر إلی الله و سیر في‌الله و سیر من‌الله است.

حماسهٔ خون خدا چون با خدا پیوند دارد جاودانه است و شعر این حماسه از همان روز که بر پا شد تا امروز ـ و تا همیشه ـ جاری است.

به گذشته این شعر که می‌نگریم درمی‌یابیم که سرآغاز آن، سخن هم سفران هم پیمان کاروان عشق است، اما اگر شعر فرزندان امام(ع) و شعر منسوب به بانوی قهرمان کربلا را استثنا کنیم نخستین [1] شاعر ناموری که در این حماسه، شعر سروده، کمیت [2] است.

شعر کمیت به لحاظ تاریخی، نخستین خروج و سنت شکنی در ساختار شعر قدیم عربی را تحقق بخشیده است زیرا «کمیت سالها قبل از ابونواس با سنت اطلال و بادیه به مخالفت برخاست.» [3] مقدّمات قصاید او فاقد «بکاء اطلال» (گریه بر ویرانه‌ها)ست و در واقع تخلصی آغازین به موضوع اصلی قصیده است. در آغاز میمیّه‌اش می‌خوانیم:

من لقب متيّم مستهام — غير ما صبوة و لا أحلام
بل هوای الّذي أجنّ و أبدي — لبني هاشم أجلّ الانام [4]

۱ـ صاحب ادب الطف، که شعراء الحسین(ع) را (با قدری مسامحه) به ترتیب زمانی ذکر کرده، به جز فرزندان امام(ع) و زینب کبری(ع) نام تعدادی دیگر از شاعران قرن اول هجری را نیز در این سلک آورده، که جز سید حمیری هیچیک شهرت چندانی ندارند و سید حمیری (۱۰۵ـ۱۷۸ ه) نیز متأخرتر از کمیت است.

۲ـ ابوالمستهلّ الکمیت بن زید الاسدي (۶۰ـ۱۲۶ هـ) صاحب هاشمیات، شاعر صاحب تقدم و فضل و آشنا به ایام و اخبار عرب و پیرو آل البیت(ع).

3- Arabic Literature to the End of Umayyad, P. 415.

۴ـ که به فریاد دل شیفته و مشتاقی می‌رسد که نه در پی هواست نه آرزو، بلکه محبتی که ابراز می‌کنم و از فرط آن دیوانه شده‌ام محبت بهترین مردم ـ بنی‌هاشم ـ است. (ادب الطف، ج ۱، ص ۱۹۰)

و در بائیه مشهورش با مقدمه‌ای طولانی‌تر بر همین منوال می‌سراید:

طـربتُ و مـا شـوقاً إلی البـیض أطـرب و لالعـــبا بـنّي و ذو الشـیب یـلعب؟

...

ولکـــن إلی اهـــل الفـضائل و التّـقی و خـیر بـني حـوّاء و الخـیر یُـطلب

إلی النـــفر البـــیض الذیـــن بـحبّهم إلی الله فـــیما نـــابني أتـــقرّب[1]

علاوه بر انقلاب در ساختار شعر عربی، شعر کمیت نوعی انقلاب در مضمون را نیز در خود دارد و آن لمحه‌هایی از حماسهٔ ثار الله است:

قتیل بجنب الطّفّ من آل هاشم فیالک لحماً لیس عـنه مـذبُ

و منعفر الخدین من آل هـاشم ألا حبّذا ذاک الجبین المتّرب[2]

و نیز

و قـتیل بـا لطّـفّ غـودر مـنه بـین غـوغاء امّـة و طـغام[3]

مفاهیمی که شعر طفوف[4] به‌طور اساسی بر آن تکیه می‌کند یادآوری مکانت و عظمت سرور شهیدان، شدت و قساوت ظلمی که بر حق طلبان رفته، سوز عطش در کنار فرات، ثأر الهی و پیام خون خداست. در ابیاتی که از کمیت نقل شد اشاره به موضوع نخست در زمینه‌ای از عشق پاک و محبت خالصانه آمده است. در این سطور مِهر مریدی عاشق را به پیشوایش احساس می‌کنیم و رایحهٔ معطّر آن جبین نورانی را می‌بوییم.

برای آن‌که این مفاهیم را در حماسه‌های ثارالله بهتر لمس کنیم، با حفظ ترتیب تاریخی، نمونه‌های دیگری از شعر انقلابی تشیع[5] را تا طلیعه عصر کنونی می‌آوریم، آنگاه حکمت این معانی را از زاویه‌ای منفرد و خاص ـ همچنان که پیش از این اشاره کردیم ـ مورد توجه قرار می‌دهیم تا معبری به حماسه‌های معاصر خون خدا بیابیم.

شاه بیت قصیدهٔ حماسی انقلاب تشیع، «مدارس آیات» دعبل است. این قصیده با موسیقی شورانگیز و تصاویر گیرا و بدیع خود، چنان تلاطم و هیاهویی در روح آدمی بپا می‌کند که روزها و

---

۱ ـ به شور آمدم، اما نه برای خوبرویان، مگر سالخورده‌ای چو من در پی هواست؟... شور و شوق من به سبب آن پرهیزگاران اهل فضیلت است که بهترین فرزندان حوا ند و بهترین‌ها را باید طلب کرد ـ شوق من به آن نیک سیرتانی است که در هجوم بلا، به دوستی آنها به خداوند پناه می‌برم. (ادب الطف، ج ۱، ص ۱۸۵)

۲ ـ کشتهٔ آل هاشم در طف (کربلا) بر زمین افتاده ـ وای از این جسمی که مدافعی ندارد ـ گونه بر خاک نهاده، و خوشا آن پیشانی به خاک آلوده. (همان، ص ۱۸۷)

۳ ـ کشته طف (کربلا) که در میان هیاهوی قومی پست رها شده است. (همان، ص ۱۹۰)

۴ ـ کنایه از کربلا.

۵ ـ برای افتراق میان شعر انقلابی و غیرانقلابی تشیع، خوانندهٔ محترم را به مباحث گذشتهٔ این کتاب ارجاع می‌دهیم.

روزها «فضای سینه از آن پُر زصدا» می‌ماند. آن را «شاهکار جاودانه و اوج موهبت شعری[1] دعبل»[2] و فخر مدایح[3] خوانده‌اند. از کجا آغاز می‌شود؟ مطلع اصلی‌اش کجاست؟ یک قصیده با دو مطلع است یا دو قصیدهٔ؟ راویان بر رأی واحدی متفق نیستند. به روایتی چنین آغاز شده:

مدارس آیات خلت من تلاوة و منزل وحي مقفر العرصات*

وگاهی با دو مطلع به فاصلهٔ بیست و هفت بیت:

تجاوین بالإ رنان و الزفرات نوائح عجم اللفظ و النطقات[4]

...

بکیت لرسم الدّار من عرفات و أذریت دمع العین بالعبرات[5]

این قصیده غیر از حماسهٔ عاشورا، مشتمل بر معانی دیگری است مهم‌ترین آنها یاد دیار وحی و درود و تحیت مصطفی(ص) و ستایش آل البیت(ع) و شرح محبت شاعر به ایشان و برائت و بیزاری از دشمنان حق و اشاره به برخی وقایع تاریخ اسلام و پاره‌ای مسائل سیاسی و اقتصادی است.

به روایت اخبار اغانی، دعبل در جوانی اهل پرهیزگاری نبود با عیاران[6]، شراة خوارج[7] و شُطّار[8] همدم و همداستان بود[9] و در هجو زبانی تلخ و گزنده داشت. اما با این سلاح زهر آگین، زورمندان ستم پیشه را هدف قرار می‌داد و از این رو بیشتر دوران زندگی‌اش را در آوارگی و فرار یا زندان و شکنجه گذراند. از او نقل است که می‌گفت: پنجاه سال است چوبهٔدار خود را بر دوش خویش حمل می‌کنم و کسی را نمی‌یابم که مرا بر آن بیاویزد. در تشیع و حبّ آل علی(ع) راستگو و استوار بود[10] و اگر جز «مدارس آیات» قصیده‌ای نداشت، فیضان و شور عشقی که این شعر از آن لبریز است

---

1. *Son che FD'ce ures* .

۲. الادب السیاسي الملتزم، ص ۲۱۸.

۳ـ الاغاني، ج ۲۰، ص ۱۳۲.

*ـ با یادآوری سخن فروست، به پیشگاه دعبل ـ و همه شاعران ـ عذر تقصیر ترجمه می‌آوریم: شعر، بُعدی از سخن است که در ترجمه از دست می‌دهیم.

۴ـ مکتب آیات آسمانی از تلاوت تهی شده و منزلگاه وحی خالی مانده است. (ادب الطف، ج ۱، ص ۲۹۵)

۴ـ مویه‌کنان گنگ و سخن‌گو با سرشک و ناله و آه پاسخ می‌گویند.

۵ـ از عرفات بر آثار دیار گریستم و سرشک از دیده باریدم.

۶ـ صعالیک؛ جماعتی از اهل شجاعت و صبر و جنگ و گریز که عادتشان راهزنی بود. ریشه در عصر جاهلی داشتند.

۷ـ شراة؛ عنوانی است که بر خوارج اطلاق شده از «شری» به معنی غضب یا باع. برخی گویند: اینها خود را مصداق آیه «و من الناس من یشری نفسه ابتغاء مرضاةالله» (سوره البقره، آیه ۲۰۷) می‌دانستند، لذا خود را شراة لقب دادند.

۸ـ شطار؛ در عصر عباسیان بر اهل فساد و ولگردی اطلاق می‌شد.

۹ـ الاغاني، ج ۲۰، صص ۱۳۶، ۱۴۵ و ۱۴۹.

۱۰ـ اخبار دعبل را در الاغاني، ج ۲۰، صص ۲۰۱ـ۱۳۱، مطالعه کنید.

در دلالت بر صدق محبت او کفایت می‌کرد:

و فکَّ عُری صبري و هاجت صبابتي رسوم ديار قدعفتْ وعِراتِ
مدارس آيات خلت من تلاوة و منزل و حي مقفرالعرصات...
منازل كانت للصلاة و للتُقى و للصوم و التطهير و الحسنات...
قفا نسأل الدّار الّتي خفّ أهلُها: متى عهدها بالصوم و الصلوات،
و أين الألى شطّت بهم غربة النّوى أفانين في الآفاق مفترقات...
إلى الله اشكو لوعة عند ذكرهم سقتني بكأس الثكل و الفظعات[1]

واقعهٔ کربلا در این قصیده حادثه‌ای منفرد و مستقل در یک نقطه معین از تاریخ نیست بلکه استمرار وقایعی است که از بدر و خیبر شروع شده و ریشه در تضادّ حقیقتی میان حق و باطل دارد:

و كيف بحبّون النبيّ و رهطه و هم تركوا أحشاءهم وغرات
لقد لاينوه في المقال و أضمروا قلوباً على الأحقاد منطويات[2]

و البته پایان این وقایع هم نیست بلکه تداوم آن بی‌انقطاع است، هر چند که پویندگان حقیقی و مخلص این طریق اندک باشند:

لهم كل يوم نومة بمضاجعٍ لهم في نواحي الأرض مختلفات
تنكّبُ لأواء السنين جوارهم فلا تصطليهم جمرة الجمرات[3]

از آغاز قصیده، همچنان‌که همراه با شاعر در سیاق عبارات، پیش می‌رویم جریان آرام و مستمر اندوه را حس می‌کنیم، با او با تاریخ، از عهد پیامبر(ص) تا کربلا هم سفر می‌شویم، به این نقطه که می‌رسیم اندوه ساکن و آرام ناگهان به دریایی طوفانی و شعله‌ای سوزان وگسترده تبدیل می‌شود که آتش تشنگی در کنار آب بر آن دامن می‌زند:

فأمّا المضّات التي لست بالغا مبالغها منّي بكنه صفات
قبور بجنب النهر من أرض كربلا معرّ سهم منها بشطّ فرات
توفّوا عطاشا بالعراء فليتني توفيت فيهم قبل حين وفاتي

---

۱ ـ آثار دیارِ ویران شده رشتهٔ شکیبایی‌ام را گسسته و آتش اشتیاقم را دامن زده ـ مکتب آیاتی که از تلاوت تهی است و منزلگاه وحی که خالی مانده ـ خانه‌هایی که مأوای نماز بود و پرهیزگاری و روزه و پاکی و نیکی ـ بمانید تا از دیاری که اهلش رفته‌اند بپرسیم: کجاست عهد نماز و روزهٔ آن. کجایند آنان که دست دوری و غربت در افاق پراکنده شان ساخته ـ از سوز این شعلهٔ جانسوز که جام سوگ و بلا می‌نوشاند به خدا شکایت می‌برم.

۲ ـ چگونه پیامبر (ص) و آل نبی را دوست داشته باشند درحالی که دلهایشان در شدت کینه مانده است؟ در سخن نرمی می‌کنند و دل پر کینه دارند.

۳ ـ هر روز در جایی، در گوشه‌ای از زمین، اقامت دارند. سختی سالیان، از همسایگی آنها ممانعت می‌کند و آتشی مایه گرمی مزار آنها نمی‌شود.

الی الله اشکو لوعة عند ذکرهم سقتني بکأس الثکل و الفظعات[1]

حکایت آب در شعر انقلابی تشیع چون رود جاری است و کمتر قصیده‌ای در حماسهٔ ثارالله بدون اشاره به آن به سر می‌آید. شعر طفوف در قرن چهارم هجری در قصاید شریف رضی[2] به اوج زیبایی و تأثیر می‌رسد و این اشارتها در قصاید او با تصاویر تازه‌ای از واقعه همراه است. مرثیهٔ سوزناک:

کربلا! لازلت کرباً و بلا مالقي عندک آل المصطفی

این حکایت را این گونه ترسیم می‌کند:

و ضیوف لفلاة قفرة نزلوا فیها علی غیر قری
لم یذوقوا الماء حتی اجتمعوا بُحدی السیف علی ورد الرّدی
تکسف الشمس شموساً منهم لاتدانیها ضیاء و علا
و تنوش الوحش من اجسادهم أرجل السبق و أیمان الندی
و وجوه کالمصابیح فمن قمر غاب و من نجم هوی...
یا رسول الله لو عاینتهم و هم مابین قتل و سبا
من رمیض یمنع الظلّ و من عاطش یسقی أنا بیب القنا...
لرأت عیناک منهم منظراً للحشا شجوا و للعین قذی[3]

و در مرثیه‌ای دیگری می‌گوید:

أترانی ألذّ ماءً و لما یُرو من مهجة الامام الغلیلُ
قبّلته الرماح و انتضلت فیه المنایا و عانقته النصول[4]

---

۱ ـ آنچه سخت دردناک و گزنده است و از شدت سختی و تلخی به وصفت نمی‌آید ـ مزار جوانمردانی است در سرزمین کربلا و در کنارهٔ فرات ـ که در ان تشنه جان باختند، و کاش من قبل از ان که مرگم برسد به خاطر آنان مرده بودم ـ شکایت این آتش و سوز که به من جام سوگ و بلا می‌نوشاند، به پروردگار می‌برم.

۲ ـ ابوالحسن محمد الشریف الرضي ذوالحسبین (۳۵۹ـ۴۰۶ هـ)، نسب به امام موسی کاظم(ع) می‌رساند شاعر آزاده و بلند همت، عالم بلند آوازه زمان خود.

۳ ـ کربلا، پیوسته مصیبت و اندوه باشی، که اهل بیت مصطفی(ص) در تو چه بلاها دیدند! ... مهمانان صحرایی خشک که بی‌مهمانی در آن فرود آمدند ـ آب ننوشیدند تا با آوای شمشیر بر آبشخور مرگ در آمدند. خورشید بدنهایی چون خورشید را می‌پوشاند که در علو و نور به پایه آنها نمی‌رسد ـ وحوش از اجساد مقدس آنها دست بخشش و پای پیشگامی را می‌گیرد ـ چهره‌هایشان چون چراغ، چون ماه پنهان یا ستاره‌ای که غروب می‌کند ... ای پیامبر خدا، اگر آنها را در اسارت می‌دیدی یا بر کشتگان می‌گذشتی ـ که سایه از آنها دریغ می‌شد و آب نیز، و بجای آب تشنگی را با نیزه فرو می‌نشاندند ـ صحنه‌ای می‌دیدی که مایه اندوه دل و خار چشم است. (دیوان ـ ج ۱، ص ۴۴).

۴ ـ می‌شود که از آب لذت ببرم در حالی که روح امام هنوز تشنه است؟ نیزه‌ها بر او بوسه زدند و مرگ بر او غالب شد و شمشیر در آغوشش کشید. (دیوان ـ ج ۲، ص ۱۸۸).

ادامهٔ این حکایت را در شعر قرن پنجم هجری از دیوان مهیار دیلمی[۱] پی می‌گیریم:

و شـهید بـالطفّ أبکـی السـموا ت و کـادت له تـزول الجـبال
یـا غـلیلي له و قـدْ حـرّم المـا ءُ عـلیه و هـوالشراب الحـلال[۲]

و در قصیده‌ای دیگر:

أیا عـاطشا فـي مـصرع لوشـهدته سقیتک فیه من دموعي الذوارف[۳]

و معادل مفهومی شعر شریف رضی را در قرن پنجم در شعر شریف مرتضی[۴] می‌یابیم:

أ أسـقی نـمیرالمـاء ثـمّ یـلذّلي و دور کـم آل الرسـول خـلاء
و أنتم کما شـاء الشـتات و لـسـتم کـما شـئتم فـي غـیشة و أشـاء
تذادون عن ماء الفـرات و کـارع بـــه إبـل للـغادرین و شـاءُ[۵]

و نظیر آن:

عزیزٌ عـلی الثّـاوي بـطیبة أعْـظُم نُبذن علی أرض الطفوف شکولا...
یذادون عن ماء الفرات و قدسقوا الشهادة من مـاء الفـرات بـدیلا[۶]

مهم آن‌که تقریباً همه جا داستان آب با وصف عظمت و منزلت سیدالشهداء در آمیخته و بر مقام آن عزیز نزد حضرت حق و در دل پیامبر(ص) تأکید شده است؛ از جمله:

یـا قـتیلاً قـوّض الدّهـر بـه عـمدالدیـن و أعـلام الهـدی
قـتلوه بـعد عـلم مـنهم أنّـه خـامس أصـحاب الکسـا...
غـلوه بـدم الطـعن و مـا کـفنوه غـیر بـوغاء الثـری
مـرهقا یـدعو و لاغـوث له بأبٍ بـرّ و جـدّ مـصطفی
و بأم رفـع الله لهـا عـلما مـا بـین نسـوان الوری

---

۱ ـ ابوالحسن مهیار بن مرزویه الدیلمی (متوفی ۴۲۸ هـ) شاعر عربی، فارسی‌الاصل و علوی مذهب که به دست شریف رضی اسلام آورد.

۲ ـ شهید کربلا که آسمان را به گریستن واداشت و کوهها برای مصیبت او در زوال است ـ آه از تشنگی او که آب بر او حرام شمرده شد، آبی که حلال است. (ادب الطف، ج ۲، ص ۲۳۹).

۳ ـ ای تشنه لب در قتلگاهی که اگر من در آن حضور داشتم با اشک خود ترا سیراب می‌ساختم.

۴ ـ ابوالقاسم علی بن الحسین، ذوالمجدین (۳۵۵ـ۴۳۶ هـ) نسبت به امام موسی کاظم(ع) می‌رساند. به علم الهدی ملقب شد. صاحب فضائل و امام فقه و در شعر نابغه بود.

۵ ـ چگونه می‌توانم آب گوارا بنوشم و از آن لذت ببرم در حالی که خانه‌های آل پیامبر(ص) تهی است؟ شما چنان هستید که فرقت و پراکندگی خواسته نه آن طور که شما یا من بخواهیم... آب فرات از شما منع می‌شود در حالی که حیوانات از آن سیراب می‌شوند. (ادب الطف، ج ۲. ص ۲۵۶).

۶ ـ بر مقیم مدینه گران است اجسادی که در زمین کربلا بر خاک افتاده آب فرات از آنها منع شده و به جای آب، شهادت نوشیده‌اند. (ادب الطف، ج ۲، ص ۲۶۴).

أيّ جـــدّ و أب يـــدعو هـــما جـــدُّ يـــا جـــدُّ أغـثني يـا أبـا
يـــا رســـول الله! يـــا فـــاطمة! يـــا امـــيرالمـــؤمنين المـرتضى
كـــيف لم يســـتعجل الله لهـــم بانقلاب الأرض أورجم السما....[1]

ومهم‌تر آن‌که وقایع طفوف، به‌عنوان حلقه‌ای از زنجیرهٔ وقایعی معرفی شده که سرآغازش در بدر و حنین بوده است. بهترین ترسیم سیمای این زنجیرهٔ حوادث در شعر مهیار دیلمی مشاهده می‌شود. او جریان بدر و حنین را دنبال‌کرده و در استمرار وقایع به سقیفه رسیده و آن‌را نقطهٔ انحراف این امّت یافته است. به‌اعتقاد او بیراهه‌ای که از سقیفه آغاز شد، سرانجام ناچار از کربلا می‌گذشت. در لامیه‌اش با مطلع:

فـي الظـباء الغـادين أمس غـزال قـــال عـــنه مـا لايـقول الخـيال[2]

حوادث غدیر، سقیفه و شهادت امام علی(ع) را به وقایع کربلا پیوند داده، امـا زیـباتر و دلنشین‌تر از آن قصیدهٔ پرطنین: "سلا من سلا، من بنا استبدلا" است که حکایت هیاکل نور را از بدر و حنین تا سقیفه روایت کرده است:

و أجسام نور لهم في الصعيد تملؤه فيضئ الملا....
و بدر و بدر به الدين تمَّ من كان فيه جميل البلا...
بـمن فـصّل الحكـم يـوم الحـنين فـــطبق فـــي ذلك المـــفصلا...
أ ألّلـــه يـــا قـــوم يـــقضي النـبيّ مـــطاعا فـــيعصى و مـــا غسّـــلا!
ويوصى فنخرصُ دعوى عليه في تركه دينه مهملا!...[3]

و آنگاه وقایع کربلا را حاصل همین گم کردن راه در سقیفه شمرده است:

أضـاليل سـاقت مـصاب الحسـين و مـا قـبل ذاك و مـا قـد تـلا...
فيوم السقيفة يا بن النبي طرّق يومك في كربلا[4]

---

۱ - ای شهیدی که روزگار با شهادت او رکن دین و نشانه هدایت را شکست - شهیدی که او را به شهادت رساندند با آن‌که می‌دانستند پنجمین شخصیت دین است - با خون غسل دادند و با خاک کفن کردند - در آزار و تحت فشار بود بی‌یاور، و نیای خویش و پدر را می‌خواند - مادر را ندا می‌داد که بهترین زنان خلق بود - کدام پدر و نیا را می‌خواند که به فریاد برسند - پیامبر خدا(ص) و زهرا(ع) و علی مرتضی(ع) را - شگفتا که خدا با دگرگون ساختن زمین و باران سنگ از آسمان برای انتقام شتاب نکرد.

۲ - ادب الطف، ج ۲، ص ۲۳۸.

۳ - هیاکل نور در زمین، که با ایشان می‌درخشد - و در بدر، آن که مایه اکمال دین بود و صاحب امتحان نیکو - و آن که فصل خطاب حنین بود، که بود - عجبا آیا پیامبر دیده از دنیا فرو بندد و قبل از آن غسل داده شود نافرمانی او کنند - و وصیت کند و ما بگوییم که دین را بحال خود رها ساخته؟

۴ - گمراهی هایی که به بلای حسین (ع) منتهی شد، از پیش و از پس آن - روز سقیفه، روز تراء ای فرزند پیامبر، در پی داشت. (ادب الطف، ج ۲، ص ۲۴۱).

عاشورا حقیقتی چند بعدی است، از سویی واقعه‌ای اصیل و ریشه‌دار در تاریخ بشری و تاریخ اسلام است، پس استمرار حقیقتی دیگر است و به این لحاظ نقطهٔ آغاز نیست. اما از زاویه‌ای دیگر نقطهٔ شروع دوباره است، آغاز زندگی مجدد و رستخیز عالم و انسان است، زیرا درس از خود و در خود مردن و دوباره پاک متولد شدن است، درس انقلاب وجودی است.

درشعر انقلابی تشیع در قرون اولیه اسلام، این بُعد زندگی ساز انقلاب کربلا چندان مورد تأکید نیست. در میان شاعران نام‌داری که به عنوان نمونه ذکر کردیم، کسی به این اندیشه نپرداخته است. حتی مهیار که سیر تاریخی واقعه را درک کرده و آن را دنبال نموده، به ادامه این حرکت پویا و مستمر توجهی نداشته و به تاکید محبت و صدق ولایت خود نسبت به آل البیت (ع) اکتفاکرده است:

أواليكم مهاجرت مزنة و ماأصطخب الرّعد او جلجلا
و أبرأ ممّن يعاديكم فإن البراءة أصل الولا[1].

نخستین شاعری که به طلب ثأر امام حسین در حضور امام منتظر اشاره کرده، دعبل است و احتمالاً اولین قصیده‌ای که به این موضوع پرداخته «مدارس آیات» اوست که بشارت تحقق این وعده است:

خروج امام لامحالة خارج يقوم على اسم اللّه و البركات...
فيا نفس طيبي، ثم يا نفس ابشري فغير بعيد كل ما هو آت[2].

شریف رضی نیز اشاره‌ای گذرا و کوتاه به این موضوع دارد و به آن اکتفاکرده است. قرنهای بعد، قرن ششم تا دهم هجری، شاهد ظهور شاعر بزرگی نبوده و شاعران مشهور این دوره نظیر بوصیری و ابن سناء الملك که در شمار شاعران طف ذکر شده‌اند، قصیده‌ای در خور ذکر در انقلاب کربلا نیاورده‌اند. تعداد شاعران این دوره نیز زیاد نیست. از قرن دهم تا چهاردهم هجری شمار شاعران طفوف به‌طور چشم‌گیری فزونی یافته[3]، با این حال شعری که شایستهٔ عنوان شعر انقلاب تشیع باشد نمی‌یابیم. معانی اشعار تکراری و حتی صور شعری فاقد تازگی است. شگفت آن‌که مفهوم زندگی دوباره و رستخیز روحی انسان که حاصل این حرکت عظیم تاریخ بشری است، در شعر جلوه نیافته است. حتّی در جریان مظالم دولت عثمانی و جور حکام دست نشانده این دولت و جنگهای

---

۱ ـ تا ابر هست و فریاد رعد، من شما را دوست دارم، ـ و از دشمنان شما بیزارم، و بیزاری، اصل دوستی شماست. (همان، ص ۲۴۳).

۲ ـ (در انتظار) آمدن امامی که قطعاً خواهد آمد و به نام و برکت خدا قیام خواهد کرد. ای دل؛ خوش باش و مژده باد ترا ای جان، که آنچه خواهد آمد دور نیست. (ادب الطف، ج ۱، ص ۲۹۹).

۳ ـ برای مقایسه یادآور می‌شویم که کتاب ده جلدی ادب الطف، از مجلد پنجم به بعد، به شاعران سده دهم و بعد آن تعلق دارد. ذکر شاعران قرن چهاردهم در جلدهای نهم و دهم و بخشی از جلد هشتم آمده است.

خونین داخلی که طی قرن سیزدهم هجری (قرن نوزدهم میلادی) ملت عرب شاهد آن بود، شعر تشیع به این بُعد حیات بخش واقعه عاشورا التفات ننموده است. گاهی شاهد تقارن معانی ـ مفاهیم سیاسی و ذکر امام شهید(ع) ـ هستیم، اما این موارد نیز از اشارات گذرا که معمولاً به اسلوب دعا و شکو است، تجاوز نمی‌کند[۱].

قرن چهاردهم هجری، سدهٔ بیست میلادی، با وقایع سیاسی تکان دهنده‌ای که شاهد آن بود شعر انقلابی تشیع را در ابعاد تازه‌ای به حماسهٔ خون خدا پیوند داد. بیداری مردم و آگاهی از حقوق سیاسی و اجتماعی در این تحول بی‌تأثیر نبوده است. این تحول در دیدگاه شعری البته ناگهانی رخ نداد و به این علت شعر تشیع در قرن چهاردهم یک رنگ و یک دست نیست. بسیاری از قصاید شاعران شیعه در این قرن، به‌ویژه در نیمه اول آن، از شیوه سنتی شعر قدیم، که شرح آن گذشت، خارج نشده است. اولین نشانه‌های توجه به مفهوم انقلابی حرکت کربلا در پاره‌ای قصاید نیمه قرن بیستم ملاحظه می‌شود که بسیار کم‌رنگ است، نظیر شعر حلیم دمّوس[۲]:

ذکری الحسین (ع) حفید أحمد (ص) صفحة — زادت بأسرار السماء یقیني
تلك الضحیة في المحرم جدّدت — في کعبة الاسلام صرح الدین
لم أنس بیتا للشهید و قددوت — کلماته في الطّف مذقرون
إن کان دین محمد لم یستقم — إلاّبقتلي یا سیوف خذیني[۳]

بی‌تردید مهم‌ترین و مؤثرترین واقعه سیاسی قرن بیستم که شعر عربی معاصر را به طور کلی و شعر انقلابی تشیع را به وجه خاص به حماسهٔ عاشورا و شخصیت امام حسین (ع) مرتبط ساخت، قضیه فلسطین بود. حوادث فلسطین تلخ‌ترین مفاهیم ستم، شکست، فروپاشی، قربانی دادن را بی‌رحمانه به ملت عرب چشاند و چنان داغی بر دلشان نهاد که تا اعماق وجودشان نفوذ کرد و شعله‌ای به جانشان

---

۱ ـ نمونه‌هایی از این تقارن معانی و اشارات گذرا و غیر آشکار را در قصاید شاعرانی که نام می‌بریم می‌یابید:
شیخ حسن دورقی (وفات ۱۲۷۲)، ادب الطف، ج ۷، ص ٦٦
شیخ سالم طریحی (وفات ۱۲۹۳)، ادب الطف، ج ۷، ص ۲۴۲
شیخ علی عوض (وفات ۱۳۲۵)، ادب الطف، ج ۸، ص ۱۹۱

۲ ـ حلیم دمّوس (وفات: ۱۳۷۷ هـ. ۱۹۵۷ م)؛ شاعر، نویسنده و ادیب لبنانی، صاحب دیوانهای شعری از جمله: «المثالث و المثاني»، «ترانیم حلیم».

۳ ـ یاد حسین (ع) فرزند پیامبر (ص)، ایمان مرا به رازهای آسمان افزود ـ آن قربانی که در محرم بنای این را تجدید و استوار کرد ـ سخنانش در کربلا طنین انداخت آنگاه که فرمود ـ اگر دین پیامبر جز با کشتن من راست نگردد، مرا دریابید ای شمشیرها.
(ادب الطف، ج ۱۰، ص ۱۳۱)
صاحب ادب الطّف در حاشیه این صفحه ذکر کرده که این بیت سروده امام حسین (ع) نیست، بلکه از زبان ایشان و به‌وسیله شیخ محسن ابوالحب
(وفات: ۱۳۰۵ ه) به نظم در آمده است.

انداخت که از سویی متحیر و مبهوتشان ساخت و از سوی دیگر آنان را واداشت تا در جست و جوی مقابله برآیند. طبیعی است که چنین حرکت و پویایی در قلمرو ادبیات و به‌خصوص شعر نیز به وجود آمد، چنان‌که پیش از این به بعضی ابعاد آن اشاره کردیم.

شعر انقلابی تشیع در جریان این وقایع به آرامی و به تدریج به سوی برقراری پیوندی میان وقایع سیاسی معاصر و انقلاب عاشورا، تغییر جهت داد. از نخستین طلایع این تغییر مسیر قصیدهٔ شیخ محمدعلی یعقوبی[۱] با عنوان «میلاد أبي الشهداء (ع)» است، با مطلع:

أي بشـــری یـــزفّها جـــبرئیل والمهنّی بالسّبط فیها الرّسول[۲]

مقدمهٔ قصیده مشتمل بر تهنیت میلاد و شمردن اوصاف پاک آن امام است و اشاره به مکانت عالی و دست نیافتنی ایشان:

أعد الطرف دون أدنـی عـلاه ســـتراه یـــرتدّو هـــو کـــلیل

سؤدد تـقصر الکـواکب عـنه و علی هامة الضـراح یـطول[۳]

و در این مفهوم، اشاره‌ای بسیار ظریف به مفهوم آب در حماسهٔ آن جناب:

لا تـجاري یـدیه نـیلاً اذا مـا طفحت دجلة و فـاض النـیل[۴]

به اعتقاد نگارنده ذکر دجله، بی یاد فرات، بیش از آن‌که باقتضای وزن و قافیه شعر باشد، به اقتضای مراعات معنی و تلمیح زیرکانه به «بخل فرات از سیراب ساختن کاروان عشق»، آمده است. اما نکته‌ای که از بُعد ادبی و تحوّل مفاهیم شعر انقلابی دارای اهمیت بیشتری است، اشاره به مفهوم فدا و تقدیم قربانی در بیت بعد است:

قـــرّب النـــفس للاله فـــداء أیـن مـنه الذبـیح اسـماعیل[۵]

این مفهوم که در شعر حلیم دموس نیز به اشاره آمده است در صور شعری جدید و اسالیب نوین شعر عربی معاصر ارزش و اهمیت به سزایی دارد و به‌کاربرد اسطوره و رمز در زبان شعر مرتبط می‌شود. اما پیش از آن‌که به شیوهٔ اسطوره‌ای شعر معاصر اشاره کنیم و پیوند حماسه‌های خون خدا را با شعر اسطوره‌ای بشناسیم، ترجیح دارد که مفاهیم شعر یعقوبی را در ارتباط با قضیهٔ فلسطین

۱ـ شیخ محمدعلی بن یعقوب (۱۳۱۳ـ۱۳۸۵)، از اعلام ادب، خطیب و شاعر، صاحب دیوانهای شعر از جمله دیوان «الذخائر» درباره اهل بیت (ع)، و دیوانی در شعر وطنی و وجدانی، در دفاع از استقلال عراق در زمان اشغال آن به‌وسیله ارتش انگلیس.

۲ـ چه مژده‌ای است که فرشته وحی به پیامبر (ص) با میلاد فرزند ایشان آورده است. (ادب الطف، ج ۱۰، ص ۱۹۰).

۳ـ به بلندای او بنگر، نگاهت خسته و ناتوان برمی گردد ـ سروری و سیادتی که ستارگان به آن نرسند و تا اوج کرم امتداد دارد.

۴ـ دجله و نیل آنگاه که فیضان کند به بخشش دست او نتواند رسید.

۵ـ وجود خویش را فدا و قربانی ساخت، این فدایی کجا و اسماعیل ذبیح کجا؟!

پی بگیریم. در ادامه قصیده، پس از ذکر برخی صفات و شمایل امام(ع)، شاعر از نهضت جاودانهٔ عاشورا ـ با تأکید بر جاودانگی آن ـ سخن می‌گوید:

و ابو النهضة التي ليس ينساها — من العالمين للحشر جيل...
قدمحا دولة الجبابر قتلا — و يظنّون أنّه المقتول[1]

و سپس با یادآوری هدف انقلاب کربلا، آن را به دنیای معاصر می‌پیوندد و از این‌که در این زمان نیز نتایج آن انقلاب بزرگ به‌دست نیامده و آن درخت تناور بر سر مردم این عصر سایه نیفکنده افسوس می‌خورد:

أنت يا من حملت بالطف اعباء — تكاد الجبال منها تزول
ان ديناً شيّدته أمس كادت — تتداعى أركانه و تميل
هاجمته ابناؤه و عليه الشرك — هاجت أضغانه و الذحول
فإلى صدره تراش سهام — و على رأسه تسلّ نصول
من رزايا أقلهنّ كثير — و خطوب أخفهنّ ثقيل
يوم ضلّت نهج‌الهدى وأضلّت — فئة من شعارها التضليل
قد نمتها في الشرق أمّ رؤوم — و أبوها الحنون اسرائيل...
بدّلوا الشرع، غيّروا النصّ حتى — كاد يقضى عليهما التبديل...
حاولوا مطلباً عظيما و ظنّوا — الحكم ينهى اليهم ويؤول[2]...

با این همه، این حرکت ـ حرکت تحوّل در مفاهیم شعر انقلابی تشیع ـ تدریجی و کند بود و متأسفانه جنبه انفرادی یا تقریباً انفرادی داشت و چنین نیز مانده است. حتی در شعر سیاب که خود پیشگام شعر اسطوره‌ای به شمار می‌رود، حماسهٔ عاشورا با بُعد رمزی و اسطوره‌ای تجلی نکرده، هر چند شعر سیاب با مضامین ویژه و آهنگ شعری خاص او، به آن جلوه‌ای خاص بخشیده است.

شعر سیاب به تأثیر شعر الیوت و ادیث سیتویل، شعر اندیشه و تصویر است. تعبیر از مفاهیم به وسیله صور شعری، تداعی معانی و شیوه‌های بدیع و نامأنوس از ویژگیهای شعر او و ناشی از همین

---

۱ ـ صاحب انقلابی که هیچ نسلی تا رستاخیز، آن را از یاد نخواهد برد ـ دولت جباران را برانداخت و می‌پندارند که او کشته شده است.

۲ ـ ای آن‌که در کربلا باری را بر دوش گرفتی که کوهها توان آن را ندارد ـ آن دین که دیروز بر پا ساختی پایه‌هایش رو به به سستی نهاده ـ اهل آن بر آن هجوم بردند و شرک در پی کینه توزی و انتقام است ـ تیرها به سوی سینه‌اش نشانه رفته و شمشیرها بر سرش نشسته ـ از بلاهایی که کمترین آن زیاد است و از مصائبی که سبک‌ترینش، سنگین ـ آن روز که راه هدایت گم شد و گروهی را گمراه ساخت ـ در شرق مادری مهربان پرورشش می‌دهد و پدر مهربانش اسرائیل است ـ دین و کتاب را چندان تغییر دادند که نزدیک است بکلی محو شود ـ در پی هدفی بزرگ برآمدند و پنداشتند که سرانجام کار در دست آنان خواهد بود.

تأثیر است. کاربرد اسطوره و تکیه بر شخصیتها و حوادث تاریخ و استفاده از دستاوردهای علم انسان‌شناسی[1]، از دیگر ابعاد کار اوست. اما حماسهٔ کربلا از این بعد به شعر او وارد نشده است. تنها قصیده‌ای که از او در این زمینه در دسترس مؤلف است، انعکاس اندیشه و تجسم تصاویر متنوع و زنده‌ای است که ذهن شاعر را انباشته و عمق احساس و اندوه او را متبلور می‌سازد.

قصیده با عتاب یزید و بر شمردن کارهای ناروای او شروع می‌شود:

إرم السماء بنظرة استهزاء　　واجعل شرابک من دم الأشلاء[2]

دیگر هر عمل قبیح و فعل ناروایی که بعد از جنایت عاشورا از او سر بزند، بزرگ شمرده نخواهد شد:

و اسدر بغیْک یا یزید فقد ثوی　　عنک الحسین(ع) ممزّق الأحشاء

مثلت غدرک فاقشعرّ لهوله　　قلبي و ثار و زلزلت أعضائي

و استقطرت عيني الدّموع و رنفت　　فيها بقايا دمعة خرساء[3]

خیال شاعر جزای این جنایت را برای صاحب آن چنین ترسیم می‌کند:

حيران في قعر الجحيم معلق　　مابين ألسنة اللّظى الحمراء

أبصرتُ ظلّک یا یزید یرجّه　　موج اللهيب و عاصف الأنواء[4]

آنگاه مقابله‌ای ظریف میان سرنوشت حق و باطل و اشاره‌ای به جاودانگی حماسه حق دارد:

قم فاسمع اسمک و هو یغدو سبة　　وانظر لمجدک و هو محض هباء

وانظر إلى الاجيال يأخذ مقبل　　عن ذاهب ذكرى أبي الشهداء

كالمشعل الوهاج إلّا أنها　　نور الاله يجلّ عن اطفاء[5]

باز طوفان خاطرات آن روز و آن دیار آشفته‌اش می‌کند و به بیابانی بازش می‌برد که شبانگاه شاهد گذر کاروانی خسته و تشنه است و بر دامنش اجساد شهیدان پراکنده:

عصفت بي الذكرى فألقت ظلّها　　في ناظري كواكب الصحراء

مبهورة الأضواء يغشي ومضها　　أشباح ركب لجّ في الإسراء

---

1. *Anthropology* .

۲ ـ به آسمان به دیدهٔ استهزاء بنگر و شراب خود را از خون اجساد برگیر. (ادب الطف، ج. ۱۰، ص ۱۷۲.)

۳ ـ به گمراهی‌ات ادامه بده، ای یزید، چراکه حسین(ع) پاره بدن افتاده است ـ مکر و فریبت را مجسم ساختی و از شدت و هول آن، دلم به لرزه افتاد و منقلب گشت و اندام‌هایم لرزید ـ چشمم اشک بارید و دانه‌های گنگ اشک در آن درخشید.

۴ ـ در اعماق جهنم حیران است و در میان زبانه آتش سرخ آویزان ـ سایهٔ ترا دیدم ای یزید که موج آتش و طوفان آن را به حرکت در می‌آورد.

۵ ـ برخیز و نام خویش بشنو که دشنام است، به عظمت خود بنگر که بر باد رفته ـ به نسل‌ها نگاه کن که یاد پدر شهیدان را چگونه می‌آورد ـ چون شعلهٔ برافروخته، شعلهٔ الهی که خاموشی ندارد.

أضفي عليه الليل ستراً حيك من عرف الجنان و من ظلال حراء
أسرى و نام، فليس إلّا همسة باسم الحسين(ع) و جهشة استبكاء
تلك ابنة الزهراء(ع) و لهى راعها حلم ألّم بها مع الظلماء
تنبي أخاها و هي تخفي و جهها ذعراً و تلوي الجيد من اعياء
عن ذلك السهل الملبد يرتمي في الأفق مثل الغيمه السوداء
يكتظّ با لأشباح ظمأى حشرجت ثمّ اشرأبت في انتظار الماء
مفغورة الأفواه إلّا جثة من غير رأس لطخت بدماء[1]

ادامهٔ قصیده تا انتهای آن، که باز تکرار تصاویر ابتدای قصیده است، در وصف شدّت تشنگی و عذاب کودکان و ترسیم صحنهٔ تقدیم قربانی‌های پاک و قدسی در اوج تشنگی است. این تصاویر به‌غایت مؤثر و سوزناک است، اما شگفتا که شاعر رمز و اسطوره، شاعر اسطورهٔ تموز که نماد فدا و رهایی است[2]، شاعر بویب[3] که این رودخانه کوچک را مظهر زندگی و یاد و خاطرات ساخته، از همهٔ این مفاهیم علوی و پررمز و راز به همین تصاویر سوگ و مرثیه اکتفا می‌کند، بی‌آن‌که مفهوم آب را، معنای قربانی و فدا را، مفهوم حماسه و از خویش و خویشی گسستن را ببیند، بی‌آن‌که تکرار مکرر تاریخ را و زنده و جاودانه بودن حماسهٔ خون خدا را حس کند. سیاب بی‌آن‌که میان سرنوشت انسان معاصر و انسان آن عصر، شباهت و ارتباطی بیابد، بی‌آن‌که حکمت جاودانگی یاد امام شهید(ع) را ـ که خود یادآور شده بود ـ درک کند و بی‌آن‌که به انگیزه‌های این اسطوره فدا و حماسهٔ رهایی بیندیشد، قصیده‌اش را به تکرار ابیات خیال‌انگیز آغاز آن خاتمه می‌دهد:

ذكرى ألمت فاقشعّر لهولها قلبي و ثار و زلزلت أعضائي
و استقطرت عيني الدموع و رنقت فيها بقايا دمعة خرساء...

شعر آفرینش‌گر معاصر، از اسطوره به عنوان منبعی غنی برای تصاویر خیال و اندیشه استفاده کرده است. اسطوره در این کاربرد، نوعی نماد و رمز است که مفهوم یا موضوعی معاصر را در قالب افسانه‌ای مجسم می‌کند که نه تنها بر تأثیر و نفوذ روحی آن مفهوم می‌افزاید، بلکه به علت آشنایی

---

۱ ـ طوفان خاطرات، خاطرم را آشفته ساخت و ستارگان صحرا در چشمم پرتو افکند ـ با نوری متحیر و سرگردان که درخشش آن شبح کاروانی شبرو را فرا می‌گرفت. ـ شب بر آن کاروان پوششی افکند که شمیم بهشت و سایه حرا داشت ـ شب می‌رفت، یا گاه می‌خوابید و جز نجوای نام حسین(ع) و آوای گریستن هیچ نبود ـ این دختر زهرا(ع) است، آشفته، که رؤیایی در دل تیرگی شب قرارش را ربوده است ـ از برادرش خبر می‌دهد، چهره از ترس فرو می‌پوشاند و گردنش از خستگی فرو می‌افتد ـ از آن دشت غبار گرفته که ابری سیاه در افق می‌پاشد ـ از شبح اجساد تشنه‌ای لبریز است که با مرگ درآویخته و در انتظار آب است ـ دهان خشک گشوده، جز بدنی که بی‌سر به خون آمیخته است.

۲ ـ تموز (ادونیس) از خدایان اساطیر یونان، رمز زندگی دوباره و رهایی است.

۳ ـ نام رودخانه‌ای کوچک در روستای جیکور، زادگاه شاعر.

ذهنی مخاطب با آن افسانه، ابعاد آن موضوع خاص را بهتر در اندیشه و خاطر او جایگزین می‌سازد و مکنونات ضمیر شاعر را بهتر به اندیشه و روح او انتقال می‌دهد. در واقع، اسطوره و افسانه در این راه گذر، یاور و همداستان موسیقی و آهنگ شعر است که در آماده ساختن جوّ روحی و انتقال مفاهیم و تجربه شعری از ذهن شاعر به فکر مخاطب، نقشی عمده دارد.

کاربرد اسطوره با این بینش خاص در شعر معاصر عرب، ناگهانی آغاز نشد، بلکه ورود اساطیر به شعر عربی به طور تدریجی و طی مراحلی چند صورت گرفت[1]. سرآغاز آن شعر بارودی بود که شاعر رستاخیز ادبی لقب یافته است. او شعر عربی را با میراث تاریخی، داستانی، دینی و فرهنگ عامیانه عربی پیوند داد. این پدیده در شعر شوقی و حافظ ابراهیم و عزیز اباظه استمرار یافت. در شعر عقاد، اسطوره به شیوه حکایت یک داستان، بدون ارکان و اجزای فنی و جدید یک قصه، ظهور نمود. در شعر شاعران مکتب رومانتیک، مثل علی محمود طه، احمد زکی ابوشادی و الیاس ابوشبکه، اشارات اسطوره‌ای ـ تاریخی به عنوان منابع الهام شعری نقش داشت، اما اغلب از مرز اشاره یا قصه‌پردازی خارج نشد و صورت نمادین نیافت.

اسطوره به مفهوم هنری و فنی آن، به عنوان نماد و رمزی با ویژگیهای خاص معنایی، بعد از نیمه قرن بیستم در شعر عربی مکانتی استوار یافت و سیاب بی‌تردید در طلیعه شاعران این گرایش قرار داشت. گرایش اسطوره‌ای تنها به کاربرد اسطوره‌های یونان باستان و عهد عتیق و جدید منحصر نشد، بلکه شخصیتهای مقدس دینی، شخصیتهای تاریخی، افسانه‌های برگرفته از فرهنگ عامیانه و شخصیتهای این افسانه‌ها ـ مثل سند باد ـ نیز از مصادر رمز آفرین شعر اسطوره‌ای واقع گردید. شخصیت پیامبر اسلام(ص)، عیسی مسیح(ع) و امام حسین(ع) از برجسته‌ترین نمادهای شعری این گرایش محسوب می‌شود.

شخصیت نمادین عیسی مسیح(ع) و امام حسین(ع)، از نظر مفهوم سمبولیکی که از آنها اراده می‌شود، شباهتهای ویژه‌ای دارند. بر خلاف شخصیت پیامبر(ص) که شاعران معاصر از بیان مکنونات قلبی و اندیشه‌های شخصی خود از ورای شخصیت ایشان، پرهیز می‌کنند، شخصیت مسیح(ع) آسان‌تر، وسیله تعبیر از مفاهیم ذهنی شاعر قرار گرفته است و به‌خصوص مفاهیم: مصلوب شدن، فدادهی و زندگی پس از مرگ (رستخیز)، سه موضوع اصلی است که شخصیت مسیح (ع) نماد آن به‌شمار می‌رود.

سیاب در قصیدهٔ «غریب علی‌الخلیج»، خویشتن را در غربت چون مسیح می‌یابد که صلیب

---

۱ ـ شرح مفصل کاربرد اسطوره و انواع اساطیر و نمادهای اسطوره‌ای در ادبیات معاصر عربی را در تألیف نگارنده، «اسطوره‌های رهایی»، ص ۴۰ به بعد، بجویید.

خویش را بر دوش می‌کشد:

بين القرى المتهيبات خطاي و المدن الغريبه
غنيت تربتك الحبيبه
فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه.[۱]

مفهوم فدا و تحمل عذاب برای رهایی مردم و رنج صلیب برای بیداری و رستخیز آنان در قصیده «حب و جلجلة» از شعر خلیل حاوی، نیز این گونه تصویر می‌شود:

أنتم، أنتنّ يا نسل إله دمه ينبت نسيان التلال
أنتم، انتن في عمري مصابيح، مروج،... وكفاه
و أنا في حبّكم، في حبّكن، و فدى الزنبق في تلك الجباه
اتحدّى محنة الصلب، أعاني الموت في حبّ الحياة[۲].

زیباترین کاربرد این نماد در تصویر انسان فلسطینی آواره است که از ستم ظالمان به صلیب آویخته شده و در زنجیر است:

يافا، يسوعك في القيود
عار، تمزقه الخناجر عبر صلبان الحدود[۳]

و خون او در رودخانه‌های وطن عربی جاری است:

دماء يسوع في الأردن تغلي فيه صارخة مغرغرة: أيا شعبي
عرفت الصلب ثانية و وخز الشوك[۴].

در شعر معاصر، شخصیت امام حسین(ع) نیز به عنوان چنین نمادی تجلی یافته است. شخصیتی که بار رسالتی عظیم و امانتی سنگین را بر دوش می‌کشد و حکایتی بس غریب را با انقلابی شگفت رقم می‌زند، انقلابی که پیشاپیش از سرنوشت و سرانجام آن با خبر است، با این همه این آگاهی مانع از آن نمی‌شود که خون پاک خود را در این راه نثار کند، زیرا می‌داند حاصل آن حماسه خون خدا خواهد

۱- گامهایم میان روستاهای وحشت زده و شهرهای غریب ترانهٔ خاک دوست داشتنی ترا سرودم ـ من مسیحم که در تبعیدگاه صلیب بر دوش می‌کشد.

۲- شما، شما، ای نسل خدایی که خونش فراموشی تپه ساران را می‌رویاند ـ شما، شما در زندگی من چراغید، دشت هستید، و کفایت می‌کند ـ من در عشق شما، عشق شمایم و فدای زنبق آن پیشانی‌ها ـ رنج صلیب می‌طلبم و درد مرگ را در عشق زندگی تحمل می‌کنم.

۳- یافا: مسیح تو در بند است، برهنه، و خنجرها از طریق صلیب مرزها پاره پاره‌اش می‌کند. (عبدالوهاب البياتي، قصيدهٔ «اغنية»، از قصائد إلى يافا)

۴- خون مسیح در رودخانهٔ اردن می‌جوشد، فریاد می‌زند، همهمه می‌کند: ای مردم من! دوباره درد صلیب و خواری خار را چشیدم. (فؤاد الخشن، «اشلاء في النهرالمقدّس»)

بود و تحقق کلمهٔ حق.

شخصیت امام حسین(ع) کلمه حق است، چون او خود تجسم کلمه خداست، درست مانند مسیح(ع)، آن گونه که از قرآن نقل کردیم. برای همین، این کلمه، اینک کلمه شعری و بلکه گل واژهٔ شعر شده است.

شاعران معاصر، شخصیت امام(ع) را برگزیده‌اند تا از طریق تصویری که از آن ارائه می‌دهند، شکست انقلابهای انسانی معاصر را که با اهدافی عالی بر پا شده‌اند، مجسم سازند و یادآور شوند که شکست برای چنین انقلابهایی فقط جنبهٔ ظاهری و صوری دارد و پیروزی آنها قطعی است و شهادت فداییان راه حق عین تحقق آرمانهای والایی است که در سر دارند.

امام حسین(ع) سالار کاروانی است به شمار رهروان کوچک و در وسعت روح عظیم چون آسمان، چون دریا، به گستردگی دلها، با باری سنگین به وزنی که کوهها نتوانند کشید:

انت یا من حملت بالّطفّ اعباء تکاد الجبال منها تزول[1]

سری که سودای حق دارد بر تن گران است، شاید که یا بر سردار باشد یا بر فراز سنان نیزه‌ها، آنگاه پرچم حق خواهد بود که مردم بر آن اجتماع خواهند کرد و انسان‌ها بر گردآن طواف، اینجا نیزه‌ها جایگاه راستین آن سرقدسی صاحبِ سرّند:

أیتها الشمس
طاف علی الرمح، و هاعاد إلی منبته الرأس
حیّا مکرّاً بیرقا مغبّر[2]

و اگر مردم بیرق انقلاب را وانهند و از گرد این شمع بر نیزه، این حق مجسم، پراکنده شوند، ناچار در بند عار و خواری خواهند ماند، چنان‌که ملت عرب در این روز چنین است، چنان‌که مردم عرب آن روز حسین(ع) را وانهادند:

في کربلاء الأمس کان الجرح و الهزیمة
لأمة لم تحمل الرایة حین شبّت السیوف
و اخترقت مفاوز الصحراء خیل تمتطیها أذرع لئیمه
ترهب فارساً أتاها یزرع الحتوف

---

۱ ـ ای آن‌که در کربلا باری بر دوش گرفتی که کوهها را تاب آن نبود. (شیخ محمدعلی یعقوبی، ادب الطف، ج ۱۰، ص ۱۹۲)

۲ ـ ای خوشید! بر سنان نیزه طواف کرد و سر در آنجا به اصل خود بازگشت. زنده، در حمله؛ چون پرچمی در غبار. (شیخ جعفر، قصیدهٔ «الصخرة و الندی»، دیوان)

في أعرق تشدُها خطى محاريب سنين، شمسها رميمه[1]

در چنین شرایطی دردناک و استخوان سوز، امام (ع) را هم به سازش می‌خوانند، تا اگر از این دنیا چیزی می‌خواهد ـ حتی اگر جرعهٔ آبی است ـ باید تسلیم شود، باید از آن غایت کبریایی چشم بپوشد:

حين أتاك ذلك النّداء
إن كنت تبغي شربة من ماء
فدع على الرّمال هذا السيف
لم يبق واحد من الصحابة
وكنت واقفاً تحيطك الغرابة
وسط أتون الصيف[2].

زهی بی‌شرمی! جرعه‌ای آب و بهایی چندین گزاف؟! آب رودخانه‌ای که پرنده و دام از آن سیراب است و بر آدمی حلال، به بهای عقیده و ایمان می‌فروشند. عجیب نیست، چراکه ثابت است که: البلاء للولاء، و هر که در مقام قرب نزدیکتر، امتحانش سهمگین‌تر. از آن روز تا به امروز بشمارید: حسین (ع) چند اسماعیل ذبیح به آستان دوست تقدیم کرده است؟

«إن كنت تبغي شربة من ماء، فدع على الرمال هذا السيف» این تعبیر بدیع و دریافت بی‌نظیر و بی‌سابقه از آب و تشنگی، بُعد عمیق و پر رمزی از واقعه کربلا را تجلی بخشیده است. برخلاف توصیفهای کهنه و تکراری از تشنگی قهرمانان این حماسه، شاعر از زاویهٔ دیگری به موضوع نگریسته است. امام(ع) هرگز دست تقاضا به سوی دنیاییان دریده چشم و دنیای فرومایه دراز نکرد، حتی برای آب، حتی درخواست آب برای کودکان، و چه جنایتی است تحریف وقایع عاشورا و تحریف گفتار و کردار امام(ع) در آن روز. چگونه ممکن است تقاضای آب کرده باشد آن روح بزرگ، آن عشق و شوق مجسم، چگونه ممکن است حسین منصور زردی رخ به خون مستور دارد و حسین بن علی (ع) درخواست آب کند؟!

بزرگ مردان صاحب رسالت و آزاده چنین بار می‌کشند، بار رسالت، بار امانت، زخم شمشیر

---

۱ ـ در کربلای دیروز زخم بود و شکست، ـ از آنِ امتی که در مصاف شمشیرها، پرچم بر دوش نگرفت ـ اسبانی که بازوانی پست آن را می‌راند، صحرا را شکافت ـ از تک سواری می‌هراسید که مرگ می‌کاشت ـ در رگهایی که گامهای سالها آن را محکم بسته بود و خورشیدش فرسوده بود. (راضي مهدي السعيد، «الفارس الصريع و كربلاء الهزيمة»).

۲ ـ چون آن ندا به تو رسید ـ اگر جرعه‌ای آب می‌خواهی ـ شمشیر را بر شنزار بگذار ـ هیچیک از یاران نمانده ـ ایستاده‌ای و غربت ترا در بر گرفته ـ در میانهٔ داغی تابستان. (ممدوح عدوان، قصیدهٔ «و اتكأ على رمحه») دو باره در شعر انقلاب فلسطین به این قصیده باز خواهیم گشت.

خصم و زخم خنجر بیهوده گویان. تنهایند و غریب و بی یاور، غریب می‌آیند، غریب می‌مانند و غریب می‌روند، فطوبی للغرباء! اما همهٔ هستی، همهٔ حیات، همهٔ عالم، در برابر ایشان در خضوع است:

و حینما استقرّت الرّماح في حشاشة الحسين
وازّيّنتْ بجسد الحسين
و داست الخيول كلّ نقطة في جسد الحسين
واستلبت و قسمت ملابس الحسين
رأيت كلّ حجر يحنو على الحسين
رأيت كلّ زهرة تنام عند كتف الحسين
رأيت كلّ نهر يسير في جنازة الحسين[1].

همانند حکایت آب، که در شعر معاصر بُعدی تازه یافته، اسطورهٔ اندوه و اشک نیز ابعادی بدیع و شگفت پیدا کرده است. تفسیر جدید اشک و اندوه، رایحه‌ای صوفیانه دارد و در تاریخی طولانی از رویارویی ستم و مقاومت، هم پیمان و هم سنگر حق و سلاح، حق و شمشیر، بوده است:

والحق و السيف مِن طبع و من نسب
كلاهما يتلقّى الخطب عريانا
و الحزن في النفس نبع لا يمرُّ به
صادٍ من النفس إلّا عاد ريّانا
و الخير في الكون لو عرّيت جوهره
رأيته أدمعاً حرّى و أحزانا[2]

زخم خنجر بیهوده گویان، تنها یاوه گویی‌های آنها در تحریف حقایق حماسه عاشورا و مشوّه ساختن چهرهٔ درخشان و قدسی آن نیست، زخم دردناک‌تر گریهٔ عجز و ترس است، گریه کسانی که حسین (ع) را وانهادند تا در میان آب، بی آب شهید شود و آنگاه بر تنهایی و غربت او گریستند:

تبح حناجر النداب من ندم بعاشوراء

---

۱ ـ جون نیزه‌ها بر جان حسین(ع) نشست ـ و با پیکر حسین(ع) آراسته شد ـ و اسبان هر نقطه در بدن حسین (ع) را زیر سم آوردند ـ و جامه‌های حسین (ع) ربوده و تقسیم شد ـ دیدم که هر سنگ به حسین (ع) مهر می‌ورزد ـ دیدم هر گل کنار حسین(ع) می‌آرمد ـ دیدم هر رود ورای پیکر حسین (ع) جاری است. (أدونیس، دیوان المسرح و المرایا، قصیده «مراة الشهید»).

۲ ـ حق و شمشیر از یک اصل و طبعیت اند و هر دو بی ریا با مصیبت روبرو می‌شوند ـ اندوه در جان آدمی چشمه‌ای است که هر تشنه‌ای از آن سیراب بر می‌گردد ـ جوهر خیر در هستی اشک سوزان و اندوه است. (بدوي الجبل، الشعر العربي المعاصر، ج ۱، ص ۳۱).

يهيم النهر كالمجنون، والتمساح يسكب فيه أدمعه
و يملأ جوفه المسعور بالحمأ
ولكنّ القتيل بكربلاء يموت وسط النهرمن ظمأ[۱]

این کاربرد تازه و بدیعی از دلالت‌های نمادین شخصیت هاست. در قصیدهٔ «روي عن الخنساء»[۲] (آورده‌اند که خنساء...) که قطعهٔ فوق را از آن نقل کردیم، این تکنیک شعری جدید به زیبایی جلوه می‌کند. شاعر بر شخصیتهای تاریخی این حکایت ـ خنساء و برادرش صخر ـ و بر مرثیه، دلالتها و رمزهای متضادی را حمل کرده است. مرثیه و اشک در این قصیده توان آن را دارد که نماد دو پدیده باشد: عاطفه و احساسی صادق و از سوز دل، یا گریهٔ ناتوانی و بی همتی و ترس.

در ابتدای قصیده، شخصیت صخر با شخصیت امام حسین (ع) یکی می‌شود و در نتیجه خنساء، ویژگیها و اوصاف مرثیه‌سرایان و گریه کنندگان بر امام (ع) را می‌پذیرد. آنگاه صفات و شمایل شهدای عصر کنونی را بر صخر و امام (ع) اطلاق می‌کند و خنساء نقشی جدید و معاصر می‌یابد، نقش کسانی که بر ملت عرب، فلسطین و آوارگان و شهدای آن دل می‌سوزانند و می‌گریند. این است که از گریهٔ خنساء، که جوشش عاطفهٔ سوزناک و عشق پاک است:

و لو لا كثرة الباكين حولي على قتلا هموا، لقتلت نفسي[۳]

دلالتی متضاد و متناقض اراده می‌شود و اشک نماد خواری و ناتوانی و زبونی می‌گردد:

و لو لا كثرة الباكين حولي ما تعرّت نسوة للفاتحين ضحى
و لا اهتزّت سيوف الجند في بيتي
و لا قتلت قبيلتنا ابنها صخراً
ولا عشنابلا شمس
ولا جاء الرّجال الىّ في أثواب نسوتهم ليتسوني صدى ميتي[۴]

با این غنای تعبیر و اتحاد دلالتهای متناقض در نمادها، شاعر دقیق‌ترین مکنونات قلبی و تجربه شعری خود را ترسیم می‌کند و خشم خود را از مردم فریبی این قوم دروغ پرداز منافق آشکار

---

۱ ـ حنجره‌های سوگوران از پشیمانی عاشورا گرفته است ـ رودخانه دیوانه وار سرگردان است، و تمساح اشک خویش را در آن می‌ریزد ـ درون شعله‌ور خود را با گِل، پر می‌کند ـ اما شهید کربلا در میانهٔ رود از تشنگی میرد. (ممدوح عدوان، قصیدهٔ «روي عن الخنساء»).

۲ ـ از دیوان «الظلّ الأخضر»، اثر شاعر معاصر سوریه ممدوح عدوان.

۳ ـ اگر بسیاری گریه کنندگان بر کشته هایشان نبود، خود را هلاک می‌ساختم. (خنساء)

۴ ـ اگر بسیاری گریه کنندگان پیرامون من نبود زنان در برابر اشغالگران فاتح بی جامه نبودند ـ و شمشیر بیگانگان بر فراز خانهٔ من نبود ـ و قبیلهٔ ما فرزند خویش، صخر، را نمی‌کشت ـ و ما بی خورشید زندگی نمی‌کردیم ـ و مردان در جامهٔ زنان به دیدار من نمی آمدند تا یاد عزیز از دست رفته‌ام را از خاطرم ببرند.

می‌سازد، آنان که خون شهیدان حق بر همت و وجدانشان هیچ اثر نداشت، بلکه او گناه این خون‌های مطهر را به آنها نسبت می‌دهد و گریهٔ آنان را اشک تمساح می‌خواند:

و تجثم فوق أعيننا و حوش الليل
تأبى الشمس أن تأتي مع الرّيح
فيغرق في الظلام المرّ شيطان بتسبيح
و يجهش حولنا فوج التماسيح[۱].

شاعر عمق فاجعه را درک می‌کند و این احساس در وجود او استمرار دارد، از این‌رو با اشاره به بیت مشهور خنساء:

يـذكّرني طـلوع الشـمس صـخرا و أذكره لكـل غـروب شـمس[۲]

بی آن‌که مانند او به طلوع ـ که نماد امید است ـ اشاره کند، اینگونه احساس اندوه و رنج عمیق و مستمر درونی خویش را شرح می‌دهد:

يذكرّني غروب الشمس بالقتلى... بمَن مِن ليلنا انطفأوا[۳]

آنگاه در تکمیل این تابلوی بدیع، قصیده‌اش را در زمینه‌ای از اندوه و دریغ و نومیدی با تأکید بر این حقیقت به سر می‌آورد که او هرگز در این اشک و مویه مشارکت نخواهد داشت:

يكرّ الدّهر، لا يأتي لنا بغدٍ، فبعد اليوم لا يأتي سوى الأمس
ساذكر ما حييت جدار قبر لم يخلّف نخوة الفرسان في نفس[۴].

به این ترتیب ملاحظه می‌شود که شعر معاصر اشک را در دو دلالت کاملاً متفاوت به زیبایی و دقت ویژه‌ای، وارد ساخته است: مویه‌ای که نشان عجز و سستی و ذلت است و نقاب دروغ و خیانت و فریب؛ و اشکی که التیام زخم‌ها و سیلان عواطف جانسوز درونی است، و این اشک است که هم سنگر شمشیر است در تنهایی غریبانهٔ پیکارگران جبههٔ حق.

پیوند اشک و شمشیر در اسطورهٔ حسین (ع) در شعر ادونیس، شاعر انقلاب تشیع[۵]، به اوج شکوفایی تعبیر می‌رسد. از قصیدهٔ «آیینه‌ای برای مسجد حسین(ع)» می‌خوانیم:

---

۱ ـ وحوش شب روی دیدگان ما سنگین نشسته ـ خورشید از آمدن با باد امتناع می‌ورزد ـ در تاریکی تلخ، ابلیس با تسبیح غرق می‌شود ـ و اطراف ما دسته‌ای تمساح به آوای بلند می‌گریند.

۲ ـ طلوع خورشید برایم یاد آور صخراست، و غروبگاهان همیشه او را به خاطر می‌آورم.

۳ ـ غروب خورشید برایم یادآور کشته‌شدگانی است که از شب ما (چون ستارگان) خاموش شدند.

۴ ـ روزگار هجوم می‌آورد، اما فردا را برای ما نمی‌آورد، بعد از امروز، جز دیروز، چیزی نمی‌آید. ـ تا زنده‌ام قبری را به‌خاطر می‌آورم که در هیچ دلی همت و غرور تک سواران را بیدار نکرد.

۵ ـ شرح زندگی و شعر او را در مقاله مؤلف بجویید: ادونیس، شاعر غربت و تمرّد، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی، بهار و تابستان ۱۳۸۱.

ألاترى الأشجار و هي تمشي
حرباء
في سكروانة
كي تشهد الصلاة؟
ألاترى سيفاً بغير غمد
يبكي
و سيّافا بلايدين
يطوف حول مسجد الحسين؟[1]

با این همه، حماسهٔ خون خدا حتی در شعر انقلابی معاصر تکمیل نشده و آن جلال تعبیر و تصویر که شایسته آن است، هنوز ظاهر نگشته است. تردیدی نیست که امام حسین (ع) پیشاپیش زمان سیر می‌کرد و حقیقتی را می‌دید که دیگران نمی‌دیدند و از این‌رو از "رفتن" منعش می‌کردند. او می‌دانست که تقدیم قربانی و ذبح اسماعیل، ضرورت رسالت و امانت اوست و بهایی که باید در راه آن حقیقت مطلق بپردازد. تحمّل این ایثار و فدا، مانند تحمل صلیب برای مسیح (ع)، نثار خون در راه رهایی انسان از بند باطل، نظیر خون مسیح (ع) در عشاء ربانی به اعتقاد مسیحیان، و تجسم کلمهٔ خدا در وجود امام (ع) مانند عیسی (ع)، همه ارکان اسطوره انقلاب تشیع شده ولی باز سخن ناتمام است. غربت و تنهایی امام حسین (ع) و پراکندگی و خیانت مردم، بُعد دیگری است که این حماسه را به حکایت قدس امروز می‌پیوندد، زیرا این قصهٔ مکرر تاریخ است و آنچه قدس را بر باد داد جز این پراکندگی و خیانت نبود و اگر این قصه تکراری نبود، فلسطین ما هنوز فلسطین ما بود. اما دریغ که حماسه‌های خون خدا در هر عصر، هر سده، هر زمان و هر روز ناتمام می‌ماند، و ناچار در حدیث ما نیز...

شرح این هجران و این خون جگر
این زمان بگذار تا وقت دگر...

---

۱ ـ مگر درختان را نمی‌بینی که می‌رود ـ چون آفتاب پرست ـ در مستی و صبر ـ تا بر نماز بایستد ـ مگر شمشیر بی‌نیام را نمی‌بینی ـ که می‌گرید ـ و شمشیر زن بی دو دست را ـ که پیرامون مسجد حسین (ع) طواف می‌کند، (مرآة لمسجد الحسین)

فصل سوم

سرودهای فلسطین

تراژدی فلسطین حاصل «اتفاق اهل باطل بر باطل و پراکندگی صاحبان حق از حق» بود. ما به‌وقایع تاریخی ـ سیاسی میان جهان اسلام و استعمار غرب، طی جنگ جهانی اول و در معاهدات سری دول غرب نمی‌پردازیم، چون تفصیل این حوادث در جای خود ذکر شده است. به تزلزل روحی و فروپاشی درونی انسان عربی، بعد از این جنگ و تحقق مطامع استعمار و تجزیه وطن عربی هم، با همهٔ ارزش ادبی ـ فرهنگی آن، کاری نداریم[1]. می‌خواهیم مستقیماً به نتایج شوم و بنیان برانداز این وقایع وارد شویم و تلخی آن را در شعر عربی تجربه کنیم. از نتایجی سخن می‌گوییم که سال‌ها قبل از وقوع قابل پیش‌بینی بود و صاحبان بینش درست با مشاهدهٔ احوال داخلی سرزمینهای عربی، پیشاپیش تحقق آن را هشدار داده بودند؛ از نتایجی که گریبانگر توده‌های رنج کشیدهٔ عرب شد و انسان دردمند عربی را در وادی غربت و حرمان و آوارگی تنها رها کرد. از تراژدی ۱۹۶۷ آغاز می‌کنیم.

قصیده‌ای از امل دنقل، شاعر معاصر مصر را برمی‌گزینیم که همهٔ این ابعاد را در خود متبلور ساخته است. قصیدهٔ «اشکی بر آستان زرقاء یمامه» (البکاء بین یدي زرقاء الیمامة)، از دیوان او به‌همین نام، را دوباره خوانی می‌کنیم. این قصیده هم درد انسانهای متعهد دارای بصیرت را مجسم می‌کند و هم رنج انسانهای محروم و زخم خورده را. شاعر برای ترسیم این چهره‌ها، دو شخصیت تاریخ عرب را در دلالتی نمادین، اختیار کرده است: زرقاء یمامه و عنترة بن شداد عبسی.

---

۱ ـ تأثیر این وقایع تاریخی ـ سیاسی، بر فرهنگ و ادب و اندیشه عربی، در کتابهای «آشنایی با نقد ادبی عربی معاصر» و «اسطوره‌های رهایی» بیان شده است.

زرقاء، بانویی عربی از عصر جاهلیت است که به قدرت و حدّت بینایی و توانایی پیش‌گویی و پیش‌بینی وقایع قبل از وقوع آن، مشهور بود. بنابر روایت تاریخ و اخبار عرب، او پیشاپیش، قبیلهٔ خود را از نزدیک شدن سپاه دشمنان ـ از ملوک حمیر، که در راه هجوم بر این قبیلهٔ عربی بودند ـ آگاه ساخت، اما آنها به پیش‌بینی او وقعی نگذاشتند. چون سپاه حمیر هجوم آورد، شکست خوردند و نابود شدند و دیدگان زرقاء به امر امیر حمیر، کور شد. زرقاء یمامه در شعر عربی معاصر، نماد بینشی عمیق و بصیرتی راستین است که خطر را پیش از وقوع آن حس می‌کند و سعی دارد دیگران از گرفتار شدن در آن دام برهاند. این رمز تاریخی ـ اسطوره‌ای در ادب معاصر نخستین بار در شعر شاعر فلسطینی محمد عزالدین المناصرة به کار گرفته شده است. عزالدین در قصیدهٔ «زرقاء الیمامة» به تلاش بیهوده زرقاء برای آگاه ساختن مردمش اشاره می‌کند و از ویرانی و نابودی که حاصل آن بود، سخن می‌گوید:

قلت لنا إن الأشجار تسير
تقفز... تركض في الوديان
في اليوم التالي يا زرقاء
كان الجيش السفّاح
ينحر سكان البلدة في عيد النحر
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة[1].

شاعر دیگر خالد محیی الدین البرادعي در قصیدهٔ "سفری در چشمان زرقاء یمامه" (رحلة في عيني زرقاء اليمامة)، این شخصیت را با همین دلالت سمبولیک تصویر می‌کند وآنگاه از پنجرهٔ چشمان او، به تباهی و فسادی که چهرهٔ زمین را پوشانده، می‌نگرد:

كان أرض الحبّ ينمو في ثراها الجوع
و تذبل الحروف
و الماء يغلي و الأزاهير ـ أرى ـ كأنّها السيوف
رأيت أنّ السيف
يفتتح المواسم المحتجبه

---

۱ ـ در اخبار آورده‌اند که امیر حمیر از قدرت بینایی زرقاء باخبر بود. از این‌رو فرمان داد تا هر یک از افراد سپاهش درختی را قطع کند و آن را بر دوش خود حمل نماید تا زرقاء به اشتباه افتد، اما چنین نشد و باز زرقاء از حقیقت خبر داد: به ما گفتی درختان حرکت می‌کنند ـ می‌جهند، در دشت می‌دوند ـ روز بعد، ای زرقاء ـ سپاه خونریز آمد ـ اهل شهر را در عید قربان، قربانی کرد ـ چشم زرقاء را درآورد ـ انجیر سبز را از دل دشت برکند.

و یذبح الشمس لیستریح حاکم....
کیف یصیر الخوف
عطراً لکلّ انف[۱].

اما قصیدهٔ «البکاء بین یدی زرقاء الیمامة» از لحاظ سطح هنری و تکنیکی کاملاً برتر از قصاید دیگر است. این قصیده در پی واقعهٔ ژوئن ۱۹۶۷ سروده شده[۲] و اولین قصیدهٔ عربی است که ابعاد این تراژدی را به شیوه‌ای عالی از نظر فن شعری، تصویر می‌کند.

شخصیت دوم قصیده عنتره، شاعر تک سوار دورهٔ جاهلیت است. او از مادری برده زاده شده بود و از این‌رو در جامعه طبقاتی آن عصر مورد تحقیر قرار داشت، تا آن‌که در هنگامهٔ یکی از جنگها شجاعتی شگفت‌انگیز نشان داد که سبب نجات قبیله‌اش گشت و آنگاه بود که پدرش حقوق انسانی او را به رسمیت شناخت. عنتره در شعر معاصر نقشهای چندی یافته است. گاهی نماد انسان در زنجیر است به شکل مطلق، انسانی که وطنش را دوست دارد اما تا در بند است، قادر به انجام هیچ کاری نیست؛ چنان‌که در شعر شاذل طاقة چنین است:

القید یحزّ یدي
یا عبل و حبّك غلّ لي
ویلي ان کان غدي
کالأمس، فسیفي مثلوم النصل[۳].

یا، آنطور که در شعر فاروق شوشه آمده، رمز انسان عربی و موضع او نسبت به سرزمین خود و آزادی آن است:

منفرداً و تائهاً...
منفرداً في ساحة العراء... هکذا یجندل البطل
مضرّجاً بسیفه، مجندلاً علی وسادة الأجل
.....
منفرداً و تائهاً

---

۱ ـ در خاک سرزمین عشق، گرسنگی می‌روید ـ و حروف پژمرده می‌شود ـ آب به جوش می‌آید و می‌بینم که گلها چون شمشیرند ـ می‌بینیم که شمشیر، سرآغاز موسم در نقاب است ـ و خورشید را ذبح می‌کند تا امیر استراحت کند ـ چگونه ترس رایحه هر مشام می‌شود.

۲ ـ تاریخ آن در دیوان ۱۹۶۷/۶/۱۳ ذکر شده است.

۳ ـ زنجیر دستم را می‌ساید ـ ای عبله، و محبت تو زنجیر من است ـ وای بر من اگر فردایم، چون دیروز باشد و شمشیرم شکسته. (قصیده «العبد عنتره»).

يسقط سيفك العظيم في دوامة الرّمال
محملقاً في العالم الّذي يفتّت الرّجال
مستو حشاً و شائهاً....[۱]

اما در پایان قصیده، شاعر احساس می‌کند که این شخصیت برتر تاریخ و الگوی بی‌نظیر دیگر در این عصر، در میان ملت عرب، جایی ندارد، این قهرمان مدافع وطن که برای حفظ آن از تقدیم جان دریغ نمی‌ورزد، دیگر حضور ندارد:

عنترة الفارس كان هاهنا و غاب
عنترة العاشق كان هاهنا و غاب
عنترة الانسان كان واحداً منكم.... و غاب[۲]

در قصیدهٔ «اشکی بر آستان زرقاء یمامه»، عنتره نماد انسان دردمند و رنج دیدهٔ عربی است، که در خواری و سختی روزگار می‌گذراند، در حالی که رهبران عرب در نعمت بسر می‌برند. او، که تجسم توده‌های زجرکشیده است، در عرصه مبارزه تنهاست با باری سنگین بر دوش. سرنوشت این انسان از دو صورت خارج نیست: یا در جنگ به خون خود غلتیده یا با زخمی بر تن و زخمی بر دل و زخمی بر کرامت و شرف انسانی خود بازگشته است.

شاعر شخصیت دیگری را نیز در این قصیده طراحی کرده و آن شخصیت سربازی است مجروح که از جنگ برگشته و شاهد فاجعه بوده، برگشته تا بر آستان زرقاء اشکی بریزد. در بعضی مقاطع قصیده شخصیت این سرباز مجروح، که راوی قصیده نیز هست با شخصیت عنتره یکی می‌شود، زیرا او نیز چون عنتره، انسانی است عربی و دردمند، گاهی نیز شخصیت او با شخصیت زرقاء یگانه می‌شود، زیرا زرقاء نیز چون او زخمی بر دل و زخمی بر تن دارد.

شاعر در این قصیده، غیر از کاربرد دلالتهای نمادین، از گفتگوی درونی با خویش[۳] و مکانیسم دفاعی برگشت[۴] نیز برای تصویر موثر وقایع استفاده کرده است و قصیده‌ای با انسجام کامل اجزاء و دارای وحدت آلی[۵] (عضوی) پرداخته است. در ابتدای هر مقطع از قصیده، عبارتی ترجیع گونه را

---

۱ - تنها و سرگردان، - تنها در بیان.... قهرمان اینگونه بر خاک می‌افتد - در آمیخته با شمشیرش، افتاده بر بالش مرگ.... تنها و سرگردان، شمشیرش بزرگ تو در گرداب شنزار می‌افتد - بر دوش توست، در دنیایی که مردان پراکنده‌اند - وحشت زده و نگران. (قصیده "عنترة العبسي").

۲ - عنترهٔ تک سوار، اینجا بود و رفت - عنترهٔ عاشق اینجا بود و رفت - عنترهٔ انسان یکی از شما بود... و رفت

3. *Monologue* .

4. *Flash back* .

5. *Organic Uuity* .

تکرار می‌کند و آن خطاب زرقاء است و استدعای سخن گفتن از او: تكلّمي ايّتها النبيّة المقدّسة، تكلّمي بالله، ايتها النبيّة المقدّسة، لا تسكتي.

از زبان سرباز مجروح، روایت ماجرا در آستان زرقاء اینگونه آغاز می‌شود:

ايّتها العرافة المقدّسة
جئت إليك مثخنا بالطعنات و الدّماء
أزحف في معاطف القتلى، و فوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبرّ الجبين و الأعْضاء[1]

آنگاه تصاویری دردناک و نافذ از صحنهٔ جنگ ترسیم می‌کند: کودکان شهید شده یا مجروح در بیابان، شهادت یاران در تشنگی، اجساد به خاک و خون آغشته، و تصویر خود او که حتی با قطع ساعدش، پرچم نیمه شکسته را رها نکرده است:

عن ساعدي المقطوع، و هو مايزال ممسكاً بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الخوذات ملقاة على الصحراء
عن جاري الذي يهمّ بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة
عن الفم المحشوّ بالرمال و الدّماء[2].

با این همه، با آن‌که در جنگ کوتاهی نکرده، احساس سنگینی از خواری و ننگ وجودش را انباشته، احساس ذلت شکست، ننگی که از آن گریزی نمی‌یابد:

كيف حملت العار
ثمّ مشيت، دون أن اقتل نفسي، دون أن انهار
و دون أن يسقط لحمي من غبار التربة المدنسه؟!
.....
لا الليل يخفي عورتي، و لا الجدران
و لا اختبائي في الصحيفة الّتي أشدها
و لا احتمائي في سحائب الدّخان.....

---

۱ ـ ای پیش‌گوی مقدس ـ پر از زخم و خون نزد تو آمده‌ام ـ در میان کشته شدگان و روی اجساد پاره، سینه خیز می‌روم ـ با شمشیر شکسته و چهره و اعضای خاک آلود.

۲ ـ ساعد قطع شده‌ام که هنوز پرچم سرنگون را نگاه داشته است ـ تصویر کودکان که در بیابان افتاده‌اند ـ هم سنگرم که چون خواست آب بنوشد ـ گلوله‌ای در لحظهٔ تماس لبش با ظرف پیشانی‌اش را شکافت با دهان پر از خاک و خون.

فأين أخفي وجهي المتّهم المدان؟![1]

دوباره به زرقاء پناه می‌برد و از او تقاضای سخن گفتن می‌کند، به او می‌گوید این بار گران که اینک او بر دوش می‌کشد از ان اوست که در گذشته سکوت کرده و بی‌اعتراض اطاعت نموده است. معتقد است که اگر او سکوت را به فریاد اعتراض و مخالفت شکسته بود، اینک زیر این بار سنگین پشت دو تا نمی‌کرد:

لا تسكتي. فقد سكتُّ سنة، فسنة، لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي «أخرس» فخرست و عميت،
ظللت في عبيد عبس أحرس القطعان
أجتزّ صوفها، أرد نوقها، أنام في حظائر النسيان
طعامي الكسرة، و الماء و بعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعةالطعان
ساعة أن تخاذل الكماة و الرّماة و الفرسان
دعيت للميدان
أنا الذي ما ذقت لحم الضأن
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان
أدعى إلى الموت، و لم ادع إلى المجالسة.[2]

اما ناگهان به یاد آورد که رنج و درد زرقاء کمتر از درد او نیست، به یاد می‌آورد که او پیش از وقوع این بلا، از آن سخن گفته و هشدار داده بود، به یاد می‌آورد که چگونه او را به ریشخند گرفتند و متهمش ساختند:

ايتها العرافة المقدسة
ماذا تفيد الكلمات البائسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

---

۱ ـ چگونه ننگ را تحمل کردم ـ آنگاه راهم را ادامه دادم بی آن‌که خود را بکشم. بی آن‌که فرو پاشم؟
..... نه شب، نه دیوار، هیچیک ننگ مرا نمی‌پوشاند ـ نه پنهان شدنم در کتابی که آن را می‌بندم فایده‌ای دارد ـ نه مخفی شدنم در غبار دود.... کجا چهرهٔ متهم و محکوم خود را نهان سازم؟!

۲ ـ سکوت مکن. من سالی، سکوت کردم تا امان یابم ـ به من گفته شد: خفه شو، خفه شدم، کور شدم... در میان بردگان عبس چوپانی کردم ـ پشم چیدم، شتربانی کردم، در اصطبل فراموشی خفتم ـ خوراکم نانی خشک و آب و کمی خرمای خشک ـ اینک من در ساعت مبارزه ـ در لحظه فرار قهرمانان و شجاعان و تیراندازان و تک سواران ـ به میدان جنگ فرا خوانده شده‌ام ـ من که گوشت بره نچشیده‌ام ـ من که از هم نشینی با بزرگان محروم بوده‌ام ـ من به مرگ فرا خوانده شده‌ام نه به همنشینی.

فاتهموا عينيك يا زرقاء، بالبوار
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار[۱]

و اینک که پیش‌بینی زرقاء تحقق یافته، برای خود راه گریز و فراری یافته‌اند و بار این درماندگی و شکست را بر دوش عنتره/سرباز مجروح/ملت زجر کشیده عرب نهاده‌اند:

و حين فوجئوا بحّد السيف قايضوا بنا
و التمسوا النجاة و الفرار
و نحن جرحى القلب، جرحى الروح و الفم.[۲]

تصویر نتیجهٔ فرار و فریب رهبران و حاصل این شکست بنیان شکن، اوج این تراژدی است:

لم يبق الاّ الموت و الحطام و الدّمار
و صبية مشردون يعبرون آخر الانهار
و نسوة يسقن في سلاسل الأسر، و في ثياب العار[۳]

و چون درد یکی است درد انسان عربی، درد عنتره، درد سرباز مجروح و درد زرقاء پس اینها همه یگانه‌اند، اینها یک فردند در نهایت تنهایی و غربت، و بدون چشم در تاریکی مطلق؛ اما خائنان گمراه غرق در رفاه:

ها أنت يا زرقاء
وحيدة عمياء
و ما تزال أغنيات الحبّ و الأضواء
و العربات الفارهات و الأزياء
فأين أخفي وجهي المشوّها
كي لا أعكر الصفاء الابله المموّها
في أعين الرّجال و النساء
و أنت يا زرقاء

---

۱ ـ ای پیش‌گوی مقدس ـ کلمات درمانده چه فایده‌ای دارد ـ هر چه بود به آنها گفتی، از کاروانهای غبار ـ چشمانت را ـ ای زرقاء ـ به بیماری متهم کردند ـ هر چه بود از حرکت درختان به آنان گفتی ـ ترا به اتهام اوهام و پرگویی ریشخند کردند.

۲ ـ جون با لبه شمشیر غافلگیر شدند، بر ما سخت گرفتند ـ راه فرار و نجات خود را جستند ـ و ما با زخمی بر دل، زخمی بر روح و زخمی بر دهان.

۳ ـ جز مرگ و ویرانی هیچ نمانده ـ و کودکان آواره کنار رود ـ و زنان در اسارت و جامهٔ ننگ.

وحيدة عمياء.... وحيدة عمياء.[۱]

ماجرای خیانت و فریب رهبران عرب، منحصر به این قصیده یا به شعر امل دنقل نیست، این حکایت در شعر معاصر حکایتی مکرر است. دنقل خود در قصیده‌ای دیگر با عنوان «الموت في الفراش» دوباره به این واقعیت تلخ اشاره کرده است. در این قصیده، باز با تصویر موضع مردم نسبت به شکست ۱۹۶۷، با محکوم کردن رهبران خائن، یاد آور می‌شود که دیگر جایی برای سکوت نمانده، زیرا مردم دیگر چیزی ـ جز ننگ و تباهی خویش ـ برای از کف دادن ندارند. دنقل در این قصیده شخصیت معاویة بن ابی سفیان را بر رهبران عرب منطبق می‌سازند، شخصیتی که نماد مکر و فریب و نفاق است و به خوبی شیوه‌های فریب‌کارانه و نفاق آلود رهبران عرب را مجسم می‌سازد:

أيّها السادة، لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك و عبد
و قطعنا شعرة الوالي «ابن هند»
ليس ما نخسره الآن سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى... و من عار لعار[۲].

ابن هند، معاویة است و شیوهٔ سیاسی‌اش در مملکت‌داری ـ که شاعر با کلمه «شعرة» به آن تلمیح آورده[۳] ـ همان شیوهٔ خائنان عرب است که در تمرّد و ناسازگاری مردم به مدارا و رفق متوسل می‌شوند و در سستی و ضعف آنان به استبداد و ستم. اما این‌بار شاعر مطمئن است که مردم بر سکوت عصیان کرده‌اند و دیگر زیر بار این خراج نخواهند رفت، زیرا دیگر بیم از دست دادن چیزی را ندارند.

تصویر دیگری از خیانت رهبران عرب در شعر عمر أبوریشه می‌یابیم که علاوه بر اشاره به گناه ملت‌عرب درسیر حوادث به سوی این شکست، رهبران عرب را به بی‌همتی و ضعف توصیف می‌کند:

ودعي القادة في أهوائها　　تتفاني في خسيس المغنم
ربّ وامعتصماه انطلقت　　ملء أفواه البنات اليُتّم
لامست أسماعهم لكنّها　　لم تلامس نخوة المعتصم[۴].

---

۱ ـ تو ای زرقاء، اینک تنهایی و نابینا ـ اما ترانه‌های عشق و نور ـ کالسکه‌های تفریح و لباس هنوز هم هست ـ این چهرهٔ زشت را کجا نهان کنم تا خوشی ابلهانه و نفاق‌آمیز را در چشم مردان و زنان ـ کدر نکند. ـ و تو ای زرقاء، تنهایی و نابینا ـ تنهایی و نابینا.

۲ ـ آقایان! انتظاری نمانده ـ ما از پرداخت خراج سکوت به بندگان و رعایا سرباز زدیم ـ موی فرمانروا ـ پسر هند ـ را بردیم ـ چیزی برای از دست دادن نداریم جز رفتن از این قهوه‌خانه به آن قهوه‌خانه، و از یک ننگ به ننگی دیگر.

۳ ـ اشاره به سخن معاویه که گفت: لوكان بيني و بين الناس شعرة ما انقطعت، لأنّهم ان شدوا أرخيت، و ان أرخوا شددتُ.

۴ ـ رهبران را در آرزوهای بی‌ارزش آنها واگذار تا فنا شوند ـ چه بسیار وامعتصماه از دهان دخترکان یتیم شنیده شد ـ که به گوش آنها رسید اما به همت و غیرتی چون غیرت معتصم نرسید.

این مقایسه میان رهبران کنونی عرب و خلیفه عباسی، المعتصم بالله، برای آن است که منتهای تضاد این شخصیتها و این دو عصر را تصویر کند. معتصم عباسی از آن رو کمر به فتح عموریه بست که زنی، در هجوم سپاه روم به این شهر فریاد استغاثه بر آورده و از خلیفه درخواست کمک کرده بود. اما سران کنونی جهان عرب، هزاران فریاد استغاثه را از دهان دختران یتیم می‌شنوند، و گویی که در وجود آنها هیچ غیرت و حمیت و غروری یافت نمی‌شود.

فدوی طوقان، شاعر فلسطین، در قصیدهٔ «آهات امام شبّاك التصاریح»[1] تلمیحی به همین ماجرای تاریخی دارد. فریاد «وامعتصماه» او، فریاد استغاثه برای رهایی از منتهای ذلت و خواری است که دولت اشغالگر بر انسان فلسطینی تحمیل کرده است. قصیدهٔ «آهات...» تجسم دقیق و تبلور احساس حقارت و ذلت و کینه و خشم و عصیان نسبت به تحقیر و اهانتی است که حکومت اسرائیل در حق مردم فلسطین روا می‌دارد.

مرارتی گزنده بر سرتاسر قصیده حکمفرماست. از آغاز تا انتها تصویر تجمع فلسطینیان آواره در برابر پنجره‌ای است که جواز عبور را از طریق آن تحویل می‌دهند، و تصویر اهانت بی‌پردهٔ سربازان اسرائیلی به آوارگان عرب فلسطینی و تجسم شدت خشم و کینه‌ای که در درون انسان عربی، فلسطینی آواره، موج می‌زند و وجود او را انباشته است. فلسطینی ساعتها در شدت گرمای نیم روز به انتظار می‌ماند و جواز عبور را گدایی می‌کند:

وقفتي بالجسر أستجدي العبور
آه، أستجدي العبور
اختناقي، نفسي المقطوع محمول على و هج الظهيرة
سبع ساعات انتظار
ما الّذي قصّ جناح الوقت
من كسّح اقدام الظهيره؟
يجلد القيظ جبيني
عرقي يسقط ملحاً في جفوني[2]

چشمانشان آیینهٔ درد و رنج است و نشان انتظار و صبر، و احساس تلخی دردناکی که از تکدّی جواز عبور بر وجود آنان مستولی است:

---

۱ ـ دیوان فدوی طوقان، ص ۵۲۹.

۲ ـ در کنار پل ایستاده‌ام و تقاضای جواز عبور دارم ـ آه، جواز عبور را گدایی می‌کنم ـ احساس خفگی می‌کنم در شدت گرمای نیم روز نفسم می‌برد. ـ هفت ساعت انتظار ـ چه چیز بال وقت را بریده ـ چه کسی گامهای ظهر را سنگین ساخته ـ گرما پیشانی‌ام را تازیانه می‌زند ـ و عرق در چشمانم نمک می‌ریزد.

آه آلاف العيون
علّقتها اللهفة الحرّى مرايا ألم
فوق شباك التصاريح، عناوين
انتظار و اصطبار
آه نستجدي العبور[۱]

صدای دشنام و تحقیر سربازان اسرائیل، زخم عمیق آنها را به خون می‌کشد، از شرف و کرامت انسانی آنها خون می‌چکد و از دلشان تلخی می‌بارد و در رگهایشان زهر و آتش جاری است:

و يدوّي صوت جنديّ هجين
لطمة تهوي على وجه الزّحام
(عرب، فوضى، كلاب
ارجعوا، لاتقربوا الحاجز، عودوا ياكلاب)
ويد تصفق شباك التصاريح
تسدّ الدّرب في وجه الزّحام
آه، انسانيتي تنزف، قلبي
يقطر المرّ، دمى سمّ ونار
(عرب، فوضى، كلاب...)![۲]

صدای شوم سرباز بد زبان و تندخوی صهیونیستم در وجود او طنین می‌اندازد و تکرار می‌شود، اما تنها کاری که از دست او برمی‌آید آه استغاثه‌ای است بی‌پاسخ، آه، نه فریاد، آه استغاثه‌ای بی‌جواب، آه از زخم، زخمی که جلاد آن را به خاک آغشته:

آه، وامعتصماه!
آه يا ثار العشيره
كلّ ما املكه اليوم انتظار
....

---

۱ - آه هزاران چشم - دریغی سوزان، این چشمان را به سان آیینه‌های درد - به پنجره جواز عبور دوخته، چشمانی که نشان انتظار و تحمل صبر دارند - آه، جواز عبور را گدایی می‌کنیم.

۲ - صدای سربازی بد زبان طنین می‌اندازد صدایی که چون سیلی بر گونه جمعیت نواخته می‌شود - (عربها، هرج و مرج طلب‌ها، سگ‌ها، - برگردید به حصار نزدیک نشوید، برگردید سگها!) - و دستی که پنجره جواز عبور را می‌بندد - و در را به روی جمعیت مدود می‌کند - آه، از انسانیت من خون می‌چکد، قلبم - تلخی می‌فشاند، خونم آتش است و زهر - (عربها، هرج و مرج طلب‌ها، سگها...).

آه جرحي!
مرّغ الجلّاد جرحي في الرّغام[۱].

«آه، و امعتصماه» فریاد زنی عرب است که در اسارت رومیان، از معتصم خلیفه عباسی درخواست فریادرسی داشت. شاعر با این بیان در واقع در پی آن بوده که همت و غیرت عربی را در دل دولتمردان عرب بیدار کند. در کنار این تصویر، نماد دیگری را نیز به کار برده که مشابه آن است:

ليت للبرّاق عينا...
آه يا ذلّ الاسارا![۲]

این نماد برگرفته از شخصیت دختری عرب موسوم به لیلی العفیفة است که در راه انتقال به قبیلهٔ همسرش به اسارت ایرانیان در آمد و در اسارت، از پسر عموی خود البرّاق بن روحان در خواست فریادرسی نمود:

ليت للـــبرّاق عـينا فـترى ما ألاقـي من بـلاء و عـنا[۳]

چون فریاد او به براق رسید با جماعتی از مردان به یاریش شتافت و چندان به جنگ و حیله متوسل شد تا او را رهانید. کاربرد این نماد، دلالت بر آن دارد که شاعر در صدد برانگیختن همت مردم (ملت) عرب است. به این ترتیب این دو رمز (نماد) یکدیگر را تکمیل می‌کنند و هر دو تعبیری از دو مفهوم به‌شمار می‌روند: احساس خواری و ذلت، و درخواست کمک و فریاد دادخواهی، برای برانگیختن وجدان دولتمردان و ملت عرب.

در ادامهٔ قصیده شاعر به توصیف شدت مرارت و احساس زهرگونی که وجودش را انباشته، ادامه می‌دهد و برای تجسم این احساس و تبلور تجربهٔ شعری خود ـ یعنی احساس خونخواهی و کین‌جویی محض که روحش را آکنده، از نمادی دیگر کمک می‌گیرد:

حنظلاً صرت، مذاقي قاتل
حقدي رهيب، موغلٌ حتّى القرار
صخرة قلبي وكبريت و فوّارة نار
ألف هند تحت جلدي
جوع حقدي
فاغر فاه، سوى اكبادهم لا

---

۱ ـ آه، ای معتصم ـ آه ای منتعم قبیله ـ جز انتظار کاری نمی‌توانم ـ... آه از این زخم ـ جلاد زخم مرا به خاک کشیده است.
۲ ـ کاش برّاق چشمی داشت که... آه از ذلت اسارت.
۳ ـ کاش برّاق چشمی داشت که با آن رنج و مصیبت مرا می‌دید. (از شعر لیلی العفیفة).

يشبع الجوع الذي استوطن جلدي
آه يا حقدي الرهيبَ المستثار
قتلوا الحبّ بأعماقي، أحالوا
في عروقي الدّم غسلينا وقار!![1]

اهانت و تحقیر دشمن، وجود او را عین تلخی محض ساخته، چون حنظل، چون زهر کشنده، با کینه‌ای که تا اعماق روحش نفوذ کرده و قلبش را به آتشفشان تبدیل نموده است. این همه جنایت آشکار دشمن و رفتار خلاف انسانیت آنها، عاطفه و احساس والای ثار را در وجود شاعر به عاطفهٔ خون‌خواهی و کین‌جویی وحشیانه‌ای تبدیل کرده که نماد هند، هند جگرخوار، از آن حکایت می‌کند. و این نیز جنایتی دیگر از جنایت‌های اسرائیل است که عشق را در وجود انسانها کشته و به جای خون در رگهایشان، چرک و قیر جاری ساخته است.

تصویر بدیع دیگری از خیانت سران عرب و ستم بی‌نهایت اسرائیل را در قصیدهٔ «الخطاب» از دیوان نزار قبانی[2] می‌یابیم که با نوعی طنز تلخ همراه است و با کاربرد عباراتی منقطع، فرو رفتن تدریجی خنجر را در گردن قربانی نقاشی می‌کند:

كلمّا ناديته: يا امير البرّ... و البحر.... و يا عالي الجناب
سيف إسرائيل في رقبتنا
سيف إسرا...
سيف إس...
ركب السيارة المكشوفة السقف.... إلى دار الإذاعة
ورشاني بخطابْ...[3]

نتایج شکست ژوئن ۱۹۶۷ محدود به مرزهای فلسطین نبود، این بلاگریبان همهٔ ملتهای عربی راگرفت، زیرا شکست عرب محسوب می‌شد. صرف نظر از شعر انقلاب در هر یک از این کشورها ـ چه در آسیا و چه در آفریقا و به‌خصوص شعر انقلاب الجزائر ـ شعری انقلابی در ارتباط با قضایای

---

۱ ـ به حنظل تبدیل شده‌ام، طعم من کشنده است ـ کینه‌ام ترسناک، که تا اعماق نفوذ کرده است ـ قلبم چون صخره، گوگرد و فوران آتش ـ هزاران هند زیرپوست من است ـ گرسنگی کینه‌ام ـ دهان گشوده ـ و جز جگرهای آنها ـ این گرسنگی راکه در پوستم سکنی گزیده، سیر نمی‌سازد ـ آه، از این کینهٔ ترسناک برافرخته ـ عشق را در ژرفای وجودم کشته‌اند ـ و خون را در رگهایم به چرک و قیر تبدیل کرده‌اند.

۲ ـ دیوان الاعمال السیاسیة، ص ۱۰۳.

۳ ـ هر بار که ندا می‌دهم: ای فرمانروای خشکی و دریا، عالی جناب؛ ـ شمشیر اسرائیل برگردن ماست ـ شمشیر اسرا... ـ شمشیر اس... ـ سوار بر اتومبیل روباز می‌شود... و به ایستگاه رادیو می‌رود ـ و با یک سخنرانی مرا به سازش می‌خواند.

فلسطین و تأثیر وقایع ۱۹۶۷ در هر یک از کشورهای عربی به وجود آمد که به نوعی تصویر حوادث سیاسی ـ اجتماعی این ممالک در پی شکست ژوئن و در راستای تأثیرات آن شمرده می‌شود.

شاعر معاصر سوریه کمال فوزي الشرابي، از شاعران معتدل و جبههٔ میانه و تعهد آزاد است[۱]، از کسانی که پیرو شعر هدفمند هستند بی‌آن‌که به جبهه سیاسی خاصی ـ چپ یا راست ـ وابستگی قبلی داشته باشند، از این رو با زبان آزادی مطلق خویش به تعبیر از انقلاب و سرودن شعر انقلابی پرداخته‌اند. قصاید کمال فوزی تصویری جسورانه از ظلم و استبداد و نفاق حاکم بر سوریه ترسیم می‌کند و از چهرهٔ انسان عربی در این سرزمین، نقشی می‌زند که نشان می‌دهد او قربانی حقیقی جریانهای سیاسی، قیامهای داخلی و روابط سیاسی پنهان سران عرب و اسرائیل یا استعمار است، از این‌رو در مقام مقایسه، شباهتهای بسیاری میان فلسطین و سوریه ـ یا هر سرزمین عربی دیگر ـ وجود دارد.

در قصیدهٔ «من سوري إلى فلسطين» با مقایسهٔ فلسطینی آواره و هموطن سوری در تبعید به مقایسهٔ سوریه و فلسطین می‌رسد:

أغنّيكِ كيف؟... و جرحي عميق
كجرحكِ دام...
و أعطيكِ كيف؟... و فقري أعمى
بعيش معي من حطامي،
و مثلَ بنيكِ تشرّدت يوما
و عشتُ أليف الخيام
لماذا؟ لأنّي صرختُ بشعبي: تمرّدْ
تمرّدْ، اريدك أسمى[۲].

و قصیدهٔ دیگرش «اقوى من المنون» شرح این زخم عمیق است:

إنْ شئت الّا تُضطهد
في بلد قد رحلتْ عن أرضه الكرامهْ
فكنْ كأيّ الناسِ صفراً... لاتكن عدد.

---

۱ ـ منظور از این جبهه و گرایش (الالتزام الحر)، گرایش بی‌طرف (اللامنتمی) نیست. یعنی شاعران این گرایش، انتساب به هدفی آزاد دارند بی‌آن‌که وابستگی حزبی داشته باشند. ر.ک. به حركة الشعر الحديث في سوريا، ص ۴۲۰.

۲ ـ چگونه برای تو ترانه بسرایم؟ در حالی که زخمی عمیق دارم ـ که مانند زخم تو خونین است... ـ چگونه به تو ببخشم؛ درحالی که فقر و بینوایی من کور است، و با من همزاد، ـ مانند فرزندان تو روزی آواره شدم ـ و در چادرهای اردوگاه زندگی کردم ـ چرا؟ چون خطاب به مردم خویش فریاد برآوردم: عصیان کن ـ عصیان کن، ترا برتر می‌خواهم.

إن كنت لاتبغي سوى السلامهْ.
فكنْ حمامهْ.
إن شئت الّا تُضطهد
الّا تموت في السجون
لا تذكر الهزيمهْ
فحكمهم، لاجيشهم، صمدْ
لاتنبشِ الجريمهْ
فحكمهم في بُرجه معصومْ...[۱]

و سرنوشت انسان عربی در همه جا، در همهٔ نقاط وطن عربی‌اش، همین است: سکوت، بیهودگی، خستگی و خضوع:

ربعَ قرنٍ و هوَ في كفّ الرّحيلْ
كلّما أوشك أن يقطع ميل
جاءه القطّاع: قفْ
هاتِ، أطلِع ما معك
لا تخف، لن نصرعك...!
و تسيرالمركبهْ
في خمولٍ، ليس فيها غيرنفس متعبهْ
بذراعين: دعاء و خنوع...[۲]

و ماجرای این راهزنان، قصه مکرر هر روز زندگی مردم عرب است:

ويلاقيه على العطفة قُطّاع زمر
وجههم حقد و جوع
و خطاهم في رجوع

---

۱ - اگر می‌خواهی تحت فشار نباشی - در سرزمینی که کرامت از آن رخت بربسته - مثل همهٔ مردم صفر باش، عدد مباش - اگر جز سلامتی نمی‌جویی - کبوتر باش - اگر می‌خواهی تحت فشار نباشی - اگر می‌خواهی که در زندان نمیری - از شکست یاد مکن - چراکه حکومت آنها و فرمانشان - و نه ارتش آنها - سخت و قوی است - گور گناه‌ها و جرائم را باز نکن - که حکم و فرمان آنها بی‌گناه در دژ است.

۲ - یک ربع قرن است که او در دست سفر است - هر بار که می‌خواهد مسافتی را طی کند - رهزنان راه می‌بندند و می‌گویند: بایست - هر چه داری آشکار کن - نترس، ترا نمی‌کشیم - و باز کاروان به راه می‌افتد - در سکوت - جز آوای نفسی خسته در آن صدایی نیست - با دو دست دعا و تضرع.

ورؤاهم من حجر[۱].

و این شکست نیز خود تکرار تاریخ است، دولت‌های کوچک و پراکندهٔ عرب که دست تفرقه اثری از یگانگی و اتحاد در میانشان بر جای ننهاده، نظیر دولتهای کوچک عرب در سرزمین قدیم اندلس‌اند و گویا تاریخ اندلس و بر باد رفتن آن سرزمین، اینک در فلسطین تکرار شده، گویا فلسطین نثر دوم کتاب شرح احوال اندلس شکست خورده است:

انظُرْ كالمشدوهِ... في خريطة العروبْه
في كلِّ شبر أعلنتْ خلافةٌ
و حاكم بأمره...
و خيمة منصوبة
تُضحكني الأعلامُ، و الأختام و الممالك التركيبهْ
و سلطناتُ القشّ و الكرتونِ، و الشرائع العجيبهْ
تناثري...
كالورق اليابس، يا قبائل العروبهْ
و اقتتلي...
و اختصمي...
يا طبعة ثانية من سيرة الأندلسِ المغلوبهْ[۲]

این اختلاف و پراکندگی نه فقط گناه حکام و امرا و سران عرب، که گناه ملت عرب نیز هست و بار جریمهٔ شکست بر عهدهٔ هر دوی آنهاست، زیرا این مردم بودند که از تحمل مسوولیت فرار کردند و به دشمنی و اختلاف و تفرقه تن دادند:

لا تلومي الحكّام يا نكبة العُـ ـرب فـإنّا حكـامنا أهـدانـا
عـرب مـثلنا خـصام و خـلفٌ و ارتـجال يـولّد الخسـرانـا
لهف نفسي على العروبة أخلا قـا و ديـناً و عـزّة و كـيانا
يـا حـزيران مـا عـليك فـانّا قد دعوناك فاستجبت نـدانـا

---

۱ ـ و در پیچ راه، گروهی از رهزنان با او روبرو می‌شوند ـ چهره‌هایشان کینه و گرسنگی است ـ گامهایشان در بازگشت ـ رؤیاهایشان از سنگ.

۲ ـ حیران می‌نگرم... به نقشه عربیت ـ در هر وجب حکومتی بر پا شده ـ و امیری مستقل به امارت خود ـ و چادری بر پا ـ علامت‌ها و نشانه‌ها و مملکت‌ها مرا به خنده وامی‌دارد ـ سلطنت‌های قش و کرتون، و مذهب‌های عجیب ـ ای قبایل عرب مانند برگهای خشک ـ پراکنده شوید ـ با هم بجنگید ـ با هم دشمنی کنید ـ ای نثر دوم شرح حال اندلس شکست خورده (نزار قباني، قصيده «قراءة أخيرة على أضرحة المجاذيب»).

كلّ شيء قدكان يدعو حـزيرا ن إليـــنا، و انّـــه قــدأتانا[1]

ممدوح عدوان در قصیدهٔ «و اتّکا علی رمحه» در تصویری سمبولیک، مردم عرب را به گناه وانهادن و بی‌یاور گذاشتن فلسطین محکوم کرده است. در این قصیده شاعر داستان قهرمان عرب، «ربیعة بن المکدّم» را محور قرار داده است. این قهرمان، بنا بر روایت اساطیر، در حالی که سوار بر اسب خود جان داده بود بر نیزه‌اش تکیه زده بود و از قبیلهٔ خود حمایت می‌کرد، و این در شرایطی بود که مردم همگی از گرد او پراکنده شده بودند. شاعر این حکایت را بر موارد مشابه آن در تاریخ عرب انطباق داده و مصادیقی تاریخی از پراکنده شدن مردم از گرد حق را نمونه آورده و شخصیتهایی چون امام علی(ع) و امام حسین(ع) و مسیح(ع) و عمار یاسر را بر شخصیت این قهرمان منطبق نموده و در عصر کنونی، فلسطین را همتای ربیعة بن المکدم شناخته است؛ و این تصویری مکرر در تاریخ عرب است:

و الناس سوف یحجمون
خوف اشتدادِ الحّر
أوخوف اشتدادِ القرّ[2].

با این همه برداشت شعر عربی معاصر از شکست ژوئن همیشه تا این پایه تیره و بدبینانه باقی نمانده و به‌خصوص بعد از جنگ تشرین ۱۹۷۳ از شدت این بینش سیاه کاسته شده است. در حقیقت پیروزی سال ۱۹۷۳ مرهمی بر زخم‌های روح ملت عرب بود و شمیم امیدی در صحرای سـوزان نومیدی، و یا جوشش چشمه‌ای در بیابان در اوج تشنگی:

کنّا في الصحراء
ظمأی نبحث عن قطرة ماءْ
حین أتت طائرة الأعداء
قصفتنا
قصفتنا
قصفتنا
القت کلّ قنابلها

---

۱ - ای مصیبت عرب، حکام را سرزنش مکن، که ما آنها را هدایت کردیم - از مردمی چون ما، دشمن و بی‌پیمان و عهدشکن، زیان متولد می‌شود - افسوس بر اخلاق و دین و سربلندی و موجودیت عرب - ای حزیران، گناه تو نیست، این ما بودیم که ترا دعوت کردیم و تو اجابت کردی - همه چیز حزیران را دعوت می‌کرد و او با این دعوت نزد ما آمد. (فیصل بلیبل، شاعر سوریه، قصیده «أهل حزیران»).

۲ - مردم روی بر خواهند تافت - از ترس شدت گرما - از ترس شدت سرما. (اقتباس از سخن امام علی(ع)).

فتفجّر نبع الماء[۱].

اما این پیروزی نه دوام داشت نه درمان حقیقی دردها و زخم‌های وطن و مردم بود. دردهای گذشته باقی و دردهای تازه هر روز افزون. ملت عرب از آزادی و حقوق انسانی و حاکمیت بر سرنوشت خود محروم بود و زبان دفاع از حق خود را نداشت:

یا سیّدي السّلطانْ
لقد خسرتَ الحرب مرّتین
لأنّ نصف شعبنا... لیس له لسانْ
ماقیمة الشعب الذي لیس له لسانْ؟[۲]

تفرقه و نابسامانی و پراکندگی کشورها و دولتهای عربی و به‌خصوص جدایی مصر و سوریه و شکستن اتحاد و پیمان میان آنها، زمینه را برای شکست‌های قطعی بعدی و تکمیل علل و عوامل آن فراهم آورد:

لو أنّنا لم ندفن الوحدة في الترابْ
لولمْ نمزّق جسمها الطريّ بالحرابْ
لما استباحت لحمنا الکلابْ[۳]

و این غیر از دردهای ریشه‌ای دیگری است که بنیان اخلاقی اجتماع را متزلزل ساخته و ارزشهای اخلاقی را از بین برده و ارکان زندگی انسانی سالم را از درون دچار پوسیدگی کرده است:

یمین المواثیق منّا تبرّا
و تاریخنا الرّحب فیه الخیانات تتری
خلافاتنا تحت حدّ الحُسامْ
و أحقادنا السود و الصفر لیستْ تنامْ
تؤجّج نار المجازرِ جنباً و ظلما
و نغتال غدراً و لؤما،

---

۱ ـ تشنه در صحرا بودیم ـ و در جستجوی قطره‌ای آب ـ که هواپیمای دشمن آمد ـ بر ما بمب انداخت ـ بمب انداخت ـ همهٔ بمب‌هایش را ریخت ـ و چشمه‌ای از آب جوشید. (ممدوح عدوان، دیوان اشارهٔ دستهای خسته: «تلویحة الایدي المتعبة»، قصیدهٔ «الصحراء»).

۲ ـ سرور من ای سلطان، ـ جنگ را دوبار باخته‌ای ـ زیرا نیمی از مردم... زبان ندارند ـ ملتی که زبان ندارد چه ارزشی دارد؟ (نزار قبانی، الاعمال السیاسیة، حاشیه بر دفتر شکست: «هوامش علی دفتر النکسة»).

۳ ـ اگر اتحاد را در خاک مدفون نکرده بودیم ـ اگر جسم باطراوت آن را با خنجر پاره پاره نکرده بودیم ـ سگ‌ها گوشت ما را مباح نمی‌شمردند. (نزار قباني ـ الاعمال السیاسیة ـ حاشیه بر دفتر شکست: «هوامش علی دفترالنکسة»)

و نلعق حتّى دماء الأقارب.
يغلغل سوس التقاليد فينا
و ينسلّ غول الخرافات في كلّ يوم هجينا
و نسعى إلى المال سعي الثعالبْ
و ندفن في شرقنا الغُفْل كلّ المواهبْ
حرابيُّ تحت الدياجي نبين:
نرائي، نغشّ، نمثّل، نكذّب، نزني
و نؤمن بالسحر و الساحرين[1].

در سرزمین بی کرامتی، که آدم‌ها جز منفعت و مصلحت خود چیزی نمی‌خواهند، راه آسایش و سلامت همان است که از قصیده «اقوی من المنون» نقل شد: باید مانند همهٔ مردم صفر بود، نه عدد:

ان شئت ألا تضطهد
فی بلد قد رحلت عن أرضه الکرامهْ
فکن کأیّ الناس صفراً... لا تکن عددْ.

در چنین صحنهٔ پر آشوبی، انسان گم شده است و هویتی ندارد. حتی اگر به عنوان یک فرد از اجتماع، یک آواره در اردوگاه، یا یک زندانی در زندان، تنها یک شماره است، آن شماره را هم گم کرده است، چنین انسانی که حق تعیین سرنوشت ندارد، انسانی که بی‌اراده به این سو و آن سو کشانده می‌شود بی‌هیچ کلامی یا اشاره‌ای، چگونه انسان می‌ماند؟!

أردت ألف مرّة لو أنّني أصيحْ
لكنّني بغير صوت
أنا الّذي رقّم واحداً من الرّعيهْ
ثمّ أضاع رقمه
أموت في الصباح دونما وصيّهْ

---

۱ - سوگند پیمانها از ما بیزار است ـ و در تاریخ گستردهٔ ما، خیانت مکرر ـ اختلافات ما زیر لبه شمشیر است ـ و کینه‌های سیاه و زرد ما دیده به خواب فرو نمی‌بندد ـ آتش کشتار از سر ترس و ستم زبانه می‌کشد ـ و ما به نیرنگ و پستی کشته می‌شویم ـ و حتی خون نزدیکان را می‌بلعیم ـ موریانه سنت‌ها وجود ما را پر کرده ـ و دیو خرافات هر روز بر ما هجوم دارد ـ چون روباه در پی ثروت و مال اندوزی هستیم ـ و همهٔ استعدادها را در شرق بسته مدفون ساخته‌ایم ـ چون مارمولک در تاریکی ظاهر می‌شویم ـ ریاکاریم، اهل دروغ و تقلب و تظاهر و فساد ـ به سحر و ساحران ایمان داریم. (کمال فوزي الشرابي، دیوان «الحرية و البنادق»، قصیدهٔ «الأربعة»).

ثمّ أساق في المساء كي أشيّع الجنازه[۱].

این حالت تردید، حالت نوسان روحی و معلق ماندن میان گرایشها، اندیشه‌ها و ارزشها، حالتی آزار دهنده و رنج آور است، به‌خصوص هنگامی که مدتهای نامعلوم دوام آورد و انسان در سرزمینی که ارزشهای انسانی متزلزل شده و در معرض چنین عذابی است.

محمود درویش، شاعر انقلاب فلسطین، شاعر پایداری، پای مردی و مقاومت است. با این همه گاه تصاویری عمیق از این تردیدی روحی را در شعر انقلابی خود به نمایش می‌گذارد. قصائد دیوان «احبّك أو لا أحبّك» از این تصاویر است و ثبت تناقضهای درونی و فکری شاعر:

دُلّني على مصدر الموت
أهو الخنجر... أم الأكذوبة؟[۲]

شاعر سعی دارد در این نابسامانی اندیشه هویت خود را باز یابد:

لم يبقَ في تاريخ العرب
اسم أستعيره
لأتسلّل به إلى نوافذك السرية
كلّ الأسماء السرية مُحتَجَزة
في مكاتب التجنيد المكيفة الهواء
فهل تقبل اسمي
اسمي السرّي الوحيد
محمود درويش
أما إسمي الأصلي
فقد انتزعته عن لحمي
سياط الشرطة و صنوبر الكرمل[۳].

اما مشکل می‌تواند بر هویت ثابتی قرار و آرام گیرد، مجموعه‌ای از تضادها، تناقضات، معماها و سؤالات می‌پردازد. تصویر قدس، به شکل صلیبی مقدس یا آرزویی دروغ؛ تصویر فلسطین،

---

۱ ـ هزار بار می‌خواستم فریاد بزنم ـ اما آوایی ندارم ـ من یک شماره از رعیتم ـ که شماره‌اش را گم کرده ـ صبحگاهان بی‌وصیت می‌میرم ـ و شامگاهان رانده می‌شوم تا جنازه را تشییع کنم.

۲ ـ مرا به سرچشمه مرگ هدایت کن ـ آیا خنجر است... یا دروغ؟

۳ ـ درتاریخ عرب اسمی نمانده ـ که آن را به عاریت گیرم ـ تا با آن به پنجره‌های سری تو نفوذ کنم ـ همهٔ اسمهای سری بایگانی شده ـ در دفترهای بسیج سربازان که تهویه می‌شود ـ آیا نام مرا می‌پذیری؟ ـ نام سری و منفرد من ـ محمود درویش است ـ اما اسم اصلی‌ام را ـ تازیانه‌های شبگردان، و صنوبرهای کرمل ـ از گوشت من، جدا ساخته‌است (دیوان محمود درویش، ص ۳۷۰).

تصویر تفنگ و وطن، تصویر تاریخ تراژیک عرب از غرناطه تاعکا. در این تصاویر سرگردان می‌ماند تا آنجاکه گویی بر هیچ ـ بر باد ـ تکیه می‌کند:

انّني أتّكئُ على الرّيح
يا ايتها القامة التي لاتنكسر
لماذا أترنّح و أنتِ جداري؟![1]

با این حال جستجوی هویت، جست و جوی وطن است، و این موضوعی است که شاعر هیچگاه یادآوری و استمرار آن را فراموش نمی‌کند:

أنا ولد الكمات البسيطة
و شهيد الخريطة
أنا زهرة المشمش العائلية
فيا أيّها القابضون على طرف المستحيل
من البيرة حتى الجليل
أعيدوا إليّ يدي
أعيدوا إليّ الهوية![2]

پس سرود شاعر سرود همهٔ وطن است، سرود شهدا، سرود درختان، سرود همهٔ شهرها و روستاها و کوهها و دشتها، سرود کسانی که در سینه جز قلب ندارند و در قلب جز عشق مردم، در سرودشان جز اندوه و در اندوهشان جز زندان، امازندانی حقیقی زندانبان است؛ و این جبر حتمی زندان و قید و زنجیر است:

و قد فتّشوا صدره
فلم يجدوا غير قلبه
و قد فتّشوا قلبه
فلم يجدوا غير شعبه
و قد فتشوا صوته
فلم يجدوا غير حزنه
و قد فتشوا حزنه
فلم يجدوا غير سجنه

---

۱ ـ من بر باد تکیه می‌کنم ـ ای قامتی که نمی‌شکنی ـ اگر تو دیوار من هستی چرا بی‌ثبات و در نوسانم؟

۲ ـ من فرزند کلمات ساده‌ام ـ و شهید نقشه ـ من گل خانوادگی زرد آلو هستم ـ ای کسانی که ـ از بیره تا جلیل ـ بر ناممکن تکیه می‌کنید ـ دست مرا به من برگردانید ـ هویت مرا برگردانید.

و قد فتشوا سجنه
فلم يجدوا غير أنفسهم في القيود[۱].

با ایمان به این جبر حتمی، شاعر دوباره به تحقق آزادی و هویت وطنش امیدوار می‌شود و از بیابان حیرت و دو دلی به خوش بینی و امید بازمی‌گردد، وطن را سبز می‌خواند و بیداری گندم:

لن اسميك انتقال الرمز من حُلْم إلى يوم
و اسمّيك الدم الطائر في هذا الزمان
و اسمّيك انبعاث السنبلة
أيّها الطائر من جثّتي الكاملة المكتملة
في فضاء واضح كالخبز...
فلتو اصل أيها الأخضر
لون النار و الأرض و عمرالشهداء
و لتحاولْ أيها الأخضر
أن تأتي من اليأس إلى اليأس
وحيداً يائساً كالأنبياء
و لتواصل ايها الأخضر لونك
و لتواصل أيها الأخضر لوني
إنّك الأخضر، و الأخضر لايعطي سوى الأخضر.[۲]

این یک بار روانی، باری درونی، است که شاعر را به امید و مقاومت می‌خواند، حتی زخمها در نظرش تبدیل به نشان و علامت می‌شود و زنجیر انگشتر کرامت و مجد:

و القيد خاتم مجد
و شامةٌ للكرامة
و ساعدي للتحدّي[۳]

۱ـ در سینه‌اش جستجو کردند ـ و جز قلبش چیزی نیافتند ـ در قلبش جستجو کردند ـ و جز مردمش چیزی نیافتند ـ آوایش را جستجو کردند ـ و جز اندوهش در آن چیزی نیافتند ـ اندوهش را کاویدند ـ و جز زندانش چیزی نیافتند ـ زندانش را جستجو کردند ـ و جز خودشان کسی را در آن زندان نیافتند.

۲ـ ترا دیگر انتقال رمز از رؤیا به روز نمی‌خوانم ـ ترا خون پرندهٔ این عصر می‌نامم ـ ترا رستخیز خوشه می‌خوانم ـ ای آن که از جـد کامل من پرواز می‌کند ـ در فضایی گسترده و روشن چون نان... ـ ای سبز، باید که در رنگ آتش و زمین و عمر شهیدان، ادامه یابی ـ باید تلاش کنی ای سبز، که از نومیدی به نومیدی بیایی ـ تنها و ناامید چون پیامبران ـ ای سبز باید رنگ خود را ادامه دهی ـ ای سبز باید رنگ مرا ادامه دهی ـ تو سبزی، و سبزی جز سبزی نمی‌بخشد.

۳ـ زنجیر و بند، انگشتر عظمت و شکوه است ـ و نشان کرامت و شرف ـ و بازوی من برای مبارزه.

این بار روانی حاصل «بزرگ شدن» و بلوغ روحی است، حاصل ادراک حقایقی است که در کوچکی قابل درک نیست، و چون ادراک شود، امید و آرزو را زنده نگه می‌دارد و نومیدی را می‌راند و می‌میراند:

و أنا کبرت... کبرتُ
حطّمتُ المرایا کلّها
و نفضتُ أجنحة الغبار
عن جنّةٍ نبتت بصورة
...
و أنا کبرت، کبرت یا حبّي القدیم مع الجدار
کبر الأسیر، و أنت توقد
في لیالي التیه أغنیةً و نار
و تموت، وحدک، دون دار[1].

این تصویر بلوغ و بالندگی یادآور «سرود تحوّل» (انشودة الصیروة)[2] در شعر فدوی طوقان است. این قصیده مشتمل بر سه بخش است. بخش اول با عنوان ۱۹٦۷، تصویر کودکان فلسطینی است که در دنیای کودکی با تقلید شخصیتهای تاریخ و اسطوره، در جنگی ساختگی شرکت می‌کنند:

منهم من کانوا اطفالا
ماکبروا بعد
افراخ عصافیر صغیرة
مازالت با لعین المبهورة
ترنو و تحدّق في الاشیاء
في قمر یسطع، في شعله
في رش رذاذ تنعفه نافورة ماء
في قطّ یربض...
منهم من کانوا صبیه
تحترف الشیطنة و تلهو بالالعاب النارية

۱- بزرگ شدم... بزرگ شدم ـ همهٔ آیینه‌ها را شکستم ـ بال‌های غبار را تکان دادم ـ و از باغی که تصویر رویانده بود غبار را ستردم... بزرگ شدم، ای عشق کهن من، من با دیوار بزرگ شدم ـ اسیر بزرگ شد و تو ـ در شبهای گمراهی و گم گشتگی، ترانه و آتش می‌افروزی ـ و تو، تنها، بی‌خانه، می‌میری. (دیوان محمود درویش، ص. ۱۹۰، قصیدهٔ «کبر الأسیر»).

۲- دیوان فدوی طوقان، ص ۵٦۴.

تطلق في الرّيح الغريبة
سرب الطيارات الزرق الحمر الخضر القزحيه
تتأبّط كلّ شقاوتها في الأرصفة و في الساحات...
تتبارز بالأغصان الصلبة
تشهرها سيفا أوحربه
تتقمّص شخصيات كفاح اسطوريه
عنترة العبد الباحث عن حرّيته في درب الموت
عزالدين القسّام الرابض في الأحراش الجبلية...[۱]

این نمادها حکایت از آن دارد که انسان فلسطینی در آن زمان در جست و جوی هویت و آزادی و وطن با تشبّه جستن به شخصیتهایی که همان آرمان را در سطحی والا دنبال می‌کردند در صدد یافتن خویشتن بود، اما هنوز چون کودکان، عمق و عظمت مسؤولیت را درست نشناخته بود. تا آنگاه که شکست حزیران (ژوئن) رخ داد و باران سیاه بارید و خشک سالی و زلزله و طوفان و بلا واقع شد، و این بخش دوم «سرود تحوّل» است:

وجه حزيران أربد
زخّ المطر الأسود
و هناك على اطراف الافق هوت و تعلقت اللعنة
حين جراد القحط اندلق سيولامن خوذات الجلد
الأرض تميد، تميد، و تسقط، يبلعها طوفان الحلكة
يعبر نهر الزمن عليها بالخطوات المرتبكه
يزحف، يرجع أو يتجمّد...[۲]

سومین بخش قصیده تصویر بالندگی و رشد اندیشه و ایمان است، این بالندگی بیشتر از سالهای

---

۱ ـ تعدادی از آنها کودک بودند، ـ هنوز بزرگ نشده بودند ـ جوجه گنجشکهای کوچک ـ با چشمان مات و مبهوت ـ که می‌نگرد و به اشیاء خیره می‌شود ـ به ماه که می‌تابد، به شعله ـ به قطرات ریز آبی که از فوارهٔ آبی پراکنده می‌شود ـ به گربه‌ای که چمپاتمه زده...، ـ تعدادی بچه بودند ـ اهل شیطنت و آتش بازی ـ که در باد، بادبادکهای آبی و قرمز و سبز رنگین کمانی را رها می‌کردند ـ همهٔ شیطنت و بازیگوشی خود را در مبدانها و پیاده‌روها با خود داشتند ـ با شاخه‌های خشک، مثل شمشیر یا نیزه، با هم مبارزه می‌کردند ـ لباس شخصیتهای مبارزهٔ اسطوره‌ای را می‌پوشیدند ـ جامه عنتره، برده‌ای که در جستجوی آزادی، کام مرگ را می‌جست. جامه عزالدین قسام، که در کوهسارها کمین می‌کرد.

۲ ـ چهرهٔ ژوئن غبار آلود است ـ باران سیاه باریده ـ آنجا در کرانه‌های افق، لعنت آویخته ـ آنگاه که ملخهای خشکسالی از کلاه‌خودهای پوست چون سیل جاری می‌شوند ـ زمین می‌لرزد، می‌لرزد، می‌افتد، طوفان سیاهی آن را می‌بلعد ـ رود خانهٔ زمان با گامهای لرزان از روی آن عبور می‌کند ـ می‌خزد، برمی‌گردد یا منجمد می‌شود...

عمر است، اتحاد با حقیقت هستی است، یافتن هویت خویش است و در این زمان است که انسان خود عین اسطوره می‌شود و بزرگتر از همهٔ شعر:

كبروا في غاب الليل الموحش، في ظلّ الصبار المرّ
كبروا اكثر من سنوات العمر
كبروا، التحموا في كلمة حبّ سرّيّة
حملوا احرفها انجيلا، قرآنا يُتلى بالهمس!
.....
كبروا اكثر من سنوات العمر،
صاروا الشجر الضارب في الاعماق، الصاعد نحوالضوء
ـ الواقف في الريح الهو جاء
صاروا الصوت الرافض، صاروا
جدلية هدم و بناء
صاروا الغضب المشتعل على اطراف الأفق المسدود...
كبروا، كبرو اكثر من سنوات العمر
صاروا العابد و المعبود...
كبروا... صاروا الاسطورة
كبروا، كبروا صاروا الجسر
كبروا، كبروا، كبروا
صاروا اكبر من كل الشعر![1]

انسانی چنین نیرومند و بزرگ، هویتی اصیل و شریف دارد، هویتی با ریشهٔ تاریخی، و «قبل از میلاد زمان»، بی آن‌که نسبت به اشراف و نجیب‌زادگان از درد بیگانه ببرد؛ آن گونه که محمود درویش با صلابت انقلابی بر این هویت تکیه می‌کند:

سجّلْ!

---

۱ - در جنگل شب ترسناک، بزرگ شدند، در سایه درختی با میوه‌های بسیار تلخ ـ بیش از سالهای عمر بزرگ شدند ـ بزرگ شدند، با کلمهٔ سری عشق آمیختند ـ حروف آن را مانند انجیل یا قرآنی که به نجوا تلاوت شود، حمل کردند ـ بیش از سالهای عمر بزرگ شدند ـ درختی شدند با ریشه در اعماق، شاخه در فراز در نور، ایستاده در باد شدید ـ آوای عصیان و تمرّد شدند، ـ تضاد ویرانی و آبادی گشتند ـ خشم شعله‌ور در کرانه‌های افقِ بسته شدند ـ بزرگ شدند، بیش از سال‌های عمر بزرگ شدند ـ پرستش‌گر و معبود یکی شدند ـ بزرگ شدند، اسطوره شدند ـ بزرگ شدند، بزرگ شدند، پل شدند ـ بزرگ شدند، بزرگ شدند، بزرگ شدند ـ از تمامی شعر بزرگ‌تر شدند.

أنا عربيّ...
أنا اسم بلالقب...
صبور في بلاد كلّ فيها
يعيش بفورة الغضبِ...
جذوري
قبل ميلاد الزّمان رست
و قبل تفتح الحقب...
و قبل السّرو و الزيتون
و قبل ترعرع العُشب...
أبي... من أسرة المحراث
لا من سادة نُجُبِ
و جدّي كان فلّاحا
بلا حسب... و لانسب!
يعلّمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتب...
و بيتي كوخ ناطور
من الأعواد و القَصَب...
فهل ترضيك منزلتي؟
أنا اسم بلا لقب![1]

این شاعر / انقلابی / فلسطینی بی‌نسب اشرافیت که ریشه‌هایش به ماقبل میلاد زمان و قبل از گشایش دروازه‌های اعصار می‌رسد، پیش از آن‌که خواندن بیاموزد، در کلبه‌ای از نای و چوب، بلند همتی و آزادگی و سرفرازی خورشید را آموخته است. عاشق وطن است و دوستدار مردم، اما طوفانی است سهمگین در برابر غاصبان:

أنا لاأكره الناس
و لا أسطو على أحدِ

---

۱ ـ بنویس، ـ من عربی‌ام ـ من نامی بدون لقبم ـ شکیبا، در سرزمینی که همه به آتش و شعله خشم زندگی می‌کنند ـ ریشه‌هایم ـ پیش از تولد زمان، راسخ شده ـ پیش از گشوده شدن اعصار ـ پیش از سرو و زیتون ـ پیش از رویش سبزه‌ها ـ پدرم... از خانوادهٔ گاو آهن ـ نه از سروران نجیب‌زاده ـ و نیایم کشاورز بود ـ بی‌حسب... و بی‌نسب ـ پیش از خواندن، به من آزادگی خورشید را آموخت. ـ خانه‌ام کلبهٔ باغبانی است ـ از چوب و نی ـ آیا این مقام ترا راضی می‌کند؟ ـ من نامی بدون لقبم. (دیوان محمود درویش، دیوان اوراق الزیتون، قصیدهٔ «بطاقة هویّه»، ص. ۷۳).

ولكنّي... إذا ماَجُعتُ
آكل لحم مغتصبي
حذارِ... حذارِ... من جوعي
و من غضبي!![1]

گرسنگی، نان، خوشه‌های گندم، زمین و کلمات و عبارات نزدیک به آنها از نمادهای پرمفهوم و سنگین بار شعر محمود درویش است. خوشه‌های گندم مثل خنجر است مثل سلاح، زیرا منبع حمایت اقتصادی است، زیرا راه حمایت معاش و زندگی از خواری و نیازمندی است. نان برای گرسنگی و انقلاب کفایت می‌کند، پس برای انقلاب مثل سلاح، ضروری است. نان فلسطین از جایی دیگر جز گندم‌زارهای فلسطین نخواهد آمد و انقلاب فلسطین باید با تکیه بر همین زمین، همین مزارع، همین دستهایی که از گندم فلسطین توان می‌گیرد، برپا شود و استمرار یابد:

يا صديقي!
لن يصبّ النيل في الفولجا
و لا الكونغو، و لا الأردن، في نهر الفرات
كلّ نهر، و له نبعٌ... و مجرى... و حياة
يا صديقي! أرضنا ليست بعاقر
كلّ أرض، و لها ميلادها
كلّ فجر، و له موعد ثائر![2]

---

۱ - من از مردم گریزان نیستم - بر کسی دست زورگویی نمی‌گشایم - اما... اگر گرسنه شوم گوشت غاصبان حق خود را می‌خورم - بپرهیزید... بپرهیزید... از گرسنگی من، - و از خشم من.

۲ - دوست من! هرگز رودخانهٔ نیل به ولگا نخواهد ریخت - هرگز رودخانهٔ کنگو یا رودخانهٔ اردن به فرات نمی‌ریزد - هر رودخانه‌ای سرچشمه‌ای و مسیری و زندگیی دارد - دوست من، زمین ما بی‌ثمر و عقیم نیست - هر زمینی، میلادی دارد - هر سپیده دمی زمان انقلابی دارد.(دیوان محمود درویش، قصیدهٔ «عن الأمنیات»، ص. ۴۴).

فصل چهارم

قدس، مهاجمان و فدائیان

غیر از محمود درویش، که همه قصائد و همه دیوانهایش، سرود فلسطین است، دیوانهای شعری معاصر دیگری نیز هست که به فلسطین اختصاص دارد. یکی از نخستین دیوانهای شعر معاصر عربی که منحصراً به فلسطین پرداخته، دیوان «نار» سرودهٔ احمد قندیل شاعر معاصر عربستان سعودی است. قصائد «نار» شراره‌های شعری سمبولیک است که مفاهیمی مستور در جامه نماد دارد، هر چند در شدت خفاء و مستوری به مرز مفاهیم شعر محمود درویش نمی‌رسد. کاربرد نمادین عبارات حتی در مقدمهٔ دیوان ـ که تار شکسته (الوتر المقطوع) نام دارد ـ نیز آشکار است.

قندیل در این مقدمه در شرح قصاید «نار» چنین گفته: «و لقد تكون هذه السطور وجوداً مهملاً في عدم كبير، جناية رقعة متناساة أو منسيّة، ذنب إهمالٍ او إغفال. إلّا أنّها ـ قبل ذلك و بعده ـ تتحرّك بقلب الجزيره، و في مهبط الوحي و النور. لقد بدأت شعراً، في لحن رهيب، محموم، منهوم. ولكنّها منذالبداية عرفت نهايتها، عرفتها في حسرة و ندم، فأحست أنّها من الذات العربية ولها ألحان ضائعة متقطّعه، الحان وقّعها وتر مقطوع»[1].

---

۱ - شاید این سطور وجودی فراموش شده در نیستی بی‌کران است، جنایت پاره زمینی که به عمد یا جز آن فراموش شده، گناه مسامحه یا فریب. با اینحال و در همه حال، در دل جزیره، در منزل وحی و نور در جنبش است. با شعر آغاز شده با آهنگی ترسناک، تبدار و ... اما از آغاز، پایان خود را می‌شناخته، با افسوس و پشیمانی می‌شناخته، می‌دانسته که ذات و عنصر عربی است، آهنگی گم گشته و پاره پاره، آهنگی که از تار شکسته بلند است. (الحركة الادبية، ص ۳۴۱).

این عبارتهای محزون و رمزآلود ـ درست مانند آهنگ تار شکسته ـ تأثیری عجیب بر روح آدمی باقی می‌گذارد و احساسی مبهم خلق می‌کند که یادآور ندای محمود درویش است:

فدعونا نتكلّم
و دعوا حنجرة الأموات فينا
تتكلّم[۱]

و سخنش، سخن مردگان از زبان او، جز حدیث قدس نیست، چنان‌که در «ترانهٔ یکصد و پنجاه و یک» (المزمور الحادي و الخمسون بعد المائة)، می‌گوید:

اورشليم! التي عصرت كلّ اسمائها
في دمي...
... المزامير صارت حجارة
رجموني بها
و أعادوا اغتيالي
قرب بيّارة البرتقال
اورشليم! التي أخذت شكل زيتونة
داميه...
صار جلدي حذاء
للأساطير و الأنبياء[۲]

فلسطین که در قصاید پیشین شاعر «سبز» بود و «خوشه گندم»، اینجا پرتقال است و زیتون و پرتقال (البرتقال) در شعر محمود درویش نماد فلسطین است و تفنگ، و زیتون نیز فلسطین است و روغن، فلسطین است و نور، شاخه‌ای از «شجرة زيتونة مباركة» که تجلی شعاعی از «نور علی نور» است، مثل «قلب الجزيرة» مهبط وحی و نور و قبله است، یا چنان‌که در تصویر سمبولیک شعر فدوی طوقان می‌یابیم، زیتون، خونش جاری است، با روغن فراوان برای برافروختن قندیل‌ها و فانوس‌ها بر سر راه رهروان:

لعلّ زيتون الجبال

---

۱ ـ بگذارید سخن بگوییم، بگذارید حنجره مردگان در ما سخن بگوید.

۲ ـ ای قدس! که عصارهٔ همهٔ نامهای خویش را در خون من ریخته‌ای ـ سرودهایی که سنگ شد ـ و مرا با آن سنگسار کرده‌اند، ـ و دوباره قتل را تکرار کرده‌اند ـ نزدیک باغستان پرتقال ـ ای قدس! که شکل زیتون گرفته‌ای، خونین ـ بشره‌ام نعلین اسطوره و پیامبران است. (دیوان محمود درویش، دیوان «العصافير تموت في الجليل»، ص ۲۹۱).

يئنّ بين فكّي المعاصر
لعل دمه يسيل...
يا حامل القنديل...
الزيت و فر، أطعم القنديل
وارفعه للسارين
ارفعه مثل الشمس.[۱]

قدس گندم، قدس پرتقال و قدس زیتون زیر چکمه‌های اشغالگران «شهر حزن آلود» شاعر فلسطینی است. روز هجوم و اشغال برای قدس روز مرگ و خیانت بود، روزی که سنگینی شکست و مرگ را تجربه کرد، و آن روز، موسم برداشت گندم و زیتون بود:

يوم رأينا الموت و الخيانة
تراجع المدّ
و أغلقت نوافذ السماءْ
و أمسكت أنفاسها المدينه...
و اختنقت بغصّة البلاء
مدينتي الحزينة...
و الحزن في مدينتي يدبّ عارياً
مخضّب الخطى
والصمت في مدينتي
الصمت كالجبال رابض
كالليل غامضٌ، الصمت فاجعٌ ـ
محمّلٌ
بوطأة الموت و بالهزيمة
أواه يا مدينتي الصامتة الحزينة
أهكذا في موسم القطاف

---

۱ ـ شاید زیتون کوهساران، ـ زیر دندانه‌های چرخ، ناله می‌زند ـ شاید خونش جاری است... ای فانوس در دست!... روغن فراوان است، فانوس را سیر کن ـ و آن را برای رهروان برافروز ـ مثل خورشید آن را برافروز. (دیوان فدوی طوقان، قصیده: «الیهم وراء القضبان»، ص ۶۱۹)

تحترق الغلال و الثمار؟
أواه يا نهاية المطاف![1]

اما این اندوه سنگین همیشگی نیست، سال‌ها می‌ماند، در لمس، در احساس، در ادراک و در قلب شاعر/انسان فلسطینی، سال‌ها می‌ماند، اما سرانجام تغییر ماهیت می‌دهد به خشم و امید تبدیل می‌شود. صلاح عبدالصبور، شاعر معاصر مصر، با این‌که به توصیف منتقدان شاعر اندوه عمیق[2] است، شهر حزن آلود قدس را در آینده اینگونه می‌بیند و به تصویر می‌کشد:

لم يكُ في عيونه و صوته ألم
لأنّه أحسّه سنهْ
و لا كه... استنشقه سنه
و شاله في قلبه سنه
و طالت السنون أزمنهْ
فأصبحت آلامه في صدره ـ حقداً
بل أملاً ينتظرالغداً[3].

قدس برای عبدالصبور، وطن است و زیتون، خانه است و تاکستان، که بیرحمانه قربانی کین توزی قوم تاتار گردیده، آن روز که تاتار بر فلسطین، هجوم برد، فلسطینی را از «سرزمین اندوهگینش» بیرون راند، اما فلسطینی/فدایی، پشت حصار خار و شوکران، بی‌ملال و نستوه ایستاده، و بر مرگ عصیان کرده، و این تمرّد بر مرگ تا روز انتقام ادامه خواهد داشت:

كانت له أرض و زيتونه
و كرمة، و ساحة و دارْ
و عندما أوفت به سفائن العمر إلى شواطئ السكينهْ
و خطّ قبره على ذَرَى التلال

---

۱ ـ آن روز که مرگ و خیانت را دیدیم ـ موج به دریا برگشت ـ روزنه‌های آسمان بسته شد ـ شهر دیگر نفس نکشید ـ و آوای شهر غمگین من ـ به غصهٔ این مصیبت در گلویش شکست ـ اندوه در شهر من ـ با پای رنگین ـ برهنه جریان دارد ـ سکوت در شهر من ـ چون کوه نشسته ـ چون شب پیچیده است ـ سکوت فاجعه‌بار است ـ سنگینی مرگ و شکست را به دوش می‌کشد ـ آه‌ای شعر غمگین و ساکت من ـ آیا چنین در موسم برداشت، میوه‌ها و گندم‌ها به آتش کشیده می‌شود؟ آه! از این پایان راه (دیوان فدوی طوقان، قصیدهٔ «مدينتي الحزينة»، ص ۴۸۲).

۲ ـ حياتي في الشعر، ص ۹۸.

۳ ـ در چشمان و در آوایش اندوهی نبود ـ زیرا سالی آن را حس کرد ـ جوید... سالی آن را تنفس کرد ـ سالی آن را در دل تپید ـ سالها دوام آورد ـ و آنگاه دردها و اندوهش در سینه به کینه بدل گشت، بلکه به آرزویی که در انتظار فرداست. (دیوان عبدالصبور، قصیدهٔ «ثلاث صور من غزّة»، ص. ۱۳۸).

انطلقت كتائبُ التَتارْ
تذوده عن أرضه الحزينَهْ
لكنّه خلف سياج الشوك و الصبّار ظلّ واقفاً...
بلاملال
يرفض أن يموت قبل يوم ثارْ
يا حلم يوم الثّار[1].

تصویر هجوم «تاتار» بر شهر قدیمی شاعر، موضوع قصیدهٔ دیگری از دیوان صلاح عبدالصبور است که آن را «هجم التتار»[2] نام کرده است. تصویر ویرانی شهر، از هم پاشیدن نیروهای مردمی، کاروان مردگان، پرچم‌های سیاه، سربازی که از سر خشم و نومیدی مشت بر دیوار می‌کوبد، دود و غبار، جامه‌های خونین، شانه‌های فروافتاده و دستهای آویزان، فرار مادران از ترس حریق و فرو افتادن سقف‌ها و از نگاه و دست مهاجمان و...:

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدّمار
رجعت كتائبنا ممزّقة و قدحمي النّهار
الراية السّوداء، و الجرحى، و قافلةٌ موات
والطبلة الجوفاء، و الخطو الذليل بلا التفات
و اكفّ جنديّ تدقّ على الخشب...
و الافق مختنق الغبار ...
والجند ايديهم مدلّاة إلى قرب القدم
قمصانهم محنية مصبوغة بنثار دم
و الأمهات هربن خلف الرّبوة الدّكناء من هول الحريق
أوهول أنقاض الشقوق
أونظرة التتر المحملقة الكريهة في الوجوه
أوكفّهم تمتّد نحواللحم في نهم كريه

---

۱ ـ وطنی داشت و زیتونی ـ تاکستانی و خانه‌ای ـ و چون کشتی عمر او را به ساحل آرامش رساند ـ و خط آرامگاهش برفراز تپه‌ها رسم شد ـ فوج فوج تاتار آمدند ـ و او را از وطن غمگینش راندند ـ اما او پشت حصار خار و درختان صبار تلخ ایستاد، بی‌خستگی و نستوه ـ قبل از انتقام از مرگ سرباز زد ـ خوشا رؤیای روز انتقام. (دیوان عبدالصبور، قصیدهٔ «ثلاث صور من غزّة»، ص ۱۴۰).

۲ ـ دیوان صلاح عبدالصبور، ج ۱، الناس في بلادي، ص ۱۴.

زحف الدّمار و الانكسار
وابلدتي! هجم التتار.[1]

صحنه دیگری که شاعر در این قصیده پرداخته، تصویر اردوگاه اسیران است با دنیایی از خاطرات زیبای کودکی و وطن آفتابی کودکی و دیروزهای بلند و پرنعمت و با دنیایی واقعی از عذاب و رنج و محنت و سیاهی که اسیران با آن دست به گریبان‌اند و سربازان تاتار سرگرم مزاح و سرمست از این ویرانگری: اردوگاه، سرباز مسلح، شب و سیم خاردار:

في معزل الأسرى البعيدْ
الليل و الاسلاك و الحرس المدجّج بالحديد
و الظلمة البلهاء، و الجرحى و رائحة الصديد
و مزاح مخمورين من جند التتارْ
يتلمظون الانتصار
و نهاية السفر السعيد
و أنا اعتنقت هزيمتي و رميتُ رجلي في الرمالْ
و ذكرت ـ يا أمّي ـ أماسينا المنعّمة الطوال
و بكيتُ ملء العين ـ يا أمي ـ لذكرى كالنسيم
.....
أمي....
و أنت بسفح ذاك التلّ بين الهاربين
و الليل يعقدُ للصغار الرعب من تحت الجفون
و الجوع والثوب الشفيف[2]

---

۱ ـ تاتار هجوم آورد ـ شهر قدیمی ما را ویران کرد ـ سربازان شکست خوردهٔ ما بازگشتند، و روز سخت گرم بود ـ پرچم سیاه، زخمی‌ها، کاروان مردگان ـ طبل توخالی و قدمهای خواری و بی‌توجهی ـ و دست سربازی که بر چوب می‌کوبید... و افق لبریز غبار... و سربازان با دستهای آویزان تا نزدیک قدم‌ها ـ جامه‌های چروکیده و خونین ـ مادرانی که از ترس حریق به پشت تلی سیاه پناه می‌بردند ـ یا از ترس ویرانه‌های شکافته ـ یا از نگاه زشت و تند تاتار ـ یا دست آنها که با آزمندی کریهی به اجسام دراز شده بود ـ ویرانی و شکست نفوذ می‌کرد و می‌خزید ـ ای وای شهر من ـ تاتار هجم آورده است.

۲ ـ در اردوگاه اسیران، آن دورها ـ شب است و سیم خاردار و نگهبان مسلح به آهن ـ و سیاهی بی‌احساس، و زخمیان و بوی چرک ـ و شوخی سرمستان تاتار ـ که پیروزی را مزه‌مزه می‌کنند و پایان سفری خوش را ـ و من به شکست گردن نهاده‌ام و قدم در شن گذاشته‌ام ـ و گذشته‌های خوش و طولانی را مرور می‌کنم مادر! ـ و از یاد و خاطره‌ای چون نسیم، سخت گریستم، مادر... ـ مادر! تو در دامنه آن تل میان مردمی بودی که فرار می‌کردند ـ و شب ترس را از زیر پلک کودکان می‌راند ـ و گرسنگی و لباسی نازک.

پایان قصیده، نظیر همان تصویری است که از تحوّل درد و اندوه به خشم و امید در قصیده «ثلاث صور من غزّة» شاهد بودیم. خشم و کینی که تاتار در دل مردم شهر ویران، قدس مغصوب، برمی‌افروزند، حاصل رنجهایی است که این مردم برده‌اند و دردها و داغهایی که کشیده‌اند و نتیجهٔ آن، ارادهٔ راسخ آنان در گرفتن انتقام و ساختن دوبارهٔ وطن مقدس:

أترى بكيت لأنّ قريتنا حُطام...؟
و لأنّ ايّاما أثيرات تولّت لن تعود؟
أماه! إنّا لن نبيد...
و أنا ـ و كل رفاقنا ـ يا أمّ حين ذوى النهار
بالحقدِ أقسمنا، سنهتفُ في الضحى بدم التتار
أماه! قولي للصغارْ:
أيا صغار...
سنجوس بين بيوتنا الدّكناء إن طلع النهارْ
و نشيدُ ما هدم التتار...[1]

فدوی طوقان از هجوم اشغالگران/تاتار تعبیر دیگری دارد. او سیطرهٔ سربازان بیگانه و غاصب را بر شهر به انتشار بیماری طاعون شبیه‌تر یافته و با چنین تعبیری به تصویر همان وقایع و فجایع پرداخته است:

يوم فشا الطاعون في مدينتي
خرجتُ للعراءْ
مفتوحةَ الصدر إلى السماء
أهتف من قرارة الأحزان بالرياحْ:
هبّي و سوقي نحونا السّحاب يا رياحْ
و أنزلي الأمطارْ
تطهّر الهواء في مدينتي
و تغسل البيوت و الجبال و الأشجارْ

---

۱ ـ می‌پنداری از آن رو می‌گریم که روستای ما ویران شده؟ ـ و از آن رو که روزگار محبوب من به سرآمده و دیگر باز نخواهد گشت؟ ـ مادر! ما هرگز نابود نخواهیم شد. و من، و همهٔ دوستانم ـ در پایان روز ـ با کین سوگند خوردیم که در بامدادان خون تاتار را خواهیم ریخت ـ مادر! به کودکان بگو: ـ هان! کودکان من! ـ با طلوع روز، میان خانه‌های غبار گرفته‌مان، جستجو خواهیم کرد و آنچه را تاتار ویران کرده دوباره خواهیم ساخت.

هبّي و سوقي نحونا السحاب يا رياح
و لتنزل الأمطار[۱].

اما باریدن باران، نیازمند خون است، نیازمند تقدیم قربانی، چنان‌که در اساطیر مستور است[۲]، و آن طور که سیاب به این همراهی ـ همراهی خون و باران ـ اشاره می‌کند:

تبارك الاله
و اهب الدم المطر[۳]

و در قصیده‌ای دیگر:

فإنّما الدماء
توائم المطر.[۴]

یعنی سخن گفتن و نوشتن کفایت نمی‌کند، بلکه سودی ندارد و فدایی فلسطینی این حقیقت را به خوبی دریافته است:

أجلس كي اكتب، ماذا اكتب؟
ما جدوى القول؟
يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي،
ما أحقر أن أجلس كي اكتب
في هذا اليوم[۵]

کلمه گرچه سلاح است اما سلاح کافی نیست، کلمهٔ شررانگیز سلاحی است در کنار سلاح‌های دیگر، اما باز هم به تنهایی کفایت نمی‌کند، و کلمه‌ای که شرری نمی‌انگیزد سلاح هم نیست:

هل أحمي أهلي بالكلمة؟

---

۱ ـ آن روز که طاعون در شهر من منتشر شد ـ به بیابان رفتم ـ با سینه‌ای گشاده رو به آسمان، ـ از اعماق اندوه به بادها ندا دادم: ـ ای بادها! بوزید و ابرها را به سوی ما بیاورید ـ و باران را فرو بارید ـ تا هوا در شهر من پاک شود ـ و خانه‌ها و درختان و کوهها را بشوید ـ بوزید و ابرها را به سوی ما بیاورید، ای بادها ـ باید که باران ببارد ـ باید باران ببارد.

۲ ـ در اساطیر حکایت شده است که در خشک سالی برای درخواست باران قربانی‌های انسان و غیرانسان به آسمان نیروهای غیبی پیشکش می‌شد: جاء زمان كان فيه البشر، ـ يفدون من ابنائهم للحجر ـ يا ربّ عطشى نحن، هات «المطر» ـ روّالعطاشى منه، روّالشجر.

۳ ـ بزرگ است خدای بخشندهٔ خون و باران. (دیوان السیاب، قصیده «مدینة السند باد»).

۴ ـ خونها با باران هم رنگ و هماهنگ است. (دیوان السیاب، قصیدهٔ «رؤیا عام ۱۹۵۶»).

۵ ـ بنشینم تا بنویسم، چه بنویسم؟ ـ سخن گفتن چه سودی دارد؟ ـ ای اهل من، ای وطن من، مردم من، ـ چقدر حقیرانه است که بنشینم تا بنویسم ـ در این روز. (دیوان فدوی طوقان، قصیدهٔ «الفدائي و الأرض»، ص ۵۰۴).

هل أنقذ بلدی بالکلمة؟
کل الکلمات الیوم
ملحٌ لایورق أو یزهر
في هذا اللیل...[۱]

راهی است طولانی که از ساحل جهنمی شب می‌گذرد و جز با مشعل خون از آن نتوان گذشت و به آرامش و سرور نتوان رسید:

امّاه! موکب الفرح
لم یأت بعدْ
لکنّه لابدّ أن یجیء
یحدو خطاه المجد
....
لاتحزني إذا سقطت قبلَ موعد الوصول
فدربنا طویلة شقیة
و دون موعد الوصول ترتمي علی المدی
سوا حل اللیل الجهنّمیة
نعبرها علی مشاعل الدّماء
لکن یجيء بعدنا الفرح
لابدّ من مجيء هذا الفرح[۲]

و این همان است که قصیدهٔ «طریق واحد» از دیوان «لا» سرودهٔ نزار قبانی شاعر سوریه منادی آن است. این قصیده از رساترین و زیباترین و انقلابی‌ترین ترانه‌های انقلاب فلسطین است که جنبش فدائیان فلسطین را با نقشی بسیار نافذ و موثر، اما به زبانی ساده ـ به سادگی زبان مردم عامی و بی‌سواد ـ ترسیم می‌کند: فدایی فلسطینی برای آزادی و رهایی، جز تفنگ نمی‌شناسد:

أصبح عندي الآن بندقیة

۱ـ از مردم با حرف حمایت کنم؟ ـ وطنم را با حرف نجات دهم؟ ـ همهٔ کلمات امروز ـ نمک است، گُل نمی‌دهد، برگ نمی‌آورد ـ در این شب. (همان).

۲ـ مادر! موکب سرور ـ هنوز نیامده ـ اما باید بیاید ـ شکوه و عظمت گامهایش را خواهد راند ـ ... غمگین مباش اگر پیش از رسیدن به آن، برخاک افتم ـ زیرا راه ما دراز است و سخت ـ و قبل از زمان رسیدن ـ ساحل جهنمی شب را خواهد گسترد ـ و ما با مشعل خون از آن خواهیم گذشت ـ اما پس از ما سرور خواهد آمد ـ باید این سرور بیاید. (دیوان فدوی طوقان ـ قصیده "الفدائي و الأرض"، ص ۵۰۶).

إلى فلسطين، خذوني معكم
إلى ربىً حزينة كوجه مجدليّهْ
إلى القياب الخضر... و الحجارة النبيّة
عشرون عاما... و أنا
أبحث عن أرض و عنْ هويّهْ
يا أيّها الثوار
تقدّموا
تقدّموا
فقصّة السلام مسرحيّهْ
و العدل مسرحيّهْ
إلى فلسطين طريق واحدٌ
يمرّ من فوهةِ بندقيهْ[1]

دفتر سرودهای فلسطین رنگ رنگ است و بی‌انتها، و امتدادش در زمان تا امتداد فلسطین در تاریخ و در آینده و تا استمرار حق در ابدیت، و اینها همه از آنروست که این شعله جاوید بماند و تا کودکان هر نسل بدانند قصهٔ سرزمینی که "بزرگان" تباهش ساختند:

ولیذکر الصغار
حکایة الأرض التي ضیّعها الکبار[2].

---

۱ ـ اینک من تفنگی دارم ـ مرا با خود به فلسطین ببرید ـ به تپه سارهای محزونش که چون سیمای ماجدولین است ـ به گنبدهای سبز... به سنگ پیام بر ـ بیست سال است که من ـ در جست و جوی وطن و جست و جوی هویتم ـ ای انقلابی‌ها ـ به پیش، به پیش ـ داستان صلح، نمایش است ـ عدالت نمایش است ـ به فلسطین فقط یک راه هست ـ که از دهانهٔ تفنگ می‌رود.

۲ ـ تا کودکان بخاطر بسپارند ـ قصهٔ سرزمینی که بزرگ‌ها تباهش کردند: (القصة الشعریة، ص ۳۵۰، از قصیدهٔ «قصة راشیل شوارزنبرغ» سرودهٔ نزار قبانی).

فصل پنجم

نوای عیاری و تمرّد

در بخش نخست این کتاب به تفصیل از مفهوم تمرّد و عصیان و شاخه‌های آن و رابطه‌اش با مفهوم انقلاب سخن گفتیم و اینک در امتداد همان مسیر پیش می‌رویم.

در اجتماعات بشری عادت بر این است که عرف و رسوم رایج و سنن موجود را اصل طبیعی و معتدل *norm* تلقی کنند و هر نوع ناسازگاری با این امور مألوف را خارج از اعتدال و غیرطبیعی به‌شمارند. شاید در بسیاری موارد چنین اصلی مطلوب باشد اما همین اصل، در عین حال می‌تواند منشأ بسیاری از اتهامات، مظالم و تحقیرها یا طردها باشد، به علاوه همین اصل می‌تواند سدّ عظیمی در برابر تحرّک، پویایی، نوآوری و خلاقیت و ابداع باشد. باز همین اصل می‌تواند سلاحی سرکوب‌گر در دست کسانی یا نیروها و جناح‌هایی باشد که از رسوم و سنن رایج سود می‌برند و در حقیقت از آن به نفع خویش سوء استفاده می‌کنند. تمرّدی که این تألیف در پی ترسیم یا منعکس کردن فریاد آن در قلمرو شعر است، همین چهرهٔ دوم ناسازگاری با اصول و سنن مألوف و مقبول است، خواه سنن اجتماعی باشد یا قوانین سلطهٔ سیاسی. اما خروج بر قواعد کلاسیک شعر ـ که پیش از این آن را انقلاب شعری نامیدیم ـ موضوع سخن ما نیست.

تمرّدی که شاخه‌ای ستبر از درخت تناور انقلاب است، تمرّد بر «آنچه هست و نباید باشد»، است، عصیان بر نابسامانی و آشفتگی حقیقی موجودات و امور است، زیرا اگر به راستی حقایق و امور سامان داشته باشند، هر چیز در جای خویش خواهد بود که به تعبیر امام علی (ع) همان تجلی عدالت است. آشفتن حقایق و بهم ریختن آنها از موضع شایستهٔ وجود آنها به معنی ظلم و عصیان بر

حق است. پس تلاش و یا مبارزه برای سامان دادن زندگی ـ حیات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و.... ـ به معنی مبارزه با عصیان و ظلم است و در مفهوم حقیقی خود تمرّد نیست. اما همان عادت بشری، که در آغاز این گفتار از آن یاد کردیم، مصدر چنین خلطی در مفاهیم و مصادیق شده است. از این‌رو تمرّد بر سنن پوسیده و ناسازگاری با نُرم‌های پذیرفته شده اجتماع، عصیان و سرکشی قلمداد شده و می‌شود، با وجود آن‌که در حقیقت امر چنین ناسازگاری و تمرّدی عین عدالت‌خواهی و ظلم ستیزی و حق‌پرستی است و باید نوعی رسالت و مسؤولیت انسانی تلقی شود. این گونه برخورد با حرکتهای ناسازگار و متمرّد از عرف، حکایت دیروز و امروز نیست، حکایت بشر است از آغاز تاریخ، و بی‌تردید تا پایان آن، چراکه اصل ضروری و همراه تقابل خیر و شر است که انسان در انتخاب آن آزاد گذاشته شده است:

إنّا هدیناه السبیل امّا شاکراً و امّا کفورا[1]

و می‌پندارم که این بهای آزادی اراده است بهایی بس گزاف.

قرآن بارها و بارها از این برخورد خصمانه سودجویان با صاحبان رسالت ناسازگاری با سنن و قوانین پوسیده و غیرحقیقی، سخن گفته است:

أجئتنا لنعبد اللّه وحده و نذر ما کان یعبد آباؤنا؟[2]

أتنهانا أن نعبد ما یعبد آباؤنا؟[3]

أصلاتك تأمرك أن نترك ما یعبد آباؤنا؟[4]

و....

یک معنای چنین تأکیدی آن است که این حکایت، مکرر است و داستان هر عصر، هر قرن، و هر روز. و انتخاب شرحه‌هایی از این حقیقت مکرر به معنای انکار یا فراموشی استمرار و دوام و کلیت آن نیست، بلکه تنها به انگیزهٔ تأثیر و جاذبهٔ قوی‌تری است که در قلمرو شعر عربی در پاره‌ای از آثار ادبی احساس می‌شود.

«عیّاری» نیز از آن‌رو که خروج بر عرف و سنن اجتماعی است در کنار شعر تمرّد قابل بررسی است، هر چند که در تاریخ معاصر یا ادبیات عصر جدید دیگر جایی ندارد. عیاران عرب ـ به اعتقاد نگارنده ـ ریشه تاریخی به عصر جاهلیت می‌برند، یعنی زمانی که بر آنان عنوان صعالیک اطلاق می‌شد. و شعر صعالیک از زیباترین و بدیع‌ترین آثار شعر عربی در همهٔ اعصار است.

۱ـ سوره انسان، آیه ۳.

۲ـ سوره اعراف، آیه ۷۰.

۳ـ سوره هود، آیه ۶۲.

۴ـ سورهٔ هود، آیه ۸۷.

صعالیک جمع صعلوک است و صعلوک از نظر لغوی فقیری را گویند که مال و اندوخته یا اعتبار مالی ندارد. شاعران صعالیک در عصر جاهلیت گروهی از «شذّاذ»[۱] و «ذؤبان»[۲] عرب بودند[۳]. این گروه بر اهل بادیه و شهر شبیخون می‌زدند و غارت می‌کردند و در کوهها پناه می‌گرفتند. در دویدن بسیار سریع و در آن ضرب‌المثل بودند. راهها و مخفی‌گاههای صحرا را نیک می‌شناختند. آنگاه که بعد از غارت در مأوای امن خویش می‌آسودند شاعرانشان به سرودن شعر می‌پرداختند. شعر صعالیک وصف اخلاق، معتقدات و مرام آنهاست و شرح اعمالی که مرتکب می‌شدند و حوادثی که در پدید آمدنش دخالت داشتند. شعری است که بر طبیعت و صدق عاطفه و دقت وصف تکیه دارد و خوی ناپسند مردم زمانه را که به آزمندی و ریا و تن‌آسایی راغبند، به سختی مورد نکوهش و ملامت قرار می‌دهد[۴].

از مشهورترین شاعران صعلوک دوران جاهلیت عروة بن الورد و شنفریٰ شایستهٔ بیشترین اهتمام و تقدیرند، به ویژه عروه در شعر عربی ـ حتی در شعر عربی معاصر ـ جایگاه ویژه و برجسته‌ای دارد. «لامیة العرب» سرودهٔ شنفری، مرام نامهٔ اعتقادی اوست و حقّا توصیف و بیان پاره‌ای از عالی‌ترین ویژگیهای اخلاقی ـ انسانی است که اساس آن کرامت و عزت نفس است. از این دیدگاه قبول هر سختی و رنج طاقت فرسایی در راه حفظ شرف و کرامت انسانی روا، و بلکه واجب است.

و في الأرض منأی، للکریم، عن الأذی، و فیها، لمن خاف القلی، متعزَّلُ.
لعمرك، ما بالأرض ضیقٌ علی امرئ، سری راغباً أو راهباً، و هو یعقلُ[۵].

و نیز:

أدیم مطال الجوع حتّی أمیته و أضرب عنه الذکر صفحاً، فأذهلُ،
وأستفّ ترب الأرض کي لایری له علیّ من الطّول، امرؤ متطوّل.
و لولا اجتناب الذّأم لم یلف مشرب یعاش به، الاّ لدیّ، و مأکلُ،
و لکنّ نفساً مُرّة لاتقیم بي علی الضّیم، الاّ ریثما أتحوّل[۶].

---

۱ ـ شذاذ، گروهی از مردم که در میان قومی زندگی می‌کنند ولی از قبیله آنها نیستند، به غریبان نیز گفته شده است.

۲ ـ ذؤبان جمع ذئب است ذؤبان العرب لقب صعالیک است شاید از آن‌رو که چون گرگ‌های گرسنه، جسور و بی‌باک بودند.

۳ ـ گروهی از صعالیک را به علت سیاهی پوست، أغربة العرب می‌خواندند. (اغربه جمع غراب است). اینان از نژاد دو رگه ـ عرب و سیاه ـ بودند، مثل شنفریٰ و تأبّط شرّا.

۴ ـ المجاني الحدیثه، ج ۱، ص. ۲، الأغانی، ج ۳، ص ۷۲ و بعد آن.

۵ ـ برای کریمان در زمین پناهی از آزار یافت می‌شود و برای آنان که از خشم مردم گریزانند عزلت گاهی هست ـ به جان تو که برای انسان خردمند که از بیم یا به امیدی راه می‌سپارد، زمین تنگ نیست.

۶ ـ استمرار گرسنگی را می‌پذیرم تا احساس آن را بمیرانم، و به آن بی‌توجهی می‌کنم تا آنرا از یاد ببرم ـ خاک زمین را می‌بلعم تا صاحبان تنعم، بر من منتی احساس نکنند ـ اگر پرهیز از ذلت نبود هیچ طعام و شرابی نبود که نزد من یافت نشود ـ اما روح آزادهٔ من نمی‌گذارد که بر ستم هیچ درنگی کنم.

برای آن‌که انسان کریم و عزیز بماند، زمین پهن و گسترده است و شایسته است که به هدف رهایی از بند عبودیت و منّت مردمان، انسان کریم هجرت و عزلت اختیار کند. این پند قرآن است که خداوند کریم می‌فرماید: «انّ أرضي واسعة فإيّاي فاعبدون»[۱] و این سرزنش که: «ألم تكن أرض اللّه واسعة فتها جروا فيها؟»[۲].

و مفهوم این ملامت و توبیخ آن است که با داشتن این طریق، عذری برای تن در دادن به ذلت و عبودیت، پذیرفته نیست.

شاعر بلند همت صعلوک، گرسنگی را بر درخواست و تقاضا ترجیح می‌دهد. دوست‌تر دارد که چندان تحمل گرسنگی را ادامه دهد تا احساس آن را در خود بمیراند و آن را فراموش کند. دوست‌تر دارد که خاک و غبار و زمین را در سفر ببلعد، اما از صاحب مکنتی تقاضای نان نکند تا مبادا منتی بر او فرود آید. نفس آزادهٔ او نمی‌پذیرد که بر بندگی و منت پذیری کوچکترین درنگی کند، گرچه اگر «محدودیت آزادگی» نفس نبود از بهترین لذائذ زندگی بهره‌ور می‌گشت.

همین مفهوم را عروة بن الورد در قصیدهٔ مشهور «من هو الصعلوک» در بُعدی گسترده‌تر و انسانی‌تر، بیان کرده است. در این بعدِ انسانی از کرم و عزت، شاعر صعلوک جلای وطن و آوارگی و در بدری در بلاد و بیابانها را نه فقط برای حفظ کرامت و عزت خود که برای سیر کردن گرسنگان و پوشاندن برهنگان و بلکه فراتر از آن برای حفظ شرف و آبروی دیگران ـ شرف و عزت ناتوانان و تهی‌دستان ـ به جان می‌خرد.

ابونجدة عروة بن الورد العبسي، شاعر و قهرمان تک سوار و عیار عصر جاهلیت است. خصال عیاری در عالی‌ترین درجه در او جمع است. شجاعت، کرم، جود، آزادگی، بلند همتی و پرهیز از گفتار و کردار ناروا از اوصاف اوست. او را عروة الصعالیک خوانده‌اند از آن‌رو که بینوایان را گرد می‌آورد و معاش آنان را عهده‌دار می‌شد. پیوسته در جنگ و گریز و شبیخون بر کاروان و اموال صاحبان زر انبوه بود تا حاصل آن را میان بینوایان تقسیم کند و در یکی از همین جنگها کشته شد.[۳] عروه، شرح اعتقادات و وصف حوادثی که در گذر زندگی بر فراز اسب در شبیخون و گریز، تجربه و لمس کرده، به قصاید زیبای خود سپرده است، قصایدی که توصیفی بدیع و نافذ و راستین از این زندگی بیابانی ساده و لبریز از اخلاق کریمانهٔ انسانی به دست می‌دهد و عقاید او را در زمینه معیارهای زندگی اجتماعی و توزیع ثروت و جامعه طبقاتی و پرورش و آماده ساختن روح انسان برای دست

---

۱ ـ سورهٔ عنکبوت، آیه ۵۶.

۲ ـ سورهٔ نساء، آیه ۹۷.

۳ ـ از ولید بن عبدالملک نقل است که گفته: هرکس بپندارد حاتم بخشنده‌ترین خلق است به عروه ستم کرده است. الاغاني ج ۳، ص ۷۳.

یافتن به اعتماد به نفس و آزادگی، در بر دارد.

عمیق‌ترین بُعد کرامت انسانی که قصیدهٔ "من هو الصعلوك" ترسیم می‌کند، حس نوع دوستی و ایثار و فداکاری در راه تأمین معاش تهیدستان و تربیت روحی آنان و آموزش عزت و کرامت به آنان و در نهایت ضمانت زندگی کریمانه برای آنهاست:

ذريني أطوّف في البلاد، لعلّني أخليكِ أو أغنيكِ عن سوء محضرِ
فإن فاز سهم للمنيّة، لم اكن جزوعاً، و هل عن ذاك من متأخّر
و إن فاز سهمي، كفّكم عن مقاعدٍ لكم، خلف أدبار البيوت، و منظر...
أبى الخفض من يغشاكِ من ذي قرابة و من كلّ سوداء المعاصم تعتري،
و مستهنئٍ زيد أبوه، فلاأرى له مدفعا، فاقني حياءكِ، واصبري.[1]

در قصیدهٔ "سبیل الصعلوك" عروه، حمایت یاران و پناهندگان را بر خود واجب می‌بیند بلکه آن را لازمهٔ زندگی و هستی خود می‌شمارد، درست همان‌گونه که آب برای زندگان ضروری است:

فلا أترك إلاخوان، ما عشتُ، للرّدى كما أنّه لايترك الماءَ شاربُهْ
و لا يستضامُ، الدّهَر، جاري و لا أرى كمن بات تسري للصديق عقاربُهْ.[2]

به تأثیر همین ویژگیها و اوصاف عروة بن الورد در شعر معاصر عربی نماد مصلح و انقلابی اجتماعی است، رمز کسانی که برای تحقق آرمانهای عدالت اجتماعی و تأمین حقوق بینوایان، با تحمل و قبول اتهام تمرّد و ناسازگاری با ساختارهای پذیرفته شده اجتماع، مبارزه و پایداری می‌کنند:

أنت يا عروة الذؤبان عظيم و عادل
غير أنّ التفرّد في البحث عن كنز هارون يا سيدي لطخة في جبين المقاتل[3]

اما این اتهام، اتهام تمرّد و عصیان که داغی بر پیشانی دلاوران جنگ جوست، مانع استمرار مسیرشان نیست و از پا فشاری بر اعتقادات و آرمانهای مردمی و آزادگی و آزادوار زیستن و مردن بازشان نمی‌دارد:

عجيبٌ أنت يا عروة

---

۱ ـ بگذار در سرزمینها سفر کنم شاید ترا از قید خود رها سازم یا از موضعی که آبروی ترا می‌ریزد رهایت کنم ـ اگر مرگ پیروز شود، زاری نمی‌کنم، زیرا مرگ به تأخیر نمی‌افتد ـ اگر من پیروز شوم شما از خواری گدایی و تقاضا رها می‌شوید ـ ... آن فقیر خویشاوند، و هر زن رنج دیدهٔ زحمت‌کش که بازوانش سیاه است و تقاضای کمک دارد، ـ و هر نیازمندی از قبیله، اینها مانع از آن هستند که من زندگی آسوده را انتخاب کنم، و من توان راندن اینها را ندارم، پس صبر و حیا پیشه کن.

۲ ـ تا زنده‌ام یاران را به مرگ و هلاکت رها نمی‌کنم، همانطور که تشنه آب را رها نمی‌کند ـ آنکه به من پناه آورده هرگز در روزگار مورد ستم قرار نمی‌گیرد، و من زبان آزار دوستان را ندارم.

۳ ـ تو ای عروهٔ صعالیک بزرگی و عادل ـ اما آن کس که در جستجوی گنجینه هارون تنها و غریب است، ای سرور من، جنگجویی است که داغ اتهامی بر پیشانی دارد. (حیدر الکعبي، قصیدهٔ "القول بعروة الصعالیک").

إباؤك ناصع النخوة
هزمت الليل لم تخش احتكاراته
و لم تأبه بظلماته[1].

عروة بن‌الورد در میان شاعران عرب تنها شاعری نیست که در شعر معاصر عربی چهره‌ای سمبولیک پذیرفته، و همچنین تنها شخصیت سمبولیکی نیست که نماد تمرّد و ناسازگاری به‌شمار می‌رود. بشاربن برد و مهیار نیز به عنوان چنین نمادی به شعر معاصر وارد شده‌اند.

بشار شاعر شعوبی است یعنی شاعر تمرّد بر ملیت، تمدن و حکومت عربی، و در شعر سمبولیک معاصر، به‌ویژه در دیدهٔ ادونیس، رمز تمرّد بر عقاید و باورهای موروثی انسان است، هر چند وضوح نماد عروه را ندارد و می‌توان مجموعه‌ای از صور نمادین را به شخصیت او نسبت داد.

شعرای شعوبیه در تاریخ سیاسی عرب به عنوان شاعرانی شناخته شده‌اند که در راه ـ یا حداقل در آرزوی ـ بازگرداندن مجد و شوکت پارسیان تلاش می‌کردند و شعرشان زبان گویای دفاع از عظمت کهن ایرانیان بود و در ضمن با ریشخند و هجوی تلخ و زهرآگین به تحقیر ملیت و نژاد عرب می‌پرداختند. به اعتقاد اهل تاریخ شعر شعوبیه تنها یک هدف اساسی را در نظر داشت و آن تجدید حکومت خسروان[2] ایران زمین بود، یعنی دولتی که از دست رفته بود اما در عوض دولتی که اسلام وعده می‌داد و عدالت و برادری که اسلام مژده رسانش بود، تحقق نیافته بود. از این‌رو حاصل این بی‌عدالتی و ستم و نابرابری اجتماعی و شکاف وسیع طبقاتی میان عرب و ایرانی، کینه و خشمی شدید و درونی در دل شعوبیه بود. این کین توزی رشد کرد و گسترش یافت و هر قدر که ستم و تبعیض امویان بیشتر شد، این خشم و کینه وسیع‌تر گشت تا علاوه بر ملیت و نژاد عربی، زبان و ادبیات و حکومت و جز آن را نیز دربرگرفت[3]. شعر میدان مناسبی برای دامن زدن به این خشم و کین و بیان عقاید و عقده‌های شعوبیه بود و فخر و هجو و حماسه و مبارزه‌طلبی همه را با هم داشت:

ملکنا کم عنوة بالرّما ح طعنا و ضرباً بسیف خذم
و اولاکم الملک آباؤنا فما إن وفیتم بشکر النعم
فعودوا إلی أرضکم بالحجاز لأکل الضباب و رعي الغنم

---

۱ ـ ای عروه تو شگفت‌انگیزی ـ آزادگی‌ات پر غرور و سربلند است ـ شب را شکست دادی و از بازداشتن آن نهراسیدی ـ به تاریکیها اعتنا نکردی. (سالم الخباز، قصیدهٔ «عروة»: استدعاءالشخصیات التراثیة، ص ۱۴۲).

۲ ـ الکسروية.

۳ ـ تاریخ‌الشعر السیاسي، ص ۲۷۳.

فـأنّي سأعـلو سـريرالمـلوك بحدّ الحسام و حـرف القـلم[۱].

این گونه برخورد البته بی‌جواب باقی نمی‌ماند و پاسخ نه تنها با هجوی دیگر ـ و شاید تلخ‌تر ـ از سوی شاعران عرب، که با شمشیر و زندان به اتهام زندقه، داده می‌شد. احتمالاً به همین دلیل و برای مصون ماندن از آسیب امویان شاعران شعوبی به احزاب مختلف می‌پیوستند. اما ظاهراً در عـصر عباسیان به سبب نفوذ ایرانیان در دستگاه خلافت از شدت سخت‌گیری‌ها بر شعوبیه کـاسته شـد و جرأت و جسارت شاعران در فخر به نیاکـان پـارسی و تـحقیر مـلیت عـربی، قـوت گـرفت. در چنین شرایطی بشار بن برد کینه و خشم پنهان خود را به آزادی در قالب قصاید هجوآمیز خود آشکار می‌ساخت.

با این‌که شخصیت بشار، فاقد ویژگیها و اوصاف اخلاقی یا انسانی برجسته‌ای است که از او موجودی قابل تقدیر و احترام را تصویر کند، اما به علت نابینایی و بصیرت روح، که بـراسـتی در اوصاف شعری زیبای قصایدش قابل درک است، در دیدهٔ ادونیس به نمادی بدل شده که حکایت از فریادی گنگ در اعماق وجود انسان دارد، فریادی که تجسم درد است و خبر از دردمندی صاحبش دارد، دردی که قابل توصیف نیست:

فهو هنا، هناك، مايزال
يهدر في الشوارع الصّماء
يهدر في أغوارنا الخرساء
يهدر كالزلزال
و هو هنا... هناك، مايزال
أعمى بلا أرض و لا مدينة
يبحث عن لؤلؤة زرقاء
تحفظها أشعاره الأمينه
للسنة العجفاء[۲]

مهیار دیلمی نیز در شعر ادونیس چنین نقشی دارد. تأثیر مهیار بر اندیشه و قلب ادونیس چندان

---

۱ ـ ما با قدرت و قهر شما را مغلوب شمشیر بران و نیزه‌های خود ساختیم ـ حکومت و امارت را پدران ما به شما ارزانی داشتند ولی شما سپاس نعمت بجای نیاوردید ـ اینک به سرزمین خودتان به حجاز برگردید تا سوسمار بخورید و گوسفند بچرانید ـ و من با لبه شمشیر و به قوت قلم به تخت پادشاهان خواهم نشست. (از قصیدهٔ شاعر عصر عباسی: المتوكّلي)

۲ ـ او اینجاست، آنجاست ـ پیوسته در خیابانهای کر، سرود می‌خواند ـ در اعماق گنگ وجود ما فریاد می‌زند ـ چون زلزله فریاد می‌زند ـ او اینجاست... آنجاست، ـ همچنان کور، بی‌وطن، بی‌شهر ـ و در جست و جوی مرواریدی آبی است که اشعار امین او آن را، برای سال قحطی، حفظ کند. (الآثار الكاملة، قصیدهٔ «مرثية بشار»، ص ۵۰۸).

است که او خود را در وجود مهیار، یا مهیار را در وجود خود مجسم می‌یابد، از این‌رو خود را مهیار الدمشقي می‌شناسد و عنوان دیوانش ـ أغاني مهيار الدمشقي ـ حکایت از این پیوستگی روحی میان دو شاعر دارد. مهیار نیز شاعر شعوبی است و نامش در شعر ادونیس، پرچم پیروزی است، رایتی است که بیرق حکومت و سلطه را می‌شکند و چهره‌اش شعله‌ای سوزان:

وجه مهيار نارْ
تحرق أرض النجوم الأليفه
هوذا يتخطّى تخوم الخليفهْ
رافعا بيرق الأفولْ
هادما كلّ دار
هوذا يرفض الامامهْ
تاركاً يأسَه علامه
فوق وجه الفصول[1].

و این مهیار خود شاعر ماست، خود ادونیس است، با سرنوشت او و با زبان و دهان و سخن او، از لب او سخن می‌گوید و حامل تقدیر اوست، مهیار دمشقی است و ادونیس متمرد:

ذاك مهيار... قديـك البربري
يا بلادي الرؤى و الحنين
حامل جبهتي... لا بس شفتي
ضدّ هذا الزمان الصغير على التائهين[2].

تقریباً با اطمینان می‌توان گفت که در میان شاعران عرب در دوره‌های گذشته جز صعالیک و شعوبیه، شاعری با ویژگی تمرّد و عصیان بر معیارها و ارکان موجود یا حاکم بر اجتماع و حیات مألوف رایج نمی‌یابیم. حتی ابوالعلاء که آراء و عقاید تند و جسورانه‌اش زبان زد است و این بیت مشهور او:

هـــذا جـــناه أبـــي عـــليّ و مـــا جـــنيت عـــلى أحـــد

در اثبات مدّعا کفایت می‌کند، به عنوان شاعر متمرّد بر واقعیتهای موجود شهرت نیافته و در شعر معاصر نیز نماد این مفهوم قرار نگرفته است. ابوالعلاء در شعر عربی معاصر رمز بصیرت و بینش

---

۱ ـ چهره مهیار آتش است ـ زمین مأنوس ستارگان را می‌سوزاند ـ از مرزهای خلیفه تجاوز می‌کند ـ پرچم افول را برافراشته ـ هر خانه‌ای را ویران ساخته ـ از پذیرفتن حکومت و خلیفه امتناع می‌کند ـ از نومیدی‌اش نشانی ـ بر چهرهٔ فصل‌ها ـ بر جای نهاده است. (اغاني مهيار الدمشقي، فارس الكلمات الغريبة، «وجه مهيار»)

۲ ـ این مهیار است... قدیس بربری ـ ای وطن، رؤیاها و شوق ـ پیشانی مرا حمل می‌کند، لبهای مرا پوشیده ـ در برابر این زمان کوچک برای ره گم‌کردگان. (اغاني مهيار الدمشقي، فارس الكلمات الغريبة، «القديس البربري»).

روح و گشادگی صدر در برابر حقایق و اسرار زندگی است[۱]. یادآور می‌شویم که ما پیش از این خروج از دایرهٔ ارکان و قواعد سنتی شعر را از محدودهٔ این گفتار خارج ساختیم.

جستجوی شاعران و شخصیتهای ادبی متمرّد و کاربرد نمادین آنها در شعر معاصر تنها یکی از ابعاد و صور تمرّد و عصیان شاعران عرب است. تصویر این پدیده در شعر عربی معاصر چهره‌های گوناگونی دارد و از عوامل و انگیزه‌های متنوعی سرچشمه می‌گیرد. انگیزه‌ها و ریشه‌های تمرّد در شعر جدید عربی چیست؟

تمرّد و عصیان پدیده‌ای مجرد و منفرد نیست بلکه آمیخته با پدیده‌ها و عواطف دیگری در شعر است از جمله غربت، تنهایی، پوچی، فرو پاشی درونی، اندوه و مرگ. این مفاهیم صور تازه‌ای در شعر خلق کرده که آمیختگی عجیبی با یکدیگر دارند و جدا کردن آنها گاهی بسیار مشکل و یا ناممکن است، اما اغلب تمرّد آخرین مرحله و بالاترین درجهٔ این عواطف درونی است. تمرّد در دوگانگی شخصیت انسان ریشه دارد، چهره‌ای رو به زندگی روزمره و تکرار مکررات حیات در همهٔ ابعاد آن، چهره‌ای رو به زیبایی و کمال حقیقی و مطلق. ورای طبیعت و ذات انسان/هنرمند که چنین دوگانگی را در خود حس می‌کند، موقعیتها و احوال تاریخی و گرایشهای فکری نیز چنین دوگانگی را ایجاب یا تحمیل می‌کند. در نتیجهٔ چنین مجموعه‌ای، احساس غربت شکل می‌گیرد، گاهی غربت از واقعیتها و گاهی غربت از ذات خویشتن.

انقلاب رومانتیسم در اروپای قرن نوزدهم چهره‌ای از این غربت و تنهایی هنرمند/شاعر در دامن وقایع تاریخی و جریانهای فکری بود، اما در محدودهٔ آن محصور نماند. سمبولیسم، سوررئالیسم و اگزیستانسیالیسم چهره‌های دیگر این فروپاشی و غربت درونی انسان را به نمایش گذاشتند. این شیوه‌های نوین تعبیر درواقع حیله‌ای زیرکانه بود تا همان مفاهیم موجود در رومانتیسم را با طبیعتی دیگر که با طبیعت ریشه‌های اولیه آن تفاوت داشت، ترسیم کند، اما در حقیقت چیزی نبود جز عکس‌العملی روحی در برابر دنیای مادیات، درست همان طور که رومانتیسم چنین بود.

ورود همهٔ این جریانهای فکری و هنری به دنیای عرب به همراه زمینهٔ مساعدی که در سدهٔ بیست در شرق عربی وجود داشت دانه‌های غربت و تمرّد را در شعر معاصر عربی کاشت و آبیاری کرد. این زمینهٔ مساعد حاصل نفوذ بیگانگان، انقلابهای مداوم داخلی، ساختارهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، تجزیه سرزمینهای عربی، از هم پاشیدن اتحاد مصر و سوریه، مسائل فلسطین و فروپاشی آرمانهای عربی بود. شعر بدیعی که در این محیط مناسب مجال رشد یافت یا شعر انقلاب بود یا شعر غربت و تمرّد. و بنابر آنچه گذشت، غربت و تمرّد تجسم دو انتهای یک طیف است: غربت و گریز از واقعیتهای موجود و از

---

۱ ـ نمونه‌ای از این چهرهٔ نمادین ابوالعلاء در شعر معاصر قصیدهٔ شاعر معاصر فاروق شوشة است با عنوان «ابوالعلاء»، که در آن از بصیرت ابوالعلاء به «صفاء المحبسین» و «عالم النقاء و الکرامة» تعبیر کرده است.

خویشتن یک انتهای آن و تمرّد و عصیان بر واقعیتهای موجود و بر وابستگیها و بندها و قیدهای خویشتن انتهای دیگر آن است.

غربت و تمرّد در شعر عربی غالباً جنبه فردی، جزیی و موقتی دارد، گاه گاهی در شعر شاعری معین بروز می‌یابد و صور متنوعی می‌گیرد که حاصل شرایط و احوال محیط است. بندرت در سطح تمرّد بر همهٔ مظاهر تمدن و تاریخ و هستی آشکار می‌شود. به بیان دیگر تمرّد و انکاری اصولی و ایدئولوژیک نیست که حاصل نگرشی کلی به زندگی باشد یا بر پایهٔ اعتقادی راسخ که این نگرش را توجیه کند شکل گرفته باشد، بلکه اغلب دیدگاهی رومانتیک به زندگی است چنان‌که گویی شاعر از این انکار و غربت لذت می‌برد. گاهی نیز مجموعه تصاویری غیرواقعی است که از مفاهیم ملال و دلتنگی و غربت و پوچی در آثار اگزیستانسیالیستهای غربی به عاریت گرفته شده، مثل صوری که در قصیدهٔ «سأم»، سرودهٔ الیاس طعمه شاعر معاصر سوریه می‌یابیم:

سأم، سأم، سأم
يتمطّى كالليل و ينهدم
طوفان أسود في صدري
بيدر رمل و رماد يضطرمُ
و بقايا الزمن المجدبِ
تنفض عن أعينها الموتْ
دفءٌ يهمي و دمٌ
عاش العدم[1]

گاهی این غربت و عزلت، جامه‌ای دیگر و تازه می‌پوشد و با ظاهری فریبنده ما را به اشتباه می‌افکند، به طوری که حقیقت رومانتیک یا بُعد منفی و گرایش انکاری آن را نادیده می‌گیریم یا شاید اساساً از آن غفلت می‌کنیم و می‌پنداریم که شاعر در پی ساختن دنیایی تازه، انسانی دیگر یا حتی گفتن سخنی تازه است. نمونهٔ چنین شعری قصیدهٔ «کان یا ما کان» سرودهٔ علی الجندی است که ترسیم سیمای مشوّه و معیوبی از انسان است، چنان‌که گویی شاعر می‌خواهد ورای این چهرهٔ غریب وهمی ـ که به تصاویر کوبیسم شباهتی عجیب دارد ـ چهرهٔ دیگری از یک انسان جدید، انسانی که با معیارها و میزانهای آشنا و معمول سنخیت و سازگاری ندارد، ترسیم کند، اما در واقع این تصویر، جز عزلت و

---

۱ ـ ملال، ملال، ملال، ـ مانند شب طولانی است امتداد می‌یابد و ویران می‌شود ـ در سینه‌ام طوفانی است سیاه ـ خرمنی از شن و خاکستری که برمی‌افروزد ـ و بقایای زمان خشک سالی ـ از چشمانش غبار مرگ را می‌افشاند ـ گرما و خونی که جاری است ـ زنده باد نیستی.

غربت روحی شاعر، حامل پیام دیگری نیست:

و في مرآة ماء الصّحو ألمح عيني اليسرى بلا إنسانْ؛
و تبدو كلّ اسناني مخلّعة
و تبدو عيني بلا أجفان
و تبدو في تجاويف الرؤى في و جنتيَّ
حروفُ أغنية بلا أوزان[1].

اما بی‌تردید دور از انصاف است اگر همهٔ شعر تمرّد را مجموعه‌ای از صور رومانتیک یا سمبولیک به‌شماریم یا آن را تقلید شعر سور رئالیستی تلقی کنیم یا تأثیر آراء و اندیشه‌های پیروان اصالت وجود را بر آن عام و همه‌گیر بشناسیم. در واقع برخی از قصاید تمرّد و عصیان، نمونه‌های برجسته‌ای از شعر متعهد و یا شعر انقلابی به شمار می‌روند. در این نمونه‌ها تعهد شاعر به زیبایی و هنر شعری همانقدر محفوظ و مراعات شده است که تعهد و پای‌بندی او به حقیقتی یا حقّی که از آن دفاع می‌کند. دیوان‌های شعری نزار قبانی، با آن‌که کمیت شعر هدفمند، شعر انسانی هدفمند، در آنها اندک است، حاوی قصائد منفرد و منحصر به فردی است که تمرّد و عصیان را در کنار انقلابی انسانی و تعهدی عمیق و ریشه‌دار ترسیم می‌کند، این تعهد، رسالت تغییر و تحول است، رسالت تحول و تغییر بنیادی حیات، تغییر ریشه‌ها و پایه‌ها، بلکه حتی تغییر خاک و طبیعت و هوایی که ریشه‌های زندگی انسان عربی از آن هستی و نیرو می‌گیرد:

أفتح صندوق أبي
أمزّق الوصيهْ
أبيع في المزاد ما ورثتُهُ
مجموعة المسابح العاجيهْ
طربوشهُ التّركي و الجوارب الصوفيهْ
و علبة النشوق و السماور العتيق، و الشمسيّهْ
أسحب سيفي غاضباً
و أقطع الرؤوس، و المفاصل المرخيّهْ
و أهدم الشرق على أصحابهِ

---

۱ ـ در آیینهٔ آب هوشیاری، می‌بینم که چشم چپم مردمک ندارد ـ همهٔ دندانهایم ریخته است ـ چشم راستم بدون پلک است ـ و در خطوط رؤیا روی گونه‌هایم ـ حروف ترانه‌هایی آشکار است که وزن ندارند.

تكيّةً... تكيّةْ[1]

او با تمرّد خویش آتشی خواهد افروخت که میراث گذشتگان را، تاریخ و قیدهای سنت و هر چه هست، همه را خواهد سوخت و از خاکستر حریق و خاشاک این میراث سوخته و از شعلهٔ فروزانی که در فلسطین زبانه می‌کشد، زندگی جدید، امیدی تازه و رستاخیز مردگان، پدید خواهد آمد و «زندگی» هم چون ققنوس دوباره «زنده» خواهد شد. از این تمرّد، الفبایی تازه متولد خواهد شد و زبانی دیگر؛ زبان گلهای سرخ و گندم‌زارهای فلسطین:

أحرق رسم أسرتي
أحرق أبجديّتي
و مِن فلسطين و من صمودها...
مِن طلقات النار في جرودها...
مِن قمحِها المغموس بالدّمعِ
و مِن ورودها
أصنع أبجديّةْ...[2]

... و ادونیس شاعر تمرّد و غربت است، اما نه به شیوهٔ نزار قبانی، بلکه به شیوهٔ خودش، شیوه‌ای پیچیده و بی‌منطق، که درک مفاهیم شعر او را بسیار مشکل می‌کند، و این چیزی است که او می‌خواهد، زیرا به اعتقاد ادونیس شعر مفهوم را القا نمی‌کند بلکه «سوال» را در ذهن برمی‌انگیزد. این شیوهٔ پیچیده و خالی از منطق زاییدهٔ اندیشه و تفکر ادونیس است، و تفکر او از تصوف مایه می‌گیرد ولی تصوفی خالص نیست، بلکه با مبانی تفکر سور رئالیستی و سمبولیک آمیخته است. تصوّف در تربیت و رشد اولیه روحی شاعر ریشه دارد. در روستای زادگاهش که مدرسه‌ای بود از محبت تشیّع و روح صوفیانه. گرایش صوفیانه، رنگ غالب شعر ادونیس است و در این راستا، شاعر هم در عزلت و انفراد و غربت است و هم ـ در عین حال ـ به سوی هستی پرگشوده است. گویی از عزلت گزینی و اندیشه در باطن و ذات خود راهی برای کشف و شهود می‌جوید تا حقیقت را بشناسد و آنگاه از طریق آن به حقیقت هستی راه یابد.

ادونیس از میان همهٔ اندیشه‌ها و عقاید صوفیه، مبالغه آمیزترین و مسرفانه‌ترین افکار را

---

۱ ـ صندوق پدرم را می‌گشایم ـ وصیت را پاره می‌کنم ـ در حراج، هر چه را به ارث برده‌ام، می‌فروشم ـ مجموعه تسبیح‌های عاجی ـ لباس ترکی پدرم و جورابهای پشمی او را ـ جعبهٔ انفیه و سماور قدیمی و چتر او را ـ شمشیرم را خشمناک بر می‌دارم ـ سرها را، و مفصل‌های سست را قطع می‌کنم ـ شرق را بر سر صاحبانش ویران می‌سازم... («الوصیة»).

۲ ـ نشان خانواده‌ام را می‌سوزانم ـ حروف الفبایم را نیز ـ آنگاه از فلسطین و مقاومت آن ـ از شلیک گلوله‌ها در کوههای آن... ـ از گندم آغشته به اشک آن ـ و از گلهای سرخش، الفبایی می‌سازم... («الوصیة»)

برمی‌گزینند، آرائی که به نوعی، خروج و تمرّد از خط «شریعت» است و در طریق حقیقت یا در سلک طریقت. چنین اندیشه‌هایی را، ادونیس، «گذر از واقعیت» می‌نامد یا افکار غیرعقلانی، یعنی افکاری که با قوانین علوم عقلی، مثل منطق و فلسفه، راست نیاید و با شریعت، یعنی احکام تقلیدی وابسته به ظواهر امور، سازگاری ندارد. این تمرّد به معنای تأکید بر باطن و ذات امور است یعنی بر حقیقت اشیاء.

تمرّد و عصیان از دیدهٔ ادونیس، راهی است به سوی کشف؛ زیرا وسیلهٔ شناخته شدن انسان، مخالفت و ناسازگاری با دیگران است. انسانی که هم رنگ دیگران است هویتی ندارد و در دیگران و در جمعیت یا جامعه، گم شده است. راهِ نشان داشتن، راه داشتن هویت مستقل انسانی، تمرّد و انکار است: «ایّها الرفض، اکتشفْنا».[1] راه داشتن دنیایی مستقل نیز برای شاعر همان است. شاعری که در پی در افکندن طرح دنیایی ویژه خویش است باید شاعری متمرد باشد و در دنیایی ناسازگار با دنیای واقعی زندگی کند: "عاکسِ العالم تبدعْ کلَّ عالم."[2]

این سرّ تمرّد شاعر بر جمع و اجتماع و سنتها و قواعد آن است: اجتماع قید آزادی انسان است و منشأ فقدان هویت برای او. تنها انسان منفرد و غریب و تنها و متمرّد ـ متمرّد در احساس، عاطفه، رفتار و اندیشه ـ می‌تواند خلّاق و سازنده باشد و نوآوری کند. چنین تفرّد و تمرّدی که ادونیس منادی آن است، نه تنها به راحتی قابل درک نیست، بلکه به نظر می‌رسد در پاره‌ای اوقات به حدی از غرابت می‌رسد که گویی نوعی دیوانگی یا به انگیزهٔ نوعی دیوانگی است، در چنین حالتی، او تناقضی عجیب و عظیم میان وجود خویش و دنیای پیرامونش حس می‌کند، بی‌آن‌که نقطهٔ برخوردی میان آنها بیابد. در وجودش انگیزه‌های انقلاب و تحول می‌جوشد و به او این احساس را می‌بخشد که او انسان حقیقی این دوران است، پیامبر این عصر و حجت و برهانی بر ناسازگاری و مخالفت با آن:

إنّني نبيٌّ و شكّاك
أعجن خميرة السقوط، اترك الماضي في سقوطه و أختار نفسي
أفلطخ العصرَ و أصفّحهُ، أناديه ـ أيّها العملاقُ المَسِخ،
أيّها المسخ العملاق، و أضحك و أبكي.
إنّني حجّة ضدّ العصر[3].

---

۱ ـ ای تمرّد، ما را بشناسان. (أدونیس، الآثار الکاملة، ج ۱، ص ۴۷۲، «الزمان الصغیر»).

۲ ـ با دنیا بر عکس رفتار کن تا هر دنیایی را خلق کنی. (الآثار الکاملة، ج ۱، ص ۲۰۰، قصیدهٔ «اوراق في الرّیح»).

۳ ـ من پیامبرم و شکاک ـ خمیر سقوط را می‌سازم، گذشته را در سقوطش وامی‌گذارم، و خود را برمی‌گزینم ـ خمیر دوران را پهن می‌کنم و می‌گسترانم، ندا می‌دهم ـ ای عظیم الجثّهٔ مسخ شده، ای مسخ شدهٔ عظیم الجثه، و می‌خندم و می‌گریم ـ من برهانی بر ضد این دورانم ـ (اغاني مهیار الدمشقي، «ساحر الغبار»).

قصیدهٔ کلیه (حدیثة) که ادونیس بر جسته‌ترین شاعر آن و بلکه شاعر پیش‌رو در ابداع آن محسوب می‌شود، به همین اندازه مبهم، پیچیده و درک مفهومش مشکل و دور از ذهن می‌نماید. ارکان اصلی بنیان آن همان مثلثی است که بنیان اندیشه‌های ادونیس را می‌سازد: تصوف، سور رئالیسم و سمبولیسم ریشه‌های ساختاری و معنایی این پدیدهٔ شعری جدید است. قصیدهٔ کلیه بیش از آن‌که تحوّلی در شکل و قالب قصیده باشد، انقلاب در مضمون و محتواست.

ادونیس در کتاب «زمن الشعر» در تبیین ابعاد قصیدهٔ کلیه آن را «رؤیا» و «جهشی ورای مفاهیم موجود» معرفی کرده است[۱]. این به معنای آن است که قصیدهٔ کلیه، گذر و عبور از واقعیت است و بینش (رؤیای) جدید، شاعر را در این عبور یاری می‌دهد. شاعر با چنین نگرشی، حجاب امور عادی و مألوف را پاره می‌کند و روابط گم شده خویش را با موجودات و هستی باز می‌یابد. مفهوم گذر از واقعیت در قصیدهٔ کلیه آن است که واقعیت این شعر ورای واقعیتهای موجود عالم است و این شعر خود واقعیت را خلق و ابداع می‌کند نه آن‌که واقعیت خارجی را منتقل سازد. شاعر قصیدهٔ کلیه ـ به اعتقاد ادونیس ـ به زندگی، هستی و موجودات با نگاهی افقی نمی‌نگرد، بلکه به ژرفای اشیاء نفوذ می‌کند تا آن را در صفای راستین خود ببیند، آنگاه در تعبیر از این رؤیای باطنی از تصاویر/رموز بهره می‌گیرد. قصیدهٔ کلیه را نمی‌توان با عاطفه‌ای منفرد یا شخصی مثل حزن یا سرور محدود ساخت، زیرا این شعر از نوعی وجدان و شعور آگاه و ناآگاه، معقول و لامعقول سرچشمه می‌گیرد، شعوری کلی و شامل و همه جانبه که احساسات معمول و عادی آن را مکدر نمی‌سازد، تا آنجاکه می‌پنداریم دلی که این شعر از آن برمی‌خیزد، دل انسان نیست. از این رو در تعریف قصیدهٔ کلیه گفته‌اند: قصیده‌ای است که به عقل رو دارد و از دل روگردان است[۲].

قصیدهٔ کلیه به جهت داشتن ویژگی کلیت و شمول در ترسیم مفاهیم غربت و انکار و تمرّد، عرصه‌ای گسترده و غنی و پویا دارد، زیرا احساس غربت و مفهوم تمرّد در این شعر احساسی مادی و تنگ و محدود به عواطف فردی نیست که حاصل آن احساس نومیدی و پوچی و مرگ باشد، بلکه بنابر آنچه مبدعان و پیشگامان این شعر در تعریف آن می‌آورند ـ و نیز بر مبنای برخی قصاید کلیه ـ عاطفهٔ شعری در آن، احساسی است وجودی، تند و عمیق، و بر خلاف احساسات رومانتیک حاصل سیاهی و تاریکی زندگی و دیدگاه بدبینی نسبت به واقعیت نیست، بلکه نتیجهٔ وضوح کامل است و منشأ هیبت و هراسی حقیقی است[۳]. با این حال، همهٔ منتقدان در این خصوص اتفاق نظر ندارند، بلکه برخی

۱ـ حرکة‌الشعر الحدیث في سوریا، ص ۱۲۰ به نقل از «زمن الشعر»، صص ۱۵ـ۹.

۲ـ همان، ص ۱۱۶.

۳ـ شعر نا الحدیث، إلی این، ص ۲۹.

از ایشان بسیاری از قصاید کلیه را، نه حاوی عاطفه‌ای عمیق و انسانی، که نوعی نگرش رومانتیک با غربت واقعی از اجتماع و انکار آن، به شمار می‌آورند و بسیاری از انواع دیگر قصیده را در انعکاس و ترسیم تمرّد و غربت، قوی‌تر و نافذتر و روشن‌تر می‌یابند[1].

یکی از روح بخش‌ترین صور شعر تمرّد، تصویر تمرّد بر شکست است. پیش از این اشاره کردیم که عکس‌العمل شاعران عرب در قبال واقعه ژوئن ۱۹۶۷ کاملاً گوناگون بود و طیفی گسترده را ـ از فریاد خشم و تحقیر تا سکوت کامل ـ شامل می‌شد. در همین راستا، شاهد شعری لبریز از روشنی و امید هستیم در دل سیاه نومیدی، شعری که در خاک نومیدی و درد و بدبینی، دانه آرزو و امید می‌کارد و بر منطق شکست، می‌آشوبد و عصیان می‌کند. تصویری نوری است در تاریکی، شعاعی در سیاهی و نسیمی در صحرایی تفتیده.

چنین تمرّدی از آن رو که عصیان بر واقعیت موجود (شکست) است از دایرهٔ تمرّد به مفهوم کلی آن خارج نیست، و از آن رو که تصویری ایده‌آل و مثالی از پیروزی خیالی و تحقق نیافته می‌پردازد، چهرهٔ رؤیایی و خیال‌پردازانهٔ غربت رومانتیک را تجسم می‌بخشد، چرا که همانند تصاویر رومانتیسم دنیایی خیالی را ترسیم می‌کند که تحقق عینی‌اش در شرایط فعلی دور از دسترس می‌نماید.

فائز خضور شاعر معاصر سوریه و از طلایه داران قصیدهٔ کلیه است. دیوان «شیههٔ بادهای گنگ» (صهیل الریاح الخرساء) نخستین تجربهٔ او در قصیدهٔ حدیثه است و از این رو در پختگی و استقامت ارکان و اصول این قصیده به زیبایی آثار ادونیس، یا به اصالت آثار بعدی خود او ـ از جمله «کتاب الإنتظار» ـ نیست.

از قصائد برجستهٔ دیوان «صهیل الریاح الخرساء»، «قصیدتان للعودة» تصویری بدیع از تمرّد بر شکست ـ شکست ۱۹۶۷ ـ ترسیم می‌کند. فائز خضور در این قصیده از دل مرگ، ترانه زندگی می‌سراید. او در شکست، قطار مرگ را می‌بیند که با چرخهای سنگین خود، در زمین خندقی حفر می‌کند که از درون آن مردگان به پا می‌خیزند، مردگانی که مرگ خویش انکار کرده‌اند و بر آن تمرّد نموده‌اند. در شکست، سدی را تصویر می‌کند که با ویران شدنش نهرها و جویبارهایی که از آب و زندگی تهی شده بود، لبریز می‌گردد. در نگاه او شکست، مرگی است که از آن زندگی متولد می‌شود، و نومیدی است که مژدهٔ امید می‌رساند:

مِن جسر «العِلّان» یمّر قطار الحلم الهائم
یحمل قمصان الأحزان

---

۱ ـ حرکة الشعر الحدیث في سوریا، ص ۴۵۲.

يتحشرجُ عند حدود الخندق، يزرع جمره...
ساقاه، على إبطَيْ درب الموت الطامي، سيفانْ
تحتَهما ينهض جيل يرفض قبرَهْ...
ينهار السدّ، و تهرب من بين أظافره الأمطارْ
ينطفئُ الصوتُ الأسيان
و ترفرف بالفرح الأنهارْ...[1]

و این تصویر یادآور شعر ممدوح عدوان در «اشارهٔ دستهای خسته» است که از آن یاد کردیم:

كنّا في الصّحراء،
ظمأى نبحث عن قطرة ماء،
حين أتت طائرة الأعداء،
قصفتنا....
قصفتنا....
فتفجّر نبع الماءْ.

---

۱ - قطار رؤیای سرگردان از پل علّان می‌گذرد، ـ جامه‌های اندوه را حمل می‌کند، ـ نزدیکی‌های خندق، نفیر برمی‌آورد، آتش می‌کارد ـ در طریق مرگ تشنه، ساق‌هایش دو شمشیر است ـ زیر آنها، نسلی به پا می‌خیزد که بر قبر خویش تمرّد کرده است... ـ سد ویران می‌شود، و از میان انگشتانش باران جاری می‌شود ـ آوای اندوهگین خاموش می‌گردد ـ رودها، شادمانه زمزمه می‌کنند.

فصل ششم

مرثیه‌های شوق و گداز

یکی از برجسته‌ترین زمینه‌های شعر عربی که طی اعصار متوالی، و به‌ویژه در دورهٔ معاصر دستخوش تحوّل و تغییر بنیادین مضامین و چگونگی نگرش به موضوع شده، مرثیه است. مرثیه‌های راستین، مرثیه‌هایی که خبر از عاطفه‌ای صادق و سوزی از اعماق دل دارند، جوّی مبهم، غبارآلود و نیمه روشن خلق می‌کنند، مانند آسمانی که انباشته از ابر است یا فضایی مه آلود که از اجسام تنها اشباح آنها را نشان می‌دهد. چنین جوّی قادر است در وجود مخاطب عواطف گوناگونی را القا کند و حالتهای روحی متنوعی بیافریند که به لحاظ شدت و عمق متفاوت باشند. به علت قدرت القای عواطف گوناگون، امکان تحوّل مضمون و بخشیدن دیدگاههای متفاوت و ایجاد نگرش‌های چند بعدی در مرثیه وجود دارد و همین توان و امکان است که مرثیه را به زمینه‌ای مساعد برای تحوّل و انقلاب در مضامین شعری، تبدیل کرده است.

به این سبب، مرثیه هنری است با طیفی گسترده، از گریستن بر فقید و ذکر فضایل او، تا خون دلی که از دیده می‌تراود به انگیزهٔ آتشی که تا اعماق جان را می‌سوزد، از ذکر مردگان تا یاد دیاری که طعمه ویرانی شده یا به قهر و ستم غضب گشته، از بزرگداشت و تعظیم و بزرگان و دولتمردان دوران تا خاکساری‌وفروتنی بر آستان فداییان و شهیدان، از رثای آدم‌ها تا رثای اشیائی که شاعر به نوعی با آنها پیوستگی روحی حس می‌کرده، تا رثای شهرهای سوخته،... و تا سوگ خویشتن پیش از مرگ (رثاءالنفس).

اگر از قعر دوران بیاغازیم، از زمانی که شعر عربی را در دست داریم، بی‌تردید بزرگترین

شاعر مرثیه‌سرا، خنساء[۱] است شاعرهٔ عصر جاهلیت و بزرگترین شاعرهٔ عرب[۲]. مراثی خنساء قصایدی است فصیح با لفظی نرم و سبکی قوی و دیباچه‌ای لطیف و عاطفه‌ای راستین و سوزناک، از اندوهی عمیق و دریغی بی‌نهایت در ماتم برادرانش که در جاهلیت کشته شدند، به‌خصوص در سوگ برادرش صخر، که در زندگی، یاور روزگار بی‌پناهی و بینوایی او بود:

یذکّرني طلوع الشمس صخراً و اندبه لکلّ غروب شمسِ
و لولا کثرة الباکین حولي علی اخوانهم لقتلت نفسي
و ما یبکون مثل أخي، و لکن أعزّي النفس عنه بالتأسي
فلا و اللهِ، لا انساکَ حتّی أفارق مهجتي و أزورُ رمسي
فقد و دعت، یوم فراق صخر أبي حسان، لذاتي و أنسي
فیا لهفي علیه و لهف أمي: أیصبح في الضریح و فیه یُمسي؟[۳]

مقایسه شعر خنساء با دیگر مراثی عصر جاهلیت، و حتی دوره‌های بعد در شعر عربی، صدق عاطفه و عمق احساس را در شعر او جلوه‌گر می‌سازد و نشان می‌دهد که این شعر، در آن عصر بی‌نظیر و در دوره‌های دیگر کم نظیر است. مقایسه مراثی او با شعر لبیدبن ربیعه[۴] در رثای برادرش اربد در اثبات این سخن کفایت می‌کند. شعر لبید در رثای اربد از صادقانه‌ترین مراثی آن دوران است، اما بیشتر فضای قصیده را حکمت و اندرز و آراء شاعر پیرامون مرگ و فلسفه آن انباشته می‌سازد. قصیدهٔ معروف او در «رثاء اربد» با مطلع:

بلینا و ما تبلی النجوم الطوالع و تبقی الجبالُ بعدنا، والمصانع[۵]

تنها یک بیت در وصف اربد دارد:

و قد کنت في اکناف جار مضنّة فدفارقنی جارٌ بأربد نافع[۶]

---

۱ - تماضر بنت عمروالشرید (وفات ۲۴ یا ۴۲ ه)، از بنی سلیم، اسلام آورد و فرزندانش در جنگ قادسیه به شهادت رسیدند. دو برادرش معاویه و صخر را در عصر جاهلیت از دست داد و از آن زمان تا پایان عمر در سوگ آنان، به‌ویژه صخر، چندان گریست نابکور شد. عمدهٔ اشعارش مراثی آنهاست.

۲ - تاریخ الادب العربي، ج ۱، ص ۳۱۸.

۳ - طلوع خورشید صخر را به یاد من می‌آورد، و هر غروب بر او اشک می‌بارم - اگو بسیاری سوگواران در اطراف من نبود که بر مرگ برادر می‌گریند، خود را می‌کشتم - البته آنها بر فقیدی چون صخر نمی‌گریند. ولی من خود را به‌پیروی از آنها تسلّی می‌بخشم - به خدا سوگند که تو را فراموش نخواهم کرد تا روح از بدنم مفارقت کند و مزار خود را ببینم - آن روز که از صخر جدا گشتم با همهٔ لذتها و همه آنچه به آن انس داشتم، وداع کردم - دریغ و افسوس و اندوه من و مادرم برای صخر، که اینک شام و بامداد در گور آرمیده است.

۴ - ابوعقیل لبیدبن ربیعة (وفات ۳۵ یا ۳۸ ه) شاعر مخضرم، اسلام آورد. از بزرگترین شعرای جاهلی و صاحب معلقه است.

۵ - فرسوده شدیم، اما ستارگان طلوع کننده کهنه نمی‌شوند و بعد از ما کوهها و ساختمانها بر جا می‌ماند.

۶ - در حمایت پناه دهنده‌ای بودم که همراهی‌اش مایهٔ رشک بود و با رفتن اربد، چنین پناهگاهی را از دست دادم.

و بقیه قصیده در تسلی خاطر شاعر باذکر حکمت و فلسفه مرگ و زندگی است. قصیدهٔ دیگر او در رثای اربد، گرچه با تعداد بیشتری از ابیات به وصف خصائل فقید و وابستگی روحی شاعر به او پرداخته، اما در عمق و سوز عاطفه به مرز شعرِ خنساء نمی‌رسد و زیباترین و نافذترین اوصاف و صور آن از ابیات زیر تجاوز نمی‌کند:

یـا عـینِ، هـلّا بکـیتِ أربـد، إذ　　قِـمنا، رقـام الخـصوم فـي کـبد؟
ان یشـــغبوا، لایـــبال شـــغْبَهُمَ　　أو یقصدوا في الحکوم، یـقتصدِ.
حـــلو،کـــریم، و فـــي حـــلاوته　　مـــرٌّ، لطـــیف الأحشـاء و الکـبد
یـا عـین، هـلّا بکـیت أربـد، إذ　　ألوتْ ریـاحُ الشـتاء بـالعَضَدِ[1]

در این دوران دیگر با عواطف گران‌بار حزن و ماتم برخورد نمی‌کنیم. قصاید نابغه در رثای امرای غسانی، به کلی از آنچه ما در صدد آن هستیم، جداست.

در سده‌های نخست بعد از اسلام، بی‌تردید، گل واژه و شاه بیت قصایدی که عنوان مرثیه را برخود دارد، شعر سوگ حسین(ع) است که نگارنده ترجیح می‌دهد آن را در شمار حماسه‌های خون خدا قرار دهد. با این حال خالی بودن این گفتار از شمیم عطر آگین این شعر، گویا به منزله بی‌بهره ماندنش از هر رایحهٔ بهشتی است. سوزناکترین مراثی امام حسین(ع) را در شعر دعبل خزاعی می‌یابیم که‌از شاعران انقلاب تشیع است. رثای دعبل نه تنها اندوه‌و دریغ راستین‌او را برفاجعهٔ کربلا ترسیم می‌کند، بلکه‌نمایی‌از خشم‌و حسرت او را بر غفلت و بی‌خبری مردم نسبت به حقیقت، به تصویر می‌کشد و نقش تاریخ ساز امام را در تغییر سرنوشت ملتهای آینده و بیداری انسان در همه اعصار، یادآور می‌شود:

رأس ابن بنت محمّد(ص) و وصیّه　　یـا للـرّجال! عـلی قـناةٍ تُـرْفَعُ؟!
و المســلمون بـمنظر و بـمسمعٍ،　　لا جـازعٌ مِـن ذا، و لا متخشّعُ؟!
أیقظتَ أجـفانا، و کـنت لهـا کـرًی　　و أنمت عیناً، لم تکن بک تـهجع!
کُحِلت بمنظرک، العیون، عـمایة،　　و أصـمّ نـعیکَ کـلَّ أذنٍ تسـمع!
مـــا روضـــة، إلّـــا تـــمنّت أنّـــها　　لک مضجعٌ، و لخطِّ قبرک موضع[2].

---

۱ ـ ای چشم، آیا بر اربد نمی‌گریی، چون ما و دشمنان با هم روبرو شویم و در رنج افتیم؟ ـ اگر بجنگند، اربد به جنگ اهمیتی نمی‌دهد، اگر به حکمیت و اعتدال رو کنند، او نیز می‌پذیرد ـ خوش روست و بزرگوار و در عین خوش خویی، سخت‌گیر ولی بادلی مهربان ـ ای چشم، براربد نمی‌گریی، چون بادهای سرد زمستان در شاخه‌های خشک در افتد؟

۲ ـ سر فرزند پیامبر(ص) و جانشین آن حضرت بر نیزه اوج می‌گیرد، آه ای مردان؟! ـ و مسلمانان می‌بینند و می‌شنوند، بی آن‌که به زاری درافتند یا خضوع کنند؟ ـ تو چشمانی را بیدار کردی که سبب خواب آنها بودی و چشمی را به خواب بردی که تا تو بودی نمی‌توانست بخوابد ـ چشمها با دیدن تو کور شده و بانگ خبر شهادت تو هر گوش شنوایی را کر ساخته ـ هر گلستانی آرزو دارد خوابگاه و مزار تو باشد.

مراثی شریف رضی، به‌ویژه قصیدهٔ مشهور:

کـــربلا! لازلت کـــرباً و بـــلا مـــالقي عـــندك آل المـصطفى؟[1]

و مراثی مهیار دیلمی، نیز تبلور عشق و محبتی خالصانه است که در عین حال بینش شاعر را نسبت به هستی و تاریخ تصویر می‌کند و میان اشک و سوگ و پدیده‌های وجود و جریان تقدیر و تاریخ پیوندی می‌بیند. مهیار، شاعر آوارهٔ عشق و تشیّع، سرآغاز مرثیه امام حسین(ع) را در مرثیهٔ امام علی(ع) می‌بیند، آن زمان که حق، ابتدا گوشه‌نشین شد و سپس در محراب، قربانی:

جویً، کلّما استخفی لیحمدَ، هـاجه سنا بارق، من أرض کوفانَ، خاطفِ

یـــذکّرني مـــثوی عـــليّ، کأنّـــني سمعت بذاك الرزء، صیحة هاتفِ.

بـنفسي مـن کـانت، مـع الله، نـفسه إذاقلّ، یومَ الحقِّ، من لم یـجازفِ...

أباحسن! إن أنکروا الحـقّ واضـحاً ـــعلى أنّـــه، و الله، انکـار عـارفِ

أخـصّك، بـالتفضیل، الّـا لعـلمه بعجز هم عن بعض تلك‌المواقف؟...

سلامٌ عـلى الإسـلام بـعدك، انّـهم یسومونه، بـالجور، خـطّة خـاسُف!

و جدّدها، بالطّف، في اینك، عصبة أباحوا، لذاك القرف، حکّة قارف[2].

از مصادیق و نمونه‌های آشکار تحوّل در مضامین شعر رثاء، رثای شهرهاست، شهرهایی که درگیر و دار جنگها ـ یا بلایای طبیعی ـ دستخوش ویرانی، حریق، کشتار و اعمال بیرحمانه متجاوزان شده است. ابن الرّومی از پیشگامان این نوع مرثیه است، ضمن آن‌که قصاید او در رثای فرزندانش نیز از حرارت عاطفه و حدّت احساس بهره‌ور است. قصیدهٔ او در رثای بصره، تصویری است از مصایبی که این شهر در جریان قیام سیاهان و هجوم ایشان به بصره، در ایام عباسیان متحمل شد:

از هتك محرمات اسلام، کشتار مردمان، به اسارت بردن دختران و قساوت رفتار با کودکان؛ مصایبی که با سیل اشك خواب را از دیدگان می‌رباید و دریغ و درد را با یاد و خاطرات گـذشتهٔ شکوهمند این شعر در جان زنده می‌کند:

ذاد عـــن مـــقلتي لذیـــد المـــنام شـــغلُها عـــنه بـــالدّموعِ السّـــجامِ

---

۱ ـ کربلا، پیوسته در مصیبت و بلا باشی، که خانواده پیامبر با تو چه‌ها دیدند؟

۲ ـ در سینه سوزی است که هرگاه نهان شود تا مورد تمجید واقع گردد، جهش برقی گذرا از سرزمین کوفه آن را منقلب سازد ـ یاد امام علی(ع) را زنده می‌کند و گویی با آن مصیبت فریادی از هاتف (قیامت) می‌شنوم ـ جان فدای آن کس که با خدا همراه بود در روز حق که شمار راستان اندك بود ـ ای اباحسن، اگر حقیقت آشکار را انکار کردند ـ و این انکاری از روی علم و آگاهی به حقیقت مقام تو بود ـ اما او ترا برتر از آنان قرار داد چون از ناتوانی آنان با خبر بود ـ پس از تو بر اسلام، سلام، که آنها به ستم بر اسلام حکم می‌رانند ـ و در کربلا گروهی دیگر همین ظلم را در حق فرزند تو روا داشتند و این زخم را تازه کردند. (المجاني الحدیثه، ج ۳، ص ۲۰۴).

أيّ نومٍ! من بعد ما حلّ بالبصرة، ما حلّ من هنات عظامِ؟
أيّ نومٍ! مِن بعد ما انتهك الزّنج ـ جهاراً، محارم الإسلام؟...
لهف نفسي عليكِ! ايّتها البصرةُ ـ لهفاً كمثل لهب الضّرام!...
لهف نفسي عليكِ! يا قبّة الإسلام ـ لهفاً يطول منه غرامي!
لهف نفسي عليك! يا فرضةالبلدان ـ لهفاً يبقى على الأعوامِ!...

كم أخ قدرأى أخاه صريعاً، ترب الخدّ، بين صرعى كرامِ
كم أب قدرأى عزيز بنيه و هو يُعلى بصارم صمصامِ...
كم رضيع، هناك، قد فطموه بشباالسيف، قبل حين الفطامِ،
كم فتاة مصونة قد سبوها بارزاً وجهها بغير لثام...
من رآهنّ في المساق سبايا داميات الوجوه للأقدام؟[1]

و بصرهٔ سپید در میان این سیاهی و بیرحمی توان شرح این حکایت ندارد:

عرّجا صاحبّي، بالبصرة الزّهراء تعريج مد نف ذي سقام
فأسالاها و لا جواب لديها لسؤال، و من لها بالكلام؟[2]

زیرا دیگر کسی نمانده و اثری از آثار گذشته پرجوش و خروش این شهر نیست: أين ضوضاء ذلك الخلق؟... أين أسواقها؟... أين فلك فيها و اليها؟... أين القصور؟... أين ذاك البنيان؟... أين عُبّاده الطّوال القيام؟...

... و خلت من حلولها،فهي‌قفر لاترى العينُ بين تلك الأكامِ
غير أيد و أرجلٍ بائنات نبذت بينهنّ أفلاق هام
و وجوهٍ قد رمّلتها دِماءٌ بأبي تلكم الوجوه الدّوامي!
وطّئت بالهوان و الذّلّ قسراً بعد طول التبجيل و الإعظام
فتراها تسفي الرّياح عليها جاريات بهبوة و قتامِ،

---

۱ ـ گریستن بسیار، خواب خوش را از چشم من ربوده ـ بعد از مصیبتهای بزرگی که بر بصره وارد شده چه جای خواب است ـ بعد از هتک حرمات اسلام به دست زنگیان چه جای خواب است ـ ای دریغ بر تو ای بصره، دریغی چون شعلهٔ آتش ـ ای دریغ بر تو ای گنبد اسلام، دریغی طولانی ـ ای دریغ بر تو ای نگین شهرها، دریغی که سالها دوام آورد ـ چه بسیار برادری که برادرش را کشته بر خاک دید در میان کشتگان بزرگوار ـ چه بسیار پدری که فرزندش را به شمشیر تیز کشته دید ـ چه بسیار کودک شیرخواری که قبل از زمان از شیر گرفتن، با لبه شمشیر از شیر گرفته شد ـ چه بسیار دختر مصون و در حجابی که بی‌نقاب به اسارت برده شد ـ و این اسیران با چهرهٔ خونین و پای برهنه برای فروش ارائه شدند. (المجاني الحديثه، ج ۳، ص ۱۴۰).

۲ ـ یاران از بصره سپید گذر کنید چون بیماران ـ از او بپرسید، اما جوابی ندارد، و مگر کسی مانده که پاسخی بدهد.

خـــاشعاتٍ، كأنّـــها بـــاكـياتٌ بـــاديات الثـغور، لا لابـتسامٍ!...
... و عـليها مـن المـليك صـلاة و ســـلام مـــؤكّد بســـلامٍ[1].

در میان شاعران همین عصر، در شعر ابوالعلاء المعرّی شاهد نگرشی دیگر و بی‌سابقه نسبت به مرگ و زندگی هستیم. در بینش فلسفی ابوالعلاء آنچه شایستهٔ رثاء است زندگی است و زندگان، و مرگ هم چون خواب مایهٔ آرامش و راحتی است، بنابراین مرثیه بر مردگان مفهومی ندارد:

غير مُجد، في ملّتي و اعتقادي نـــوح بـــاك و لاتـرنّم شـادِ
و شبيه صوتُ النعيّ إذاقيس بصوت البشير في كلِّ ناد...
تعب، كلُّها الحياةُ فما أعـجبُ إلّا من راغبٍ في ازدياد!
انّ حزناً في ساعة الموت أضعاف سرور في ساعة الميلاد!
خُـــلق النـاس للـبقاء، فـضلّت أمّـــة يـــحسبونهم للـــنفادِ...
ضجعة الموت رقدة يستريح الجسمُ فيها، و العيش مثلُ سهاد[2].

ترانه‌های غریبانهٔ دوری از وطن نیز از یک بُعد، مرثیه‌های زندگان است، زیرا انسان غریب چون مردگان، جسم در یک وادی و روح در عالمی دیگر دارد. آغاز این ترانه‌ها در شعر عربی اندلس (اسپانیا) قدیم است و انتهایش مهجر عربی به خصوص برزیل، گویی ندای عبدالرحمن الداخل که از دور دستهای زمان در اندلس شنیده می‌شود:

ايّـــها الراكب المـيمّم أرضـي أقْرِ من بعضي السلامَ على بعضي
إن جسـمي ـ كـما علمت ـ بأرض و فـــؤادي و مـــالكيه بأرضِ
قـــدّر البـــين بـــينا فـافترقنا و طوى البينُ عن جفوني غمضي...[3]

همان آوایی است که در سدهٔ بیست از مهجر بگوش می‌رسد:

يـا برازيـل لو أفـضت عـليّ المـا ل فيضاً، ما طـاب فـيك المـقامُ...

---

۱ - از ساکنانش تهی شده و چون صحراست، چشم در میان آن تپه‌ها چیزی نمی‌بیند جز دستها و پاهای جدا شده که در کنار پاره‌های جمجمه بر خاک افتاده ـ و چهره‌هایی که به خون آغشته است، و جان فدای آن چهره‌های خونین ـ که بعد از تکریم و تعظیم به خواری و ذلت افتاده‌اند ـ باد بر آنها می‌وزد و غبار و خاک می‌پاشد ـ در خضوع بسر می‌برند گویی می‌گریند، دندانهایشان پیداست اما نه برای لبخند ـ درود خداوند بر آنها باد و سلام و درود پیاپی.

۲ - در آیین و اعتقاد من، آوای گریه و ترانه غنا، هر دو بی‌فایده است ـ و صدای آن‌که خبر مرگ می‌آورد شبیه صدای کسی است که مژده می‌دهد ـ زندگی سراسر رنج است و شگفت از آن کس که در طلب زیادت است ـ اندوه در ساعت مرگ چندین برابر شادی در ساعت ولادت است ـ مردم برای بقا آفریده شده‌اند و آنان که می‌پندارند خلقت انسان برای فناست، در گمراهی‌اند ـ خواب مرگ، خوابی‌است که جسم با آن می‌آساید و زندگی مثل بیداری‌است. (المجاني الحديثة، ج ۳، ص ۳۰۱).

۳ - ای آن‌که قصد دیار مرا داری، سلام پاره‌ای از وجود مرا به پارهٔ دیگر آن برسان ـ چنان‌که می‌بینی، جسم من در یک سرزمین و دلم و صاحبان آن در سرزمینی دیگرند ـ جدایی میان ما مقدرشده و جدا افتاده‌ایم و جدایی خواب را از چشم من ربوده است.

أنتِ نـعم البـلاد خـصبا وجـوداً غـير أنّ الهـناء فـيكِ حـرامُ...[۱]

ادبیات مهجر در بُعد دیگری نیز به شعر کهن عربی نـزدیک مـی‌شود و آن تـبیین فـلسفهٔ مرگ است، که گویا در کنار تأثر از آثار فلسفی غـرب و تأمـلات شـخصی شـاعران، از نگـرش علایی ـ دیدگاه خاص ابوالعلاء به مرگ و زندگی ـ تأثیر پذیرفته است. جـبران خـلیل جـبران از زبان «پیامبر» می‌گوید: «اگر می‌خواهید روح مرگ را نظاره کنید، دلهای خود را به سـوی جـوهر زندگی بگشایید. زیرا مرگ و زندگی یکی هستند، چنان‌که رودخانه و دریا از یک سرچشمه‌اند»[۲]؛ زیرا «حتی وقتی زمین به خواب می‌رود ما همچنان به سفر ادامه می‌دهیم»[۳]. که گویی نوای ابوالعلاء است:

خـلق النـاس للـبقاء فـضلّت امّـة يـحسبو نـهم للـنفاد
انّـما يـنقلون مـن دار أعـما لٍ إلى دار شـقوة أورشـاد[۴]

از سوی دیگر، هنگامی که از زاویه‌ای دیگر به مرگ می‌نگریم، که چگونه پایان آرزوهای دور و دراز انسان است و از سخن ایلیا ابوماضي، شاعر بلند آوازهٔ مهجر می‌خوانیم:

أكـذا نـموت و تـنقضي أحـلامنا فـي لحـظة و إلى التـراب نـصيرُ؟
خـيرٌ إذنْ مـنّا الألى لم يـولدوا و مـن الأنـام جـنادلٌ و صـخور.[۵]

باز پژواک آوای پیر معرّه در فضای جان می‌پیچد که:

... خفّف الوطء، مـا أظـنّ أديـم الـ أرض إلاّ مـن هـذه الأجسـاد...
ربّ لحـد قـد صار لحـداً مـراراً ضـاحكٍ مـن تـزاحـم الأضـداد
و دفـين عـلى بـقايا دفـين فـي طـويل الأزمـان و الآبـاد
تـعبٌ كـلّها الحـياه... .....[۶]

شگفت آن‌که تأثیر این پژواک اختصاص به مهجریان غریب و دور از وطن ندارد، بـلکه

---

۱ ـ ای برزیل، اگر بر من ثروت بباری، که ماندن در تو خوشایندم نیست. تو سرزمین خوب، بخشنده و پر نعمتی هستی اما آرامش در تو حرام است. (الشاعر القروي، ص ۲۱)

2- *The Prophet, P. 71 .*

3- *The same, P. 73 .*

۴ ـ مردم برای بقا آفریده شده‌اند و آنان که می‌پندارند خلقت انـسان برای فناست در گمراهی‌اند ـ بلکه از خانه اعمال به خانه بدبختی یا هدایت منتقل می‌شوند.

۵ ـ آیا این گونه می‌میریم و رؤیاهای ما تمام می‌شود، همه چیز در یک لحظه تمام می‌شود و خاک می‌شویم ـ پس آنان که هرگز متولد نـشده‌اند از ما بهترند و سنگ‌ها و صخره‌ها از آدم‌ها برترند. (دیوان ایلیا أبو ماضي، ص ۳۶۵).

۶ ـ آهسته قدم بگذار، که پوست زمین جز از اجساد آدمیان نیست ـ چه بسیار قبری که بارها و بارها قبر شده و از ازدحام اضداد به خنده افتاده ـ و طی زمان و روزگار جسدی بر جسدی دیگر دفن شده... زندگی سراسر رنج است...

غریبان در وطن نیز، چون کوه، همین ندا را تکرار می‌کنند. شابی، شاعر تونس، شاعر اندوه و مرگ[۱]، در قصیدهٔ «قالت الأیام» چنین می‌سراید:

یـــا أیّـــها الســـادر فـــي غـــیّه یـــا واقـــفا فـــوق حُـــطام الجـــباه
مـــهلاً... ففي أنّات مـن دُسـتهم صوت رهیب سوف یدوي صـداه[۲]

اما گاه جوشش و فیضان اندوه فراتر از آن است که با منطق زندگی و فلسفهٔ مرگ فرو نشیند. این است که تلاش شاعر برای تسلی دادن خویش بی‌نتیجه می‌ماند و با همهٔ فریبندگی فلسفهٔ مرگ، باز روح شاعر، در جست و جوی پاسخی دیگر، تشنه می‌ماند. قصیدهٔ «لماذا» از دیوان فدوی طوقان[۳] تصویر چنین تلاطم و بی‌قراری روحی است:

أحاول من غور یأسي و حزني
أفلسف موتک، أضفي علیه
ظلالاً و معنی.
أقول لقلبي:
رویدک، کانت حیاة بألف حیاه
و ان عبرت في سراها کخطف الحلم
حیاة امتلاء، حیاة احتدام و عنف
و کالنجم أهوت هویّاً
بأي احتدام و عنف
حیاةٌ تناسق فیها النّغم
مع الموت، أیّ ختامٍ
للحنٍ مثیر.
.....
اقول لقلبي اکتمالٌ هو الموت ـ
تتویج عمر، و فیضُ امتلاء
هو الآن جزء من الکون حرّ

---

۱ ـ قضایا الشعر المعاصر، ص ۲۷۰، ابوالقاسم الشابی، ص ۴۳.

۲ ـ ای آن‌که در گمراهی خویش، بی‌خبری، ای آن‌که بر خاک پیشانیها ایستاده‌ای ـ صبر کن... که آوایی سهمناک در ناله کسانی که قدم بر خاکشان نهاده‌ای هست که به‌زودی پژواک آن طنین خواهد افکند. (الشابي، ص ۴۵).

۳ ـ دیوان فدوی طوقان، ص ۴۳۱.

يدور مع الفلك الدائر
تفلّت من لمسات السنين ـ
من الزمن الغادر
أقول...[۱]

با این همه، با این‌که می‌داند یا تلاش می‌کند که این باور را بپذیرد که مرگ پایانی شکوهمند برای یک سمفونی بدیع و روح‌انگیز است و چون تاجی بر تارک عمر و پیوستنی آزاد به هستی، اما سؤال در عین سرگردانی و نومیدی و سکوت همچنان باقی است:

و لكنّ قلبي في غمرات أساه ـ
العميق الصموت
يعود فيقرع جدران صدري
يسائل في حيرة، في قنوط:
لماذا يموت؟
لماذا يموت؟[۲]

این پرسش بی‌پاسخ محدود به همین قصیده نیست و در دیوان فدوی طوفان به صورگوناگون باز جلوه می‌کند، برای او پذیرفتنی نیست که عزیزی را بتوان به خاک سرد و بیرحم سپرد، به بیرحمانه‌ترین مرگ:

أنا أخت، أنا لي قلب الأخت
هل تلقي أخت أخوتها
في ظلمة قبر النسيان؟
أ تواري أخت أخوتها
في أبشع قبر، أقسى موت؟[۳]

---

۱ ـ از اعماق اندوه و نومیدی خویش تلاش می‌کنم ـ تا برای مرگ تو فلسفه‌ای بیابم و بر آن ـ سایه و معنایی بیفکنم ـ به قلبم می‌گویم: ـ صبر کن، زندگی او معادل هزار زندگی بود ـ گرچه در مسیر خود چون گذر خواب گذر کرد ـ زندگی‌اش لبریز برخورد و شدت بود ـ مانند ستاره افول کرد ـ چه سخت و شدید ـ زندگی‌اش هماهنگی نغمه‌ها، با مرگ بود و مرگ چه پایان شگفتی بود ـ برای آن موسیقی شوق‌انگیز... به قلبم می‌گویم: کمال و نهایت در مرگ است، که تاجی است بر تارک عمر و بخششی لبریز ـ او اینک بخشی از وجود است و آزاد ـ با فلک چرخان در چرخش و گردش است ـ از دستبرد سالها و از زمانه پرنیرنگ رهاست ـ می‌گویم... .

۲ ـ اما قلبم در گرداب اندوه عمیق و ساکت خویش ـ باز می‌گردد و بر دیوار سینه‌ام می‌کوبد ـ با حیرت و نومیدی می‌پرسد: ـ چرا بمیرد؟ ـ چرا بمیرد؟

۳ ـ من خواهرم ـ دل من دل خواهر است ـ آیا خواهر می‌تواند برادرانش را ـ در تاریکی قبر فراموشی بیفکند ـ آیا خواهر می‌تواند برادرانش را در زشت‌ترین قبر، با بیرحمانه‌ترین مرگ پنهان سازد؟ (از قصیدهٔ «جسر اللقیا» دیوان فدوی طوفان، ص ۴۳۰)

حکایت قساوت مرگ در قصیدهٔ «في ليلة ماطرة» (در شبی بارانی) دیوان او باز تکرار می‌شود. این قصیده در عمق احساس و حرارت عاطفه و شدت اندوه یادآور شعر خنساء است:

لماذا يغلّف قلبي الأسى ـ
في ليالي المطر
لماذا اذا عصفت في الشجر
رياح الشتاء ألمّت طيوف ـ
الأحبّة بي من وراء الحفر
أ أرواحهم في الرياح ترود الديار؟
و تنشر دنيا
طواها الزوال، و تهمي ذِكَرْ
و تهمي ذكر... و تهمي ذكرْ[1]

شبهای بارانی و پیچش باد در شاخه‌های درختان، خیال یاران از دست رفته را دوباره زنده می‌کند، چنان‌که گویی روح آنان بازگشته و دنیا را لبریز ساخته، گویی یاد و خاطرات آنهاست که می‌بارد و می‌بارد. سیمای آنها دوباره شکل می‌گیرد، گویا واقعی است، شاعر آنها را لمس می‌کند و حتی برق دیدگانشان را می‌بیند و ضربان قلبهای آرزومندشان را می‌شنود که در انتظار آمدن فردا می‌تپد، فردایی که به خاطر قساوت مرگ هرگز نمی‌آید:

أحبّاي تحت الرياح و تحت المطر
و أصغي إلى وقع اقدامهم في الممّر
و تعبر ضحكاتهم من رواق الظلام
إليّ و تحيا
بعينيّ منهم صور...
و ألمح أعينهم با لأماني تبرقُ ـ
توغل خلف الافق
و أسمع تلك القلوب الطموحة ـ
تنبض با لمنتظر

---

۱ ـ چرا در شبهای بارانی، اندوه دل مرا در خود می‌گیرد؟ ـ چرا چون بادهای سرد زمستان در میان شاخه‌های درختان می‌پیچند، خیال و خاطرهٔ یاران بر من هجوم می‌آورد ـ آیا روح آنان به خانه‌ها و دیار باز می‌گردد؟ ـ و در دنیا گسترده می‌شود ـ دنیایی که نیستی آن را در هم تنیده است؟ و یاد و خاطره می‌بارد ـ یاد و خاطره می‌بارد ـ یاد و خاطره می‌بارد. (دیوان عدوی طوقان، ص ۴۲۶)

بما خطّطوا لغدٍ لن يجيءَ يا ـ
قسوة الموت، مال الردى
بما خطّطوه، مال القدر[1]

این نوعی عناد و خشم و کینه نسبت به مرگ است، شاید درجه‌ای از تمرّد بر مرگ نیز به شمار رود. گاهی این خشم و انقلاب روحی به صورت عصیانی واقعی بروز می‌کند، به شکل تمرّد بر تقدیر، بر هستی، بر خداوند و به صورت خشمی جنون‌آمیز نسبت به فقید. چنین مرثیه‌ای در تاریخ شعر عربی بی‌سابقه است و پدیدهٔ شعری نوینی در شعر عربی به‌شمار می‌رود. نمونه آن از دیوان شاعر معاصر سوریه عبدالمعین الملوحي، «قصیدتان» است. یکی از این دو قصیده مرثیه همسرش ـ بهیرة ـ است که در ۱۹۴۷ سروده شده است. قصیده با سخنانی کفرآمیز و خشم آگین پیرامون تقدیر و ملائکه و حضرت حق آغاز می‌شود و شاعر اندوه عظیم خود را در برابر این تراژدی فاجعه بار شرح می‌دهد. آنگاه در برابر فقید، با خطابی برخاسته از خشم و جنون، زبان به ملامت می‌گشاید:

أبهيرتي! بل لست لي، بل أنت خائنة أثيمه
حمّلتني عبء الهوى و تركتِ طفلتنا يتيمه
ما الدّاء، لو لم ترتمي للدّاء خاضعة إليهِ؟
لِمَ لمْ تهبّي ـ حين حلّ الدّاءُ ـ واثبة عليهِ؟
ما الموت؟ ليس الموتُ عذرا للخيانة في الخؤون
لِمَ لمْ تثوري للحياةِ و تقطعي كفَّ المنونِ؟
أزعمتِ أنّكِ مُتِّ؟ لا، ما ماتَ منكِ سوى الوفاءْ
و لقد شقيتُ، وكنتُ فيه وحده ألقى العزاءْ[2]

این خطاب با عتابی تندتر و ملامتی شدیدتر ادامه می‌یابد و شاعر فقید را به غدر و مکر متهم می‌کند و در ازای بی‌وفایی و خیانت او، وعده می‌دهد که او نیز عشق را در وجود خود خواهد کشت و

---

۱ ـ یاران من زیر باد و بارانند ـ صدای گام‌هایشان را در گذرگاه می‌شنوم ـ آوای خنده‌شان از رواق تاریکی می‌گذرد ـ به سوی من می‌آید و ـ در برابر دیدگانم تصویر آنها مجسم می‌شود ـ دیدگانشان را می‌بینم که از امید و آرزو برق می‌زند ـ ورای افق پنهان می‌شود ـ می‌شنوم که آن قلبهای سرکش ـ به امید و آرزویی که چشم براه آن بودند، می‌تپد ـ به خیالاتی که برای آینده داشتند، آینده‌ای که نمی‌آید ـ آه از بیرحمی مرگ، مرگ خیالات و امیدهای آنها را بر باد داده تقدیر از آن رو می‌گرداند.

۲ ـ ای بهیرهٔ من، نه تو بهیرهٔ من نیستی، تو خائن و گناهکاری ـ تو بار عشق را بر دوش من گذاشتی و دخترک ما را یتیم کردی ـ بیماری چیست؟ اگر تو در برابر آن خضوع نمی‌کردی؟ ـ چرا وقتی بیماری آمد، بر آن هجوم نبردی؟ ـ مرگ چیست؟ مرگ برای خائنان عذری نیست ـ چرا برای زندگی انقلاب نکردی و چرا دست مرگ را نبریدی؟ ـ گمان می‌کنی مرده‌ای؟ نه! فقط وفاداری در تو مرده است ـ و من نگون‌بخت گشته‌ام و تنها، در آن تسلی می‌جویم. (حرکة الشعر الحدیث، ص ۱۸۳، به نقل از «قصیدتان»، صص ۲۹ ـ ۲۸).

آسوده خواهد زیست:

مُوتي، فإنّي خالد، هل يعرف الموت الخلودا
سأميت في قلبي الهوى و أعيش في السّلوى وحيدا...
مُوتي، فلاعاش الجبان، فلو أردتِ العيش عشتِ
إن كنت أهلاً للحياة و مجدها فعلام مُتِّ؟[1]

اما سرانجام شاعر، درمانده و شرمنده به خود بازمی‌گردد و از مسافر محبوبش طلب بخشش می‌کند:

أبهيرتي، هذا الجنون، فعفو قلبكِ عن جنوني
لم أستطعْ فهماً لموتكِ يا بهيرةُ، فاعذريني[2]

این غرابت وحدّت مرثیه، پدیده‌ای بدیع در این شعر است که به آن حرکت و پویایی می‌بخشد و در روح مخاطب طوفانی برپا می‌کند و تلاطم امواج وجود شاعر را به او انتقال می‌دهد. بیست و سه سال بعد شاعر در مرثیه‌ای دیگر، در رثای دخترش، شکیبایی و ایمان و رضا را محور سلوک و مرثیه خود قرار داده و از سخنان کفرآمیز گذشته‌اش عذر تقصیر به آستان الهی آورده است:

يا ربِّ أنتَ قضيتَ لي، و أنا صبرتُ لما قضيتا
حسبي و حسبك أنّني أرضى الذي ترضاه أنتا...
يا ربّ قد جرّبتُ منذ سنين ـ يوم فجعتُ ـ كفري
و اليومَ‌ها أناذا أمارس حُلو ايماني و صبري
يا ربِّ عفوك ـ إن اطقت العفو ـ عن تلك القصيدهْ
هذا اعتذاري، سطّرتْه اليومَ مأساة جديده[3].

در مقابل این تمرّد بر مرگ، در سر دیگر طیف، شاهد پدیده‌ای دیگر هستیم که به همین درجه عمیق، زیبا و شایستهٔ تأمل و دقت است و آن تصویر بی‌مقداری و پوچی انسان در پایان زندگی، و

---

۱ - بمیر، اما من جاودانه‌ام. مگر مرگ جاودانگی می‌شناسد؟ ـ عشق را در دل خود خواهم کشت و تنها در آرامش خواهم زیست ـ بمیر، مرگ بر ترسو، اگر تو خواستار زندگی بودی، زندگی می‌کردی ـ اگر شایسته زندگی و شکوه آن بودی چرا مُردی؟ (همان، ص ۱۸۴ ـ به نقل از «قصیدتان»، صص ۳۶ـ۳۵)

۲ - بهیرهٔ من! این دیوانگی است، مرا ببخش برای این دیوانگی ـ نتوانستم مرگ تو را درک کنم، مرا ببخش.

۳ - خداوندا تو برای من مقدر کردی و من بر تقدیر تو شکیبایی کردم. مرا و ترا کفایت که من از آنچه تو بخواهی، خشنودم ـ خداوندا! آن روز که به مصیبت مبتلا شدم کفر مرا آزمودی ـ اینک من شیرینی ایمان و شکیبایی خود را می‌آزمایم. ـ خداوندا، ببخش. اگر می‌شود عفو کن، مرا بخاطر آن قصیده ببخش ـ این عذرخواهی من است که تراژدی جدیدی آن را نگاشته است. (حرکة الشعر الحدیث، ص ۱۸۷، به نقل از «قصیدتان»، ص ۷۷).

دریغ و افسوس بر زندگی بی‌نشان و بی‌ثمر و مرگ بی‌اثر و بی‌نتیجه در پی آن است، بلکه اینگونه مرگ در واقع تکرار مرگ‌های گذشته است، مرگ روزمره در سراسر زندگی. قصیدهٔ «مرثیه رجل تافه»[1] از دیوان «تأملات في زمنٍ جريح» (درنگی در زمان زخمی) سرودهٔ صلاح عبدالصبور، تصویرگر چنین پدیده‌ای است:

مضت حياته كما مضت
ذليلة موطّأه
كأنّها تراب مقبره
وكان موته الغريب باهتاً مباغتاً
منتظراً، مفاجأه
(الميتة المكرره)[2]

زندگی انسانی که قدر و بهای انسانی خویش را نیافته، تنها، بی‌کس، و بی‌آن‌که کسی وجودش را حس کند، در فقر و گرسنگی عمری را گذرانده، از آنچه در زباله‌ها یافته، درمان گرسنگی کرده است:

وكنت أعرفه
أراه كلّما رسابي الصباح في بحيرة العذاب
أجمع في الجراب
بضع لقيمات تناثرت على شطوطها التراب
ألقى بها الصبيان للدجاج و الكلاب
وكنت أن تركت لقمةً أنفتُ أن أُلِمّها
يلقطها، يمسحها في كمّه
يبوسها، يأكلها[3].

شاعر خود را در جامهٔ یکی از این بینوایان می‌بیند، در واقع از این راه گذر احساس هزاران فقیر آوارهٔ خیابانها را به مخاطب انتقال می‌دهد. اما آنچه مهم است سوالی است که قصیده را با آن

---

۱ ـ دیوان صلاح عبدالصبور، ج ۱، ص ۳۰۹.

۲ ـ زندگی‌اش گذشته آن طور که گذشت ـ خوار و سر به زیر ـ گویی خاک گورستان است ـ و مرگ غریبانه‌اش ناگهانی بود و حیرت آور ـ ناگهانی ولی مورد انتظار ـ مرگی مکرر.

۳ ـ او را می‌شناختم ـ هر صبح که در دریاچهٔ عذاب لنگر می‌افکندم ـ و در کیسه‌ای، لقمه‌های پراکنده در اطراف را جمع می‌کردم ـ لقمه‌هایی که کودکان برای مرغها و سگها می‌انداختند ـ و اگر از شدت کراهت لقمه‌ای را بر نمی‌داشتم، ـ او آن را برمی‌داشت، با آستین پاک می‌کرد، و می‌خورد.

به‌پایان می‌برد، سوالی که مخاطب باید پاسخش را در خویشتن و در آنچه در پیرامون خود، نظاره‌گر آن است، جست و جو کند:

و تسألونني: أكان صاحبي؟
وكيف صحبة تقوم بين راحلين
إذن لماذا حينما نعا الناعي إليّ نعيَه
بكيتُه
وزارني حزني الغريب ليلتين
ثم رثيته؟![1]

صلاح عبدالصبور در پی یافتن روابط حقیقی میان انسانهاست، رابطه‌ای که از آشنایی و انس میان روح انسانها سرچشمه می‌گیرد. اما چنین ارتباطی دیگر وجود ندارد، حداقل در شهرها، و در زندگی بی‌روح شهری از این ارتباط و ائتلاف روحی خبری نیست. اینجا همه چیز با مرگ انسان خاتمه می‌یابد، حتی یاد انسان نیز بعد از مرگ او بسیار گذرا است و دیری نمی‌پاید که از خاطره‌ها نیز زدوده می‌شود:

و قد أموت قبل أن تلحق رجلٌ رجلا
في زحمة المدينة المنهمرة
أموت لايعرفني أحد
أموت لايبكي أحد
و قد يقال، بين صحبي، في مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، و قد عبر
فيمن عبر
يرحمه الله![2]

در این عصر، آدمها بعد از مرگ فراموش می‌شوند، یادآوری و دیدار مردگان در روستا، روزهای عید تجدید می‌شود، با خواندن قرآن، یادی از گذشته‌ها، ریختن اشکی و

---

۱ - از من می‌پرسند: آیا دوست من بوده؟ - چگونه دوستی و همنشینی وجود دارد میان دو مسافر؟ - پس چرا وقتی خبر مرگ او را به من دادند - بر او گریستم - و اندوهی غریب دو شب مرا فرا گرفت - آنگاه بر او مرثیه‌ای سرودم؟! (دیوان صلاح عبدالصبور، ص ۳۱)

۲ - می‌میرم پیش از آن‌که قدمی به قدمی برسد - در ازدحام شهر پرآشوب - می‌میرم و هیچ کس مرا نمی‌شناسد - می‌میرم و هیچ‌کس بر من نمی‌گرید - ممکن است در مجلسهای صحبت شبانه، میان دوستانم، بگویند - جای او اینجا بود و رفت - با آنان که رفتند - خدایش بیامرزد. (الشعر العربي المعاصر، قضاياه، ص ۳۳۶).

دیداری با دوستان و باز میعاد دیداری دیگر با مردگان در عید آینده؛ از قصیدهٔ «زیارة الموتی» می‌خوانیم:

زرنا موتانا في يوم العيد
و قرأنا فاتحة القرآن، و لملمنا أهداب الذكرى
و بسطناها في حضن المقبرة الريفيه
و جلسنا، كسّرنا خبزاً و شجونا
و تساقينا دمعاً و أنينا
و تصافحنا
و تواعدنا، و ذوي قربانا
أن نلقى موتانا
في يوم العيد القادم[1].

در روستا، گویی خیال از دست رفتگان همیشه در همه جا جاری است، در کشتزارهای گسترده، در نسیم شب، در اطراف شعله آتش:

كانت أطيا فكم تأتينا عبر حقول القمح الممتدّة...
كانت نسمات الليل تعيركم ريشاً سحرياً...
سنشمّ طراوة أنفاسكم حول الموقد...[2]

اما در شهر حتی وقت خواندن فاتحه‌ای بر رفتگان وجود ندارد، شاید آدمی در شهر، چند بار در سال به یاد مردگان باشد، اما از حدّ «یاد» فراتر نمی‌رود، یادی گذرا، و چه سود؟

قد نذكركم مرات عبرالعام...
كما نذّاكر حلما لم يتمهّل في العين
لكن ضجيج الحاضرة الصخرية
لا يسعفنا حتى أن نقرأ فاتحة القرآن

---

۱ ـ روز عید مردگان خود را زیارت کردیم ـ فاتحه‌ای خواندیم و ذکری زمزمه کردیم ـ در دامان گورستان روستا، یاد خاطره‌ها را گستردیم ـ نشستیم ـ نانی به اندوهی شکستیم ـ اشکی ریختیم و آهی برآوردیم ـ دست دادیم ـ وعده کردیم، با خویشان ـ که در عید آینده ـ مردگان خود را دیدار کنیم. (دیوان صلاح عبدالصبور، ص ۳۱۴).

۲ ـ خیال شما از راه مزارع گستردهٔ گندم به سراغ ما می‌آمد ـ نسیم شب به شما پَری سحرآمیز به عاریت می‌داد ـ تازگی نفس‌های شما را گرداگرد آتش احساس خواهیم کرد. (دیوان صلاح عبدالصبور، ج ۱، ص ۳۱۵).

أو نطبع أوجهكم في انفسنا، و نلمّ ملامحكم[۱].

اما شاید مرگ، برای فرار از این زندگی، از این تکرار بیهوده، راه مناسبی باشد. شاید ـ چنان‌که فاروق شوشه می‌گوید ـ مرگ ما را به چیزی که از یاد برده‌ایم، بازگرداند:

لعلّ الموت يُرجعنا إلى شيءٍ نسيناه[۲]

یا شاید ـ آن طور که در قصاید دیوان «تقدیر و انسان» (قَدَر و رجل) سرودهٔ شاعر معاصر عربستان، محمدحسن فقی، می‌یابیم ـ سزاوارتر آن است که بر زندگان بگرییم و مرثیه‌ای بخوانیم.

پیش از این به چنین اندیشه‌ای در شعر ابوالعلاء اشاره کردیم، اما اینک در شعر فقی دوباره به آن باز می‌گردیم تا از این گذر به یکی از انواع دلکش مرثیهٔ نیز نگاهی داشته باشیم.

این نوع بدیع رثای خویشتن است، مرثیه‌ای برای شاعر از زبان خود شاعر، پیش از آن‌که بمیرد. دیوان «قدر و رجل» ضمن تنوع موضوعات، در تعداد زیادی از قصایدش، مرثیه‌ها و نواهای سوگ شاعر بر مزار خود اوست. شاعر در این دیوان چون گم گشته‌ای است که در میان تاریکی بی‌کرانه رها شده و در عذاب حیرت و تردید گرفتار است.

عناوین قصاید حکایت از روحی سرگردان دارد که چیزی را گم کرده و در جست و جوی آن است، اما نمی‌داند آن گم شده چیست و او در طلب چه چیزی، بیهوده در کاوش است. این عنوان‌ها نشان سرگشتگی روح اوست: «من أنا؟»، «غربة الرّوح»، «نفس تبحث عن نورها»، «عذاب الحيرة»، «قدر و رجل»، «رهين المحبسين»، «خاتمة المطاف»، «المقبرة الحانية[۳]» و... حیرت و تردید روح شاعر را می‌آزارد در برابر گورستانی می‌ایستد و در آن میان مزار خویش را ـ مزار مهربان خویش را ـ می‌بیند و با آن سخن می‌گوید: «يا مقبرتي!...» و پرسش‌های بی‌پاسخ خود را از آن می‌پرسد: چه کسی شایستهٔ سوگ و مرثیه است: آن که مرده و در آسمانها است یا آن که زنده و در رنج مداوم است؟ فلسفهٔ مرثیه چیست وقتی که ما خود به سرعت به همان راه و به سوی همان نهایت رهسپاریم:

---

۱ ـ بارها شما را طی سال یاد می‌کنیم ـ چنان‌که رویایی را که در چشم نمی‌ماند یاد می‌کنیم ـ اما غوغای شهر سنگی ـ نمی‌گذارد که حتی بر شما فاتحه‌ای بخوانیم ـ یا چهره شما را در خاطر زنده کنیم و شمایل شما را بیاد آوریم. (دیوان صلاح عبدالصبور، ج ۱، ص ۳۱۷).

۲ ـ شاید مرگ ما را به چیزی که فراموشش کرده‌ایم بازگرداند. (در اسات و نماذج، ص ۲۳۰، به نقل از دیوان فاروق شوشه: «إلى مسافرة»).

۳ ـ الحركةالادبية في المملكة، ص ۲۶۴.

مـــقبرتي، يـبكي الورى غـفلة مـوتاهمو ـ مـثلي ـ فـيا للـغباء
و كـيف يبكي مـن عـداه الرّدى مـن نـاله... كـيف استحق البكـاء
أيّـــهما أولى بـــهذا الأســـى يـنصب فـي الدّمـع... و هـذالرثـاء
هل هـو هـذا المـيت، رهـن البـلى أم هـو هـذا الحـي، رهـن البـقاء
هـــذا الذي فـي الأرض تـلهوبه دنـياه أم هـذا الذي فـي السماء
أيّـــهما؟ إنـــي لفـــي حـيرة تـصرعني، تـتركني فـي عـماء
هـل هـو مـن يـبقى بـذاك الفـناء أم هـو مـن يـفنى بـهذا البـقاء[1]

پاسخ سؤالات شاعر در یک کلمه یا عبارت خلاصه نمی‌شود که بتوان به آسانی جواب داد و گذشت. برای یافتن حل این معما نخست باید دید چه کسی سوگوار است و سوگ برای کیست و هدف از مرثیه چیست؟ آن دسته از قصائد رثاء که جنبهٔ رسمی دارد و در شمار شعر مناسبات[2] است از مصادیق واقعی شعر سوگ نیست، زیرا از عاطفه عمیق اندوه و سوز دل تهی است و تارهای روح آدمی را به حرکت و رعشه وانمی‌دارد، چراکه از تارهای روح شاعر سرچشمه نمی‌گیرد. حتی مراثی غیررسمی که به جای تصویر عواطف حزن و بی‌قراری و تألّمات روحی شاعر، به توصیف صبر و شکیبایی او بر مصیبت و درد می‌پردازد یا به چنین اوصافی دعوت می‌کند، در واقع نه مرثیه، که منظومه‌ای پندآموز و اخلاقی است.

مرثیه‌ای که به اشک دیده و خون جگر نگاشته شود و مُهری از آن داغ که بر دل نشسته، داشته باشد، نوای نای روح است که بی‌گمان تا اعماق روح دیگران نیز نفوذ خواهد کرد. وقتی روح انسان خون می‌گرید، وقتی اشک حاصل خون دل است دیگر نمی‌توان پرسید آیا درست است یا نیست، آیا به جاست یا نیست، آیا این سرشک سزاوار است که بر فقید جاری شود یا بر زندگان؟ زیرا این اشک و این سوگ و این دریغ همان است که هست، احساس است، احساس حقیقی و عمیق، تلاطم روح است که نمی‌توان به صدق و کذب متّصفش نمود.

اما منشأ این عاطفه چیست؟ اگر شاعر به استمرار زندگی بعد از مرگ معتقد نباشد و مرگ را پایان همه چیز بپندارد، طبیعی است که بر فقید محبوبش افسوس بخورد و از این‌که دیگر

---

۱ ـ ای قبر من، مردم از روی غفلت، مانند من بر مردگان گریه می‌کنند، افسوس ـ چگونه کسی که مرگ از او گذشته برکسی گریه می‌کند که مرگ او را دریافته، چگونه سزاوار گریه است؟ ـ کدام یک سزاوار اندوه و مرثیه است؟ ـ آیا آن‌که مرده و پوسیده، یا آن‌که زنده و باقی است؟ ـ این که دنیا در زمین او را به بازی گرفته یا آن‌که در آسمان است؟ کدامیک؟ من حیرانم، و حیرت مرا می‌کشد و کور می‌کند ـ آیا آن‌که بعد از نیستی، باقی است یا آن‌که با این بقا فانی خواهد شد؟

۲ ـ شعری که به انگیزه مناسبتی سروده شده و صادر از عاطفه و احساس و بدون تکلف نیست.

امکان استفاده از مزایای زندگی را ندارد، اندوهگین باشد، و اگر زندگی را جز رنج و مشقت مداوم نبیند، طبیعی است که مرگ را مایه راحتی فقید بشمارد یا آن را برای خود آرزو کند. اما شاعری که در چشمش زندگی حقیقتی است مستمر که بعد از مرگ نیز ادامه دارد، برخورد دیگری با قضیه دارد. نوع این برخورد تا حد زیادی به چگونگی مرگ فقید و هدف‌دار بودن یا نبودن آن مرگ نیز بستگی دارد. در همهٔ این احوال یک امر ثابت است و آن احساس «نبودن» و فقدان آن «عزیز رفته از دست» در کنار زندگان و «ماندگان» است و این فرقت، مصدر اندوه است، از احساس نبودن و «نیستی» آن کس که «بوده»، عاطفه‌ای عمیق متولد می‌شود که قابل توصیف نیست و درک آن نیازمند «از دست دادن عزیز» و واقع شدن در میانهٔ چنان سوزی است، وگرنه درک هم نخواهد شد و اگر از زبان داغدیده‌ای نقل شود، جز ظاهر کلمات و عباراتی که دلالت بر اندوه و درد دارد، چیزی انتقال نخواهد یافت. به بیان دیگر برای درک عمق عاطفهٔ حزن و سوگ باید زمینه‌ای از اشتراک تجربه وجود داشته باشد، اشتراک تجربه میان گوینده/شاعر و مخاطب/شنونده. احساسی که از نیافتن و فقدان شخصی محبوب که به‌نوعی با او انس و پیوند روحی داشته‌ایم، در خود می‌یابیم، حزن و اندوه می‌خوانیم، اما این کلمه برای انتقال شدت و عمق عاطفه درونی ما کفایت نمی‌کند. مثل زخمی است که تنها ظاهرش دیده می‌شود و عمق آن با نگاه قابل سنجیدن نیست. مرثیه، صورت حزن شاعر است، تصویر احساس اوست، ترسیم دردی است که می‌کشد و رنجی که می‌برد.

گاهی، فراتر از این، مرثیه تصویر احساس غربت و بیهودگی و تباهی انسان است و صورتی از تمرّد و عصیان او بر زندگی است، زندگیِ لبریز از شکنجهٔ حیرت و بیهودگی و بی‌هدفی. در چنین طوفانی از تمرّد روح، مرگ، مهربان جلوه می‌کند، زیرا سبب رهایی از عذاب زندگی است و زلال سلسبیل است که از کوزهٔ مرگ مهربان[1] می‌تراود.

یادآوری رنجها و آلامی که فقید در زندگی متحمل شده، مصدر دیگر حزن و دردی است که شاعر احساس می‌کند. این مسأله با مرگ هدفمند و شهادت پیوندی محکم دارد و پیوستگی مرثیه و اسطورهٔ فدا و قربانی از اینجا سرچشمه می‌گیرد، زیرا شهادت، فدا کردن خویشتن در راه تحقق آرمانهای حق‌طلبی است. به همین دلیل در شعر معاصر، مرثیه شهیدان، نه مرثیه‌ای سنتی، بلکه قصیدهٔ انقلاب و شعر قیام و مقاومت و تمرّد است. و این تحولی عظیم و آشکار در مضمون شعر سوگ است.

---

۱ ـ اقتباس از عبارتی از قصیدهٔ «یا نفس» سرودهٔ جبران خلیل جبران:

و فی ظما قلبی دلیل علی وجود السلسبیل

فی جرّة الموت الرّحوم

این تحوّل را باکاوشی در چند قصیده از دیوان فدوی طوقان، پی می‌گیریم، زیرا مانند خنساء، زخم خونین فقدان برادرش ،ابراهیم، را بر دل دارد، اما فراتر از خنساء، درد فلسطین، درد وطن و درد «آوارگان بی‌وطن» را، و «طعنه صمّاء وحشیه»[1] از اتهام هم وطن یهود بودن را، بر جان مجروح خویش حمل می‌کند، از این‌رو شعر سوگ در دیوان او، در مقایسه با شعر خنساء، ابعاد تحوّل و انقلاب در مضمون شعر رثاء را به خوبی متبلور می‌سازد.

قصیدهٔ «حلم الذکری»[2] مرثیه است برای ابراهیم و خطابی لبریز از عاطفه و محبت به او، و مرثیه‌ای است بر کرامت و شرف بر باد رفتهٔ انسان فلسطینی، ترکیب این دو مرثیه در ساختاری هماهنگ و یک دست و انسجامی عمیق و پیوسته میان مفاهیم و به سبک رومانتیک، صورت پذیرفته است، تکرار عبارت «أخی» در مقاطع متعدد قصیده در تجسم عاطفه عمیق شاعر نقشی سودمند داشته، و تصاویر رومانتیک قصیده بر نفوذ اثر این نقش افزوده است. اما مهم‌ترین بُعد این قصیده همان اتحاد فقید (برادر)و وطن بر باد رفته است:

وجرحک یقطر أزکی دماء
همت في حواشي غمام خضیب
و راحت تعانق جرح الحمی
حمانا المسمّر فوق الصلیب.

قصیده با خطاب برادر، که محبوب‌ترین ندا برای شاعر است آغاز می‌شود، خطابی مکرر که مرزهای زمان و مکان را می‌شکافد:

---

۱ ـ برگرفته از شعر زیبای فدوی طوقان:
ـ من أین؟ أسبانیة...؟
ـ کلّا... انا من... من الاردن.
ـ عفوا من الاردن؟ لا أفهم.
ـ أنا من روابي القدس... وطن السّنا و الشمس.
ـ یا... با عرفت... اذن یهودیّه؟
* ـ «یا طعنة أهوت علی کبدي... صمّاء وحشیّه...»
ـ و أنت یا جار الرّضا... س فتح الجراح... ذکرتني أني من الأرض الّتي تمزّقت...
ـ انّي من القوم الذین
ـ من الجذور اقتلعوا، من الجذور،
ـ و اصبحوا علی مدارج الرّیاح
ـ مبعثرین هاهنا و هاهنا.
ـ «لاینتمون إلی وطن».

۲ ـ دیوان، ص. ۱٦٦.

أخي يا أحبّ نداء يرفّ
على شفتيّ مثقلاً بالحنان
أخي، لكَ نجواي مهما ارتطمت
بقيد المكان و قيد الزمان[۱]

آنچه مایهٔ جدایی شاعر از فقید است زندان جسم شاعر است وگرنه میان روح آندو فاصله‌ای نیست. روح ابراهیم همه جا هست و وجودش همه جا را پیرامون شاعر، و همهٔ ابعاد وجود و روح او را انباشته است:

أحقّا يحول الرّدى بيننا
و يفصلني عنكَ سجن كياني؟
فمالي إذا ما ذكرتكَ أشعر
إنّكَ حولي بكل مكان؟
.....
و ذكراكَ تعمر أقطار نفسي
و تملأ قلبي بفيضٍ غمير...[۲]

در هجوم خاطره‌ها، تصویر برادر در سیمای فدایی مجروح در خاطر شاعر جان می‌گیرد؛ که گویی زخم خود اوست:

وكنت حزينا وكانت على
جبينكَ مسحة غمّ وكرب
و جرح عتيق بجنبكَ يُدمى
شعرت به يتنزّى بجنبي[۳].

و درکناراین تصویر، اجساد شهدای‌وطن‌ونتایج بیرحمی‌ها و قساوتهای‌دشمن،مجسم می‌شود:

و أبصرت أشلاء قومي هنا
و هناكَ على طرق السابلهْ

---

۱ - برادرم! ای محبوبترین ندایی که - بر لبانم می‌نشیند با باری سنگین از مِهر - برادرم! با تو نجوا می‌کنم هر چند در قید مکان و زمان محبوسم.

۲ - آیا حقیقتاً مرگ میان ما حایل می‌شود و زندان وجودم مرا از تو جدا می‌سازد؟ - چرا هرگاه به یاد تو هستم حس می‌کنم که در هر جا نزدیک من و پیرامون من هستی؟... و یاد تو سراسر وجود مرا آباد می‌سازد و قلبم را فیضانی وسیع پرمی‌سازد.

۳ - غمگین بودی و بر پیشانی‌ات گرد غم نشسته بود - و زخم کهنهٔ پهلویت خونین بود، و احساس می‌کردم که از پهلوی من خون می‌تراود.

عيون مفقّأة بُعثرتْ
على الأرض حباتها السائله
و أيد مقطّعة و وجوه
غزا الترب ألوانها الحائلة[۱]

دردناک‌تر و فاجعه بار تراز این صحنه، منظرهٔ «زندگان» و «ماندگان» بعد از این واقعهٔ خونین است: آوارگان و تبعیدشدگان اردوگاهها: آتش‌فشانهای خاموشی که شعله خشم در دل آنها «یخ بسته» است و نهایت مقصودشان، لقمه نانی در ذلت بردگی:

وكان هناك وراء الدّخان
قطيع تشتّت في كل بيد
قطيع وديع... بقية قومي
فهذا شريد و هذا طريد
تظلّلهم في العراء الخيام
و قد أخلدوا في هدوء بليد
براكين خامدة لا تفور
استحال اللّظى في حشاها جليد
قصارى مطامحهم لقمة
مغمّسة بهوان العبيد
تجود بها كفّ جلّادهم
لتخديرهم كلّ صبح جديد.[۲]

و باز با خطاب سرشار از عشق و اندوه «أخي»، دو مصیبت بهم می‌پیوندد: مصیبت برادر و مصیبت وطن، زیرا شعر ابراهیم سال‌ها قبل خبر از این بلا داده بود:

أخي! أرأيت القضيّة كيف
انتهت، أرأيت المصير الرهيب

---

۱ ـ اجساد مردم را اینجا و آنجا پراکنده در راهها دیدم ـ چشم‌های در آورده شده بر زمین پراکنده بود و دستهای قطع شده و چهره‌هایی که خاک تیره رنگش ساخته بود.

۲ ـ آن سوی دود، گروهی از آدمیان همچون گله‌ای در صحرا پراکنده بودند ـ گله‌ای آرام... اینها بقایای مردم من بودند آواره و تبعید شده ـ در اردوگاه ساکن شده بودند و در آرامشی احمقانه زنده مانده بودند ـ آتش‌فشانهای خاموشی که فاقد جوشش بودند و شعله در دلشان یخ زده بود ـ نهایت مطلوبشان لقمه نانی آغشته به خواری بردگی که جلاد هر روز صبح به آنها می‌دهد تا نخدیرشان کند.

أتذكر إذأنت ترسل شعرك
يطوي الحمى عاصفاً من لهيب
تحذّرهم من هوان المآل
كأنّك تقرأ لوح الغيوب[1]

ولی چه سود که شعر ابراهیم هم چون خیال و خاطره‌اش در سکوت نهان شد و خون او از سرخی ابرهای غروب تراوید و زخمش با زخم وطن مصلوب در آمیخت:

و جرحك يقطر أزكى دماء
همت في حواشي غمام خضيب
و راحت تعانق جرح الحمى
حمانا المسمّر فوق الصليب[2]

این لحن آرام و حزن آلود، در قصیدهٔ «مرثاة إلی نمر»[3]، به فریادی خشمگین و طوفنده تبدیل می‌شود و اندوه عمیق شاعر شدّت و حدّت بیشتری می‌یابد. حسرت و دریغی سخت و جانسوز از فرقتی بی وداع، زخمی تا اعماق قلب:

يا نمر، يا حبيب أختك الكسيرة الجناح
يا نمر، يا جرحاً جديداً غار في ـ
قلبي المغشيّ بالجراح
أهكذا بلا وداع، يا حبيبنا و يا
أميرنا الجميل
لا قبلة على طراوة الخدين و الجبين
لانظرة أخيرة نحملها زاداً لنا
في وحشة الفراق...[4]

---

۱ ـ برادرم! دیدی این قضیه چگونه خاتمه یافت، دیدی این سرنوشت ترسناک را؟ ـ آیا بیاد داری که شعر تو طوفانی از آتش بود در حمایت وطن؟ ـ که آنها را از عاقبت ذلت بر حذر می‌داشت، گویا تو لوح غیب را می‌خواندی.

۲ ـ از زخم تو پاک‌ترین خونها می‌چکد ـ و از کناره‌های ابرهای سرخ می‌بارد ـ و با زخم وطن در می‌آمیزد ـ وطنی که بر فراز صلیب با میخ آهنین بر دار است.

۳ ـ دیوان فدوی طوقان، ص. ۴۲۰.

۴ ـ ای نمر، ای محبوب خواهر شکسته بالت ـ ای نمر، ای زخم تازه‌ای که به اعماق قلب مجروحم نفوذ کرده، آیا چنین می‌روی، بی‌وداع، ای محبوب ما، ای فرمانروای خوش سیما ـ بی‌بوسه‌ای بر طراوت پیشانی و گونه‌ها ـ بی آخرین نگاه که در وحشت جدایی توشهٔ راه ما باشد:...

این فرقت بی‌رحمانه شاعر را به غربت و آوارگی و جنون و تمرّد می‌راند، به عصیان بر مرگ و تمرّد بر خالق:

و همتُ في الدّروب
غريبة في بلد غريب
أحمل ثكلاً لا تطيقه الجبال
أواه يا جنون هذه الحياة و الأقدار
بغير حكمة يموت
بغير حكمة يموت
يا موت يا غشوم يا غدّار...

.....

يا موت يا مجنون يا أعمى العيون
يا أصمّ
يا قاصماً ظهري الضعيف، لي لديك
ألف ثار، ألف ثار[1].

و قطرهٔ اشکی درمان درد اوست که بخششی است پر از سخاوت، چشمه‌ای از غاری دور دست، غار اندوه و درد و حرمان:

حزينة أنا، حزينة تفجّري
يا نبعة الدّموع
يا فرج المكروب، يا سخية العطاء
تفجّري من كهفك السحيق، كهف الحزن ـ
و الظلام و الأسى الوجيع
يا نبعة بملح مائها
قد جُبلت أرض الشجا و الموت و الشقاء[2]

---

۱ ـ در جاده‌ها سرگردانم ـ و غریب در سرزمینی غریب ـ داغی بر دل دارم که کوهها توان حمل آن را ندارد ـ افسوس، ای دیوانگی این زندگی و قدر ـ بی‌حکمی می‌میرد، بی‌حکمتی، ای مرگ، ای ظالم، ای فریب کار ـ ای مرگ، ای دیوانه، ای کور، ای کر، ـ ای آن‌که پشت ضعیف مرا شکستی، هزار انتقام خون باید از تو بگیرم.

۲ ـ اندوهگینم، اندوهگین، ای چشمهٔ اشک بجوش و منفجر شو ـ ای گشایش غم دیدگان، ای عطای پرفیض، ـ از غار دوردست، غار اندوه و تاریکی و آلام دردناک بجوش، ای چشمه‌ای که به نمک آب آن ـ زمین غم و مرگ و بدبختی سرشته شده است.

اما این عزیز رفته به مادر پیوسته، به مادر حقیقی یا به مادر زمین، هر چه باشد پیوند با اصل خویش است و سراسر سرور و شادمانی از این پیوند دوباره، ولی نصیب بر جای ماندگان در زمین، دوزخیان زمین، چیزی نیست جز اشک و زخم و بغض در گلو شکسته:

یا أمّ! عائد إليكِ إبنكِ الحبيب...
... أراكِ من هناك تفتحين
للعائد الحبيب صدرك الرّحيب
... و فرحة الحبيب با لحبيب
فلتنعمي، أمّا الدّموع و الجراح
فهي لنا، خلّي لنا الدّموع و الجراح
و جهشة النديب:
وا فجيعتاه.[1]

منتهای تضاد و دوگانگی میان شعر فدوی و شعر خنساء ـ میان شعر انقلابی سوگ و مرثیهٔ سنتی ـ همین جاست: عزیز فقید در شعر خنساء رهین و در بند گور است:

فيا لهفي عليه و لهف أمّي أيصبح في الضريح و فيه يُمسي؟

و هرچه بود در زندگی خود بود و اینک که نیست ماتم و اندوه است که جان شاعر را می‌فشارد:

«و انّ صخراً لوالينا و سيدنا»، «و ان صخراً لمقدام اذاركبوا»، «و انّ صخراً لتأتمّ الهداة به»... و:

يذكّرني طلوع الشمس صخراً و اندبه لكلّ غروب شمس.

و همین اندوه او را به سرشک بی‌امان دیده هدایت می‌کند:

أعينيّ جودا و لاتجمدا ألاتبكيان لصخر النّدى[2]

اما در شعر انقلابی سوگ، مرگ سرشار معناست، لبریز مفهوم عشق و ایثار و فداست. و میان فدایی عاشق و مرگ ـ چنان‌که عمر ابوریشه می‌گوید ـ پیمانی است:

بيني و بين الموت ميعاد أحثّ له ركابي...
عطّرْ، فداك العمر، يا ميعاد من جرحي ترابي...[3]

---

۱ ـ ای مادر! فرزند محبوبت به سوی تو باز می‌گردد ـ ترا می‌بینم که برای فرزند محبوبت سینه گشاده‌ای ـ و شادی دوست با دوست است ـ خوش زی، اما اشکها و زخم‌ها، از آن ماست، اشک‌ها و زخم‌ها و صدای شکستن بغض را به ما واگذار ـ وای از این فاجعه!

۲ ـ دیدگان من! بگرید و خشک نشوید، مگر برای صخر جوانمرد نمی‌گریید؟ (تاریخ الادب العربي، ج ۱، ص ۳۱۸).

۳ ـ میان من و مرگ میثاقی است که به سوی آن شتابانم... ای میثاق! با زخم من خاک مرا عطر آگین ساز. (دیوان عمر ابوریشه، قصیدهٔ «فدائي»، ص ۲۸).

و در این عشق همین کفایت که بر خاک وطن بمیرد و در خاک وطن دفن شود و سبزه و گلی باشد که از آن خاک بروید:

كفاني أموت على أرضها
و أدفن فيها
و تحت ثراها أذوب و أفنى
و أبعث عشباً على أرضها
و أبعثُ زهرة...[1]

و زخمهایش در سینهٔ وطن التیام یابد، زخم‌هایی که به تعبیر صلاح عبدالصبور روشنی شبهای تاریک مردمان پس از رحلت شهید است:

كلّ مساء ينزل الشهيد في مدينة
يبثّها أشواق قلبه البريء
و أمس مرّ ثمّ حيّا و جهُه الوضيءْ
هنيهة و ماج ثوبه على استدارة الأفقْ
فوق ربى المدينة الفساح
و انطفأت جراحه في صدرها الجريء
و نوّر المساء بالجراحْ
كأنّه صباحْ...[2]

مرگ در سوگ انقلابی، بازگشت به وطن است، به اعماق دل زندهٔ وطن، و از این‌رو مرگی است دوست داشتنی و فدایی انقلابی عاشق مرگی است که نماد فدا و ایثار و رهایی است:

.....
و تستردّ ابنها الأوطان، تستردّه
لقلبها الحيّ العتيق
يا شجر المرجان عرّشت غصونه

---

۱ ـ مرا همین بس که بر خاک وطن بمیرم ـ و در آن مدفون شوم ـ و در خاک آن محو گردم ـ و به صورت سبزه‌ای، یا گلی از خاک آن برویم. (دیوان فدوی طوقان، قصیدهٔ «كفاني»، ص ۵۵۳).

۲ ـ هر غروب شهید در شهر خودش فرود می‌آید ـ تا اشتیاق قلب بی‌گناه خود را در ان بپراکند ـ دیروز گذشت و چهرهٔ درخشانش درنگی کرد و جامه‌اش برگردی افق چون موج به حرکت درآمد ـ بر فراز تپه‌های گستردهٔ شهر ـ و زخم‌هایش در سینهٔ جسور شهر خاموش شد ـ غروب به زخم‌ها روشن گشت، هم چون صبح. (دیوان صلاح عبدالصبور، قصیدهٔ «الشهید»، ص ۱۰۰).

على جوانب الطريق
أعشق موتي في مواسم الفداء و العطاء
أعشق موتي تحت ظلّك المضرَّج الغريق[۱].

... و این مرگ، فنا نیست ...

... سفری است در حزنی خاموش، سفری است دراز بی‌لنگر انداختن در ساحل زندگانِ برجای مانده، که در کنار چشمه‌های اندوهگین وطن تشنه می‌مانند تا آنگاه که شهیدان همراه با سپیده دمی که رؤیای جاودانه‌اش را در دل داشتند، اما کرانه‌اش را ندیدند، به قیام برخیزند:

ذهب الذين نحبّهم...
لا صوت للأحزان، انظر
اورقت صمتاً على شفتيَّ أحزاني
و أطبقت الحروف شفاهها...
ذهب الذين نحبّهم
رحلوا و ما ألقت مراسيها مراكبهم ولا
مسحتْ حدود المرفأ النّائي عيون الرّاحلين
أوّاه يا وطني الحزين...
إنّا سنبقى ظامئين
عندالينابيع الحزينة سوف نبقى
ظامئين
حتّى قيامتهم مع الفجر الذي
حضنوه رؤيا لاتموت و لايذوب لها حنين[۲].

۱- وطن فرزندش را باز پس می‌گیرد، و او را به قلب زنده‌اش باز می‌گرداند ـ ای درخت مرجان که بر کناره‌های راه، شاخه گسترده‌ای، ـ من مرگ خود را در زمان فدا و بخشش دوست دارم ـ مرگ خود را در سایهٔ شکسته تو دوست دارم. (دیوان فدوی طوقان، قصیدهٔ «عاشق موته»، ص ۵۵۱).

۲- آنان که دوستشان داریم، رفتند ـ غم‌ها ساکتند، بنگر، ـ سکوت بر لب اندوه من جوانه کرده ـ و حروف لب فرو بسته است ـ آنان که دوستشان داریم، رفتند ـ سفر کردند و کشتی آنها لنگر نیفکند ـ حتی دیدگانشان ساحل دور را ندید ـ افسوس، ای وطن... ما تشنه خواهیم ماند ـ کنار چشمه‌های اندوهبار، تشنه خواهیم ماند، ـ تا آنها با سپیده دمی که چون رویایی جاودانه در دل داشتند به قیامت و قیام برخیزند، رویایی که اشتیاق تحققش، فرو نمی‌نشیند. (دیوان فدوی طوقان، قصیدهٔ «ذهب الذين نحبهم»، ص ۵۵۹).

فهرست مراجع

۱ ـ آیـنه‌وند، صادق، نصرالله، حسن‌عباس، **الادب السیاسي الملتزم في الاسلام**، دارالتعارف للمطبوعات، بیروت، بی‌تا.

۲ ـ ابن عاشور، محمد الفاضل، **الحرکة الأدبیة و الفکریة في تونس**، الدار التونسیة للنشر، ۱۹۷۲.

۳ ـ أبوجهجه، خلیل، **الحداثة الشعریة العربیة، بین الابداع و التـنظیر و النـقد**، ط. ۱، دارالفکـر اللـبنانی، بیروت، ۱۹۹۵.

۴ ـ أبو حاقة، أحمد، **الالتزام في الشعر العربی**، ط. ۱، دارالعلم للملایین، ۱۹۷۹.

۵ ـ أبوریشه، عمر، **دیوان**، دارالعودة، بیروت، ۱۹۸۸.

۶ ـ أبوماضی، ایلیا، **دیوان**، دارالعودة، بیروت، بی‌تا.

۷ ـ أدونیس، علی أحمد سعید، **الآثار الکاملة**، دارالعودة، بیروت، ۱۹۸۲.

۸ ـ أدونیس، علی أحمدسعید، **أغاني مهیار الدمشقي**، ط. ۲، منشورات مواقف، بیروت، ۱۹۷۰.

۹ ـ احمد ابراهیم، طه، **تاریخ النقد الأدبي عندالعرب**، دارالقلم، بیروت، ۱۹۸۸.

۱۰ ـ اسماعیل، عزالدین، **التفسیر النفسي**، ط. ۴، دارالعودة، بیروت، ۱۹۸۸.

۱۱ ـ اسماعیل، عزالدین، **الشعر العربي المعاصر، قضایاه و ظواهـره الفـنیة و المـعنویة**، ط. ۲، دارالعـودة و دارالثقافة، بیورت، ۱۹۷۲.

۱۲ ـ اسماعیل، عزالدین، **الشعرالمعاصر في الیمن، الرؤیة والفن**، معهدالبحوث و الدراسات، ۱۹۷۲.

۱۳ ـ اشتر، عبدالکریم، **تعریف بالنثر العربي الحدیث**، مطبعة ابن حیان، دمشق، ۱۹۸۲ـ۱۹۸۳.

۱۴ ـ الاصفهاني، ابوالفرح، **الأغاني**، ط. ۱، دارالفکر، ۱۹۸۶.

۱۵ ـ بدران، جمال، **محمود درویش شاعر الصمود و المقاومة**، ط. ۱، الدار المصریة ـ اللبنانیة، القـاهرة، ۱۹۹۹.

۱۶ ـ بدوي، عبده، **الشعر الحديث في السودان (۱۸۴۰ ـ ۱۹۵۳)**، المجلس الاعلى، بی تا.
۱۷ ـ بسام ساعي، أحمد، **حركةالشعر الحديث في سوريه**، ط. ۱، دارالمأمون للتراث، دمشق، ۱۹۷۸.
۱۸ ـ بستاني، فؤاد افرام، **المجاني الحديثة**، ط. ۳، دارالمشرق، بيروت، ۱۹۸۶.
۱۹ ـ بعلبكي، منير، **موسوعة المورد**، ط. ۱، دارالعلم للملايين، بيرون، ۱۹۸۳.
۲۰ ـ بيضون، حيدر توفيق، صلاح عبدالصبور، **قصيدة مصر الحديثه**، ط. ۱، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان، ۱۹۹۳.
۲۱ ـ التوبه، غازي، **الفكر الاسلامي المعاصر، دراسة و تقويم**، ط. ۳، دارالقلم، بيروت، لبنان، ۱۹۷۷.
۲۲ ـ جبران خليل، جبران، **الأثار الكاملة**، ط. ۳، دارصادر، بيروت، ۱۹۹۶.
۲۳ ـ جبران خليل، جبران، *The Prophet*، چاپخانه ليلا، چ. ۵، ۱۳۷۹.
۲۴ ـ الجرجاني عبدالقاهر، **دلائل الاعجاز**، ط. ۲، مطبعة المنار، مصر، ۱۳۳۱ هـ ق.
۲۵ ـ جيده، عبدالحميد، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، دارالشمال، طرابلس، لبنان، ۱۹۸۶.
۲۶ ـ حاوي ايليا، **بدوي الجبل شاعر الاناشيد و المراثي**، ط. ۱، دارالكتاب اللبناني، بيروت، ۱۹۸۱.
۲۷ ـ حاوي ايليا، **الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي**، ط. ۲، دارالثقافة، بيروت، لبنان، ۱۹۸۳.
۲۸ ـ حاوي ايليا، **عمر ابوريشه، شاعر الجمال و القتال**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ۱۹۸۳.
۲۹ ـ حركات، مصطفى، **الشعر الحر، أسسه و قواعده**، ط. ۱، المكتبة العصرية، بيروت، ۱۹۹۸.
۳۰ ـ خضر، عباس، **الواقعيه في الادب**، دارالجمهورية، بغداد، ۱۹۶۷.
۳۱ ـ خليل، عمادالدين، **في النقد الاسلامي المعاصر**، ط. ۴، مؤسسة الرسالة، بيروت، ۱۹۸۷.
۳۲ ـ درويش، محمود، **الاعمال الكاملة**، ط. ۱۳، دارالعودة، بيروت، ۱۹۸۹.
۳۳ ـ رجائی، نجمه، **آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی**، دانشگاه مشهد، ۱۳۷۸.
۳۴ ـ رجائی، نجمه، **اسطوره‌های رهایی**، دانشگاه مشهد، ۱۳۸۱.
۳۵ ـ رجائی، نجمه، **سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ**، (ترجمه)، دانشگاه مشهد، ۱۳۷۸.
۳۶ ـ رجائی، نجمه، **شیوه اسطوره‌ای در تفسیر شعر جاهلی**، (ترجمه)، دانشگاه مشهد، ۱۳۷۸.
۳۷ ـ رجائی، نجمه، **نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی (ترجمه)**، دانشگاه مشهد، ۱۳۷۸.
۳۸ ـ رجائی، نجمه، مقالات :
الف) **ادونیس شاعر تمرّد و غربت**، مجله دانشکده ادبیات، دانشگاه مشهد، بهار و تابستان ۱۳۸۱.
ب) **قصیدهٔ کلیه، میراثدار سمبولیسم، سوررئالیسم و تصوف**، مجله دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران، ۱۳۷۰.
ج) **نوآوریهای عروضی در شعر معاصر عربی**، مجله دانشکده ادبیات، دانشگاه مشهد، پاییز و زمستان ۱۳۷۸.
۳۹ ـ ریتشاردز، الف. الف، **مبادئ النقد الادبي**، ترجمه مصطفى بدوى، وزارة الثقافة و الارشاد القومي،

القاهرة، ۱۹۶۳.

۴۰ ـ زغلول سلام، احمد، **تاريخ النقد العربي**، دارالمعارف، مصر، بی تا.

۴۱ ـ سعادة، انطون، **الصراع الفكري في الادب السوري**، منشورات عمدة الثقافة، بيروت، ۱۹۷۸.

۴۲ ـ سلوم، داود، **النقد المنهجي عندالجاحظ**، ط. ۲، عالم الكتب، بيروت، ۱۹۸۶.

۴۳ ـ السياب، بدرشاكر، **ديوان**، دارالعودة، بيرون، ۱۹۷۱.

۴۴ ـ الشايب، أحمد، **تاريخ الشعر السياسيّ**، دارالقلم، بيروت، لبنان، ۱۹۷۶ (مقدمه).

۴۵ ـ شبر، جواد، **ادب الطفّ أو شعراء الحسين(ع)**، ط. ۲، داراالمرتضي، بيروت، ۱۹۸۸.

۴۶ ـ شراره، عبداللطيف، **الشاعر القروي**، دار بيروت، بيروت، ۱۹۸۲.

۴۷ ـ الشريف الرضي، **ديوان**، وزارت ارشاد اسلامی، ط. ۱، ۱۴۰۶.

۴۸ ـ شكرى، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين**، القاهرة، ۱۹۶۷.

۴۹ ـ شلق، على ، **الادب العربي الحدث، دوافعه و آفاقه**، ط. ۱، منشورات عويدات، بيروت، ۱۹۶۹.

۵۰ ـ شلق، على ، **النثر العربي، في نماذجه و تطوره لعصري النهضه و الحديث**، ط. ۲، دارالقلم، بيروت، ۱۹۷۴.

۵۱ ـ الشيخ، غريد، **فدوى طوقان، شعر و التزام**، ط. ۱، دارالكتب العلمية، بيروت، ۱۹۹۴.

۵۲ ـ شيخ امين، بكري، **الحركة الادبية في المملكة العربية السعودية**، ط. ۵، دارالعلم للملايين، بيروت، ۱۹۸۶.

۵۳ ـ الصميلي، يوسف، **الشعر اللبناني، اتجاهات و مذاهب**، ط. ۱، دارالوحدة، بيروت، ۱۹۸۰.

۵۴ ـ ضيف، شوقي، **في النقد الادبي**، ط. ۳، دارالمعارف، مصر.

۵۵ ـ طبانة بدوي، **التيارات المعاصرة في النقد الادبي**، دارالثقافة، بيروت، ۱۹۸۰.

۵۶ ـ طبانة بدوي، **النقد الادبي عند اليونان**، دارالثقافة، بيروت، ۱۹۸۶.

۵۷ ـ طه‌حسين، **خصام و نقد**، بی تا.

۵۸ ـ طوقان، فدوي، **ديوان**، دارالعودة، بيروت، ۱۹۸۸.

۵۹ ـ عباس، احسان، **تاريخ النقد الادبي عندالعرب**، ط. ۳، دارالثقافة، بيروت، لبنان، ۱۹۸۱.

۶۰ ـ عبدالصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، دارالعودة، بيروت، ۱۹۸۸.

۶۱ ـ عبدالصبور، صلاح، **ديوان**، دارالعودة، بيروت، ۱۹۸۸.

۶۲ ـ العريض، ابراهيم، **جولة في الشعر العربي المعاصر**، دارالعلم للملايين، بيروت، ۱۹۶۲.

۶۳ ـ عشري زايد، على، **استدعاء الشخصيات التراثيه في الشعر العربي المعاصر**، دارالفكر العربي، القاهرة، ۱۹۹۷.

۶۴ ـ عشماوي، محمدزكي، **الادب و قيم الحياة المعاصرة**، ط. ۲، الهيئة المصرة العامة للكتاب، ۱۹۷۴

(مقدمه).

٦٥ ـ عفيفى، محمدالصادق، **الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث**، ط. ١؛ دارالكشاف للنشر، بيروت ـ القاره ـ بغداد، ١٩٦٩.

٦٦ ـ غريّب، روز، **النقد الجمالي و أثره في النقد العربي**، ط. ٢، دارالفكر اللبنانى، بيروت، ١٩٨٣.

٦٧ ـ غنيمي هلال، محمد، **دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده**، نهضة مصر، بى تا.

٦٨ ـ غنيمي هلال، محمد، **الرومنتيكية**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١.

٦٩ ـ غنيمي هلال، محمد، **النقد الادبي الحديث**. دارالثقافة، دارالعودة، بيروت، ١٩٨٤.

٧٠ ـ فروخ، عمر، **تاريخ الادب العربي**، ط. ٢، دارالعلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤.

٧١ ـ فضل ، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء للطباعة و النشر، ١٩٩٨.

٧٢ ـ قدورة، زاهية، **تاريخ العرب الحديث**، دارالنهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٥.

٧٣ ـ كمال زكي، أحمد، **النقد الادبي الحديث، اصوله و اتجاهاته**، الهئية المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

٧٤ ـ محمد أحمد، عبد الفتاح، **المنهج الاسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**، ط. ١، دارالمناهل، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.

٧٥ ـ محمدحسين، محمد، **الاتجاهات الوطنية في الادب المعاصر**، ط. ٣، دارالنهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢.

٧٦ ـ محمد خضر، سعاد، **الادب الجزايري المعاصر**، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٧.

٧٧ ـ محمد سعيد، فاطمة الزهراء، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**، ط. ١، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ١٩٨١.

٧٨ ـ مريدن، عزيزة، **القصة الشعرية في العصر الحديث**، ط. ١، دارالفكر، دمشق، ١٩٨٤.

٧٩ ـ مطران، الخليل، **ديوان**، دار مارون عبود، بيروت.

٨٠ ـ الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ط. ١، منشورات دارالآداب، بيروت، ١٩٦٢.

٨١ ـ المقدسى، انيس، **الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث**، ط. ٨، دارالعلم للملايين، بيروت، ١٩٨٨.

٨٢ ـ مندور، محمد، **في الادب و النقد**، ط. ٥، دار نهفته مصر، بى.تا.

٨٣ ـ موسى، منيف، **الشعر العربي الحديث في لبنان**، ط. ١، دارالعودة، بيروت، ١٩٨٠.

٨٤ ـ موسى، منيف، **نظرية الشعر**، ط. ١، دارالفكر اللبناني بيروت، لبنان، ١٩٨٤.

٨٥ ـ النابلسي، شاكر، **فدوى طوقان و الشعر الاردني المعاصر**، الدار القومية للطباعة و النشر، مصر، ١٩٦٦.

٨٦ ـ نعميه، ميخائيل، **الغربال**، ط. ٩، مؤسسه نوفل، بيروت، ١٩٧١.

۸۷ ـ النعماني، عبدالعزيز، **ابوالقاسم الشابي**، ط. ۱، الدارالمصرية اللبنانية، القاهرة، ۱۹۹۷.

۸۸ ـ النويهي، محمد، **قضية الشعر الجديد**، ط. ۲، دارالفكر، ۱۹۷۱.

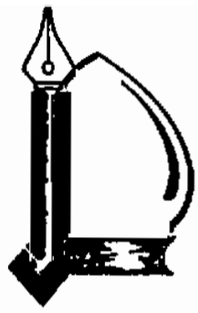
۸۹ ـ الورقي، سعيد، **لغة الشعر العربي الحديث**، ط. ۳، دارالنهضة العربية، بيروت، ۱۹۸۴.

۹۰ ـ ويليك، رنه، وارين، اوستن، **نظرية الأدب**، ترجمه يحيى‌الدين صبحي، دمشق، ۱۹۷۲.

۹۱ ـ ياغي، هاشم، **النقد الادبي الحديث في‌لبنان**، دارالمعارف، مصر، بی.تا.

92- Arabic Literature to the End of Ummayyad period, cambridge U., 1983.

93- Modern Arabic Poetry, 1800-1970, S. Morch, Leiden - E.J. Brill, 1976.



FERDOWSI UNIVERSITY OF MASHHAD

Publication No. 374

Poetry and Sparks

Analysis of Insurrectory Poetry in Arabic Literature

by :

Najmeh Rajaie PhD. MD.

FERDOWSI UNIVERSITY PRESS