بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه کردستان
University of Kurdistan
زانکۆی کوردستان

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی

دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی بر اساس مجوز شماره ۸۳۵۰۸ مورخ ۱۴۰۰/۰۶/۲۲ مدیر کل دفتر سیاست گذاری و برنامه ریزی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در حوزه های زبان و ادبیات عربی با تمرکز بر ادب اسلامی و با هدف نشر پژوهش‌های مبتکرانه، علمی و اصیل در جهت تبیین، تفهیم و گسترش ابعاد مختلف ادبیات اسلامی به دو زبان فارسی و عربی منتشر می‌شود. گستره موضوعات مقالات این مجله در موضوع‌های زیر است:

۱. پژوهش‌های اصیل در زمینه متون شعر با رویکرد اسلامی در دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات؛
۲. پژوهش‌های اصیل در زمینه متون نثر با رویکرد اسلامی در دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات؛
۳. پژوهش در حوزه نقد و نظریه پیرامون مطالعات اسلامی؛
۴. پژوهش در موضوعات ادبیات تطبیقی اسلامی.

کلیه حقوق برای دانشگاه کردستان محفوظ است. درج مطالب این نشریه لزوما منعکس کننده نظارت مجموعه دست اندرکاران دو فصلنامه نیست و بنا به تعهدی که نویسنده(گان) به همراه مقاله به محله ارسال می‌نمایند، بدیهی است صحت مطالب هر مقاله، بر عهده نویسنده(گان) است.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی

صاحب امتیاز: دانشگاه کردستان
مدیر مسؤول: محسن پیشوایی علوی (دانشیار دانشگاه کردستان)
سردبیر: هادی رضوان (دانشیار دانشگاه کردستان)
دبیران تخصصی: ۱. حسن سرباز (دانشیار دانشگاه کردستان)
۲. شرافت کریمی (استادیار دانشگاه کردستان)
مدیر اجرایی: جمیل جعفری (استادیار دانشگاه کردستان)
ناشر: انتشارات دانشگاه کردستان
کارشناس مجله: بهمن بادینی

هیئت تحریریه به ترتیب الفبا

محمد علی آذرشب (استاد دانشگاه تهران)
محسن پیشوایی علوی (دانشیار دانشگاه کردستان)
جمیل جعفری (استادیار دانشگاه کردستان)
عبدالله رسول نژاد (دانشیار دانشگاه کردستان)
هادی رضوان (دانشیار دانشگاه کردستان)
حسن سرباز (دانشیار دانشگاه کردستان)
صلاح‌الدین عبدی (دانشیار دانشگاه بوعلی همدان)
محمد رضا عزیزی پور (استادیار دانشگاه کردستان)
شرافت کریمی (استادیار دانشگاه کردستان)
محمد هادی مرادی (دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی)
احمد نهیرات (استادیار دانشگاه کردستان)

ویراستار عربی: شرافت کریمی
ویراستار فارسی: فرهاد محمدی
ویراستار انگلیسی: جمیل جعفری
صفحه آرا: جمیل جعفری

تلفن تماس: ۰۸۷۳۳۶۶۰۰۶۱
تلفکس: ۰۸۷۳۳۶۶۶۷۵۸
رایانامه: jilr@uok.ac.ir
وبگاه: https://jilr.uok.ac.ir

نشانی نشریه:
سنندج، خیابان پاسداران، دانشگاه کردستان، دانشکد زبان و ادبیات، گروه زبان و ادبیات عربی

شرایط پذیرش مقاله و ویژگی‌های آن در مجله مطالعات ادب اسلامی

مقاله ارسالی باید دارای ویژگی‌های زیر باشد:

۱. در حیطه موضوعات تعریف شده برای محتوای نشریه مطالعات ادب اسلامی باشد.
۲. حاصل کار پژوهشی نویسنده/ نویسندگان باشد و در حوزه ادبیات اسلامی از اصالت علمی برخوردار باشد.
۳. در نشریه دیگری چاپ نشده و یا هم‌زمان برای سایر مجلات داخلی یا خارجی ارسال نشده باشد.
۴. مقاله باید دارای بخش‌های زیر باشد:
چکیده (به سه زبان فارسی، عربی و انگلیسی)؛
مقدمه (شامل بیان مسأله، سؤالات تحقیق و پیشینه)؛
چارچوب نظری؛
متن اصلی؛
نتیجه‌گیری؛
فهرست منابع.
۵. لازم است کلیه موارد قید شده در فایل راهنمای نویسندگان، به طور کامل و با دقت رعایت شود.
۶. مقاله باید در محیط نرم افزار ورد ۲۰۱۰ و یا نسخه‌های بروزتر، تایپ شده باشد.
۷. تعداد صفحات مقاله، نباید از ۲۰ صفحه و یا ۶۰۰۰ کلمه بیشتر باشد.
۸. مقاله باید منحصرا از طریق وبگاه اختصاصی مجله به نشانی: https://jilr.uok.ac.ir ارسال شود.

راهنمای نویسندگان

۱. نوع و اندازه خط در مقالات فارسی، B Nazanin با اندازه ۱۲ و در مقالات عربی، Traditional Arabic با اندازه ۱۴ است.
۲. فاصله بین سطرها یک سانتی‌متر است.
۳. نوع کاغذ A4 انتخاب می‌شود و اندازه حاشیه‌های بالا و پایین ۴.۵ و حاشیه‌های راست و چپ، ۴ سانتی متر است.
۴. هر عنوان فرعی، از متن ماقبل یک سانتی متر فاصله خواهد داشت؛ یعنی، پس از هر پاراگراف، یک اینتر اضافه زده شده، سپس عنوان فرعی آورده می‌شود.
۵. رعایت قواعد املا در نگارش فارسی (مانند: نیم فاصله، ویرگول، ویرگول نقطه و ...) و در نگارش عربی (مانند: رعایت همزه‌های وصل و قطع، چسبیدن واو عطف به کلمه مابعد، ویرگول، ویرگول نقطه و ...) لازم است.
۶. فایل اصلی مقاله، بدون ذکر نام نویسنده (نویسندگان) آورده می‌شود و مشخصات کامل نویسنده (نویسندگان) با ذکر وابستگی دانشگاهی، رایانامه، نشانی و شماره همراه، در فایل دیگری قید می‌شود.
۷. چکیده در حداکثر ۲۵۰ کلمه آورده می‌شود که شامل خلاصه‌ای از بیان مسأله، اهداف، روش تحقیق، و نتایج است.
۸. تعداد واژگان کلیدی، حداکثر ۷ واژه است.
۹. اگر بند (پاراگراف)، بلافاصله به دنبال عنوان بیاید، بدون تورفتگی (ایندنت) نوشته می‌شود؛ اما اگر، به دنبال بند دیگری قرار گیرد، نیم سانتی متر به عنوان تورفتگی در سطر اول، اعمال خواهد شد.
۱۰. برای تفکیک بخش‌های مقاله از یکدیگر، *بر خلاف رویه پیشین، دیگر لازم نیست* از نظام شماره گذاری استفاده شود:

مقدمه
بیان مسأله
سؤالات تحقیق
پیشینه تحقیق
چارچوب نظری
تحلیل
نتایج

۱۱. نام کتاب و نام مجله، به صورت مایل (ایتالیک) نوشته می‌شود. عنوان مقالات نیز به دو شکل آورده می‌شوند: داخل گیومه «» یا بدون گیومه.

۱۲. برای اجتناب از اشتباه در تاریخ چاپ کتب، **بهتر است** برای تاریخ قمری، حرف ق و برای تاریخ شمسی، حرف ش، آورده شود؛ اما تاریخ میلادی، به دلیل عدم التباس، بدون حرف م ذکر می‌گردد.

۱۳. برای نوشتن ابیات شعری، از جدول بهره برده می‌شود تا به حفظ زیبایی بصری، کمک شود.

شیوه نگارش ارجاعات

۱. ارجاعات مستقیم درون گیومه قرار می‌گیرند.

۲. ارجاعات در ضمن مقاله، به صورت درون متنی آورده می‌شوند و از آوردن آن‌ها در پاورقی، اجتناب می‌گردد. در نوشتن ارجاع درون متنی، از پرانتز استفاده شده و از شیوه زیر پیروی می‌شود:

(نام خانوادگی، سال چاپ: شماره جلد/ شماره صفحه)= (ضیف، ۱۹۸۲: ۲۵۱/۲)

(نام خانوادگی، سال چاپ، شماره صفحه)= (فاخوری، ۱۹۹۰: ۴۵)

در صورتی که مؤلفین ۲ نفر باشند: (نام خانوادگی نفر اول و نام خانوادگی نفر دوم، سال چاپ: شماره صفحه)= (حسینی و احمدی، ۱۳۸۴ش: ۲۷)

در صورتی که مؤلفین بیش از ۲ نفر باشند: (نام خانوادگی نفر اول و همکاران، سال چاپ: شماره صفحه)= (رحمانی و همکاران، ۱۴۰۲ق: ۴۷)

۳. آیات قرآنی داخل پرانتز ویژه نگارش آیات ﴿﴾ آورده می‌شوند و ارجاع به آن‌ها چنین نوشته می‌شود: (بقره/ ۱۴۵).

۴. اقتباس بیش از ۴۰ واژه، با فونتی کوچک‌تر از متن اصلی (۱۱ در متن فارسی و ۱۳ در متن عربی) نوشته شده و در بند (پاراگرافی) جداگانه که یک سانتی متر تورفتگی دارد، بدون علامت نقل قول، آورده می‌شوند.

برنجکار درباره اندیشه ارسطو می‌نویسد:

> ارسطو چون به چگونگی طبیعت چشم دوخته بود، هیچ گاه از عقل که محرّک نامتحرّک است، نتوانست پا را فراتر گذارد؛ زیرا با کشف آن، نهایی‌ترین علل چگونگی طبیعت مکشوف گشته و تبیین صیرورت و تبدّل موجودات طبیعی به یکدیگر، ممکن می‌گردد (برنجکار ، ۱۳۷۴ش: ۲۵ و ۲۶).

۵. منابع پایانی، بدون عدد گذاری و بدون تورفتگی، نوشته می‌شوند؛ اما اگر منبع بیش از یک سطر باشد، در سطر دوم و ...، از تورفتگی (Hanging) بهره برده می‌شود.

۶. منابع پایانی بر اساس نظام ارجاع نویسی APA نوشته می‌شوند که شیوه آن، تلویحاً در مثال‌های زیر، بیان شده است:

۱. مقاله

۱-۱. یک مؤلف:

حمیدی، علی. (۲۰۲۰). أثر علم الدلالة فی تفسیر القرآن الکریم. *دراسات الأدب الإسلامی*، *۱* (۲)، ۲۰-۳۸.

۱-۲. دو مؤلف:

حمیدی، علی، و أحمدی، حسن. (۲۰۲۰). أثر علم الدلالة فی تفسیر القرآن الکریم. *دراسات الأدب الإسلامی*، *۱* (۲)، ۲۰-۳۸.

۱-۳. سه مؤلف:

حمیدی، علی، أحمدی، حسن، و باقری، سعید. (۲۰۲۰). أثر علم الدلالة فی تفسیر القرآن الکریم. *دراسات الأدب الإسلامی*، *۱* (۲)، ۲۰-۳۸.

۱-۴. بیش از سه مؤلف (تا ۲۰ مؤلف قابل ذکر است و بیش از این عدد قید **و دیگران** ذکر می‌شود):

حمیدی، علی، أحمدی، حسن، باقری، سعید، و قادری، حامد. (۲۰۲۰). أثر علم الدلالة فی تفسیر القرآن الکریم. *دراسات الأدب الإسلامی*، *۱* (۲)، ۲۰-۳۸.

۲. کتاب

۲-۱. یک مؤلف:

حمیدی، علی. (۱۹۷۲). *علم البلاغة من منظور الدراسات المعاصرة* (الطبعة السادسة). (علی یونسی، مترجم) بیروت: دار الفکر.

۲-۲. دو مؤلف:

حمیدی، علی، و احمدی، حسن. (۱۹۷۲). *علم البلاغة من منظور الدراسات المعاصرة* (الطبعة السادسة). (علی یونسی، مترجم) بیروت: دار الفکر.

۲-۳. سه مؤلف:

حمیدی، علی، أحمدی، حسن، و باقری، سعید. (۱۹۷۲). *علم البلاغة من منظور الدراسات المعاصرة* (الطبعة السادسة). (علی یونسی، مترجم) بیروت: دار الفکر.

۲-۴. بیش از سه مؤلف (تا ۲۰ مؤلف):

حمیدی، علی، أحمدی، حسن، باقری، سعید، و قادری، حامد. (۲۰۲۰). *علم البلاغة من منظور الدراسات المعاصرة* (الطبعة السادسة). (علی یونسی، مترجم) بیروت: دار الفکر.

۳. پایان نامه

صداقت، سالم. (۲۰۱۴). *التناص الدینی فی شعر أبی العتاهیة* (رسالة ماجستیر). جامعة کردستان، سنندج.

کرمی، جمال. (۲۰۲). *الشخصیة وأثرها فی التماسک النصی فی روایة المستنقع لحنا مینه* (أطروحة دکتوراه). جامعة طهران، طهران.

۴. سایت اینترنتی

نام خانوادگی، نام. (سال، ماه روز). *عنوان صفحه*. بازآوری از سایت ....: [ذکر آدرس سایت]

اسدی، محمد باقر. (۱۴۰۰ش، دی ۲۵). *آموزش ساده صرف فعل ماضی و مضارع در عربی با ضمایر*. بازآوری از سایت عربی برای همه: http://arabiforall.com/post/560/.

****

راهنمای فونت			
مقالات فارسی		البحوث العربية	
عنوان فارسی	B Nazanin 14 Bold	العنوان	Traditional Arabic 16 Bold
واژه "چکیده" و واژه "کلیدواژه‌ها"	B Nazanin 12 Bold	كلمة "الملخّص" و عبارة "الكلمات المفتاحية"	Traditional Arabic 14 Bold
متن چکیده فارسی و کلیدواژه‌ها	B Nazanin 10	نص الملخص والكلمات المفتاحية	Traditional Arabic 12
عنوان انگلیسی	Times New Roman 13 Bold	---------	---------
واژه "Abstract" و واژه "Keywords"	Times New Roman 11 Bold	---------	---------
متن چکیده انگلیسی و کلیدواژه‌ها	Times New Roman 11	---------	---------
متن مقاله فارسی	B Nazanin 12	نص المقال	Traditional Arabic 14
عبارات انگلیسی در مقاله	Times New Roman 11	-------	-------
عبارات عربی در مقاله	Traditional Arabic 13 Bold	النصوص المنقولة (آيات القرآن، أبيات الشعر)	Traditional Arabic 13 Bold
تیترهای سطح اول و بیشتر	B Nazanin 12 Bold	عناوين المستوى الأول أو ما دونه	Traditional Arabic 14 Bold
منابع و مآخذ فارسی	B Nazanin 11	المراجع العربية	Traditional Arabic 13
منابع و مآخذ لاتین	Times New Roman 10	-------	-------
ارجاعات درون متنی فارسی	B Nazanin 10	الإحالات الداخل نصية	Traditional Arabic 12
ارجاعات درون متنی لاتین	Times New Roman 9	-------	-------

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

روابط بینامتنی کلمات قصار امام علی(ع) در سروده‌های شاهانه شاهنامه ۱

حسن عبداللهی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)

زهرا حقایقی (دانشجوی دکترای دانشگاه فردوسی مشهد)

آشنایی‌زدایی معنایی در شعر اسلامی معاصر (بررسی موردی آرایه تشخیص در شعر هارون هاشم رشید) ۲۳

عبدالحمید احمدی (استادیار دانشگاه زابل)

فؤاد عبدالله زاده (استادیار دانشگاه زابل)

سعید ناروئی (کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی)

تصویرسازی خشونت سیاسی در رمان‌های نجیب کیلانی (بررسی موردی رمان لیالی ترکستان)..... ۳۹

صلاح الدین عبدي (دانشیار دانشگاه بوعلی سینا همدان)

شهلا زماني (کارشناس ارشد دانشگاه بوعلی سینا همدان)

بررسی اندیشه‌های کلامی مولوی کُرد..... ۶۳

جمال احمدی (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج)

الواقع التراثی الدینی والتحویر العصری الفنّی فی سدومیّات خلیل حاوی..... ۸۵

أحمد نهیرات (الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة کردستان)

جمیل جعفري (الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة کردستان)

صدی القرآن الکریم فی شعر محمد مفتاح الفیتوری..... ۱۰۵

مهرداد آقائي (الأستاذ المشارك، جامعة المحقق الأردبیلي)

غلامعباس رضایي هفتادر (الأستاذ المشارك، جامعة طهران)

تجلی انواع التزام در شعر احمد مطر..... ۱۱۹

محسن پیشوایی علوی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان)

گلبهار نادری (کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان)

پروین یوسفی (کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان)

معرفی و بررسی ترجمه‌های قرآن کریم از مصطفی خرم‌دل (بررسی موردی تفسیر نور و شنه‌ی ره‌حمه‌ت)..... ۱۴۷

شرافت کریمی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان)

جمیل جعفری (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان)

سعدی صفار کلکان (کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان)

دلالت‌های تصویرهای بیانی مبتنی بر حس ذائقه (خوردنی و نوشیدنی) در قرآن کریم..... ۱۶۵

خداداد بحری (استادیار دانشگاه خلیج فارس)

مقایسه غم غربت در میان شاعران مهجر (مورد مطالعه شاعران مهجرِ فلسطین و لبنان)..... ۱۸۱
حبیب کشاورز (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان)
مهدی ترکشوند (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سید جمالالدین اسدآبادی)

بین قصیدۀ القلب للشاعر الکردیّ صافی الهیرانیّ وقصیدۀ الناى لجلال الدین الرومیّ..... ۱۹۷
طاهر مصطفى علي (الأستاذ بجامعة صلاح الدين)

دراسۀ بلاغیۀ لشعر البشنویّ الکردیّ..... ۲۳۱
سودابه مظفّری (الأستاذة المساعدة بجامعة خوارزمي)
عبدالإله عبدالوهّاب هادي العرداوي (الأستاذ بجامعة الكوفة)

چکیده‌های انگلیسی..... ۲۴۷

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

روابط بینامتنی کلمات قصار امام علی(ع) در سروده‌های شاهانه شاهنامه

حسن عبداللهی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
زهرا حقایقی[۱] (دانشجوی دکترای دانشگاه فردوسی مشهد)
DOI: 10.34785/j022.2021.001

CC BY

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۰۱
صفحات: ۱-۲۲
تاریخ الوصول: ۲۰۲۰/۰۴/۰۶
تاریخ القبـول: ۲۰۲۱/۰۹/۲۳

چکیده

براساس نظریه بینامتنیت، هر متنی، زایش و بازخوانش متون پیش از خود یا معاصر با خود است که به صورت مستقیم یا غیرمستقیم درآن متن دخالت دارد. استفاده از مفاهیم و تعلیمات نهج‌البلاغه وکلمات قصار امام علی(ع) بعد از قرآن، یکی از شیوه‌هایی‌است که نویسندگان برای غنای سخن خویش از آن بهره‌برده‌اند. باتوجه به هدف والای فردوسی در اثر خود شاهنامه، مبنی بر پاسداشت زبان وفرهنگ پارسی، هدف از پژوهش حاضر شناخت و بیان میزان بینامتنیت کلام امام(ع) در الفاظ و مضامین سروده‌های شاهنامه است تا میزان الگوپذیری حکیم توس را از سخنان و مفاهیم ارزشمند امیرمؤمنان برجسته‌تر سازد. این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی روند بینامتنیت در سروده‌های شاهانه شاهنامه (متن حاضر)وکلمات قصار امام(متن غایب) پرداخته‌است و نتایج حاکی از آن است که گونه‌های بینامتنی که به‌صورت واژگانی، مضمونی وگزارشی میان متن حاضر و غایب صورت گرفته‌است بیانگر روابط بینامتنی میان دو متن به صورت نفی جزئی، نفی متوازی ونفی کلی است وشایان ذکر است که پربسامدترین رابطه بینامتنی نفی متوازی است که به شیوهٔ مضمونی یا الهامی است و تناص واژگانی به دلیل تأکید فردوسی بر عدم کاربرد الفاظ عربی، از کمترین بسامد برخوردار است.

کلیدواژها: بینامتنیت، نهج البلاغه،کلمات قصار، امام علی(ع)، فردوسی، شاهنامه.

علاقات تَناصيّة لكلمات الامام علی(ع) القصار في أشعارِ شاهنامه الملكيَّة

الملخّص

بناءً على أنَّ كلَّ نصٍّ هو الولاده و اعادة القراءةِ للنُصوص التی جاءت قبلها او تكون مُعاصِرها، أثرت هذه النصوص فيه مباشرةً او غيرَمباشرةٍ. يَعتَبِرُ استِخدامُ المفاهيمِ و تَعاليمِ نَهج البلاغةِ و الكلمات القصار للامام علی (ع) احد

[۱] نویسنده مسؤول؛ پست الکترونیک: za_hagh@yahoo.com

الطُرقِ التی کان المؤلفون یستعملونها لإثراء کلامهم بعدَ القرانِ منذ مُدَّةٍ غیر قلیلیةٍ. نظراً الی غرض فردوسی فی کتابةِ أثره العظیمِ، شاهنامه، علی اساس عنایتِه باللغةِ و الثقافةِ الفارسیةِ؛ الهدف الرئیس من هذه الدراسة هو المعرفة و الإشارة الی مدی التناصِ لکلام الامام علی(ع) فی الفاظِ و مضامینِ اشعارِ الفردوسی لتبیین تأثُّر الحکیم بمفاهیم کلام الامام علی(ع). تعالج فی هذه الدراسة العملیّةُ التناصیّةُ بین قصائد شاهنامه الملکیّة (النص الحاضر) و بین الکلمات القصار للامام (النص الغائب) علی اساس المنهج الوصفی- التحلیلی. یستنتج من هذا البحث أنَّ انواع التناص بین النص الحاضر و النص الغائب قد کانت لفظیةً و معنویةً و تقریریَّةً و تمثل العلاقات التناصیّة بین النصینِ بالاجترار و الامتصاص و الحوار. جدیر بالذکر أنَّ الامتصاص اکثر استعمالاً فی الصلة التناصیَّةِ التی تکون علی طریقة المعنویّة و أمّا التناصیّة اللفظیَّة أَقلُّ استعمالاً فیها و هذا یدّل علی شدّة اجتناب الفردوسی من استعمال الألفاظ العربیة فی أثره.

الکلمات الدلیلیة: التناص، نهج البلاغه،کلمات قصار، امام علی(ع)، فردوسی، شاهنامه.

۱- مقدمه

از دیرباز شاعران ونویسندگان به دلیل محتوای غنی و ارزش‌های اخلاقی متون دینی از اصطلاحات و واژگان ومضامین والا و سحر انگیز آن‌ها تأثیر می‌پذیرفتند؛ زیرا بهره‌گیری از قرآن و حدیث افزون بر این‌که نشانه دانشمندی و علم‌آموزی و روشنفکری به شمار می‌رفته، خود گونه‌ای افتخار برای گوینده بوده و به دلیل قداست و حرمت مذهبی و معنوی قرآن و حدیث، به سروده شاعر نیز گونه‌ای قداست و حرمت می‌بخشیده و سخن آن را برای مردمی که به قرآن و حدیث به دیده حرمت می‌نگریستند ارجمندتر و پذیرفتنی‌تر می‌ساخته است. (راستگو، ۱۳۷۶: ۶) در این میان نهج‌البلاغه که بعد از قرآن **«أخو القرآن»** نام گرفته از جایگاه ویژه‌ای برخورداراست.

این مجموعه با غنای واژگانی و عمق معانی در کنار ویژگی‌های منحصر به فرد هنری و بلاغی یکی از ارزشمندترین منابع الهام نویسندگان و شاعران است چنان‌که جاحظ، عبدالحمید کاتب، ابن‌مقفع و ابن‌نباته موفقیت خود را در عرصه سخنوری مرهون خطبه‌ها و کلمات قصار امام علی (ع) می‌دانند و این، همان‌گونه که از آغاز بر ادب عربی تأثیر گذارده بر ادب فارسی نیز تأثیر فراوان و گسترده داشته‌است زیرا در آثار شاعران و سخنوران فارسی‌زبان پیش از تألیف یا همزمان یا پس از تألیف نهج‌البلاغه انواع مختلفی از بینامتنی یافت می‌شود که متأثر از کلام امام علی (ع) است. (راثی، ۱۳۸۳: ۱۶) با توجه به این امر که ، بینامتنی گفتگویی است میان متون، هر متنی مجموعه معرق‌کاری شده نقل‌هاست، و هر متنی دگرگون شده متن دیگر است. (ویلکی، ۱۳۸۴: ۴) و از طرفی شاهنامه مجموعه ای دلپذیر از معارف ارزنده بشری است که فردوسی شاعر پر آوازه ایران،یکی از شاعرانی است که مضامین سخنان امیرمؤمنان به‌گونه‌های مختلف،خواه درآغاز داستان‌ها یا تشریح مضمون پیام‌ها یا نامه بزرگان به یکدیگر در شعر او تجلی‌یافته‌است. براین اساس دراین پژوهش، این سؤالات به ذهن متبادر می‌شود:

۱- شیوه‌های تأثیرپذیری شاهنامه فردوسی از نهج‌البلاغه وکلمات قصار چگونه بوده است؟

۲- کدام‌یک از روابط بینامتنی میان متن حاضر (شاهنامه) متن غایب (کلام امام علی(ع)) بارزتر است؟

با توجه به این‌که میراث دینی به دلیل جایگاه والا و تأثیرگذاری بر مخاطب ازدیرباز از مهم‌ترین منابع الهام‌گیری شاعران در جهت بیان اندیشه‌هایشان محسوب می‌شود، و ازطرفی شعر فردوسی ازنظر فکری، حماسی ومتضمن پند واندرز است و با نگاه به این مسأله که هدف فردوسی مبنی بر پاس‌داشت زبان پارسی است در شعر وی به لحاظ بسامد شاهد عبارات و الفاظ عربی نیستیم اما بهرگیری از مضامین دینی صرف استفاده از الفاظ آن نیست بلکه استفاده از مضامین دینی در سراسر شاهنامه از بسامد بالایی برخورداراست، و با این نگاه، هدف از پژوهش حاضر این است تا با بیان نمونه‌های بینامتنی متعدد و تحلیل روابط بینامتنی، میزان بهره‌گیری حکیم توس از سخنان

وکلمات قصار حضرت را مورد بررسی قرار گیرد براین مبنا فرض را بر این گرفتیم که فردوسی از شیوه‌های گوناگون، آشکارا و پنهان و به صورت تلمیح، ترجمه و تفسیر و تأویل از سخنان امیرمؤمنان بهره برده است و می‌توان از میان روابط بینامتنی، شیوه مضمونی - الهامی از نوع نفی متوازی پررنگ‌تر دید.

در این پژوهش با استفاده از روش کتابخانه‌ای ابتدا گونه‌هایی از تناص‌های متعدد را مطرح سپس با شیوهٔ توصیفی - تحلیلی به بررسی روابط بینامتنی متن حاضر و غایب پرداخته‌ایم، البته جهت بررسی دقیق‌تر، موارد انتخابی خود را به حکمت های نهج البلاغه و کلمات قصارحضرت از مجموعه غررالحکم اختصاص داده ودر شاهنامه نمونه های خود را مبتنی بر سروده‌هایی قرار داده‌ایم که در خلال داستان‌ها از زبان شاهان گفته‌شده‌است و موارد انتخابی را بر اساس موضوع دسته‌بندی نموده تا با نگاهی ریزبینانه به بررسی این دومتن بپردازیم .

۲- پیشینه پژوهش

باتوجه به این که فردوسی از شاعران برجسته و از مفاخر ایران است، پژوهش‌های بی‌شماری تاکنون در بارهٔ وی انجام‌شده‌است که به مواردی از آن که در رابطه با موضوع پژوهش حاضر است، اشاره می‌گردد : «*تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی*» اثر محمد راستگو (۱۳۷۶). در این کتاب به بررسی تاثیری که قران ونهج البلاغه ودیگر متون دین اسلام بر شعر شاعران پارسی داشته را مورد بررسی قرار داده است و در آن به شعر هایی از فردوسی نیز اشاره نموده است و از جمله دیگر کارهایی انجام شده در این راستا مقاله هایی است چون «حکمت‌های تعلیمی مشترک در شاهنامه فردوسی و نهج‌البلاغه»، اثر عبدالعلی اویسی کهخا (۱۳۹۱) که در آن با بررسی تطبیقی به برخی مفاهیم تعلیمی مشترک بین دو اثر اشاره نموده‌است واین مقاله عرصه دیگری را از تطبیق این دو اثر مدّنظر قرارداده که اساسا با این پژوهش مرتبط نیست زیرا در آن اصلا به نوع روابط بینامتنی وکیفیت این ارتباط پرداخته نشده است، همچنین مقالهٔ «بینامتنیت قرانی در شاهنامه فردوسی» اثر طیبه فدوی ،مسعود باوان پوری ونرگس لرستانی (۱۳۹۳) که در آن ویژگی شاهنامه مبنی بر تاثیر پذیری از قران را مورد توجه قرار داده‌است. «روابط بینامتنی نهج‌البلاغه با اشعار کلاسیک فارسی» اثر سیامک ظفری‌زاده و محمد خاقانی اصفهانی (۱۳۹۴)که شیوهٔ تاثیر پذیری شاعران کلاسیک سرای ایرانی را از نهج البلاغه را بر اساس روابط بینامتنی مورد بررسی قرار داده‌است و به نمونه هایی از شعر فردوسی نیز اشاره نموده‌است ومقالهٔ «بررسی تطبیقی سخنان بوزر جمهر در شاهنامه با قران وحدیث»،سید حسین فاطمی واحسان قبول، (۱۳۸۸) در این مقاله بر مبنای بررسی تطبیقی با توصیف وطبقه بندی به بیان شباهت‌ها و هم سویی‌های سخنان بوذرجمهر در شاهنامه با قران وحدیث پرداخته‌است.

در این مقاله با ارج نهادن به تلاش‌های ارزشمند گذشته، باید در نظر داشت که پژوهش‌های ادبی بر دیدگاه‌های متعددی استوار است و مقاله حاضر، پژوهشی مبنی بر تأثیرگذاری کلام امیرمومنان علی(ع) بر اشعار فردوسی است و از منظری خاص به این موضوع پرداخته‌است و از جنبه‌های نوآورانه مقاله حاضر در مقایسه با پژوهش‌های گذشته، این است که با گزینش سروده‌های شاهانه شاهنامه و وحکمت‌های نهج‌البلاغه وکلمات قصار و تقسیم‌بندی موضوعی آن، با تکیه بر روابط بینامتنی موجود به تجزیه و تحلیل پرداخته تا بدین‌گونه تصویری کلی از تأثیرپذیری سروده‌های حکیم توس از کلمات قصار امام ارائه گردد و از این رهگذر، ارتباطی که از نظر فکری با کلام امام علی (ع) داشته را نشان‌دهیم، چیزی که در مقالات گذشته به آن پرداخته‌نشده‌است. پیش ازپرداختن به بررسی و تطبیق لازم است با نگاهی به نظریهٔ بینامتنیت، شیوهٔ بررسی و تطبیق در این مقاله تبیین گردد.

۳- نظریه بینامتنیت

بینامتنیت[۱] نظریه‌ای است که با ورودش به حوزه نقد ادبی باعث ایجاد تحولی شگرف در این زمینه گشت. «بینامتنیت را نخستین‌بار ژولیا کریستوا[۲] در اواخر دهه شصت، در فرانسه مطرح کرد» (آلن، ۱۳۸۵: ۳۰) وی با مطالعه در آثار فردینان دوسوسور[۳] زبان‌شناس و نیز استاد خودش، میخائیل باختین[۴] و تلفیق نظریه‌های این دو دانشمند، به این مفهوم دست یافت، ولی برخی از نظریه‌پردازان معتقدند مبدع اصلی واژه بینامتنیت، نظریه‌پرداز روسی، میخائیل باختین است،(احمدی، ۱۳۷۸: ۶۲۶) اما از آن‌جا که تلاش‌های کریستوا برای تلفیق نظریات سوسور و باختین درباره زبان و ادبیات موجب نخستین نظریهٔ بینامتنی در اواخر دهه شصت شد وی را مبدع نظریه بینامتنیت می‌دانند. (مقدسی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۳۶) به تعبیر وی، بینامتنی گفتگویی است میان متون و فصل مشترک سطوح مربوط به آن است، هر متنی مجموعه معرق‌کاری شده نقل‌هاست، و هر متنی دگرگون شده متن دیگر است. (ویلکی، ۱۳۸۴: ۴)

این همان عقیده‌ای است که از آن با عنوان مرگ مؤلف یاد می‌شود که رولان بارت[۵] آن را مطرح نمود چنان‌که متن جدید را حاصل اجتماع اجزای پیشین می‌داند و آن را برای هر متنی حتمی و اجتناب‌ناپذیر می‌شمارد از نظر وی خاستگاه متن، نه یک آگاهی متحد مؤلفانه، بلکه تکثری از آواها، از دیگر واژه‌ها، و از دیگر گفته‌ها و دیگر متن‌هاست، (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۵) از این رو متون گذشته در متون آینده همان چیزی است که ناقدان غرب با عنوان بینامتنیت یاد می‌کنند.

بدین‌ترتیب بنا به نظریه بینامتنی هیچ متن مستقلی وجود ندرد بلکه هر متنی برخاسته و شکل گرفته از متون پیشین یا معاصر با خود یا خوانندگان است و هیچ مولفی خالق اثر خود نیست بلکه اثر او بازخوانشی از آثار پیشینیان یا معاصران اوست (ن.ک، مختاری و شانقی، ۱۳۸۹: ۱۹۸) و براساس

این نظریه، «میان دو یا چند متن، رابطه‌ای وجود دارد و این رابطه در چگونگی درک متن، مؤثر است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۲).

ناقدان معاصر عرب اصطلاح بینامتنی را با واژه «التناص» یا «النصوصیه» ترجمه کرده‌اند (میرزایی، ۱۳۸۸: ۳۰۰) و تناص به لحاظ لغوی بر وزن تفاعل و این باب به معنای مشارکت و تداخل است، ازاین رو مراد از تناص، تداخل یک متن در متن ماقبل یا معاصر خود است. (جابر، ۲۰۰۷: ۱۰۸۰) در زمینه انواع تناص و سبک‌های گوناگون آن با تعبیرات و تعاریف گوناگونی در نقد معاصر عربی رو به رو هستیم که بنا به یک دیدگاه روابط بینامتنی به انواع مختلفی چون، تناص داخلی، تناص ذاتی، تناص خارجی تقسیم نموده‌اند.

بینامتنی ذاتی همان روابطی است که آثار مختلف یک نویسنده با یکدیگر دارند که از پس زمینهٔ ذهنی نویسنده حکایت می‌کند. بینامتنی داخلی روابط موجود بین آثار نویسنده با متون معاصر وی می‌پردازد، به ویژه اگر زمینه مشترکی در میان باشد که راه را برای خلق آثار نو هموار سازد و تناص خارجی، روابط موجود میان متون مختلف را در همه اعصار و دوره‌ها بررسی می‌کند و به دوره‌ای خاص و نوع معینی از متون اختصاص ندارد بلکه آزادانه متون گوناگون را به دنبال یافتن این‌گونه روابط می‌کاود و مورد بررسی قرار می‌دهد (حماد، بی‌تا: ۴۶-۴۵). البته غیر از موارد ذکر شده ناقدان اشکال دیگری از تناص را هم‌چون تناص طبیعی یا تلقائی و تناص مضمون (میرزائی، ۱۳۸۸: ۳۰۷-۳۱۲) تناص تکرار و تنغیم (هم‌نوایی) (کیوان، ۱۹۹۸: ۲۳). تناص تضاد و تناقض و تناص آگاهانه و ناآگاهانه (جابر، ۲۰۰۷: ۱۰۸۴) و تناص تألف (هماهنگ) (مجاهد، ۲۰۰۶: ۳۵۹) برشمرده‌اند.

از جمله پژوهشگران عرب که به موضوع بینامتنیت پرداخته‌اند، محمد بنیس[۶]، محمد مفتاح[۷]، سعید یقطین[۸]، عبدالملک مرتاض[۹]، صبری حافظ[۱۰] که علاوه بر جنبه‌های کاربردی به نظریه‌پردازی در این زمینه نیز پرداخته‌اند. البته از نظر برخی منتقدان معاصر عربی، بینامتنی بازخوانش و نگرشی دوباره به سرقت‌های ادبی در نقد ادبی عرب است (مختاری و شانقی، ۱۳۸۹: ۲۰۰-۱۹۹) و این بدان معناست که میراث نقد ادبی از این موضوع غافل نبوده بلکه این دستاورد را تحت عناوینی همچون توارد الخواطر، التولید والابداع و نیز التضمین و الاقتباس و السرقهٔ الادبیهٔ در میراث ادب عربی مورد توجه قرارداده‌است (جابر، ۲۰۰۷: ۱۰۸۱). و نکته مورد توجه این نظریه در رابطه با مباحثی چون اقتباس و سرقت‌های ادبی، تفاوت نگاه آن به میراث ادبی است؛ زیرا در این‌گونه مباحث، بیشتر جنبه منفی آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد در حالی‌که در این نظریه، جنبه مثبت آن، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد که براساس آن فهم متون بهتر و دقیق‌تر خواهد شد. (قائمی، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

۱-۳- روابط بینامتنی

بینامتنی دارای سه رکن است، متن حاضر [متن موجود]، متن غایب [متنی که در تعامل با متن حاضر است و روابط بینامتنی [انتقال لفظ یا معنا از متن غایب به متن حاضر] که تبیین آن مهم‌ترین بخش نظریه بینامتنی در تفسیر متون است. (مسبوق، بیات، ۱۳۹۱: ۲۹)

به کارگیری متون پیشین در متون آینده به سه صورت انجام می‌گیرد که از آن به عنوان قانون‌های سه‌گانه بینامتنی نام برده‌اند.

۱-۱-۳- نفی جزئی یا اجترار

در این نوع از روابط بینامتنی، مؤلف، جزئی از متن پنهان را در متن خود می‌آورد و متن حاضر ادامه متن غایب است، چنین تعاملی معمولاً از نظر معنای الفاظ موافق با متن غایب است و کمتر ابتکار و نوآوری در متن دیده می‌شود (عزام، ۲۰۰۵: ۱۱۶) این قانون ساده‌ترین و سطحی‌ترین نوع روابط بینامتنی است که استفاده مؤلف از متن غایب می‌تواند یک کلمه یا یک جمله یا یک حرف باشد که به شکلی آگاهانه و بدون نوآوری از سوی مؤلف به کار می‌رود. (میرزائی، ۱۳۸۸: ۳۰۶)

۲-۱-۳- نفی متوازی یا امتصاص

در این نوع متن پنهان از سوی مؤلف پذیرفته می‌شود و به گونه‌ای در متن حاضر به کار رفته که جوهره آن تغییر نکرده، در واقع مؤلف نوعی سازش میان متن پنهان و متن حاضر ایجاد کرده است. (موسی، ۲۰۰۰: ۵۵) بنابراین در این شکل از روابط بینامتنی، معنای متن غایب در متن حاضر تغییر اساسی نمی‌کند و این بدان معنا نیست که معنای متن حاضر با معنای متن غایب متفاوت نباشد بلکه می‌تواند با نوعی تغییر و تنوع همراه باشد. (میرزائی، ۱۳۸۸: ۳۰۶)

۳-۱-۳- نفی کلی یا حوار

این نوع روابط بالاترین درجه بینامتنی است و نیاز به خوانشی عمیق و مکرر دارد زیرا مؤلف متن غایب را در متن خود به شکلی به کار می‌گیرد که معنای آن به کلی متفاوت می‌گردد، به عبارتی دیگر مؤلف، متن غایب را بازآفرینی کرده و ابتکار و نوآوری خویش را به نمایش گذاشته است. (همان: ۳۰۷-۳۰۶)

۴- نگاهی به کلمات قصار امیرمؤمنان(ع) و شاهنامه فردوسی

نهج‌البلاغه اسمی است که شریف رضی[۱۱] (ف ۳۹۵ هـ‌ق) برای کتابی وضع کرد که گلچینی از سخنان امیرالمؤمنین را در آن جمع‌آوری نموده و آن را بر سه محور خطبه‌ها، نامه‌ها و حکمت‌ها قرارداده‌است، (عشق‌آبادی، ۱۳۸۹: ۱۶۳) با توجه به این‌که در این جستار به کلمات قصار امام علی(ع)

که در کتاب غررالحکم ودرر الکلم استناد شده است، لازم به ذکر است که پدید آورنده این کتاب عبد الواحد تمیمی آمدی (ف ۵۱۰ یا۵۵۰) است که کتاب خود را در نود ویک باب فهرست بندی نموده‌است وآن را به کمک نهج البلاغه، صد کلمه جاحظ،تحف العقول ابن شعبه حرانی ودستور المعالم قاضی قضاعی به رشته تحریر در آورده‌است. (شیخ الاسلامی،بی تا: ۲۸) بنابراین تألیف غررالحکم بعد از نهج البلاغه بوده‌است. حکیم توس نیز شاهنامه را بر طبق روایات یک بار نسخه‌ای از آن را در سال (۳۸۴هـ) به پایان رساند و بار دیگر در سال (۴۰۰هـق) تحریری از آن را تمام کرد .(منتصب مجابی، ۱۳۸۳: ۳۵) بنابراین آنچه امروز به عنوان مجموعه‌ای مدون به نام نهج‌البلاغه در دست ماست در زمان تألیف شاهنامه وجود نداشته، اما کلام امام علی (ع) نه به صورت مجموعه‌ای مدون بلکه به صورت پراکنده روایت و نقل می‌شده‌است، چنان‌که زیدبن وهب‌الجهنی که از اصحاب امام بود اولین کسی است که مجموعه‌ای از خطبه‌های حضرت را با عنوان «خطب امیرالمؤمنین علی‌المنابر فی‌الجمع والاعیاد و غیرهما» را جمع‌آوری کرده است. (الحسینی الخطیب، ۱۹۷۵: ۵۳-۵۱).

افزون بر این، جاحظ ادیب و نویسنده معروف عرب که در سال‌های (۱۶۰-۲۵۵هـق) می‌زیست، بنا به گفته ابن‌العمید، در جای جای نوشته‌هایش از خطبه‌ها و دعاها و کلمات امام بهره‌برده‌است. (راثی، ۱۳۸۳: ۳۷-۳۵) بنابراین صد کلمه جاحظ که از منابع نهج البلاغه وبه تبع آن غرر الحکم است، خود گویای این مطلب است که قرن‌ها پیش از شریف رضی نویسندگان و ادیبان می‌کوشیدند تا آن سخنان را حفظ و معانی ابتکاری آن لفظها را در قالب لفظ دیگر بریزند چنان‌که عبدالحمید کاتب درباره رسیدن خود به این پایه از بلاغت می‌گوید: «هفتاد خطبه از خطبه‌های أصلع را حفظ کردم و این خطبه‌ها در ذهنم چون چشمه‌ای جوشید.» (سیدی،۱۳۶۵: ۲۰۲).

فردوسی[۱۲] در شاهنامه غالباً از زبان پادشاهان و قهرمانان داستان سخن می‌گوید و از خلال آن، بارها به صفات الهی، آفرینش آسمان وزمین، پیدایش انسان، ناپایداری دنیا، دادگری، فرجام ستم‌کاری و.... اشاره داشته به طورکلی شعر فردوسی از لحاظ فکری حماسی و متضمن پند واندرز ومجموعه‌ای از دستورالعمل‌های اخلاقی است که در زمره ادبیات تعلیمی قرار می‌گیرد، «مثل این است که این بزرگ مرد ادب پارسی خواسته است همچون حکیمی توانا وعالمی با شور واحساس مطالب اخلاقی واجتماعی و خداشناسی را برای عامه مردم بازگو کند، مطالعه دقیق کتاب و توجه به مفاهیم ارزنده آن ما را به این نتیجه می‌رساند که این اثر نکات بسیار دقیق و مهم اسلامی را با توجه به فرمایشات پیشوایان ورهبران دینی را در بر دارد همان نکاتی متضمن زندگی نوین هر فرد انسانی است.» (رنجبر،۱۳۶۳: ۱۱) البته ناگفته نماند مفاهیم مشترک میان ادیان ناشی از مبدأ الهی مشترک آن‌هاست بحث اتخاذ یک دین از دین دیگر مطرح نیست به عنوان نمونه حقایق عقلانی چون پاکی، صداقت، بخشش، نیکویی و... در آیین مزدیستی ستوده می‌شود در همه آیین‌های الهی مورد ستایش است زیرا فردوسی با بیان حکمت‌ها و پند واندرزها مفاهیم عام انسانی را مطرح

می‌کندکه این حکمت‌ها در منابع دینی ایرانی قبل از اسلام می‌توان پیدا کرد اما باید توجه داشت تدوین شاهنامه در قرن چهارم هجری، مصادف است با دوران شکوه وتمدن اسلامی و این قرن در عین حال، دوران گسترش سلطه سیاسی شیعه بر اقطار جهان اسلام و نیز اوج نشاط و تحرک علمی این گروه در تاریخ است، ضمناً دوران پیکار سهمگین فکری- اعتقادی میان شیعیان با اهل حدیث و اشعریان است، دورانی که تفکر خردگرایی به وضوح درآثار اندیشمندان آن‌زمان دیده‌می‌شود با نگاهی به دیباچه شاهنامه وتطبیق آن با مندرجات کلامی شیعه به روشنی می‌بینیم که فردوسی در این پیکار سهمگین فکری-اعتقادی شیعه سهیم بوده‌است. (ابوالحسنی،۱۳۸۳: ۲۲۸-۲۲۵) زیرا او، شاعری مسلمان و شیعه مذهب است، هم‌سویی و شباهت‌های بسیاری از ابیات شاهنامه با مفاهیم کلام امام علی(ع) که در این جستار به گوشه‌ای از آن اشاره می‌گردد، خود دلیلی است بر این‌که حکیم توس بی‌تأثیر از نهج‌البلاغه وکلمات قصار امام نبوده‌است، هرچند فردوسی از زبان پادشاهان و قهرمانان کهن ایران سخن می‌گوید اما در حقیقت آفریننده کلام آن‌ها خود اوست، بنابراین فردوسی بسیاری از مفاهیم مشترک میان ادیان را با رنگ و شمایل اسلامی ارائه می‌دهدکه در واقع نشان از اعتقاد سراینده آن دارد.

از سویی دیگر با توجه به این‌که فردوسی بیشتر عمر خود را صرف احیای زبان فارسی کرده و در اثر ارزشمند خود به شدت از به‌کارگیری کلمات و عبارات عربی اجتناب ورزیده‌است این سوال ممکن است مطرح شود که اصولاً آیا فردوسی به زبان عربی آشنایی داشته است تا بتواند از فرمایشات امام بهره بگیرد؟ جواب این است که هرچند در منابع مربوط به فردوسی در خصوص آشنایی وی با زبان عربی اشاره‌ای نشده‌است ولی، خود شاهنامه بهترین دلیل بر آن است که حکیم توس کاملا به زبان عربی مسلط بوده‌است؛ زیرا باتوجه به این‌که در روزگار فردوسی کلمات عربی به گونه‌ای با زبان فارسی درآمیخته‌بود که تشخیص آن‌ها حتی برای فارسی زبانان بسیار مشکل بود، بنابراین کسی می‌توانسته به فارسی سره شعر بگوید که کلمات عربی ومعادل آن‌ها را به خوبی بشناسد. همه این‌ها خود دلیلی است که حکیم توس بی بهره از کلام امام علی(ع) نبوده است.

باتوجه به فراوانی بینامتنی‌های نهج البلاغه وکلمات قصار امام(ع) در سروده‌های شاعر و تنوع اشکال وشیوه‌های بینامتنی علاوه بر قوانین مذکور سه شیوه بینامتنی واژگانی، مضمونی یا الهامی و بینامتنی گزارشی نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱-۴- شکل‌های تأثیرپذیری فردوسی از کلمات قصار امام علی(ع)

۱-۱-۴- بینامتنی واژگانی

این تأثیرپذیری خود به سه شیوه است: الف) وام‌گیری که ساختار عربی آیه و حدیث، بی‌هیچ تغییری یا با اندک تغییر لفظی و معنوی همراه است. ب) ترجمه فارسی لغت یا ترکیب عبارت قرانی و حدیثی. ج) برآیندسازی کلمه و ترکیب که برآیند و فرآورده‌ای از آیه و حدیث است.

۲-۱-۴- بینامتنی گزارشی

شاعر در این شیوه ، مضمون آیه یا حدیثی را با استفاده از ترجمه و تفسیر به فارسی گزارش می‌کند به طوری‌که همانند نقل‌قول مستقیم یا غیرمستیم است. (راستگو، ۱۳۷۶: ۱۸)

۳-۱-۴- بینامتنی الهامی- مضمونی

شاعر در این شیوه، ماده سخن خویش را از آیه یا حدیثی الهام می‌گیرد پس از دریافت مضمون، آن را با الفاظ و تعابیر خود بیان می‌کند، این اثرپذیری، گاه چنان نزدیک و آشکار است که سخن را ترجمه آزاد از متن غایب نشان می‌دهد و گاه چنان دور که پذیرش متن غایب را دشوار می‌سازد. (همان: ۴۷)

۵- بینامتنی نهج‌البلاغه وکلمات قصار در اشعار شاهانه شاهنامه

در این پژوهش نهج‌البلاغه و غررالحکم به عنوان متن غایب و اشعار شاهنامه متن حاضر است، بعد از ذکر متن غایب به ذکر متن حاضر و روابط بینامتنی آن می‌پردازیم هم‌چنین جهت سهولت در بررسی به تقسیم‌بندی اشعار و حکمت‌ها براساس مضمون می‌پردازیم.

۱-۵- خردورزی

نگرش خرد گرایانه به هستی بر اساس مشاهدات فرد نسبت به جهان هستی و بدنبال آن تحلیل و تحقیق عقلانی و منطقی از جهان هستی شکل می‌گیرد؛ یکی از محورهای کلام امام علی (ع) بر تفکر و خردورزی بنا شده است و مهم‌ترین اندیشه حاکم بر شاهنامه خرد و خردگرایی است طوری‌که وی در نخستین ابیات شاهنامه آن‌گاه که خدا را به فرخندگی یاد می‌کند جان و خرد را فرا یاد می‌آورد. (اکبری، ۱۳۹۰: ۲۴-۲۳) بر این اساس شیوه تاثیرپذیری متن حاضر از متن غایب مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

متن غایب: دلیلُ عقل الرَّجُلِ قَوْلُهُ (شیخ اسلامی، بی‌تا: ۵۶۱) «نشان خرد مرد سخن اوست» **العاقِلُ مَنْ عَقَلَ لِسانَه** (همان: ۹۷۱) «خردمند کسی است که زبانش را در بند کشد.» **مَنْ عَقَلَ صَمَتَ**

(همان: ۹۸۴) «کسی‌که خرد ورزد سکوت کند.» **اذا تَمَّ العقلُ نَقَصَ الکلام** (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۶: ۱۰۵۶) (همان: ۹۵۸) «هرگاه خرد کامل گردد کلام اندک شود.»

متن حاضر: کی خسرو[۱۳] به لهراسپ[۱۴]

خردمند باش و بی‌آزار باش همیشه زبان را نگه‌دار باش

(فردوسی،۱۳۸۷: ۴/ ۳۵۸)

از آن‌جا که مضمون متن پنهان پذیرفته شده و به صورتی در متن حاضر به کار رفته که جوهره آن تغییر کرده است، لذا نوع رابطه، نفی متوازی یا امتصاص است زیرا شاعر نشانه خردمندی را حفظ زبان و مراقبت از کلام می‌داند «**إذا تَمَّ العَقلُ نقصَ الکَلامُ**» و «**مَنْ عَقَل صَمَتَ**» مصداق کاملی از همین مضمون است، بنابراین شیوه تأثیرپذیری فردوسی الهامی - مضمونی است در توصیف یکی از ویژگی‌های خردورزی مضمون سخن خویش را از کلام امام الهام گرفته است.

متن غایب: مَنْ استعان بالعَقْل سَدَّده (شیخ اسلامی، بی‌تا: ۹۶۶) «هر کس از خرد یاری جوید هدایت شود.» **إنَّ أغْنی الْغِنی اَلْعَقلُ** (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۶:حکمت ۳۸) «خرد بهترین بی نیازی است.» **ما استَودَعَ اللّهُ امرءً عقلاً إلّا استَنقَذَهُ بِهِ یَوماً ما** (همان، حکمت۴۰۷) «خداوند عقل و خرد را نزد کسی به ودیعت ننهاد مگر اینکه با همان حقیقت شریف، روزی اورا نجات داد.»

متن حاضر: کی قباد[۱۵] به خسرو

سزد هر آنکس که دارد خرد به کژی و ناراستی ننگرد

(فردوسی: ۱/ ۳۵۴)

اگر به مقایسه سروده فردوسی با کلام امام علی (ع) بپردازیم «مَنْ اسْتَعان بِالْعَقْلِ سَدَّدهُ» فردوسی با این کلام تعامل برقرار کرده است و به واسطه تفسیر همانند یک نقل قول غیرمستقیم، آن را به فارسی گزارش می‌کند ویا همان گونه که در حکمت ۴۰۷ می‌بینیم امیر مومنان عقل را راه نجات آدمی می‌داند و فردوسی نیز با همین نگاه خرد را راه نجات دانسته تا به وسیله آن آدمی در ورطه کژی و نادرستی نیفتد از این رو می‌توان شیوه تأثیرپذیری او را بینامتنی گزارشی تلقی نمود چرا که خرد را اسباب هدایت و نگرویدن به کژی و ناراستی می‌داند.

رابطه بینامتنی از نوع نفی جزئی یا اجترار است زیرا متن حاضر ادامه متن غایب است و چنین تعاملی معمولاً از نظر معنای الفاظ موافق با متن غایب است و کمتر نوآوری در متن حاضر دیده می‌شود.

۱-۱-۵- رابطه خردورزی و علم‌آموزی

متن غایب: اَلْعِلمُ واعِی الْفَهْم (شیخ اسلامی، بی‌تا: ۱۰۰۰) «علم بیدارکننده فهم و خرد است.» **العِلمُ یَدُلُ علی الْعقْل فَمَنْ عَلِمَ عَقِلَ** (همان: ۹۹۲) «دانش دلیل است بر خرد، پس کسی که علم ورزد،

عاقل است.» **اَلعِلْمُ يُنْجِدُ الْفِكْر** (همان: ۱۰۰۰) «علم [آموزی] نجات‌بخش فکر است.» **الْعِلْم مِصْباح الْعَقْل و يَنبوع الْفَضْل** (همان: ۹۹۱) «علم چراغ عقل و سرچشمه فضیلت است.» **من أحْسَنِ الْعَقْل الْتَحَلي بِالْعِلْم** (همان: ۹۶۷) «بهترین خرد آراستگی [آن] به دانش است.»

متن حاضر: شیرویه[۱۶] به استاد:

بدانـد کـه چنـدان نـداری خـرد — کـه مغـزت بـه دانـش خـرد پـرورد
بـه گفتـار بی‌بـر چـو نیـرو کنـی — روان و خـرد را پـر آهـو کنـی
(فردوسی: ۸ / ۳۳۲)

گشتاسب[۱۷] به اسفندیار[۱۸]:

نگهـدار تـن بـاش و آن خـرد — کـه جـان را بـه دانـش خـرد پـرورد
(همان منبع: ۲۸۳/۵)

بهرام گور[۱۹] به کار دانان خود :

بـه دانـش روان را تـوانگر کنیـد — خـرد را زبـن بـر سـر افسـر کنیـد
(همان منبع: ۶ / ۵۳۹)

اورمزد[۲۰] به مردم:

بـه مـرد خردمنـد و فرهنـگ و رای — بـود تخـت شـاهی بپـای
دلـت زنـده باشـد بـه فرهنـگ وهـوش — بـه بـد در جهـان تـا تـوانی مکـوش
خردمنـد همچـو آب اسـت ودانـش زمـین — بـدان کـین جـدا و آن جـدا نیسـت زیـن
(همان منبع: ۶ / ۲۵۵)

شاعر در این ابیات با الهام از مضامین حکمت‌ها، سروده‌های خود را براساس آن پایه‌ریزی کرده است، زیرا که مفهوم اصلی این ابیات، بارور کردن خرد به علم و دانش است، همانطور که امام، علم را روشنای خرد وسرچشمه فضیلت می داند فردوسی نیز با بهرگیری از این مفهوم آن را در قالب تشبیهی دیگر، خرمند را بسان آب و دانش را چون زمین دانسته که هر کدام بدون دیگری راه تباهی می پیماید، بنابراین با تأثیرپذیری این مضمون را از کلام امام الهام گرفته و مفهوم آن را با الفاظ و تعابیر خود بیان نموده در حالی‌که جوهره آن تغییر نکرده‌است. ارتباط بینامتنی میان دو متن از نوع نفی متوازی یا امتصاص است که شاعر با الهام از مضمون متن غایب، به گونه‌ای در متن حاضر به کار برده و نوعی سازش میان دو متن برقرار کرده‌است.

۲-۵- سنجیده سخن گفتن

حکیم توس در لابه‌لای داستان‌های شاهنامه توجه ویژه‌ای به بیان صفات بارز اخلاقی و بازداشتن از اخلاق مذموم داشته و با زیبایی هرچه تمام‌ترآن را بیان نموده‌است که با بسیاری از کلمات قصار و مفاهیم حکمت‌های نهج‌البلاغه همسو بوده و تجلی این مفاهیم زینت‌بخش اشعار شاهنامه است.

متن غایب: خیرُ الکلام مالا یُمِلُّ ولا یَقِلُّ (شیخ الاسلامی، بی‌تا: ۲۳۱) «بهترین کلام آن چیزی است که سبب آزردگی نگردد و کم و اندک هم نباشد.» **الْکَلامُ بَیْنِ خَلْقی سوءٍ هما الإکثار والإقْلال، فَالْإکثارُ هَذَرٌ و الإقْلالُ عَیٌّ و حَصَرٌ** (همان: ۱۲۱۴) «کلام محدود بین دو چیز است، زیاده‌گوی و کم‌گویی، زیاده‌گویی باعث یاوه‌سرایی است و کم‌گویی باعث گنگ بودن [مطلب] است.» **لاتُکْثِرْ فَتُضْجِر ولا تَفْرِطْ فَتَسْقُط** (همان: ۱۲۲۴) «زیاده‌گویی نکن موجب آزردگی می شوی و افراط نکن که سقوط می‌کنی.»

متن حاضر: لهراسپ به گشتاسب:

جوانی هنوز این بلندی مجوی — سخن را بسنج و به اندازه گوی

(فردوسی: ۵ / ۷)

شاپور[۲۱] به خردمندان:

زبان را نگهدار باید بُدَن — نباید روان را به زَهر آزُدن

که برانجمن مرد بسیارگوی — بکاهد به گفتار خویش آبروی

(همان منبع: ۶ / ۳۴۹)

فردوسی با شیوه تناص الهامی، مفهوم کلام امام را با الفاظ و تعابیر خود بیان نموده است، زیرا مضمون اصلی عبارت امام (ع) و فردوسی، تأمل در سخن‌گویی و سنجیده سخن گفتن است از این رو ارتباط بینامتنی موجود میان دو متن از نوع نفی متوازی یا امتصاص است.

متن غایب: أصْوَب الرَّمْی القولُ المُصیب (شیخ الاسلامی، بی‌تا: ۱۲۲۶) «بهترین پرتاب سخنی است که به هدف بخورد.» **أحسن الکلام مالا تَمُجُّه الآذانُ ولا یُتْعِبُ فَهْمُهُ الأفْهام** (همان: ۱۲۱۷) «بهترین کلام آن است که گوش‌ها را آزرده نگرداند و فهمیدن آن موجب خستگی فهم نگردد.»

متن حاضر: خاقان چین به خرداد برزین:

بدو گفت خاقان به شیرین زبان — دل مردم پیر گردد جوان

بگو آن سخن که سود اندروست — سخن گفته مغز است و ناگفته پوست

(فردوسی: ۸ /۱۹۱)

شیوه شاعر تناص مضمونی یا الهامی است که وی سروده خویش را در تعامل با مضمون عبارت قرار داده است، زیرا مفهوم اصلی این دو بیت این است که کلام نغز و شیرین دل پیر را هم جوان

می‌کند پس سخنی را باید گفت که ارزشمند باشد، بنابراین فردوسی با الهام از کلام امام (ع) به بازآفرینی متن پنهان می‌پردازد و ارتباط بینامتنی میان دو متن از نوع نفی کلی است زیرا در این مورد «مؤلف متن پنهان را باز آفرینی کامل می کند و معمولا این امر ناخودآگاه روی می‌دهد.» (وعد الله ،۲۰۰۵ :۳۷) و فردوسی در این بیت ها به نوآوری در بیان دست زده و به گونه‌ای مضمون أخذ شده از کلام امام علی (ع) در متن حاضر به کار رفته که به سادگی قابل تشخیص نیست.

۳-۵- دادگری

متن غایب: اَلْعَدْلُ أَفْضَلُ السَّجیّة (شیخ الاسلامی، بی‌تا: ۹۷۷) «عدالت [ورزی] نیکوترین خصلت است.»

متن حاضر: کی‌قباد به رستم[۲۲]

به رستم چنین گفت پس کی‌قباد — که چیزی ندیدم نکوتر زداد

(فردوسی:۱ / ۳۵۴)

شاعر با بینامتنی واژگانی از نوع برآیندسازی از کلام امام (ع) تأثیر پذیرفته است، بدین‌صورت که بیت شعر برآیند یا فرآورده‌ای از سخن امام است. از آن‌جا که فردوسی معنای واژگانی از کلام امام برگرفته و ابتکار در آن جزئی است، زیرا تعامل از نظر معنای الفاظ (چیزی ندیدم نکوتر زداد) موافق با متن غایب است و نوع رابطه بینامتنی نفی جزئی یا اجترار است.

متن غایب: مَنْ عَدَلَ تَمَکَّن (همان: ۸۹۸) «هرکس که عدالت ورزد، صاحب قدرت است.» **مَنْ عَدَلَ عَظُمَ قَدْرُهُ** (همان) «کسی‌که عدالت پیشه کند، قدرومنزلش بزرگ می‌شود.» **مَنْ کثُرَ عَدْلُه حُمِدَتْ أیامُهُ** (همان: ۸۹۹) «کسی‌که عدالتش افزون شود روزگارش نیکو باشد.»

متن حاضر: کی‌خسرو به قباد:

مگردان زبان زین سپس جز به داد — که از داد باشی تو پیروز و شاد

مکن دیو را آشنا با روان — چو خواهی که بختت بماند جوان

(فردوسی: ۴ / ۳۵۸)

شاعر با دریافت مضمون به شکل الهامی مفهوم آن را با تعابیر خود بیان نموده‌است و این مضمون که دادگری سبب پیروزی و کامروایی است با الهام از متن پنهان پذیرفته‌شده و به صورتی در متن حاضر به کار رفته که جوهره آن تغییر نکرده از این رو ارتباط بینامتنی از نوع نفی متوازی است.

۴-۵- میانه‌روی و اعتدال

متن غایب: علیک بِالقَصْد فی‌الأمور فَمَنْ عَدَلَ عن الْقَصْد جارَ و من أخَذَ بِهِ عَدَلَ (شیخ الاسلامی، بی‌تا: ۱۱۸۶) «برتوست میانه‌روی در امور پس کسی‌که از میانه‌روی عدول کند ستمگر شده و کسی‌که به آن چنگ آویزد عادل می‌گردد.»

متن حاضر: بهرام بهرام[۲۳] به بزرگان:

زکار زمانه میانه گزین — چو خواهی که یابی به داد آفرین

(فردوسی : ۶ / ۲۶۹)

فردوسی طوری مضمون کلام امام (ع) را در این بیت منعکس می‌سازد که چنین به نظر می‌رسد که به صورت غیر مستقیم به نقل قول سخن امام پرداخته است و این‌که با استفاده از ترجمه و تفسیر، به فارسی گزارش کرده‌است، چنان‌که مصرع اول بیت «زکار زمانه میانه گزین» موافق «علیک بِالقَصْد فی‌الأمور» است، گویا دقیقا ترجمه و برگردان سخن امام(ع) است، از این رو می‌توان شیوه تأثیرپذیری او را تناص گزارشی تلقی نمود و رابطه بینامتنی میان دو متن از نوع نفی جزئی یا اجترار است زیرا شاعر جزئی از متن پنهان را در متن خود آورده‌است و کمتر ابتکار و نوآوری در متن حاضر وجود دارد.

۵-۵ - پرهیز از حرص و آز

متن غایب: إیاک أن توجفَ بِکَ مَطایا الطَّمَع فَتُورِدَک مَناهِلَ الْهَلَکَة (نهج البلاغه، ۱۳۸۶: نامه ۵۳-۳۱) «بپرهیز از آن‌که مرکب‌های طمع تو را برانند و به سرچشمه‌های هلاکت برسانند.» الطامع في وِثاقِ الذِّلِ (همان، حکمت: ۲۲۶) «طعمکار در بند ذلت است.»

متن حاضر: بهرام بهرام به بزرگان:

چو خشنود باشی تن‌آسای شوی — وگر آز ورزی هراسان شوی

نه کوشیدنی کوتن آرد به رنج — روان را بپیچانی از آز رنج

وگر آز گیرد دست را به چنگ — بماند روانت به کام نهنگ

(فردوسی: ۶ / ۲۶۴)

فردوسی مضمون کلام امام را اساس سروده خود قرار داده، زیرا مفهوم ابیات این است که حرص و آز، بند اسارتی بر روان و موجب رنج و هلاکت است، پس شاعر در تعامل با این مضمون کلام امام «**تُورِدَک مَناهِلَ الْهَلَکَة**» این مصراع را «بماند روانت به کام نهنگ» قرار داده که اشاره به همان مضمون کلام امام دارد بنابراین چون متن پنهان پذیرفته شده به گونه‌ای در متن حاضربه کار رفته که اساس آن تغییر نکرده از این رو ارتباط بینامتنی از نوع نفی متوازی است.

۶-۵- پرهیز از خشم و غضب

متن غایب: الغضبُ يُفْسِدُ الألْباب و يُبْعِدُ مِنَ الصَواب (شیخ الاسلامی، بی‌تا: ۱۱۰۰) «خشم و غضب، فرد را فاسد و از راه درست دور می‌گرداند.» **إيّاكَ والغضبَ فإنّهُ طِيْرَةٌ منالشيطانِ** (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۶: ۱۰۲۶) «بپرهیز از غضب زیرا غضب سبک سری و از اغواهای شیطان است.»

متن حاضر: قیصر به خسرو

چو پیروز با او درشتی نمود ندید اندر آن کار جز تیره دود
(فردوسی:۸ / ۹۸)

گشتاسب به اسفندیار:

بدو گفت در کار تندی مکن بلندی بیابی نژندی مکن
(همان منبع: ۵ / ۳۰۵)

شاعر با الهام از کلام امام (ع) اساس سخن خود را بر مبنای آن پایه‌ریزی می‌کند همان طور که امیر مؤمنان خشم وغضب را باعث ندیدن راه درست و به بیراهه رفتن می‌داند شاعر نیز با الهام از این معنا درشتی و غضب را باعث وبانی بر باد رفتن دودمان و از دست دادن رفعت و بزرگی می‌داند و با این نگاه، شیوه تأثیرپذیری از نوع تناص مضمونی است و نوع رابطه بینامتنی نفی متوازی است، زیرا نوعی سازش میان دو متن برقرار است.

۷-۵- نکوهش آرزوهای بلند

متن غایب: مَنْ كَثُرَ مُناهُ كَثُرَ عَناؤهُ (شیخ الاسلامی، بی‌تا: ۱۰۴) «کسی‌که آرزوهایش زیاد گردد، رنجش افزون گردد. » **مَنْ أطالَ الأمَلَ أساءَ العَمَل** (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۶: حکمت ۳۶) «هرکس که آرزو را طولانی کند به بدکرداری دچار شود.» **من اسْتعان بالأماني أفْلَسَ** (شیخ اسلامی، بی‌تا: ۱۰۵) « کسی که از آرزوها یاری جوید، بیچاره است.»

متن حاضر: بهرام گور به بزرگان:

وگر برگزینی زگیتی هوا بمانی به چنگ هوا بی‌نوا
چو دادت بدو دست یاز بدان تا نمانی به گرم و گداز
(فردوسی: ۶ / ۳۶۵)

انوشیروان[۲۴] به موبد:

به موبد چنین گفت پیروزشاه که خواهش زیزدان به اندازه خواه
که خواهش از اندازه بیرون شود از آن آرزو دل پر از خون شود
(همان منبع: ۷ / ۴۱۰)

شیوه تأثیرپذیری تناص مضمونی است. گویا سخن ترجمه‌ای خیلی آزاد از متن غایب است طوری‌که مفهوم آن را شاعر با الفاظ و تعابیر خود بیان می‌کند، چرا که فردوسی، انتخاب آرزوهای بی‌سرانجام را در چنگال بی‌نوایی افتادن می‌داند که مفهوم آن با «**مَن اسْتَعان بالْأَمانی أفْلَسَ**» مطابق است یا دل پرخون شدن از آرزوهای دور و دراز مطابق با تفسیر و ترجمه‌ای است از کلام امام «**مَنْ کَثُرَ مُناه کَثُرَ عَناؤه**» است. بنابراین متن پنهان به گونه‌ای در متن حاضر به کار رفته که جوهره ی آن تغییر نکرده است از این رو رابطه بینامتنی از نوع نفی متوازی یا امتصاص است.

۸-۵- ظلم‌ستیزی

متن غایب: مَنْ ظَلَم العبادَ کانَ اللهُ خَصْمَه (شیخ اسلامی، بی‌تا: ۸۵۰) «کسی‌که به بندگان ظلم ورزد. خداوند دشمن اوست.»

متن حاضر: انوشیروان به دستور:

جهاندار نپسندد از ما ستم که باشیم شادان و دهقان دژم

(فردوسی: ۷ / ۱۱۲)

شکل بینامتنی الهامی از مضمون کلام امام است. فردوسی با بیان این‌که خداوند، ظلم و ستم را نمی‌پسندد اشاره به کلام امام «**کان الله خصَمَه**» دارد که نوعی سازش میان متن پنهان ومتن حاضر دیده می‌شود گرچه کاربرد آن به نحوی است که پذیرش متن پنهان دشوار ودور به نظر می‌رسد اما از آن‌جا که اساس آن بر یک مضمون اشاره دارد در واقع شاعر نوعی تعامل بین دو متن ایجاد کرده‌است و رابطه بینامتنی از نوع نفی متوازی یا امتصاص است.

۹-۵- ناپایداری دنیا

متن غایب: إنّ لله مَلَکاً یُنَادی فی کُلِّ یومٍ لِدوا لِلْمَوتِ وَاجْمَعُوا لِلْفناء وَابنُوا لِلْخراب (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۶: حکمت ۱۳۲) «برای خدا فرشته‌ای است که هر روز بانگ برآورد، بزائید برای مردن، بیندوزید برای فنا شدن بسازید برای خراب شدن.» **نَفْسُ المرءِ خُطاهُ الی أجَلِهِ** (همان، حکمت ۷۴) «نفس کشیدن انسان قدم‌های اوست به سوی مرگ.» **الدُنیا دارُ مَمَرٍّ لادارُ مَقَرٍّ** (همان: حکمت ۱۳۳) «دنیا گذرگاهی است نه خانه پایدار ماندن» از مفاهیم و موضوعات مؤکد امام (ع) شرح اوصاف روزگاران و ناپایداری و تحذیر از فریفته شدن به آن است که در بیشتر خطبه ها و نامه‌ها و کلمات قصار ایشان به عنوان نمونه حکمت های ۲-۱۹۱، ۳۹۶ خطبه‌های۸۲-۸۹- ۱۱۱-۱۱۳- ۱۱۴- ۱۴۵ و ... . شاهد آن هستیم.

متن حاضر: کاووس[۲۵] به رستم:

همی رفت خواهد به گردش سپهر نباید فکند بدین خاک مهر

یکی زود سازد و یکی دیرتر　　سرانجام بر مرگ باشد گذر
(فردوسی: ۲ / ۱۹۵)

اسکندر به هندوان:

چنین است رسم سرای سپنج　　نماند که مانی بدو در مَرنج
بخور هرچه داری ممان باز پس　　تو رنجی چرا ماند باید به کس
(همان منبع : ۶ / ۴۷)

اگر نیم نگاهی به مصرع دوم از متن حاضر نخستین بیندازیم «سرانجام بر مرگ باشد گذر» یا در متن حاضر دوم که رسم روزگار را نماندن و فنا شدن می‌داند پس نباید از دنیا رنجیده خاطر شد، تأثیرپذیری از کلام امام «**لِدوا لِلْمَوت**» و «**نَفْسُ الْمَرْءِ خُطاه الی أجَلِهِ**» و «**الدنیا دارُمَرٍّ**» دیده می‌شود چنان که در کلام فردوسی گذرکردن بر مرگ را بیان می‌کند که دقیقاً همین مفهوم سخن امام(ع) است که گام ها به سوی أجل در حرکتند و دنیا گذرگاه است، گویا شاعر بین متن پنهان و متن حاضر تعامل برقرار کرده و آن‌گاه با پذیرش متن پنهان با الفاظ و تعابیر خود به بیان این مفهوم پرداخته، بدون این‌که جوهره کلام تغییر کند. پس شیوه او تناص مضمونی و بینامتنی میان دو متن از نوع نفی متوازی یا امتصاص است.

موارد ذکر شده تنها نمونه‌هایی است از روابط بینامتنی بین حکمت‌ها و کلمات قصار امام (ع) با سروده‌های شاعر پارسی‌گوی فردوسی است و این نمونه‌ها تأییدی بر تأثیرپذیری حکیم توس از سخنان گوهر بار امیرمؤمنان (ع) است.

۶- نتیجه

شاهنامه، چنانکه از نام آن دریافت می‌شود فقط تعریف و تمجید از شاهان اساطیری و تاریخی ایران نیست، آموزه های اخلاقی و حکمی آن مبتنی بر تفکر خردگرایی است که از خلال داستان‌های پادشاهان، درمی‌یابیم و با توجه به هم سویی آیین های الهی همچنان که تاثیر تعلیمات و آموزه های دینی ایران باستان در آن هویدا و آشکار است، اما از این مطلب نباید غافل بود که فردوسی تحت تاثیر آموزه های دینی خود، در بیان مفاهیم رفیع انسانی تاثیری شگرف از کلام گوهربار امام علی(ع) گرفته‌است.

فردوسی به گونه‌های مختلفی با حکمت ها و کلمات قصار نهج‌البلاغه ارتباط برقرار کرده‌است و از بین شیوه‌های تأثیرپذیری که به شکل تناص واژگانی، تناص مضمونی یا الهامی و تناص گزارشی است، تناص مضمونی یا الهامی پربسامدترین شیوه تأثیرپذیری است و بینامتنی واژگانی به دلیل تاکید حکیم توس بر کاربرد زبان فارسی جهت حفظ وحراست و اعتبار بخشیدن به آن، کمترین بسامد را در شیوه تأثیرپذیری داشته‌است و حتی موارد به کار رفته نیز از نوع برآیندسازی است.

رابطه بینامتنی که همان بررسی متن غایب (نهج‌البلاغه و غرر الحکم) و متن حاضر (شاهنامه) است که عبارت‌اند از نفی جزئی یا اجترار، نفی متوازی یا امتصاص، نفی کلی یا حوار، که نفی متوازی یا امتصاص پربسامدترین در این عملیات بینامتنی بوده‌است، همچنین نفی جزئی که کاربرد جزئی از متن پنهان درمتن حاضر است به دلیل تاکید شاعر بر زبان فارسی از بسامد اندکی بر خوردار است، بابررسی های انجام شده شاهد یک مورد از نفی کلی بودیم، با توجه به اینکه در رابطه نفی کلی یا حوار، شاعر در آن به بازآفرینی متن غایب می‌پردازد طوری که معنا با متن اصلی متفاوت است و غالبا ناآگاهانه صورت می‌گیرد، این نشان می‌دهد فردوسی با سخنان امام علی(ع) ارتباطی مستقیم و آگاهانه بر قرار کرده است؛ چرا که سراینده شاهنامه در پی سرایش به دنبال هدفی خاصی بوده و آن بیان آموزه‌های اخلاقی است، بنابراین با الگو پذیری از سخنان امام(ع)، آگاهانه در مضامین خود از آن بهره برده است.

پی نوشت‌ها

بینامتنیت یا متن پنهان، شکل گیری معنای متن توسط متون دیگر است این میتواند شامل استقراض و دگریسی متنی دیگر توسط مؤلف یا ارجاع دادن خواننده به متنی دیگرشود.

ژولیا کریستوا، (متولد ۲۴ ژوئن ۱۹۴۱) فیلسوف، منتقد ادبی، روانکاو، فمنیست و رمان نویس بلغاری- فرانسوی است، او یکی از پیشگامان ساختار گرایی، هنگام اوج این نظریه در علوم انسانی بود، کارهای وی جایگاه مهمی در اندیشه گسا ساختارگرایی دارد.

فردینان دوسوسور (۱۹۱۳-۱۸۵۷) زبانشناس و نشانه شناس سویسی است، وی با نگرش به ساختار زبان به عنوان اصل بنیادین آن را شاخه عمومی ازدانش نشانه شناسی دانست، او یکی از بنیانگذاران زبان شناسی قرن بیست ویکم و از بنیان گذاران نشانه شناسی به شمار می‌رود.

میخائیل میخائیلویچ باختین، فیلسوف و متخصص روسی ادبیات بود که آثاری در حوزه نقد و نظریه ادبی نوشته که الهام بخش گروهی از ساختارگرایان، پساساختارگرایان و نشانه شناسان بوده است.

رولان بارت، (۱۹۸۰-۱۹۱۵) نویسنده، فیلسوف، نظریه پرداز ادبی و نشانه شناس فرانسوی است، مؤلفه های مهم کار اوساختارگرایی، پساساختارگرایی و تحلیل نشانه شناسانه است.

محمد بنیس، (متولد ۱۹۴۸) شاعر و منتقد معاصر مغربی، وی در آثار خود برخی ازاصطلاحات بینامتنیت را با اصطلاحات جدیدی جایگزین کرد، بنیس از اولین نظریه پردازان بینامتنی در نقد معاصر عربی است.

محمد مفتاح، (متولد۱۹۴۲) از مهمترین تالیفات وی پیرامون بینامتنیت «فی سیمیا الشعر القدیم» در سال۱۹۸۲ و «مفاهیم موسعة لنظریة شعریة» در سال ۲۰۰۱ است.

سعید یقطین، (متولد۱۹۵۵) منتقد معاصر مغربی، ازجمله پژوهش های ادبی وی «القراءة و التجربة» در سال۱۹۸۵م است که در مورد تجربه کردن در گفتمان رمان جدید است «انفتاح النص الروایی» در سال ۱۹۸۹م که در باره متن وسیاق متن است و.....

عبد الملک مرتاض، (متولد۱۹۳۵) منتقد و نویسنده الجزایری است که ۵۴ کتاب از او به چاپ رسیده است از جمله: السبع المعلقات، القصة فی الادب القدیم، فن المقامه، نظریة النص الادبی، نظریه القراءة و....

صبری حافظ، (متولد ۱۹۶۲) منتقد و اندیشمند معاصرمغربی وی دارای مدرک دکتری در رشته ادبیات معاصر عربی در دانشکده پژوهش های شرقی و آفریقایی دانشگاه لندن است، وی استاد همین دانشگاه در رشته ادبیات معاصر عربی و ادبیات تطبیقی است.

شریف رضی، ابوالحسن محمد بن الحسین بن موسی معرف به سید رضی و شریف رضی، از شاعران و فقیهان قرن چهارم، شیعه و گرداورنده نهج البلاغه است، او نهج البلاغه را حدود چهار صد سال پس از زندگی علی بن ابی طالب گردآوری و تدوین کرده است. (https:/fa.wikipedia.org/wiki)

ابوالقاسم فردوسی طوسی (۴۱۹-۳۲۹ه ق) شاعر حماسه سرای ایرانی و سراینده شاهنامه،برخی فردوسی را بزرگترین سراینده پارسی گو دانسته‌اند که از شهرت جهانی برخودار است و او را حکیم سخن وحکیم طوس گویند.

کی خسرو: در اساطیر و حماسه های ایرانی و شاهنامه فردوسی، فرزند سیاوش که از فرنگیس دختر افراسیاب زاده شد ،کی خسرو به معنی پادشاه بلند مرتبه و عادل است، وی در دیانت و شهامت سرآمد شاهان کیانی است. (رستگار فسائی،۱۳۷۰/ج۲: ۸۱۰-۸۱۵)

لهراسپ: به معنی دارنده اسب تیز تک، لهراسپ پسر اورند شاه پسر کی پیشین پسر کیقباد است، نام این پادشاه در اوستا فقط یک بار آمده، این نام از لحاظ ترکیب به اسامی قدیمی پیش از زرتشت یا زمان او شبیه است، وجود وی بر عکس بیشتر افراد خاندان کیان ، به وجود تاریخی کمتر نزدیک است. (همان:۹۵۴-۹۵۳)

کی قباد: شاه ایران از نژاد فریدون، وی نخستین شاه کیانی و پادشاهی دادگر و نیک مرد وبرای آدمیان مایه آسایش بود. (همان:۸۳۰)

شیرویه: در سال ششم پادشاهی خسرو پرویز ، شیروی از مریم دختر قیصر به دنیا آمد ، ستاره شناسان پیش بینی کردند که ازآمدن این فرزند زمین پر آشوب گشته و او از راه یزدان بگردد، شیرویه در سی و هشتمین سال پادشاهی پدربه تحریک اطرافیان با کشتن پدر موافقت کرد وپانزده تن از برادرانش را نیز در زندان کشت، وی بعد از شش ماه پادشاهی در گذشت. (جهانگیری، ۱۳۶۹: ۱۷۷-۱۷۸)

گشتاسب: فرزند لهراسپ ونبیره کیکاوس است، در اوستا از گشتاسب بیش از همه پادشاهان وبزرگان ومشاهیر ایران سخن رفته است، او بلند همت، دارنده اسبان تند رو، از خاندان نوذرو پیرو ودوست زرتشت پیغامبر است. (رستگار فسائی،۱۳۷۰/ج۲: ۹۰۰-۸۹۱)

اسفندیار: پسر گشتاسب و کتایون ونوه لهراسپ، شاهزاده کیانی در تاریخ اسطوره ای و حماسی ایران وقهرمان جنگ های مقدس زرتشتی است،که بیشتر به خاطر نبر سوگ انگیزش با رستم پهلوان ایرانی شناخته می شود.

بهرام گور: در هرمزد روز هفتمین سال پادشاهی یزدگرد بزهکار اورا پسری آمد که نامش را بهرام نامیدندو طبق پیش بینی ستارشناسان او پادشاهی دلیر و توانا و پارسا شد ودر ۶۳ سالگی حکومت را به پسرش سپرد تا به پرستش خدای بپردازد و چون به خوابگاه رفت دیگر بر نخاست. (همان/ ج۱: ۲۰۴-۱۹۸)

اورمزد: نام یکی از پادشاهان ساسانی است، فرزند شاپور اردشیر که از دختر مهرک شیرزاد زاده شد و تا هفت سالگی اورا در خفا نگه داشتند. (جهانگیری، ۱۳۶۹: ۴۶-۴۵)

شاپور: از پادشاهان اشکانی شاهنامه است در تاریخ ایران باستان نام وی در زمره پادشاهان اشکانی نیست (از نه پادشاه اشکانی نام برده شده در شاهنامه پنج مورد در تاریخ ایران باستان آمده) و در تاریخ طبری شاپور پسر اشکان را دومین شاه اشکانی می‌داند که شصت سال پادشاهی کرد، وی پسر اردشیر بابکان و مادرش دختر اردوان اشکانی بود. (همان: ۵۹۵-۵۹۴)

رستم: نام آورترین چهره اسطوره ای در شاهنامه و تبع آن مهمترین چهره اسطوره‌ای ادبیات فارسی است، او فرزند زال و رودابه است و تبار پدری رستم به گرشاسب و از طریق گرشاسب به جمشید می رسد. (همان: ۱۳۰-۱۲۸)

بهرام بهرام: فرزند بهرام اور مزد که پدرش هنگام مرگ تاج وتخت را به او سپرد او یورش دشمنان را در هم میشکند و دارای بازوانی نیرومند و تندرستی و دلیری است و بعد از نوزده سال پادشاهی درگذشت. (جهانگیری، ۱۳۶۹: ۷۳)

انوشیروان: خسرو یکم، فرزند قباد یکم معروف به خسرو انو شیروان دادگر، بیست و دومین پادشاه ساسانی است. (همان:۴۵-۴۴)

کاووس: بزرگ ترین فرزند قباد یکم، احتمالا ابتدا جانشین مقتدر تاج و تخت کیانی بوده، اما با همه گیر شدن کیش مزدکی، کاووس متهم به پیروی از مزدک و کجروی شد و بدین ترتیب از جانشینی تاج و تخت ساسانی کنار گذاشته شد. (همان: ۳۳۴)

منابع

ابوالحسنی، علی. (۱۳۸۳). حکمت شیعی در شاهنامه فردوسی. *مجله هنر دینی*، ۱۹، ۲۵۸-۲۲۱.

احمدی، بابک. (چاپ چهارم). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

اکبری، منوچهر. (۱۳۹۰). *دفتر اول فردوسی پژوهی (مجموعه مقالات)*. تهران: خانه کتاب.

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت* (پیام یزدان‌جو، مترجم). تهران: نشر مرکز.

جابر، ناصر. (۲۰۰۷). التناص القرانی فی‌الشعر العمانی. *جامعه النجاح للابحاث، العلوم الانسانیه*، ۱۲ (۴).

جهانگیری، علی فخر داوری. (۱۳۶۹). *فرهنگ نام های شاهنامه: معرفی اجمالی قهرمانان شاهنامه فردوسی همراه با تطبیق نام های مشترک در شاهنامه و اوستا*. تهران: انتشارات برک.

الحسینی الخطیب، عبدالزهراء. (۱۹۷۵). *مصادر نهج‌البلاغه و اسانیده* (الجزء الاول). بیروت: مؤسسه الاعلمی للمطبوعات.

حماد، حسن. (بی‌تا). *تداخل النصوص فی‌الروایهٔ العربیه*. (چاپ اول). قاهره: مطابع الهیئه المصریه العامه للکتاب.

راثی، محسن. (۱۳۸۳). *تأثیر نهج‌البلاغه و کلام امیرالمؤمنین در شعر فارسی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

راستگو، سید محمد. (۱۳۷۶). *تأثیر قرآن و حدیث در شعر فارسی*. تهران: سمت.

رستگار فسائی، منصور. (۱۳۷۰). *فرهنگ نام های شاهنامه*. تهران: مؤسسه مطالعات وتحقیقات فرهنگی، پژوهشگاه.

رنجبر، احمد. (۱۳۶۳). *جاذبه‌های فکری فردوسی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

سیدی، سید جعفر. (۱۳۶۵). بهره ادبیات از سخنان امام علی (ع). در *مجموعه مقالات یادنامه کنگره هزاره نهج‌البلاغه*. تهران: بنیاد نهج‌البلاغه.

شیخ الاسلامی، سید حسین. (بی‌تا). *غررالحکم - گفتار امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام*. تهران: انتشارات انصار.

عزام، محمد. (۲۰۰۵). *شعریه الخطاب السردی*. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

عشق‌آبادی، زهرا. (۱۳۸۹). بهره‌گیری از اصول اخلاقی نهج‌البلاغه. *نشریه قرآن، حدیث و نهج‌البلاغه*، ۸۲.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *شاهنامه* (به کوشش پروانه طاهری و مونا ناصر المعمار، چاپ اول). تهران: چاپخانه رفاه.

قائمی، مرتضی. (۱۳۸۷). بینامتنی دیوان ابوالعتاهیه با نهج البلاغه. *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، ۹، ۱۵۷-۱۷۸.

کیوان، عبدالعاطی. (۱۹۹۸). *التناص القرانی فی شعر أمل دنقل*. (بی‌مک): مکتبه النهضه الحصریه.

مجاهد، احمد. (۲۰۰۶). *أشکال التناص الشعری*. مصر: الهیئه المصریه العامه للکتاب.

مختاری، قاسم، و شانقی، غلام‌رضا. (۱۳۸۹). بینامتنی قرآنی و روایی در شعر سیدحمیدی. *فصلنامه علمی پژوهشی لسان مبین*، ۲ (۲)، ۲۱۵-۱۹۷.

مسبوق، سید مهدی، و بیات، حسین. (۱۳۹۱). روابط بینامتنی قرآن با نامه سی و یکم نهج‌البلاغه. *مجله مشکوة*، ۱۱۴.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.

مقدسی، ابوالحسن، خلف، حسن، و همایونی، سعدالله. (۱۳۸۹). روابط بینامتنی نهج‌البلاغه با آثار امین الریحانی. *پژوهشنامه نقد ادب عربی*، ۶(۵۹).

منتصب مجابی، محمد. (۱۳۸۳). *تأثیر قرآن و احادیث در شاهنامه فردوسی*. تهران: انتشارات طاق بستان.

موسی، خلیل. (۲۰۰۰). *قراءات فی الشعر العربی الحدیث والمعاصر*. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

میرزائی، فرامرز، و واحدی، ماشاءالله. (۱۳۸۸). روابط بینامتنی قرآن با اشعار احمد مطر. *نشر دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان*، ۸(۲۲).

نهج‌البلاغه. (۱۳۸۶). (محمدتقی جعفری، مترجم). قم: انتشارات فرهنگ و هنر.

وعد الله، لیدیا. (۲۰۰۵). *التناص المعرفی فی الشعر عزالدین المناصره*. اردن: دار المجد لاوی للنشر و التوزیع.

ویلکی، کریستین. (۱۳۸۴). وابستگی متون، تعامل متون. (طاهر آدینه‌پور، مترجم). *پژوهشنامه‌ی ادبیات و نوجوان*، ۲۸.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

آشنایی‌زدایی معنایی در شعر اسلامی معاصر
(بررسی موردی آرایه تشخیص در شعر هارون هاشم رشید)

عبدالحمید احمدی[۱] (استادیار دانشگاه زابل)
فؤاد عبدالله زاده (استادیار دانشگاه زابل)
سعید نارویی (کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی)
DOI: 10.22034/jilr.2022.62109

CC BY

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۲۵ تاریخ الوصول: ۲۰۲۰/۰۶/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰ صفحات: ۲۳-۳۷ تاریخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۰/۰۲

چکیده

تکنیک آشنایی زدایی یکی از مختصات سبکی در ادبیات به شمار می‌آید که برای اولین بار توسط فرمالیست روسی"ویکتور شکلوفسکی" مطرح گردید. او کارکرد ادبیات را آشنایی‌زدایی می‌دانست چون که ذهن را از عادت زدگی دور می‌کند و با ایجاد شعریت در کلام باعث لذت ادبی می‌شود. هارون‌هاشم رشید شاعر اسلامی معاصر از آشنایی‌زدایی به‌ویژه آشنایی‌زدایی‌معنایی به‌صورت گسترده بهره گرفته است. با توجه به اهمیت این مختصه در سبک‌شناسی، به نظر می‌رسد، بررسی آن در شعر هارون‌هاشم رشید، برای شناخت هر چه بهتر سبک شعری وی، امری ضروری می‌نماید. بر این اساس در پژوهش حاضر اشعار این شاعر به شیوه‌ی توصیفی– تحلیلی از رهگذر تشخیص (آدم‌گونگی) مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ تا میزان نقش زیباشناختی این تکنیک، در ساخت سبک شعری وی مشخص گردد؛ نتایج تحقیق بیانگر آن است که وی در به‌کارگیری آشنایی‌زدایی معنایی، مبتنی بر تشخیص توجه خاصی داشته است و می‌توان گفت مهمترین ویژگی سبک شعری او به شمار می‌آید. تصاویری که شاعر با بهره‌گیری از تشخیص ارائه می‌دهد بیانگر احساسات و عواطف صادقانه شاعر و دلبستگی شدید او نسبت به فلسطین و تراژدی مردمان آن است به‌گونه‌ای که همه چیز با او همنوا شده است حتی پدیده های طبیعی و امور انتزاعی و مجرد.

واژگان کلیدی: شعر اسلامی معاصر، سبک‌شناسی، آشنایی‌زدایی معنایی، تشخیص، هارون هاشم رشید.

[۱] نویسنده مسؤول؛ پست الکترونیک: abdolhamid_ahmadi@uoz.ac.ir

الانزياح الدلالي في الشعر الإسلامي المعاصر
(تقنية التشخيص في شعر هاشم هارون رشيد نموذجا)

الملخص

تعدّ تقنية الانزياح أسلوبية خاصة للنص الأدبي. وقد تحدّث عن هذا المصطلح للمرة الأولى الناقد الروسي "فيكتورشكلوفسكي"، واعتبر أنّ وظيفة الأدب ليست إلّا عملية الانزياح؛ لأنها تنأى بالعقل عن المألوف والصيغ الاعتيادية، وتقوم بخلق الشعرية في النص، وتبعث الشعور باللذة الأدبية. وقد تجلّت ظاهرة الانزياح في شعر الشاعر الفلسطيني الإسلامي هارونهاشم رشيد على نطاق واسع ولاسيّما الانزياح الدلالي. و بالنظر إلى أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية يبدو أن دراستها في شعر الشاعر ضرورية لمعرفة أسلوبه الشعري. وبناءً على هذا، فإنّ هذه الدراسة تقوم على أساس من المنهج الوصفي التحليلي بمعالجة مجموعة من قصائد هارونهاشم رشيدمعتمدة في ذلک على تقنية التشخيص لتوضّح الدور الجمالی لهذه التقنية فيصياغة الأسلوب الشعري عند الشاعر. تشيرنتائج الدراسة إلى أنّ الشاعر اهتمّ اهتماما بالغا بتوظيف الانزياح الدلالي القائم على التشخيص (الاستعارة المكنية)وتُعَدّ هذه التقنية من أهمّ السمات الأسلوبية في شعره. فالصورة التي بناها الشاعر على أساس من التشخيص تفصح عن المشاعر الصادقة للشاعر ومدى صلته بقضيّة فلسطين ومأساة أهلها؛ فيتماشى معه كل شيء حتى المظاهر الطبيعية والأمور المجرّدة. و نستطيع القول أن نصوص الشاعر مستقطبة حول الأيديولوجيا الإسلامية ومرتكزة بشكل أساسي على انتمائه إلى ثقافة المقاومة والروح الجهادية.

الكلمات الرئيسة: الشعر الإسلامي المعاصر، الأسلوبية، الانزياح الدلالي، التشخيص، هارون هاشم رشيد.

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسئله

پدیده آشنایی‌زدایی از تکنیک‌های مهم در پژوهش‌های سبک‌شناسی و زبان‌شناسی مدرن است که متون شاعرانه را بر این اساس که برخلاف زبان معیار و آشنا هستند، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد (الشتیوی، ۸۴:۲۰۰۵). برخی فرمالیست‌های بزرگ همچون "ویکتور شکلوفسکی" (۱۸۹۳-۱۹۸۴م)، ناقد روسی‌تبار که برای اولین بار این اصطلاح را مطرح کرده کارکرد ادبیات را آشنایی‌زدایی می‌دانست (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵).

از آنجا که کلمات و جملات، مواد تشکیل‌دهنده پیکره متن هستند، آشنایی‌زدایی می‌تواند در بخش‌های زیادی از این کلمات و جملات بیاید، به همین جهت می‌توان آن را به دو نوع اساسی تقسیم کرد که همه‌ی انواع آشنایی‌زدایی در آن بگنجد (همان: ۷۴): نوع اول به جوهره زبان مربوط است، "جان کوهن" آن را «آشنایی‌زدایی معنایی یا جایگزینی» نامیده است (کوهن، ۱۹۸۶م: ۵؛ ویس، ۱۴۱۶هـق: ۶۰)؛ که مصداق بارز آن استعاره است. نوع دوم به ترکیب کلمه با کلمات دیگر در سیاق مربوط است که آشنایی‌زدایی «ترکیبی یا ساختاری» نام دارد (کوهن، ۵:۱۹۸۶). این نوع از آشنایی‌زدایی از به هم خوردن ترکیب معمول زبان معیار حاصل می‌شود که در تقدیم، تأخیر، التفات، حذف و اضافه نمود پیدا می‌کند (رضایی و همکاران، ۱۳۹۲: ۷۵).

با توجّه به جایگاه این پدیده در پژوهش‌های ادبی، این مقاله بر آن است تا از رهگذر تکنیک تشخیص که از انواع آشنایی‌زدایی معنایی به شمار می‌آید، به واکاوی اشعار هارون هاشم رشید (۱۹۲۷م)، شاعر معاصر و اسلام‌گرای فلسطینی بپردازد و با پرداختن به میزان نقش این شگرد ادبی در ساخت سبک شعری وی به سؤالا ت ذیل پاسخ دهد:

۱. دلایل توجه هارون هاشم رشید در تصویرگری به صنعت تشخیص کدام ها هستند؟
۲. کاربرد صنعت تشخیص در نزد شاعر از چه ویژگی هایی برخوردار است؟

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

در مورد تکنیک آشنایی‌زدایی در شعر هارون هاشم رشید هیچ‌گونه پژوهش مستقلی به نگارش درنیامده است؛ اما پژوهش‌هایی که به‌نوعی مرتبط با موضوع تحقیق است به شرح زیر است:

بیاری (۲۰۰۶ م) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان «الموضوعية والفنية في شعر هارون هاشم رشيد» ابعاد موضوعی و فنی شعر شاعر را مورد بررسی قرار داده است؛ و به این نتیجه دست‌یافته است که در اشعار وی مضامینی چون دفاع از وطن، شهادت در راه آزادسازی وطن، از ارزش و جایگاه خاصی برخوردار است، ندای آزادی و نپذیرفتن ذلت و خواری همراه با تقویت اراده و روحیه مقاومت و عشق وطن‌دوستی در اشعار وی آشکار است، اما در بنا و ساختار قصیده از

تصنعات فنی و مبالغه‌آمیز دوری کرده است. در تصویرپردازی شعری از مصادر متنوع بهره گرفته است و به موسیقی شعر اهمیت زیادی داده، به‌طوری که تنوع اوزان شعری در اشعار وی نمایان است. نصار، ولید (۲۰۱۰ م)، در پایان‌نامه دکترا تحت عنوان «تعدد الأصوات فی شعر هارون هاشم رشید» به بررسی شگرد چند صدایی و تعدد شخصیت‌ها در شعر شاعر پرداخته است. پس از بررسی این چنین نتیجه گرفته است: شاعر از این شگرد که در ساختار نمایشی و داستان‌پردازی شعر نقش اساسی دارد، به بهترین شکل بهره گرفته است؛ به گونه‌ایی که ابعاد ایدئولوژیک، روان‌شناسانه و احساسات درونی شاعر در قالب شخصیات متعدد نمود پیداکرده است؛ و اینکه هارون هاشم رشید در رساندن معنای نوین شعری، از تکنیک‌های نو سود جسته است. نامداری (۱۳۹۰ ش) در پایان‌نامه دکترا تحت عنوان «آشنایی‌زدایی در شعر شاعران رمانتیک عرب با بررسی اشعار خلیل‌مطران، نازک‌الملائکه و بدر شاکر السیاب» پس از تعریف آشنایی‌زدایی و بیان انواع آن، به بررسی دو نوع آشنایی‌زدایی جایگزینی و ساختاری در شعر شاعران رمانتیک مذکور پرداخته است. زارعی (۱۳۹۲ش) در مقاله‌ای تحت عنوان «صورت‌گرایی و آشنایی‌زدایی در شعر ابوالقاسم شابی» پس از ارائۀ آرای فرمالیست‌ها در زمینۀ ادبی، به بررسی شعر شابی پرداخته و یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی شعر وی را آشنایی‌زدایی دانسته است. نجیه (۲۰۱۳م) در مقاله‌ای با عنوان «صورة اللاجی الفلسطیني في شعر هارون هاشم رشید دیوان "مع الغرباء"نموذجا» به بررسی اوضاع دردناک و غم‌انگیز پناهندگان و آوارگان فلسطینی از خلال اشعار پرداخته است و چون شاعر دوران کودکی خود را در میان این قشر سپری کرده است تصویری واقعی را در اشعارش ترسیم نموده است و به این نتیجه دست‌یافته است که مساله فلسطین و دگرگونی‌های زندگی فلسطینیان، از مهم‌ترین مضامین شعری در دفترهای شاعر است؛ و اینکه تمام ادبیات فلسطین در ادب پناهندگان و آوارگان خلاصه‌شده است.

۱-۳- ضرورت انجام پژوهش

هارون هاشم رشید شاعر متعهد، و اسلامگرای معاصر فلسطینی است که عصاره تجربه روحی و شعری او در مفهوم مقاومت و مفاهیم مرتبط با آن می‌گنجد. او توانسته است با به‌کارگیری شگردهای مختلف آشنایی‌زدایی و آفرینش تصاویری نو از تکرار مفاهیم کلیشه‌ای و ساختارهای متعارف فاصله بگیرد. با بررسی دفترهای شعری شاعر بسامد بالای تکنیک تشخیص که از شگردهای آشنایی‌زدایی معنایی به شمار می‌آید، مشاهده شد. از آنجایی که تکنیک آشنایی‌زدایی‌در سبک‌شناسی‌جدید از اهمیت بالایی برخوردار است؛ از این‌رو ضرورت پرداختن به این موضوع امری لازم به نظر می‌رسد. از سوی دیگر ادب اسلامی معاصر از طرف بعضی ناقدان به غلط در مظان اتهام خطابه گویی و توجیه کردن اخلاقیات ومباحث ایدلوژیک بوده، این تحقیق می تواند باتبیین زیبایی

های هنری و ادبی این تکنیک ادبی در شعر این شاعر در جهت رفع این شبه نابجا از شعر اسلامی معاصر گام کوچکی برداشته باشد.

۱-۴- معرّفی شاعر

هارون هاشم رشید در سال ۱۹۲۷م در محلۀ زیتون، یکی از محله‌های شهر غزه، دیده به جهان گشود. او از شاعران دهه پنجاه فلسطین به شمار می‌رود که به «شعراء النکبة» یا «شعراء المخیم» شهرت یافته‌اند؛ محور و شالوده تجربه و مفاهیم شعری وی بر مدار "مسأله فلسطین" و جهاد و مبارزه در راه آزادی آن می‌چرخد. پایداری و مبارزه برای رهایی فلسطین با هدف وحدت همه مسلمین به دور از هرگونه مفهوم قومی گرایی و ملی گرایی صرف، از بنیان های مکتب ادب اسلامی معاصر است. به قول سلمی خضری الجیوسی، هاشم رشید نقطه عطفی در تاریخ شعر فلسطین است؛ چرا که او همه شعر خود را به توصیف غربت روحی و روانی فلسطینی‌ها اختصاص داده است (الجیوسی، ۱۹۹۷: ۲۴۵). این شاعر اسلامگرای معاصر خود به‌صراحت نقطه شروع تعهد سیاسی و ادبی خود را به تجربه درگیری‌های مبارزان فلسطینی و بریتانیایی‌ها و به شهادت رسیدن مبارزان پیش چشم او در سن هفت سالگی‌اش پیوند می‌زند (العالم وآخرون، ۱۹۹۸: ۳۰۴). اولین دیوان شعری وی به نام «مع الغرباء» (همراه با غریبه‌ها) است که در آن به موضوع اشغال وطن و تأثیرات فاجعه ۱۹۴۸ و عواقب ناخوشایند آن بر ملت فلسطین پرداخته است و همان‌طوری که از نام دیوان‌های (حدود ۲۰ دفتر شعری) او بر می‌آید، فلسطین و مفاهیمی چون مبارزه و بازگشت به سرزمین در بیشتر عنوان دفترهای شعری به چشم می‌خورد، وی خطاب به فلسطینیان می‌گوید: **اِلَيْهِمْ**... **قَصِيْدِي/ وَمَا أَنْظِمُ وَشِعْرِيْ/ وَمَا فِي دَمِيْ يُضْرَمُ** (هاشم رشید، ۲۰۰۵: ۷) (من تمام سروده ها و اشعار خودم و آنچه که در خونم می‌جوشد را به مجاهدان فلسطینی تقدیم می‌کنم)

هاشم رشید حوادث سیاسی و تاریخی معاصر فلسطین را مواد خام تجربه روحی خود قرار می‌دهد و سعی دارد با پرداختی هنرمندانه و ترکیب‌های ابداعی غمنامه معاصر فلسطینیان و جهان اسلام را از نو باز بنویسد. بخشی از تصویر پردازی‌های شاعرانه هارون هاشم رشید با بهره‌گیری از ظرفیت‌های مختلف زبانی و با مدد تکنیک آشنایی‌زدایی به‌ویژه آشنایی‌زدایی معنایی صورت پذیرفته است.

۲- آشنایی‌زدایی معنایی در اشعار هارون هاشم رشید

پژوهش‌های سبک‌شناختی جدید، مقوله‌ی آشنایی‌زدایی در زبان ادبی را، از مقابله بین نظام کلی زبان و کاربرد فردی آن پذیرفته‌اند (الراضی، ۱۹۸۰: ۱۹۱). برخی از پژوهشگران برآنند که مفهوم آشنایی‌زدایی موجب بارور شدن سبک‌شناسی در تحلیل گشته است و در پرتو آن می‌توان بسیاری از تحلیل‌های بلاغی در زبان عربی را باز توصیف نمود (المسدی، ۲۰۰۶: ۱۶۴).

صور بلاغی همچون کنایه و تشبیه، مجاز و استعاره، رکن اساسی در تصویر شعری هستند، به‌گونه‌ای که زمینه مناسبی را ایجاد می‌کنند تا زبان شعری از مألوف بودن و به‌کارگیری ترکیب-های معمولی رایج فاصله گیرد (فوغالی، ۲۰۱۲: ۸۱) و نوعی آشنایی‌زدایی معنایی یا جایگزینی به وجود آید.

هنگامی‌که از سطح جایگزینی یا معنایی کلمات سخن به میان می‌آید، به‌طور خاص باید از استعاره سخن گفت، چرا که استعاره جوهری است که شعر بدون آن هیچ پایه‌ای ندارد. استعاره عبارت است از تشبیهی که یکی از طرفین (مشبه یا مشبه‌به) حذف شده باشد، به همین خاطر یکی از بلیغ‌ترین درجات وجوه تشبیه است. در استعاره آن اندازه که جنبهٔ تأثیرپذیری (تفعل) مدنظر است، جنبه جایگزینی کلمه‌ای به‌جای کلمهٔ دیگر مدنظر نیست، چون اگر این‌گونه می‌بود معنای اصلی در استعاره پنهان نمی‌شد (ریتشاردز، ۲۰۰۲: ۲۶۶).

در شعر هارون هاشم رشید نیز یکی از روش‌های تصویرگری که از آن‌جهت بیان احساسات درونی و دغدغه‌های فکری بهره برده شده استعاره است. اساس استعاره بر جایگزینی هویت مستعار به‌جای هویت حقیقی یک شیء یا مفهوم خاص است که خود در یک تقسیم‌بندی کلی به دو دسته تقسیم می‌گردد: استعاره تصریحیه و استعاره مکنیه که تشخیص مصداقی از استعاره مکنیه است.

۲-۱- تشخیص

دانشمندان قدیم علم بلاغت، استعاره را از جوانب مختلف مورد بررسی قرار داده‌اند و اصطلاحاتی متنوع برای آن وضع نموده‌اند؛ ولی "تشخیص" اصطلاح نوینی است که در آثار قدما ذکری از آن به میان نیامده، هر چند در قالب "استعاره‌ی مکنیه" به آن توجه شده است. اصطلاحات فارسی چون "آدمی گونگی"، "جاندار پنداری" و "آنیمیسم" بر این نوع از استعاره نظر دارد. «تشخیص نوعی اسنادی مجازی و از مباحث فن بیان است، در ادبیات فارسی و عربی، همچون دیگر زبان‌ها، به فراوانی به کار می‌رود. در ادبیات غرب از دیرباز به آن توجه شده است ازجمله ارسطو در رساله "خطابه"، به آن اشاره‌کرده و به‌نوعی آن را نیروی حرکت و حیات بخشیدن به اشیاء خوانده است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۰).

کدکنی از قول ناقدان اروپایی نقل می‌کندکه تشخیص بخشیدن ویژگی‌های انسانی، به غیر انسان ویا «بخشیدن صفات انسان به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیرانسانی یا چیزهای زنده‌ی دیگر» است و از آن در ادبیات اروپایی با عنوان Personification و Vividness تعبیر می‌کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۵۰و۱۵۱).

شفیعی کدکنی با جستجو در آثار بلاغی و نقد قدیم به این نتیجه دست می‌یابدکه «همه‌جا منظور از استعاره‌ی بالکنایه یا مکنیه، همین مسأله‌ی تشخیص است با این تفاوت که در حوضه تشخیص از انسان به حیوان وسعت یافته است.» (همان: ۱۵۳)

لازم به ذکر است استعاره‌ی مکنیه، زمانی مصداق آرایه تشخیص قرار می‌گیرد که شاعر با تکیه بر تخیل خود، اشیاء بی‌جان و امور مجرد ذهنی را به‌صورت موجودی زنده دارای حرکت و احساس درآورد. این تکنیک ادبی در میان رمانتیک‌ها بسیار شایع بود، چرا که آنان پدیده های مختلف طبیعی را به‌مانند انسان‌هایی فرض می‌کردند که با آنان احساس همدردی و همنوایی کرده‌اند، با غم و غصه‌ی آنان ناراحت می‌شدند و از خوشحالی آنان شادمان می‌گشتند؛ به‌عبارت‌دیگر تشخیص بخشیدن اوصاف زندگی انسانی به جامدات یا موجودات غیر زنده است (عبدالنور، ۱۹۸۴: ۶۷).

با بررسی اشعار هارون‌هاشم‌رشید درمی‌یابیم که او علاوه بر جان‌بخشی به جامدات حسی و مادی، به امور انتزاعی و مجرد هم گوشه چشمی داشته است. از دیگر ویژگی های تشخیص در شعر وی مشاهده گستره ی عواطف انسانی به درون اشیاء و همدلی او با پدیده ها و غلبه تخیل شاعر بر طبیعت است. در قسمت بعدی پژوهش به نمونه‌هایی از اشعار وی که نمایانگر مختصات سبکی او در بهره‌گیری از صنعت تشخیص است پرداخته می شود.

۲-۲-۱- تشخیص امور حسی و مادی

هارون هاشم رشید با استفاده از نیروی تخیل خود به صورت گسترده در امور حسی و مادی تصرف نموده است و به آنها جلوه ای انسانی داده است و با بررسی پدیده تشخیص در شعر وی می بینیم که همه عناصر مادی و حسی بی جان طبیعت در برابر ما سرشار از زندگی، حرکت و حیات است؛ مثلا شاعر در توصیف باد که یک امر مادی و محسوس است چنین می‌گوید: **وَيَسْمَعُ هَمْهَمَاتِ الرِّيْحِ/ وهِيَ تَصِيْحُ "وَاعَرَبَاهْ"** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۶۴۷/۱). (او صدای نامفهوم و آهسته‌ی باد را می‌شنود/ درحالی‌که (باد) فریاد برمی‌آورد «ای جهان عرب به دادم برسید»).

فریاد برآوردن از ویژگی‌های انسان است شاعر از طریق استعاره مکنیه (تشخیص) این خصوصیت انسانی را به "باد" که -شیء بی‌جان است- داده است. شاعر فریاد باد را به فریاد فرد مظلوم همانند ساخته است و مستعار منه (انسان) را حذف و ویژگی آن (فریاد برآوردن، استغاثه نمودن) را برای مستعار له (باد) ذکر کرده است. شاعر از طریق شگرد تشخیص نوعی پارادوکس[1] نیز ایجاد کرده است؛ به این صورت که از یک‌طرف باد را انسانی با صدایی آهسته توصیف می‌کند و از طرفی فریاد زدن را به او نسبت می‌دهد.

در واقع شاعر با جاندار پنداری وشگرد تشخیص در گزاره‌ای پارادوکسیکال‌از کاربرد معمول کلمات زبان عدول کرده و دست به آشنایی‌زدایی زده است؛ و با به چالش کشیدن ذهن مخاطب نگاه وی را جلب نموده است و پس از نوعی غافلگیری و دریافت معنای مقصود، لذت ادبی را برای وی به ارمغان آورده است.

در ادامه این سطر شعری شاعر حالت کمک خواهی ویاری طلبی افرادی که در زندان و اسارت صهیونیست‌ها قرارگرفته‌اند و فریاد "واعرباه" برمی‌آورند را به تصویر کشیده است؛ در اینجا شاعر با تلمیح به حادثه‌ای تاریخی[۱] به بیان مقصود امروز خود پرداخته و در واقع بار دیگر از بیان هنجار عدول نموده است و با اشاره به واقعه تاریخی "فتح عموریه" توسط خلیفه عباسی "معتصم بالله" که برای فریادرسی آن زن مظلوم قیام کرد، به‌صورت آگاهانه دست به آشنازدایی معنایی زده است.

شاعر می‌خواهد با تداعی شدن آن واقعه در اذهان، حس مبارزه طلبی و روحیه عزت مندی جامعه عرب و به ویژه حاکمان عرب را بیدارکند و فردی همچون معتصم را برای فریادرسی این ملت ستم دیده و یاری طلب برانگیزد. صدای آه و ناله این افراد را به خاری در چشم خفته افراد جامعه تشبیه نموده است و انتظار برآشفتن و پریدن از خواب غفلت و کاهلی و در نهایت انتقام گیری توسط قهرمانی هم چون معتصم که تا انتقام آن زن مظلوم را نگرفت، خواب بر چشمانش ننشست، را دارد. شاعر دراین‌باره می‌گوید: **وصوتُ الآه/ مثل الشوك في عيينه/ يُغرزُ** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۶۴۷/۱). (صدای آه (ناله)/ همچون خاری در چشمانش، فروبرده می‌شود)

شاعر با نسبت دادن "صوت" به "آه" نوعی تشخیص بوجود آورده است و با تشبیه "صوت الآه" به "شوک" و اسناد "غرز" به "صوت" میان حس شنوایی و بینایی آمیختگی ایجاد کرده و "آه" که مربوط به حس شنوایی است به حس بینایی نسبت داده است. این روش در علم بلاغت به تکنیک حس‌آمیزی معروف است و کاربرد موثر آن می تواند «گستره ادراک را وسعت بخشد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۱۹). در جایی دیگر شاعر با بهره‌گیری از قدرت تصویرگری تشخیص، چشم را این‌گونه توصیف می‌کند: **عَيْنُ الشَاعِرِ المَهْمُوْمِ/ سَاهِرَةٌ،/ فَلَمْ تَنَمْ/ تُحَاوِلُ، أنْ تُقَبّلَ،/ كَلَّ شِبْرٍ/ نَازِفٍ/ بِدَمٍ** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۶۴۵/۱) (چشم شاعر غم‌دیده/ بیدار است،/ و بستر خواب بر آن راه نیافته،/ می‌خواهد تا وجب‌به‌وجب جایی که خون (شهید) بر آن چکیده را، بوسه زند.)

در این عبارت، شاعر "چشم" را به انسانی مشتاق که جایگاه شهید و شهادت را دانسته، همانند می‌سازد که می‌خواهد بر وجب‌به‌وجب جایی که خون شهید بر آن چکیده، بوسه زند. شاعر با استعاره بوسه زدن چشم از طریق آدم‌گونگی علاوه بر خلق تصویر شعری، نوعی هنجارشکنی معنایی به وجود آورده است. از طرفی شاعر از تکنیک مجاز مرسل (کل شبر نازف بدم) با قرینه‌ی محلیه (ذکر محل و مراد از آن حال) استفاده نموده است؛ زمین را ذکر کرده و مراد او شهیدی است که بر زمین افتاده و خونش می‌چکد، با ذکر مجاز مرسل بر جنبهٔ برجستگی زبان شعری

---

[۱] زمانی که رومیان شهر "زبطرة" را فتح کردند، بعداز آزار و اذیت مردمانش زنی فریاد برآورد "وا معتصماه" می‌گویند در این هنگام معتصم کاسه آبی که دستش بود را بر زمین گذاشت و دستور لشکرکشی به این شهر را داد و عموریهٔ را فتح کرد. (الاسکندرانی و الآخرون، ۱۹۵۵: ۷۸) این عبارت (وامعتصماه) به شیوه‌های گوناگون و با دلالت های معنایی مختلف توسط تعدادی از شاعران معاصر عرب به کار گرفته شده است.

افزوده شده است. افزون بر این صور بلاغی، شاید بتوان نوعی هنجارگریزی جدیدی در این مقطع از شعر هاشم رشید دید و آن این که؛ خواب نرفتن چشم شاعران را که مفهومی دیرینه است و دلایلی همچون غم یار و... دارد با نگاهی جدید به تصویر کشیده می‌شود. شاعر دلیلی جدید برای نخوابیدن ذکر کرده و از معنایی کلیشه‌ای سر باز زده و می‌خواهد به مخاطب بگوید که مسأله فلسطین است که خواب را از چشم شاعر معاصر عرب ربوده نه چیزی دیگر.

یکی از شاخص های مکتب ادبی اسلامگرایی معاصر دمیدن روح امید و نوید بخشی بعد از پرداختن به مفاهیم واقع گرایانه تلخ و دشوار جوامع اسلامی است.در حقیقت این مکتب بعداز به تصویر کشیدن شرایط بغرنج جوامع اسلامی مخاطب را در بدبینی و یاس و نا امیدی رها نمی کند، بلکه همواره می کوشد او را کنشگری مفید در راه اصلاح جامعه بداند. هارون هاشم رشید در میان انبوهی از مشکلات که او و مردم فلسطین را فرا گرفته‌است باز هم چشم امید به آینده بسته است و تاریخ را از آن ملت فلسطین می‌داند و می‌گوید: **لَهَا قَلَمٌ يَخُطُّ/ الصِّدْقَ،/ يَسْطُرُ أَرْوَعَ الكُتُبِ/ يَقُوْلُ، فَيُوْمِئ/ التَّارِيْخُ يَجْثُوْ رَاكِعَ الهُدْبِ** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۷۲۴/۱). (قلمی دارد که سخن راست را می‌نویسد و بهترین کتاب‌ها را به رشته‌ی تحریر درمی‌آورد، برزبان می‌آورد و گاهی اشاره می‌کند، پس تاریخ همچون انسانی زانو می‌زند و از شرمندگی مژگان را پایین می‌اندازد (یعنی چشمان خود را فرو می-بندد).

در اینجا شاعر ویژگی سخن گفتن و اشاره نمودن که لازمه انسان است را به قلم نسبت می-دهد؛ به تاریخ جان انسانی می‌بخشد، آن را دارای چشم و مژگان می‌داند و به انسانی که بر زانو افتاده تشبیه می‌کند تا از این رهگذر روح امید در جامعه بدمد و به حرکت هموطنانش در راه رسیدن به آرمان‌هایشان جان تازه‌ای بخشد. بخش عمده تشخیص‌های موجود در اشعار شاعر در ارتباط با طبیعت است و جالب توجه است که این تشخیص‌ها در راستای مفاهیم پایداری و تعهد ادبی او به مسأله فلسطین به کار گرفته می‌شود. گویا شاعر می‌خواهد تجربه تلخ غصب وطن و تجاوزگری دشمن عنود در بخش کوچکی از این جغرافیای وسیع جهان را به کلان روایت و تجربه‌ای انسانی تبدیل کند و این مفهوم را با تصویر همدلی طبیعت و به ستوه آمدن و فریادخواهی عناصر آن ترسیم می‌کند. توصیف عناصر طبیعت بر پایه میزان انفعال شاعر با طبیعت و اثربخشی آن در بیان آلام درونی شاعر پی‌ریزی می‌شود نه بر پایه توصیف‌های قائم به‌ذات و مستقل آن عناصر (بیاری، ۲۰۰۶: ۳۸). بدین ترتیب پدیده‌های طبیعی از ماهیت خود فاصله می‌گیرند و رخت نمادهایی ادبی بر تن می‌کنند که با پویایی و حیات الهام گرفته‌شان از طبیعت، در شعر هارون و شعر اصیل مقاومت جاودانه می‌شوند.

شاعر علاوه بر قلم، اشیاء عینی و بی‌جان زیادی همچون: سنگ، کمانچه، مسجد، زمین و باد و غیره را با خود همنوا ساخته است و می‌گوید: **وتُكَبِّرُ حَتَى الأَحْجَار،/ تُنْشِدُ يحْيى الدَّمُ.../ تَتَعَالَى**

الصَّيْحَاتُ... (هاشم رشید، ۲۰۰۵: ۱/ ۷۴۲). (همه تکبیر می‌گویند (و شعار خودباوری سرمی‌دهند)، حتی سنگ‌ها هم (با دیگران هم‌نوا شده‌اند) این شعار را سرمی‌دهند: (یحیی الدم) زنده‌باد خون شهید. پس فریادها بلند می‌شود.)

شاعر، سنگ را که موجودی بی‌جان است مانند خود متأثر از اوضاع سرزمینش دانسته است تا شور و اشتیاق به ادامه‌ی راه شهادت و مبارزه با اشغالگران را در درون هر آزاده‌ای شعله‌ور سازد. درواقع در اینجا با استفاده از صنعت تشخیص نوعی آمیختگی بین واقعیت تلخ امروز و بین آینده‌ی روشن ایجادشده است و در این خصوص باید گفت که امید به آینده و آزادی خود از مهمترین اصول بنیادین شعر هارون هاشم به شمار می‌آید. **إِنَّ رَبَابَتِيْ شَجْوَى**، /... **تَقُوْلُ لَنَا هُوَ الغَازِي** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۶۴۲/۱) (کمانچه‌ی من غمگین است/...به ما می‌گوید که او اشغالگر است/)

در این عبارت، شاعر به ابزار موسیقی (کمانچه) جان بخشیده و سخن گفتن که عملی انسانی است، را به او داده است. در واقع شاعر حالت درونی خود را به موسیقی غمگینی همانند ساخته است که با او به نجوی نشسته است و این بیانگر شوق و اشتیاق شاعر نسبت به سرزمینش است، به‌طوری که با اشیاء بی‌جان به همزاد پنداری پرداخته است؛ وی با این استعاره که ظرفیت بالایی در شکستن مرزهای زبانی و واقعیت دارد مرز بین انسان و طبیعت و اندیشه و شیء را برداشته، (فتوحی رود معجنی، ۱۳۸۵: ۱۵۵) بر تشخص زبان شعری خود افزوده و سبب ایجاد آشنایی‌زدایی در تعبیر شعری شده است.

تَقُوْلُ الرِّيْحُ..! كَيْفَ؟.. وَ أَيْنَ؟! يَا! وَيُخَيِّمُ الصَّمَمُ (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۷۵٤/۱) / **الأَرْضُ تَهْتِفُ: مَرْحَباً/ وَ تَتِيْهُ بِالْوَجْهِ الصَّبُوْحِ.. / يَاأُمَّنَا انْتَظِرِيْ أَمَامَ البَيْتِ إِنَّا عَائِدُوْنَ/ مَاذَا طَبَخْتِ لَنَا؟** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۷۶۸/۱) (باد می‌گوید... چگونه؟.. و کجا؟... ای! / و ناشنوایی سایه می‌افکند و همه‌جا را فرامی‌گیرد./ زمین بانگ برمی‌دارد و (می‌گوید: خوش‌آمدید و به خاطر (استقرار معشوق) زیبا چهره بر آن به خود می‌بالد.../ مادر! در جلو خانه منتظر ما باش؛ داریم برمی‌گردیم، چه غذایی برای ما آماده کرده‌ای؟)

در این سطرها، همرنگی و یکدلی طبیعت با شاعر و مبارزان، سردادن فریاد آزادی و گشودن درب انتظار توسط مادران فلسطینی که چشم‌به‌راه عزیزانشان هستند با بهره‌گیری از شگرد تشخیص به زیبایی تصویر شده است. وی با عدول از بیان متعارف و بهره‌گیری از قدرت تخیل شاعرانه، دنیای آشنای مخاطب را غریب و نگاه وی را برای دریافت معنا برانگیخته و دست به هنجار گریزی معنایی زده و تشخص و برجستگی به زبان شعری داده است.

هُنَا الأَقْصَى الحَزِيْنُ الوَجْه،/ مَكْلُوْمٌ،/ وَ مَقْهُوْرٌ.. (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۶۵۳/۱) (این جا اقصی غمگین، زخم‌خورده و مورد ستم واقع‌شده است.)

در این سطور نیز "**اقصی**" مستعار له، "انسان" مستعارمنه و محذوف، و "**حزین الوجه، مکلوم و مقهور**" قرینه و از صفات انسانی هستند. شاعر با جان بخشیدن به مسجدالاقصی آن را همانند انسانی ساخته که بر اثر حرمت‌شکنی صهیونیست‌های غاصب و ظلمی که بر مردم آنجا روا می‌دارند غم‌زده و اندوهناک گشته است. در نظر شاعر اندوه مسجد الاقصی احساسات دیگر پدیده های طبیعی را برانگیخته و همگی یک‌صدا فلسطینیان و مسلمانان را جهت آزادسازی آن فرامی‌خوانند. **أَیْنَمَا سِرْنَا تُنَادِیْنَا التِّلَالُ/ وَ الرَّوَابِیْ الخُضْرُ تَدْعُوْ وَ الجِبَالُ/ وَ شَذَی الزَّهْرِ وَعِطْرُ البُرْتَقَالِ** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۱۳۶/۱) (به هر سو برویم تپه‌ها، چمنزارهای سبز و کوه‌ها و بوی خوش گل‌ها و رایحه‌ی پرتقال ما را ندا می‌زنند.)

شاعر در اینجا با ذکر فعل‌های: "تنادی" و "تدعو" و اسناد آن به مظاهر طبیعی همچون: تپه‌ها، چمن‌زارهای سبز، کوه‌ها، بوستان‌ها و گلستان‌ها به همزادپنداری[۳] پرداخته است. همزادپنداری این عناصر با شاعر برگرفته از احوال و اوضاع تلخ حاکم بر سرزمین اوست؛ روح شاعر در عناصر طبیعت نفوذ کرده و فریاد بازگشت به وطن که آرزوی دیرین اوست بر لب تمام عناصر آن جاری نموده تا حدودی که این عاطفه انسانی شور و لذت مخاطب را برمی‌انگیزاند و «این‌گونه است که میان هنرمند و دنیای خارج همدلی و همزادی پدید می‌آید و تصویر، ظرف عواطف و احساسات شاعرمی شود» (فتوحی رود معجنی، ۱۳۸۵: ۶۸) به‌گونه‌ای که آن را از زبان مناره‌ها و زمین و... نیز بازگو می‌کند: **وتَنُوْحُ مَآذِنُنَا فِیْ القُدْسِ/ وَ فِیْ کُلِّ فِلِسْطِیْن .../ تَنُوْحُ .../ وَ تَبْکِیْ../أَیْنَ العَرَبُ وَأَیْنَ الدِّیْنُ، وَأَیْنَ جُنُوْدُاللّهِ،/ أَیْنَ جُنُوْدُ صَلَاحِ الدِّیْنِ** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۷۳۹/۱) (مناره‌های ما در قدس شیون سر می-دهد/ و در تمام سرزمین فلسطین زاری می‌کند/ و گریه می‌کند و می‌پرسند: عرب‌ها کجایند؟ دین‌داری کجاست؟ لشکر خدا کجاست؟ سربازان صلاح‌الدین کجایند؟)

در این سطرها شاعر با استفاده از استعاره مکنیه(تشخیص) نوحه کردن و شیون سردادن که از ویژگی‌های انسانی است رابه مناره نسبت داده است. تصاویر زنجیره‌ای آفریده‌شده از تکرار فعل "تنوح" و به دنبال آن ذکر فعل "تبکی"، اسناد آنها به کلمه "مآذن" نیز تکرار کلمه پرسشی "أین" که از معنای معجمی خود خارج‌شده، همگی بر اندوه اجتماعی این شاعر اسلامگرا دلالت دارند. ترسیم گذشته درخشان و مقایسه آن با اوضاع مصیبت بارکنونی کشورهای عربی و اسلامی هدفی است که هارون هاشم می‌خواهد از طریق این معادلهای موضوعی برای خواننده بیان کند.

شاعر در جایی دیگر زمین را به مثابه انسانی درنظرگرفته که از خشم تنبلی و کاهلی عرب به ستوه آمده و خطاب به ساکنان خودباخته، دشمنان و اشغالگران سرزمینش می‌گوید: **فَهِیَ تَلْعَنُکُمْ/ وَالنَّارُ تَأْکُلُهُمْ** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۷۳۲/۱-۷۳۳) (سرزمین فلسطین به شما لعنت می‌فرستد و آتش دوزخ (دشمن) آنها را می‌بلعد.

۲-۲-۲ تشخیص امور انتزاعی و مجرد

هاشم رشید جهت به تصویر کشیدن مسأله فلسطین و درد و رنج ساکنان آن در کنار تشخیص امور عینی، به جان‌بخشی به امور انتزاعی پرداخته است. در نزد او مرگ که امری مجرد و انتزاعی است فریاد می‌زند و باد زوزه می‌کشد: **هَتَفَ المَوْتُ وَ هُوَ نَابٌ وظُفْرٌ/ لَامَفْرّ مِنْ قَبْضَتِهْ لَامَفْرّ/ وَعَوَتْ تَصْرُخُ الرِّيْاحُ وَ هَبَّتْ/ عَاصِفَاتٌ جَمُوْحَةٌ لَاتَقِرُ** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۳۵/۱)

(مرگ درحالی‌که سراسر چنگال و نیش بوده فریاد زد/ که از دستان من هیچ راه فراری در کار نیست/ و باد زوزه‌ی بلند کشید/ و گردبادهای سرسخت که قابل‌کنترل نبودند شروع به وزیدن نمودند.)

می‌توان گفت که مستعار له (مرگ) و مستعارمنه(حیوان درنده) است که شاعر به ذکر قرینه آن "ناب و ظفر" اکتفا کرده است.از طرفی دیگر، چنانچه قرینه "هتف" باشد، مرگ را به انسانی تشبیه شده که فریاد می‌زند. شاعر با تکیه‌بر تخیل شاعرانه‌ی خود توانسته به صورتی زیبا، در یک عبارت از دو استعاره جهت بیان معنای موردنظرش استفاده کند.

در بیت دوم نیز استعاره وجود دارد، بادها (مستعار له) مذکور و گرگ (مستعارمنه) محذوف و زوزه کشیدن (عوت) از لوازمات مستعارمنه است که برای مستعار له به عاریت گرفته شده است. شاعر از حجم مشکلات و زندگی سخت مردم سخن می‌گوید و مرگ را به حیوان درنده‌ای همانند ساخته که دارای چنگال و ناخن است و هیچ راه فراری از چنگال‌های برنده آن نیست؛ و همچنین باد را به گرگی درنده تشبیه نموده که قبل از حمله شروع به زوزه کشیدن می‌کند و آماده‌ی حمله و از بین بردن همه‌چیز می‌شود. شاعر درواقع حقیقت انسان‌های گرگ‌صفت و ظالم که هیچ‌گونه رحمی ندارند را به تصویر می‌کشد، اوضاع نابسامان فلسطین را بازگو می‌کند که مرگ از هر طرف به سراغ آن‌ها می‌آید، به‌طوری‌که راه فراری از آن، وجود ندارد؛ یهودیان غاصب و گرگ‌صفت که سرزمین آن‌ها را اشغال کرده‌اند همچون گرگانی هستند که بدون رحم بر آن‌ها حمله کرده و آن‌ها را بی‌خانمان و آواره کرده‌اند. دریافت استعاره‌های به‌کاررفته دراین عبارات که بر اساس عنصر تشخیص بوده، منوط به کاوش مخاطب است و در نهایت به لذت ادبی منجرمی شود.

در جایی دیگر خوشبینی او به آینده با تکیه بر صنعت تشخیص چنین به تصویر کشیده می شود: **فَمَا نَامَتْ أَمَانِيْنَا** (هاشم‌رشید، ۲۰۰۵: ۷۲۷/۱:) (آرزوهای ما نخوابید یعنی همیشه آرمان‌گرا بودیم و آرزو داشتیم).

آرزوها به انسان امیدوار همانند شده‌اند به این صورت که "امانینا" (مستعار له مذکور)، انسان (مستعار منه محذوف)، خواب از مناسبات و ویژگی‌های انسانی ذکرشده است. شاعر ویژگی خواب نرفتن را که ویژگی انسانی است برای آرزوها که شیء بی‌جانی و امری مجرّد و انتزاعی است نسبت داده و با کمک استعاره تشخیص، از زبان عادی گفتار عدول کرده و سبب برانگیختگی و هیجان

خواننده شده و وی را به تأمل و اندیشه در این بیان واداشته است. اگر شاعر در قالب زبان گفتار عادی می‌گفت: امیدمان را از دست ندادیم توجه خاصی از سوی خواننده به آن نمی‌شد؛ اما وقتی‌که خواب را برای آرزو و امید آورده، زبان هنجار را شکسته و دست به آشنایی‌زدایی معنایی زده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به اهمیت تکنیک آشنایی‌زدایی در شعر معاصر عربی در این پژوهش به بررسی این شگرد در اشعار هارون‌هاشم رشید پرداخته‌شده است. نتایج حاصل از بررسی‌های انجام‌شده از این قرار است:

از میان عناصر آشنایی‌زدایی معنایی، عنصر استعاره در قالب صنعت تشخیص، بیشتر مورد توجه شاعر قرارگرفته است، شاعر علاوه بر تشخیص پدیده های طبیعی و جامدات بی‌جان، همچون سنگ، تپه، کمانچه، مسجد و... به تشخیص امور انتزاعی و مجرد همچون مرگ و آرزو پرداخته و با نیروی تخیل خویش بین آنها پیوند عاطفی برقرار کرده و بر قدرت تأثیرگذاری افزوده است.

شاعر در بیان شور و اشتیاقش نسبت به وطن و به تصویر کشاندن گوشه‌هایی از پیامدهای اشغال آن، با اشیاء بی‌جان به همزادپنداری پرداخته و با این امکان صناعتی زبان درست است که لایه‌های معنایی پنهان شده و در نتیجه فرآیند ادراک آن به تأخیر افتاده، ولی در واقع به سبب کشف روابط تازه در محور همنشینی کلام موقعیت های استعاری جدیدی خلق کرده و باعث شگفتی خواننده شده است.

هاشم رشید به عنوان شاعر اسلامی توانسته با دخل و تصرف در حوزه معنایی سخن و خارج کردن کلمات از مواضع طبیعی و معنای قاموسی خود به دنبال بازسازی و بازتولید مفاهیم ایدلوژی مکتب اسلامی معاصر به طور کل و مفهوم پایداری به شکلی ویژه است. بدین گونه که او با توانایی خود سعی در خلق چشم اندازهای تازه و عاطفی کردن قلمرو حوزه ایدلوژیک و مفهوم کلیشه‌ای پایداری است و در این راستا تلاش ذهنی مخاطب برای درک تجربه‌ای نامأنوس با خود همراه کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- پارادوکس (Paradox) یا مهمل‌نما یا متناقض‌نما، در اصطلاح، کلامی است که در ظاهر حاوی مفهومی متناقض است. به‌طوری‌که در وهله‌ی اول پوچ و بی‌معنی به نظر می‌آید اما در پشت معنی ظاهری حقیقتی نهفته است که از طریق تناقض ظاهری جمله، دقت خواننده یا شنونده را در کشف زیبایی متن بسیار بالا می‌برد مانند سخن شفیعی-کدکنی: جایی که نان گرسنه شد و آب تشنه زیست. گاهی مفهوم یک جمله‌ی پارادوکسی خلاصه و فشرده می‌شود و به‌صورت ترکیبی درمی‌آید که درعین‌حال حاوی دو مفهوم متناقض است. این ترکیب‌ها اغلب تصویرهایی می‌سازند که درنهایت ظرافت و دقت، از زیبایی فراوان برخوردارند و نشانه‌ی وسعت خیال گوینده و احساس بیان ناپذیر او هستند. تصویرهایی را که از این ترکیب‌ها حاصل می‌شود تصویرهای پارادوکسی می‌نامند. (میرصادقی, ۱۳۸۸:۶۳).

۲- حس‌آمیزی (Synaesthesia) یکی از مباحث فن بیان و از انواع مجاز است و آن نسبت دادن محسوسات یکی از حواس پنج‌گانه است به حسی دیگر، برای مثال وقتی ترکیب سکوت سنگین را به کار می‌بریم، دو حس شنوایی و لامسه را باهم آمیخته‌ایم، یعنی سکوت را به‌جای اینکه با گوش حس کنیم، با دست لمس کرده‌ایم و آن را سنگین یافته‌ایم. شاعران مکتب معروف به نمادگرایی ازجمله دو شاعر فرانسوی، شارل بودلر و آرتور رمبو بیش از همه حس‌آمیزی را به‌کاربرده‌اند. حس‌آمیزی یکی از راه‌های ایجاد موسیقی معنوی در شعر است.

...آه، بگذار من، چو قطره‌ی بارانی باشم در این کویر/ که خاک را به مقدم او مژده می‌دهد... با قطره/ قطره/ قطره خونش/ موسیقی مکرر ویکریز برف را ترجیعی ارغوانی می‌بخشد «شفیعی‌کدکنی». در اینجا قطره‌های خون که دیدنی است، چون ترجیعی (که شنیدنی است) ارغوانی حس شده، همچنانکه از برف که دیدنی است به موسیقی که شنیدنی است، تعبیر شده است. (میرصادقی , ۱۱۵:۱۳۸۸؛ داد، ۱۹۷:۱۳۸۲).

۳- همزادپنداری تجربه‌ایی عاطفی است که به‌موجب آن انسان خود را با آنچه که مشاهده می‌کند یکی می‌داند و گویی در حواس فیزیکی موضوع مورد مشاهده، مخصوصاً در حواس مربوط به حرکات و حالات آن مشارکت می‌یابد؛ به‌عبارت‌دیگر انسان در تجربه‌ی درون حسی از یکشی بی‌جان یا موجود دیگر خود را با آن‌یکی می‌داند. (داد,۲۱۸:۱۳۸۲)

منابع

الإسکندرانی، محمد شریف، وآخرون. (۱۹۵۵). *المنتخب من الأدب العربی* (ج۳). القاهرة: وزراة المعارف العمومیة.

بیاری، سناء. (۲۰۰۶). *الأبعاد الموضوعیة والفنیة فی شعر هارون هاشم رشید* (رسالة ماجستیر).

الجیوسی، سلمی الخضراء. (۱۹۹۷). *موسوعة الأدب الفلسطینی المعاصر* (الطبعة الأولی). بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

داد، سیما. (۱۳۸۲ش). *فرهنگ اصطلاحات ادبی* (ویرایش جدید). تهران: مروارید.

الراضی، عبدالحکیم. (۱۹۸۰). *نظریة اللغة فی النقد العربی*. القاهرة: مکتبة الخانجی.

رشید، هارون هاشم. (۲۰۰۵). *الأعمال الشعریة* (۱). عمان: دار المجدلاوی.

رشید، هارون هاشم. (۲۰۰۸). *الأعمال الشعریة* (۲). عمان: دار المجدلاوی.

رضایی، غلام‌عباس، نامداری، ابراهیم، و احمدی، علی‌اکبر. (۱۳۹۲ش). آشنایی‌زدایی و نقش آن فی خلق شعر. *مجلة ادب عربی، دانشگاه تهران، ۵*(۲)، ۶۹-۸۸.

ریتشاردز، آرمسترونغ. (۲۰۰۲). *فلسفة البلاغة* (ترجمة: سعید الغانمی و ناصری حلاوی). بیروت: آفریقا الشرق.

الشتیوی، صالح علی. (۲۰۰۵). ظاهرة الانزیاح الأسلوبی فی شعر خالد بن یزید الکاتب. *مجلة جامعة دمشق، ۲۱*(۴۴-۳).

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸ش). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

العالم، محمود أمین، وآخرون. (۱۹۸۸). *فی قضایا الشعر العربی المعاصر، دراسات وشهادات*. تونس: المنظمة العربیة للتربیة والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة.

عبدالنور، جبور. (۱۹۸۴). *المعجم الأدبی*. بیروت: دارالملایین.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷ش). *نظریه‌های نقد أدبی (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*. تهران: سمت.
فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۸۵ش). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
فوغالی، وهیبة. (۲۰۱۲). *الانزیاح فی شعر سمیح القاسم* (مذکرة مقدمة لنیل درجة الماجیستیر فی اللغة والأدب العربی). جامعة أکلکی، البویره، الجمهوریة الجزائریة، کلیة الآداب واللغات.
کوهن، جان. (۱۹۸۶). *بنیة اللغة الشعریة* (ترجمة: محمد الولی و محمد العمری). المغرب: دار توبقال للنشر.
المسدی، عبدالسلام. (۲۰۰۶). *الأسلوبیة والأسلوب*. بیروت: دارالکتاب الجدید.
میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت. (۱۳۸۸ش). *واژه‌نامه‌ی هنر شاعری* (چاپ چهارم). تهران: کتاب مهناز.
ویس، أحمد محمد. (۱۴۱۶هـ‌ق). *الانزیاح بین النظریات الأسلوبیة والنقد العربی القدیم*. جامعة حلب.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

تصویرسازی خشونت سیاسی در رمان‌های نجیب کیلانی (بررسی موردی رمان لیالی ترکستان)

صلاح الدین عبدی[۱] (دانشیار دانشگاه بوعلی سینا همدان)
شهلا زمانی (کارشناس ارشد دانشگاه بوعلی سینا همدان)

DOI: 10.34785/j022.2021.002

CC BY

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۱۰ تاریخ الوصول: ۲۰۲۰/۰۷/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۲۵ صفحات: ۳۹-۶۱ تاریخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۰/۱۷

چکیده:

خشونت سیاسی یعنی اعمال اراده و قدرت در راستای اهدافی غیر مشروع است و از آنجا که ادبیات آیینه‌ی تمام نمای جوامع است که گاه در آن تاریخ ملت‌ها نمودار می‌شود و واقعیت‌های تاریخی جوامع به صورت ادبی تجلی می‌یابد از جمله‌ی این آثار، رمان لیالی ترکستان نجیب کیلانی –نویسنده مسلمان مصری –است که او در این رمان‌ها به مشکلات ورنج‌های مسلمانان فراتر از مرزهای جهان عرب یعنی ترکستان یا سین کیانگ پرداخته است، و در آن با تصویر سازی خشونت سیاسی و مفاهیم دیگر چون ترور و اعدام وشکنجه قصد دارد این مفاهیم منفی را در معرض دید دیگر مسلمانان قرار دهد. این پژوهش با روش توصیفی تحلیلی قصد دارد با تبیین وتشریح خشونت سیاسی و دیگر مشتقات آن، این مفاهیم سیاسی وجامعه شناسی را در این رمان پیاده کند و مهمترین نتایج دست یافته حکایت از آن دارد که این مفاهیم به صورت اشغال یک سرزمین و پایمال کردن احسات مذهبی و دینی و تبدیل مساجد به مجالس لهو و تغییر توپوگرافی و اتنوگرافی کشور بکار رفته است.

کلید واژه‌ها: تصویر سازی، نجیب کیلانی، رمان لیالی ترکستان، خشونت سیاسی.

[۱] نویسنده مسؤول؛ پست الکترونیک: s.abdi@basu.ac.ir

دراسة صور العنف السياسي في روايات نجيب الكيلانى
(رواية ليالى تركستان نموذجا)

الملخص:

العنف السياسي يعني ممارسة الإرادة والقوة في السعي لتحقيق أغراض غير مشروعة، وبما أن الأدب هو المرآة الكاملة للمجتمعات يظهر فيه تاريخ الأمم، يتم تجسيد الدول وواقعها التاريخي للمجتمعات بصورة ادبية. من بين هذه الأعمال، كانت رواية ليالي تركستان لنجيب الكيلانى ، الكاتب المصري المسلم، و هو يعالج في هذه الروايات مشاكل المسلمين ومعاناتهم خارج حدود العالم العربي أي تركستان أو شينجيانغ. ويوضح فيها العنف السياسي والمفاهيم الأخرى مثل الاغتيالات وعمليات الإعدام يستهدف لهذه المفاهيم السلبية الى المسلمين الآخرين. تستهدف هذه الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي، إلى تبيين و توضيح هذه المفاهيم السياسية والاجتماعية في هذه الرواية وتطبقها. تشير أهم النتائج إلى أن هذه المفاهيم قد استُخدمت في احتلال الأرض وقمع المشاعر الدينية والدينية، وتحويل المساجد إلى مجالس المجون و الفسق وتغيير طوبوغرافيا وإثنوغرافيا للبلاد.

الكلمات الرئيسة: دراسة الصورة، نجيب الكيلاني، رواية ليالى تركستان، العنف السياسي.

۱- مقدمه

مفهوم خشونت دارای تعابیر متعدد و مختلف است از رفتار و گفتار که تهدید درآن بکار می‌رود، یا اینکه با بکارگیری خشونت طرف می‌خواهد به دیگران ضرر وآسیب برساند یا اینکه ضرر مادی، جسمی، روانی، فکری وعقیدتی به هستی انسان برساند را شامل می‌شود، همچنانکه بکارگیری غیر قانونی و غیر مشروع قدرت واراده یک طرف بر طرف مقابل را نیز در بر می‌گیرد این گونه قدرت و فشار باعث بوجودآمدن هرج و مرج می شود و نوعی روابط خصمانه را در جامعه شکل می دهد.

یکی از موضوعات مورد توجه جامعه شناسان سیاسی، پژوهش درباره‌ی خشونت سیای و تبیین رابطه آن با یکی از مفاهیم پر کاربردآن یعنی ترور و تروریسم است؛ خشونت سیاسی معمولا از جانب گروه‌ها ونهادها و دولتهایی سر می زند که خواستار ایجاد هدفی خاص در جامعه‌ای هستند و در این رمان کشورهای چین و روسیه تزاری درصدد زدودن چهره اسلام و مبادی آن در پاره‌ای از کشورهای اسلامی مانند ترکستان هستند و این امر نوعی تغیرات ساختاری و هویتی بشمار می‌رود، چه مردمی که صدها سال با این اصول و مبادی و آموزه‌های اسلامی نشو و نما کرده‌اند باعث سردرگمی و اختلال می شود و نظم جامعه را به هم می‌زند و چنین مردمی نمی‌توانند این اهداف استعمارگران اشغالگر را در جامعه خود پیاده کنند، بنابراین عوامل ایجاد این اهداف غیر اسلامی روی به خشونت برای پیاده کردن اهدافشان دارند.

بنابراین مردم ترکستان برای کسب هویت مذهبی و رسمیت بخشیدن بدان تنها راه آن را مبارزه و جهاد با چنین حکومتهایی می دانستند، چرا که حکومتهای چین و روسیه تزاری از تشکیل هویت اسلامی و تقویت آن و انسجام قومی-ملی جلوگیری کردند و خواستار ایجاد ارزشهای ضد اسلامی و کمونیستی بودن و آن را بر جامعه اسلامی ترکستان تحمیل کردند و مسلمانان ترکستانی با تمسک به تاریخ جمعی، زبان و فرهنگ و گذشته مشترک درصدد نوعی پیوند و همبستگی بودند و می خواستند هویتی مستقل اسلامی جدا از هویت کمونیستی ایجاد کرده، در صورتی که نظام کمونیستی چین حاکم بر این کشور این هویت را مورد تهدید قراد داده بود و برای ایفای هویت کمونیستی وارد اقدامات خشن سیاسی شده، از جمله بازداشت فله‌ای و زندانی کردن مردم مسلمان ترکستان و تجاوز به زنان و ازدواج به زور گرفته تا اعدام را شامل می‌شد.

این خشونت سیاسی مستمر و منظم با همکاری دیگر نیروهای سرکوبگر داخلی جدا شده از مجاهدان مسلمان که به عناصر سرکوب رژیم اشغالگر چین تبدیل شده و با همدستی دیگر نیروهای سرکوبگر خارجی باعث ایجاد شکاف بین مردم مسلمان ترکستان ودیگر ساکنان آن شده بود این حکومت باور داشت تنها از گذار اقدامات خشونت آمیز حصول اهدافش میسر می‌شود و بنابراین این حکومت اشغالگر چون از جامعه جدا گردیده بود برای حکومت کردن بسوی اعمال قدرت عریان پیش رفته و برای مردم این دیار اندک ارزشی قایل نبود و در نتیجه چنین وضعیتی

که قدرت خود را به واسطه‌ی سیستم نفرت آور سرکوب ومنطق زور مشروعیت بخشیده و مردم هیچ اراده‌ای نه تنها بر تصمیم گیری‌ها و تصمیم سازی‌ها و حتی بر سرنوشت خود نداشته، این استعمارگر خارجی، شری بودند که بر مردم تحمیل شده و تنها راه رهایی از دست آن جهاد در راه خداست.

این پژوهش در راستای ارائه تصاویری است که نویسنده توانمند مسلمان مصری نجیب کیلانی[۱] در رمان لیالی ترکستان[۲] ارائه داده است و به نوعی ادبیات اسلامی[۳] است و می‌خواهد فریادرس و کمک کننده مردمی مظلوم باشد که به دور از نقشه و دایره جهان اسلام می‌خواستند هویت اسلامی داشته باشند و در سایه آموزه‌های پیشرفته اسلامی به زندگی و معاش خود ادامه دهند، ولی بیگانگان آنها مورد استثمار قرار داده یا استعمارگران برای بهره‌کشی از این مسلمانان بی‌گناه دست به اعمال خشونت‌آمیزی می‌زنند که در ادبیات سیاسی امروزه به آن خشونت سیاسی یا ترور می-گویند.

اهداف این پژوهش تبیین و تشریح مفاهیم خشونت سیاسی واشتقاقات آن یعنی تروریسم در سایه رمان لیالی ترکستان است و ضرورت از این تحقیق، شناساندن مسلمانانی که از دایره جهان اسلام دور افتاده‌اند و دارای مشکلاتی عقیدتی می‌باشند.

در این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی، به واکاوی مفهوم خشونت وبررسی ابعاد آن و تطبیق این مفهوم با مستندات تاریخی گنجانده شده در رمان‌لیالی ترکستان نجیب کیلانی پرداخته‌شده و در راستای جواب به این سوالهای تحقیق است:

۱- خشونت سیاسی و اشتقاقات آن در رمان لیالی ترکستان کیلانی چگونه به تصویر کشیده شده است؟

۲- کیلانی در بیان مفاهیم خود از چه شیوه‌های بیانی برای این موضوع بهره برده است؟

پیشینه تحقیق

در مورد خشونت سیاسی می‌توان به پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه عبدالرحمن میره الجزائر تحت عنوان «تجليات العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية تيميمون لرشيد بوجدرة أنموذجاً» از فلاق محمد (۲۰۱۶) به خشونت داخلی صورت گرفته از سوی گروههای مختلف در دهه نود میلادی در الجزائر در خلال از این رمان پرداخته است، و کتاب «صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة» نوشته سعاد عبدالله العنزی (۲۰۰۸) از خلال رمان‌های رمان نویسان مشهور مانند واسینی الاعرج والطاهر وطار واحلام المستغانمی و عبدالملک مرتاض به مفهوم خشونت سیاسی و اشکال آن پرداخته است واز مقاله‌های مشابه در این زمینه می‌توان به مقاله‌ی آقایان «جعفر کوشا وپیمان نمامیان» با عنوان «

به مقاله «نجیب الکیلانی أول روائی اسلامی» از دکتر «محمد حلمی القاعود» و پایان نامه کارشناسی ارشد خانم دکتر صدیقه زود رنج با عنوان «تحلیل و بررسی نقش وجایگاه نجیب کیلانی در داستان‌نویسی اسلامی»، در دانشگاه تربیت مدرس، تهران درسال ۱۳۸۰ اشاره کرد.

درمورد این مقاله باید به این نکته اشاره کرد که این موضوع بیشتر سیاسی و جامعه شناسی است، و بررسی این مفهوم در ادبیات اسلامی معاصر عربی، پیشینه‌ای چندانی ندارد و جزو محدود مقالات نگارش یافته در این مورد محسوب می‌شود.

۲- مفاهیم پژوهش

خشونت ازنظر لغوی یعنی درشتی کردن و تندخویی و مقابل نرمی است (عمید، ۱۳۸۹: ۴۸۶ و معین، ۱۳۸۶: ۶۳۸). در زبان عربی واژه عنف برای آن وضع شده است و در لسان العرب یعنی «**الحزم بالامر و عدم الرفق**» (ابن منظور، د.ت، ج۱۳: مادۀ ع ن ف) و از نظر اصطلاحی عبارتست از هر اقدام خطرناکی که در آزادی دیگران دخالت کند و خواهان محدود کردن آزادی تفکر ونظر واراده است (المعجم الوسیط، ۱۹۸۵: ۶۵۵/۲).

خشونت سیاسی عبارتست از کنش‌هایی اعتراضی است که شکل خصمانه و غیر نهادی به خود می گیرد و طرفهای دیگر به صورت عامدانه، از اجبار فیزیکی به یکدیگر یا اموال یکدیگر استفاده می‌نمایند تا تغییر سیاسی را چه در سیاست و چه در ساختار حکومت به وجود آورد (فایرابند و روزالیند فایرابند، ۱۳۷۹: ۱۱).

تعریف اصطلاح خشونت در سه رویکرد مطرح است:

نخست: خشونت استفاده عینی از قدرت مادی برای ضرر وآسیب رساندن به خویش یا دیگران و تخریب دارایی‌ها برای تاثیرگذاری بر طرف مقابل است بر همین اساس رفتار خشونت آمیز متضمن قهر واجبار از سوی فاعل است و مقاومت و تسلیم از جانب طرف مقابل است.

دوم: خشونت همان استفاده از قدرت مادی یا تهدید به استفاده از آن است این تعریف، مفهوم خشونت را گسترده ساخته و شامل تهدید بالقوه وبالفعل در گفتار و کردار می‌شود.

سوم: این رویکرد به خشونت به عنوان مجموعه‌ای از اختلاف‌ها و تناقض‌های پنهان در ساختارهای اجتماعی و اقتصادی و سیاسی جامعه می‌نگرد و بر همین اساس بر آن، نام کلی خشونت می نهد و عوامل آن را به شرح زیر بر می شمارد: نبود تکامل کشور داری در جامعه، تلاش برخی گروه ها برای جدایی از دولت، فقدان عدالت اجتماعی و محرومیت گروهی مشخص در جامعه از برخی حقوق سیاسی و محرومیت بسیاری از شهروندان از نیازهای اساسی چون آموزش، بهداشت، تغذیه... و وابستگی خارجی (توفیق ابراهیم، ۱۹۹۲: ۴۲).

خشونت سیاسی دارای سه مولفه جنگ داخلی، تروریسم و نابسامانی داخلی است (ساندرز،۱۳۸۰: ۴۲) تروریسم یکی از مفاهیم مبهم خشونت است به عنوان عملی که ترس، احساس حقارت و تقاضای اعمال تلافی جویانه را در بر می‌گیرد، تعریف می شود (فایرابند و روزالیند فایرابند، ۱۳۷۹: ۵۵).

۲-۲- کیلانی و رمان تاریخی

رمان لیالی ترکستان یک رمان تاریخی محسوب می‌شود. رمان تاریخی، زمان ومکان برخی از شخصیت‌ها و حوادثش را از تاریخ می‌گیرد، ولی معمولاً این نام هنگامی بر رمانی اطلاق می‌شود که محیط اجتماعی و حوادثش را بی‌طرفانه، دقیق وبا جزئیات زیاد نوشته و بسط داده باشد (سلیمانی، ۱۸:۱۳۷۴). شخصیت‌های این رمان، به دودسته تقسیم می‌شوند، بعضی ازاین شخصیت‌ها، شخصیت-های واقع هستند که با مراجعه به منابع تاریخی صحت این گفته اثبات میشود، مانند شخصیت خواجه نیاز، عثمان باتور، شریف الدین و... حوادثی که اتفاق می‌افتد واین شخصیت‌ها در آن حضور دارند، بیشتر واقعی است و حوادث اصلی داستان محسوب میشود، بیشتراین شخصیت‌ها برای رهایی میهن وهموطنانشان از یوغ استعمار با دشمنان مبارزه کرده و دست آخر به طرز فجیعی کشته شدند، که امروزه در ادبیات سیاسی به این نوع کشتار وقتل، اعمال تروریستی گفته می‌شود، البته کیلانی در توصیف برخی از حوادثی که برای این شخصیت ها رخ می‌دهد؛ از عنصر خیال نیز، استفاده کرده است، کیلانی خود می‌گوید: زمانی که به نوشتن رمان‌های اسلامی که مربوط به تاریخ معاصر کشورهای مثل نیجریه، ترکستان، اندونزی واتیوپی فکر کردم، با تمامی مشکلاتی که در این راه احساس می‌کردم، اما تصمیم گرفتم، نسل‌های جدید را با مشکلات این کشورها آشنا کنم، زیرا بسیاری از مردم، از دنیای اسلام که به آن وابسته‌اند، بی‌اطلاع هستند (کیلانی، ۸۹:۱۹۸۵) به همین خاطر، ترکستان را انتخاب کردم، جایی که در تاریخ، تفکر وتمدن اسلامی، جایگاه شناخته شده‌ای دارد، و گروه‌های کمونیستی درعصر معاصر به آن‌جا غلبه کردند، وجهان اسلام با وضعیت آشفته‌ای که داشت، نتوانست ازآن حمایت کند، بر خود واجب دیدم که رمان «لیالی ترکستان» را بنویسم (همان: ۹۰).

۲ -۳- شرایط اجتماعی، سیاسی و دینی ترکستان «سین کیانگ کنونی»

ترکستان شرقی که در شمال غربی چین قرار دارد، با وسعتی برابر ۱۷۰۹۰۰۰ کیلومتر مربع بیش از پانزده میلیون نفر در آن سکونت دارند، مرکز این ایالت «اورومچی» است (گلی زواره، ۵۴:۱۳۸۷). در ناحیه خودمختار «سین‌کیانگ» و استان «شانگهای» که یک چهارم کل سرزمین چین را در بر-می‌گیرد؛ اکثریت مطلق جمعیت را مسلمانان تشکیل می‌دهند. (جیان پینگ،۱۳۸۲) بیشتر مسلمانان چین در استان «سین‌کیانگ» (در حدود ۱۰ تا ۱۵ میلیون نفر) زندگی می‌کنند (فدایی،۱۳۶۹: ۱۶۸).

سیاست چین در جهت نقشه‌های خود، بر چند مرحله استوار است، مرحله نخست، ایجاد فقر ومصادره دارائی مردم بود. چین در این یورش بی‌رحمانه، مراکز صنعتی را که در قلمرو مسلمانان بود؛ به زور تصرف کرد وآن‌ها را جزء اموال عمومی اعلام نموده، مسلمان‌ها را پراکنده کرد. میلیون-ها کتاب اسلامی سوزانده شد که قرآن مجید از جمله آن‌ها بود، ول در تمام این احوال، پیروی از «مائوتسه تونگ»[۴] (۱۸۹۳ -۱۹۷۵) وایمان به تعالیم او، واجب بود (شهاب، ۱۳۵۸:۶۸-۶۹/ فدایی، ۱۳۶۹: ۱۸۳)، محتویات این تعالیم در نفی وجود خدا خلاصه می‌شود (شهاب: ۷۱-۷۲).

مرحله دوم، شامل تحکیم اصول کمونیسم درجامعه است، در این مرحله، با تمام وسایل، با دین مبارزه کردند، مثل: ممنوعیت هرگونه آموزش دینی، بستن مدارس و مساجد و مبدل ساختن آن‌ها به باشگاه، تئاتر و... به طوری که دیگر صدای اذان شنیده نمی‌شود. در چین، زبان ترکستانی ممنوع و در مقابل، زبان چینی زبان رسمی اعلام گردید (همان:۶۹-۷۰). تروریست‌ها گذشته از تخریب اماکن مذهبی که در مردم مقدس هستند، شعائر مذهبی آن‌ها را لگدمال می‌کنند، حتی حقوق ابتدائی و اولیه انسان‌ها را که نیازهای اولیه‌ی آن‌هاست، نقض می‌کنند و با این اقدام ضد انسانی خود، مفهوم انسانیت را زیر پا می‌گذارند. در اعمال تروریستی، کشتن، ربودن، مجروح کردن و تخریب اماکن فی نفسه هدف نیست، چرا که تروریسم با خشونت و قساوت ترس وحشت ارتباط دارد (کوشا و نمامیان، ۱۳۸۷:۲۳۳).

البته پر واضح است که، یکی از نیرنگ‌های خائنانه استعمارگران، این است که با اشاعۀ فحشاء و رایج کردن مفاسد، زمینۀ انحراف از باورهای انسانی را فراهم کنند و در این میان خود بهره‌برداری - نمایند. (دوست محمدی، ۱۳۶۲:۲۵) استکبار جهانی بهتر از هر کسی می‌داند که هر چه زمینه‌های فرهنگی جوانان با باورهای مخرب و مبتذل پر شود، دوام سیاسی و اقتصادی و سیطره‌اش بر عالم بیشتر می‌شود (فیروزی، ۱۳۸۹:۱۰۵). به همین دلیل دشمنان همواره سعی دارند با تبلیغات گسترده، کاری کنند که مسلمانان در زندگی، خدا را فراموش کنند واز هوای نفسشان تبعیت کنند که در آن صورت تهاجم فرهنگی به ثمر رسیده است (همان: ۱۰۲).

مرحله سوم، هضم خلق مسلمان ترکستان درکل جمعیت انبوه چین است. نخستین کاری که دولت چین برای این منظور کرد، تبدیل نام ترکستان شرقی، به نام جدید یعنی «سین‌کیانگ» به معنای استان جدید بود، تا از این راه بخش شرقی ترکستان را در کشور بزرگ چین، ذوب کند (شهاب:۷۲) در سال ۱۹۴۲م. ترکستان شرقی به سین‌کیانگ تغییر نام یافت. (گلی زواره: ۹۷)

۳- تحلیل

آغاز فاجعه در رمان «لیالی ترکستان» به سال ۱۹۳۰ باز می‌گردد؛ یعنی زمانی که چین، بخش کومل در ترکستان را اشغال کرد و حاکم چینی، اعلامیه‌ای صادر کرد مبنی بر این‌که، لازم است هر

ترکستانی مسلمان، دخترش را به عقد مرد چینی که خواهان ازدواج با اوست؛ درآورد، بدون در نظر گرفتن اختلاف عقیده... (السید الدغیم، ۱۹۹۶/ برکه،۲۰۰۷)

موضوع این رمان بیان دردها ومشکلات مردم ستم دیده ترکستان- «سین‌کیانگ» کنونی- از دست روس‌ها و چینی‌های کمونیست است، حوادث آن مربوط به سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ است یعنی دوره ناآرامی‌های چین در زمان «مائو تسه تونگ» و مبارزه او با مخالفان است؛ وی در خلال سالهای ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۵ از مخالفان در مقابل تجاوز ژاپنی‌ها به چین، استفاده کرد و درسال های ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹ شروع به سرکوب مخالفان داخلی کرد. «مصطفی مراد حضرت» به عنوان قهرمان رمان و راوی - راوی اول شخص- است، ودر لابلای این رمان، ماجرای علاقه «مصطفی» به «نجمه اللیل» مطرح می‌شود، که با حوادث تاریخی گره میخورد و حوادث فرعی متعددی را به دنبال می‌آورد. ماجرا از این قرار است که بعد از اشغال ترکستان، توسط چینی‌های کمونیست، مردان برای دفاع از جان و مال و ناموسشان به بیرون از شهر می‌روند و «مصطفی» نیز به این گروه ملحق میشود. این رمان در جلوه های زیر به تصویر کشیده شده است:

۳-۱- اشغال یک سرزمین و پایمال کردن احساسات وعواطف مذهبی

در اینجا رهبر کمونیست چین امر به ازدواج زنان ترکستانی با چینی‌ها بدون هیچگونه مناسبتی می‌کند؛ امر و دستوری که باعث سرگشتگی و دستپاچگی امیر مسلمان ترکستان که رهبر چینی مقیم آنجا قصد ازدواج با دختر وی را دارد، شده است:

«إن الاحتلال أمر مؤقت قد يزول في يوم من الأيام والمعركة مع العدو كر وفر.. أما أن يدوس العدو مشاعر الناس و يحتقر شرائعهم، ويسخر من دينهم فهذا أمر فوق الطاقة.

–أيها الامير.. لقد عزمت على مصاهرتك أنت بالذات.. شحب وجه الأمير، وارتعشت أنامله، قال بصوت واهن:

– «أنت تعلم أيها القائد أن هذا مستحيل». قهقه القائد في سخرية:

– «أنا لا أعرف المستحيل أيها الأمير».

– هذا أمر الله..».

–«لادخل للآلهة في شئون القلوب.. لقد أحببتها..»

–«لقد درج الفاتحون على احترام عقيدة أهل البلاد المفتوحة..»

–«هذه خرافات لا أؤمن بها..»

–«هذا أبشع من الموت أيها القائد..»

–«الأمر يخص الأميرة.. إذهب و أخبرها (کیلانی، ۲۰۰۶: ۷).

گفتگوی امیر کومول با فرمانده چینی‌ها در مورد قانون ازدواج زنان ترکستانی با مردان چینی و به بازیچه گرفتن دین اسلام و امر مهم ازدواج: «... **إن الأمر أيها القائد المنتصر يخرج عن دائرة تصرفي لأن ديننا يمنع ذلك، و من جانب آخر فإن ابتني لاتفكر في الزواج، ومن ثم تراني خاضعا لإعتبارات عقائدية وانسانية، وأن الصين العريقة لاتقبل أن تحمل تقاليد جيرانها، وتتنكر لعقائدهم أو تهزأ من مشاعرهم... وصدقني فإن أمرا كهذا قد تكون له عواقب وخيمة، تضر بالعلاقة التاريخية بين الشعبين... وأثار هذا القانون الذي يرغم التركستانيات المسلمات على الزواج من الصينيين، لوجدناها بالغة الخطورة..**» (همان منبع: ۱۱-۱۲).

سپس امیر کومول نامه‌ای به فرمانده چینی می‌نویسد و مهلتی را که به او داده برای تامل در مورد قانون ازدواج دخترش با فرمانده چینی صحبت می‌کند و در این بین دختران ترکستانی دنبال مردی ترکستانی مسلمانی هستند تا با این مردان ترکستانی بجای یک مرد چینی ازدواج کنند و همین امر باعث هرج و مرج می‌شود و نظمی که در جامعه حاکم بوده بهم می‌ریزد، چراکه دخالت در امور خصوصی مردم امری ناپسند و غیر مشروع بشمار می‌رود: «**إن احتلال الأرض لفترة ما قد يكون أمرا يسهل الانتظار عليه حتى تحين الفرصة للخلاص، لكن الدخول في أخص خصوصيات الناس هكذا والعبث بشرفهم ومعتقداتهم أمر آخر يحمل في طياته أشد أنواع الخطورة.. وعندما قرأ الصيني رسالة الأمير التركستاني وكنت أنا الذي حملتها اليه، كورها في يده ثم رمى بها و بصق عليها... وشر البلية ما يضحك أن كل فتاة تحاول جاهدة أن تبحث لها عن رجل مسلم يتزوجها قبل أن تساق كالذبيحة إلى غاز من الغزاة الصينيين أو مهاجر من مهاجريهم..**» (همان منبع: ۱۳).

۳-۲. ایجاد فساد و فحشا و تبدیل مساجد به مجالس لهو ولعب

سربازان چینی جلوی مردان ترکستانی دست درازی به زنان ترکستانی می‌کند: «**لكن موجة الطغيان تمتد وتنداح.. وأصوات الاستغاثة تعلو، والسياط تعلو و تهبط و تمزق الأجساد العارية، والنسوة يسقن إلى الجند الغزاة.. والرجال يشعرون بالخجل والضعة والهوان.. والجنود يقهقهون ويمرحون ويتحسسون أجساد النساء في نشوة ولذة. وكأنما يفحصون ماشية معروضة للبيع**» (همان منبع: ۱۷).

از زبان شخصیت اول داستان یعنی مصطفی مراد حضرت نقل می‌شود که مساجد تبدیل به مکان سکونت سربازان و محل تئاتر و غیره شده است: «... **ثم على المساجد التي استولوا عليها وأحالوها إلى مسارح أو أماكن لسكنى الشرطة والإدارة، ونتمسح في الجدران ونبكي في هدوء، فمن يبكي علانية يعرض نفسه لموت محقق..**» (همان منبع: ۱۰۲).

چینی‌ها حتی حرمت مسجد را نگه نداشتند و امام مسجد و مجاهدین را جلوی در مسجد به رگبار بستند: «**بحثت عن منصو درغا..لكني وجدته ملقى على باب المسجد.. ويده قد تدلت إلى جواره غارقة في بركة الدماء.. واقتربت منه.. فاذا هو قدمات.. و إلى جواره عدد غير قليل ممن أصابتهم الرصاصات القاتلة.. وكان إمام المسجد الآخر لقي حتفه ولحيته البيضاء مصبوغة بالدماء..**» (همان منبع: ۱۸۶).

با تسلط شهر به دست چینی‌های کمونیست، راوی نظاره‌گر تغییر مبادی وآداب و رسوم و فرهنگ و هویات مردم شد: «**كل شيء من حولنا يتبدل و يتغير بسرعة، الناس والأشياء و الأسلحة و المواقف، وخريطة العالم، كثير من أولادنا ذابوا في خضم الهزيمة، وأخذوا يلوون ألسنتهم بكلمات جديدة، وشعارات رنانة، والبنات– يا إلهي– خرجن إلى الشوارع سافرات.. تيار كاسح من المغالطات والفضائح والإنحرفات يجرف كل شيء أمامه باسم التقدم، ألا يمكن أن يتقدم الناس و يتحضروا دون أن تتحيفهم المظالم، أو تسحق حرياتهم، وأو يساقوا سوقا كماتساق العبيد؟؟**» (الکیلانی، ۲۰۰۶: ۱۹۳).

در واکاوی انواع تعارضات داخلی، تعارضات هویتی، جزو فراگیرترین و خشن ترین انواع نزاع دانسته و پژوهشگران معتقدند که هر کجا مؤلفه‌ای قومی، مذهبی، عشیره‌ای و یا اختلافات زبانی حاکم باشد، این نوع از تعارضات هویتی سر بر می‌آورند.

۳-۳. اتحاد کشورهای اشغالگر روسیه تزاری و چین کمونیست برای استعمار مسلمانان

کلام خواجه نیاز[۵] از رهبران اوائل در مبارزات علیه اشغالگران کمونیست چین و روسیه که هدف استعمار چینی – روسی را نابودی اسلام می داند و به مردم که می‌گوید: «**شعبنا المسكين– شعب تركستان– محصور، تحطينا الحراب المسمومة.. والمدافع.. و النيران.. والتحريض قادم من بعيد.. أنا أعرف دعاة الصليبية في العالم، إنهم ينتهزون فرصة ضعفنا وهواننا ويحتشدون من حولنا.. و يثيرون نعرات شعوبية وإقليمية.. إنهم يريدون أي شيء على ألا نكون مسلمين.. هل تفهمون؟؟... ليست لديهم أزمة في النساء.. لكنهم يرون القضاء على قيم ومبادئ هي وحدها التي حفظت استقلالنا وحريتنا عبر السنين الطويلة**» (همان منبع: ۲۱).

همین رهبر مردمی، کاملا از نیت‌های شوم روسیه برای کمک به ترکستانی‌ها در مبارزاتشان را می‌داند وهدف اصلی این استعمارگران را غارات نعمتهای ترکستان شمرده است: «**وكان الروس يرقبون الأحداث عن كثب، فأوعز حاكمهم إلى اتباعه كي يمدوا يد المساعدة إلى ثوار تركستان الشرقية، وأرسل وفدا لمقابلة خوجة نياز... أنا أعرف جيدا ما تريد روسيا؟؟ إنهم لا يريدون لنا الاستقلال: من قديم وهم يريدون يثبتوا أقدامهم في ديارنا طمعا في خيراتها..**» (همان منبع: ۴۷).

خوجه نیاز به مجاهدین در مورد اهداف سوء روسیه هشدار می دهد ومی‌گوید: «.. **روسيا هي الأخرى عدو، و قد فكرت في مساعدتنا لأنها ردتنا نحقق النصر فعلا.. فهي تنشد مآربها لأرخص وأقرب طريق.. والكفر أيها الرجال ملة واحدة.. الحلف الأعظم هو الحلف الذي يضم شعبنا في شرق البلاد و غربها، و شمالها و جنوبها.. ولن يكون هذا الحلف هذا الحلف إلا في ظل الله**» (الکیلانی، ۲۰۰۶: ۴۸).

یکی از روش هایی که روس ها برای استعمار کشور دیگر بکار می برند، بستن قراردادهای طولانی مدت با آنهاست تا از این طریق بتوان آنها را بسادگی غارت کرد و در اینجا نیز از شریک و همکار قدیمی خود یعنی چینی‌ها نیز این ترفند را بکار می برند: «**ومضت الثورة في طريقتها، وانتشر رجال نياز في كل مكان، وتهاوت القلاع الصينية تحت ضربات الرجال الجبابرة، و تراخت قبضة حاكم الصين على تركستان الشرقية، ووقع في حيرة قاتلة، ووجده الروس في مأزق حرج، فأخذ يطلب المعونة من الروس، فوافق الروس بشرط أن تبرم بينه وبينهم معاهدة يكون من شروطها أن يكون للروس الحق في إنشاء وكالات تجارية في تركستان و لكل من يحمل الجنسية الروسية الحق في التجول في أنحاء البلاد، و كما أنه ليس للسلطات المحلية، الحق في التفتيش على الواردات الروسية...**» (همان منبع: ۴۹).

سخنان خوجه نیاز که تجربه‌هایش را در اختیار مجاهدین قرار می دهد و دلیل اول و آخر بدبختی ترکستان را وجود روس‌ها می داند و می‌گوید: «**ها انتم ترون الروس، الذين باتوا بالأمس لنجدتنا، يمدون العون الآن لعدونا.. ألا تعتقدون أنهم اليوم سبب نكبتنا..؟**» (همان: ۵۱) در جایی دیگر از صحبت‌هایش سبب عدوات ودشمنی روس‌ها و در راس آن کنیسه روسی را دشمنی با دین اسلام می داند و می‌گوید: «**لاتحزنوا أيها الرجال.. من قديم والكنيسة تسعى للقضاء عليكم..كانت تحرص روسيا على غزو ديارنا الإسلامية.. لأن الكنسية لم تكن تنسى أن محاربينا الأشداء ساعدوا تركيا، وعاونوا العالم الاسلامي في الحروب الصليبية وبلادنا أيها الأبطال لها ماض وتاريخ وحضار عظيمة، وفي أرضنا تكمن الثروات الضخمة.. إن هناك ألف سبب وسبب يجعلهم يطمعون في أرضنا.. و أهمها هو أننا مسلمون..**» (همان منبع: ۵۱).

همکاری روس‌های تزاری با چینی‌های کمونیست در دهه ی چهل میلادی قرن بیستم برای شکست انقلاب مردم ترکستان برای کسی پوشیده نیست و در اینجا کیلانی به گوشه ای از این همکاری بر سرکوب مسلمانان اشاره کرده که چگونه روس‌ها وچینی‌ها با سلاحهای سنگین مانند توپ وتانک وهواپیما به جان مجاهدین افتادند که سلاح‌های سنگینشان همان اسلحه‌های قدیمی بود و در مواردی حتی فشنگ نیز نداشتند: «**عقدت اتفاقية جديدة بينه وبين الروس، تعهد القائد الصيني بجمع المواد الخام من التركستان الشرقية و ارسالها للروس، في مقابل مدّه بالرجال والسلاح لفك**

الحصار والقضاء على الجمهورية الوليدة، وفي يوم من الأيام في شهر ديسمبر أخذت ثلاثة ألوية روسية مجهزة بثلاثين طائرة، وعشرين دبابة وخمسين سيارة مصفحة تتدفق عن طريق «ايلي» و «تشوتشك» (همان منبع: ۷۴).

۳-۴- بازداشت دسته جمعی مسلمانان و شکنجه و اعدام آنان:

مصطفی مراد حضرت یکی از قهرمانان داستان در مورد اعدام مردم می‌گوید: «**وانطلقنا في شتى الأنحاء متخفين، قوموا الحزينة متشحة بالسواد، الرجال يشنقون لأقل الشكوك..**» (همان منبع: ۵۲). «**الثوار يذبحون في مقاطعة «إيلي».. وفي مقاطعة «آقصو» و «تشوشك».. ومدينة «شهبار» تعاني من السجن والكبت والانتقام المريع..نفس الشيء في «كوتشار» وفي «آلتاي» الاستبداد في كل مكان.. إن الأعداء يدبرون ويخططون.. إن خبراءهم ليسوا للمعارك والتجارة والدعاية فحسب.. بل لديهم خبراء في فن التعذيب والقتل والقضاء على الاسلام المسلمين..**» (الكيلانی، ۲۰۰۶: ۵۵).

مصطفی مراد حضرت، سخنان یکی از همرزمان خود به اسم منصور درغا را در مورد زنان که بازیچه دست چینی‌ها شدند و خیانتکار شده، اشتباه می‌داند و اینگونه توجیه می کند: «**فشعبنا شعب صابر مقاتل لم يستسلم، والخونة فئة قليلة جدا، قد ضعفت نفسها إما خوفا من العدو، أو انهيارا أمام ألوان العذاب أو انخداعا ببعض المكاسب المادية، وهؤلاء أو هؤلاء عددهم قليل جدا، أما النساء فإن فئة من الجاهلات الغفلات اللاتي لايجدن ما يقتتن منه، قد سقطن في شباك الرذيلة من أجل لقمة العيش، أو رضخوا للتهديد و فضلوا الحياة القذرة على الموت الشريف**» (همان منبع: ۵۶).

اگر تهمتی به شخصی وارد می‌شد همین امر برای نابودی تمام خانواده و کسانی که با او ارتباط داشتند کافی بود: «**وكانت التهم تلفق تلفيقا، و يكفي أن تلصق التهمة بأحد الأبرياء فيؤخذ جميع أقربائه بذنبه و ضرب حصار شديد على البلاد حتى لاتتسرب الأنباء المحزنة خارجها، و عم الذعر، وانتشر الخوف وصار الإنسان الوطني لايستطيع أن يتكلم بحرية مع ولده**» (همان منبع: ۸۳).

هنگامی که افسر همسر نجمه اللیل به دست خودش کشته می‌شود رئیس اداره اطلاعات ارومچی اعتقاد دارد باید همه ترکستانی ها را از دم تیغ گذراند و اعدام کرد: «**لاحل سوى العنف ..و المزيد من العنف..لقد قلت يجب أن نقتل كل تركستاني يشتبه في أمره..لكنهم يرفضون وجهة نظري أن جميع التركستانيين مشتبه في أمرهم**» (همان منبع: ۸۳).

با کشتن افسر چینی توسط همسرش نجمهٔ اللیل، بازداشت بی‌گناهان و اعدام و شکنجه آنها به شدت ادامه پیدا می‌کند: «**وقضينا أياما تعسة، كان رئيس الاستخبارات في أرومجي يسوق الأبرياء المشبوهين إلى المعتقل، و كل يوم كان يعدم واحدا أو اثنين بحثا عن القاتل، و من آن لآخر كانوا يأتون**

إلى نجمة الليل و يعرضون عليها بعض الثوار أو المشتبه فيهم فتنكر أن أحدهم هو القاتل، و زادت عمليات القمع والسجن واشتدت حالة الطوارىء لا في أرورمجى وحدها بل في كافي المدن الكبرى» (همان منبع: ۱۲۴).

در صحنه‌ای از رمان هنگامی که مجاهدین بر زندانی بر جای مانده از چینی‌ها دست می یابند، توحش و خشونت غیر قابل تحمل را به زیبایی به نمایش می‌گذارد: «**ماذا يريد منا هذا العدو؟..كيف يرجي خير من وراء قوم فعلوا هذا الفعل البشع؟.. أنظر الهياكل المتعانقة..إنهم ماتوا وهم يحتضنون بعضهم بعضا..وهناك هياكل ماتت ميتة القرفصاء.. لاشك أن البرد كان شديدا..كانوا يضرعون إلى الله وهم في أتعس الأوضاع.. هؤلاء الذين عاشوا طلقاء في الغابات والجبال في بلادنا الجميلة يموتون على هذه الصورة الرهيبة..**» (همان منبع: ۱۳۶).

در بخشی دیگر از رمان از زبان منصور درغا اینگونه توحش و تروریسم دولتی چین روایت می شود: «**وحبيبتي الغجرية ماتت.. ذبحوها كما تذبح الشاة في وليمة فاخرة..كانوا يتقاسمونها كالوحوش.. كانت تصرخ و تدافع.. الحيوانات المفترسة تعرف الرحمة.. أما هم..**» (همان: ۱۳۹). یا در جایی دیگر در همین مورد می گوید: «**لماذا تموت زوجتي؟؟ ولماذا يموت العجوز أبي؟ وتراق دماء أمي و أخوتي وعشيرتي؟؟ قيل لي إنهم كانوا يتمتمون ببضع آيات من القرآن.. وكان أبي يعلو صوته بآية الكرسي..كان الجلادون يضحكون.لماذا يضحكون؟؟...**» (همان منبع: ۱۴۲). و هنگامی که مصطفی مراد حضرت او را دلداری می دهد از آیه قرآن استفاده می‌کند و این شیوه‌ی بیان کیلانی است که در جای جای رمانهایش و این رمان به آیات قرآن پناه می‌برد ﴿**الذين إذا أصابتهم مصيبةٌ قالوا إنا لله و إنا إليه راجعون**﴾

قتل عام روشنفکران برای زهر چشم گرفتن ازعامه مردم در اواخر رمان شدت می گیرد و کیلانی از زبان راوی که همان قهرمان اول داستان یعنی مصطفی مراد حضرت روایت می کند: «**كان الحاكم الجديد شرسا عصبيا، و أراد أن يثبت أنه جدير بمنصبه الجديد لقد اتخذ خطة قمع قاسية خبيثة، وكان أبشع ما في هذه الخطة هو أنه أصدر أمرا بالقبض على الطبقة المثقفة في تركستان وخاصة الكتاب والشعراء والعلماء، حتى أولئك الذين لم يحملوا السلاح من قبل، وأقام مذبحة رهيبة ترددت أنباؤها الفظيعة في كل أنحاء البلاد..**» (همان: ۱۵۶) و در ادامه مصطفی مراد حضرت در مورد نقش این روشنفکران که دست کم از مجاهدین نیست صحبت می کند و می‌گوید: «**إن هؤلاء المثقفين لهم عذرهم.. شعبنا في كل مكان في حاجة اليهم و إلى كلماتهم إنهم يؤدون نفس الدور الذي يؤديه حملة السلاح على سفوح الجبال، بل ربما يكون دورهم أخطر، و لهذا ترين عزيزتي أن العدو الصيني ساقهم إلى الموت قبل غيرهم.. لأنه يعرف خطرهم..**» (همان منبع: ۱۵۷).

یا در قسمتی دیگر از رمان، کشتن وقتل عام مردم به بهانه های واهی وقتل عام علما و روشنفکران، چرا که پیشتازان جامعه همانا همین انسانها هستند وجامعه‌ای که خالی از فکر واندیشه باشد به راحتی به بند کشیده می‌شود وخود به خود آن اندیشه- که اینجا اسلام است-نابود می‌شود و از بین می‌رود: «**فقد نجح العدو في أن يجعلوا من نصف البيت التركستاني جواسيس، و أصبح الجار لايثق في جاره، و تحول أكثر من ثلاثة أرباع كبار موظفي الدولة إلى جواسيس، و نصف رجال الجيش و الطلبة و القرويون و العمال، أصبحوا يتقاضون مرتبات من مركز المخابرات العامة، و بعضهم يمارس التجسس تحت التهديد حتى لايزج به في معتقل، و لايختطف أحد أبنائه، أو تنتزع ابنته، وكانت التهم التي توجه إلى بعض الناس في غاية الدهشة والغرابة، فهذا طالب يقبض عليه بحجة أنه ينوي الثورة، وهذا عامل يساق إلى التحقيق والتعذيب لأن آرائه تضر بأمن البلاد، وهذا مفكر يقبض عليه بتهمة العمل لحساب دولة أجنبية... و كيف أصدق أن مائة ألف يقتلون بوسائل شتى، و إن حوالي الربع مليون يساقون إلى المعتقلات، و أن علماء الدين يعاملون معاملة مذرية حتى الموت، و أن كتب الدين والتاريخ تمزق، و المساجد تحال إلى مخازن ومسارح.. وتلفقوا النشء الجديد ليتعلم ما يدمر به تاريخه و شخصيته كي يذوب في طوفان الغزو**» (همان منبع: ۸۴-۸۳).

منصور درغا در ادامه به توحش و اعمال تروریستی چینی‌ها درحق مسلمانان ترکستان اشاره می کند و می‌گوید: «**هؤلاء الشياطين ارتكبوا من الموبقات مالايصدق.. آه يا مصطفى.. قد أخذ بعض رجالنا أسرى أثناء إحدى المعارك.. أتذكر؟؟ ربطوهم في عجلات الدبابات.. أتذكر؟؟ كانوا يتبارون بتصويت الرصاص إلى آذانهم و عيونهم.. أتذكر؟؟ كانوا يسخرون ويقولون: اشنقوا آخر ثائر بأمعاء آخر جندي لقد شنقوا بعض العلماء ابلثوار فعلا بأمعاء أحد جنرالاتنا.. أيمكن أن تسمى هؤلاء بشرا؟؟**» (همان منبع: ۱۷۱).

برای اعدام یکی از فرماندهان شجاع مجاهدین ترکستانی به اسم عثمان باتور، نود هزار نفر از مردم ترکستان را به زور به صحنه اعدام می کشانند تا شاهد مرگ و اعدام قهرمان جنگ هایشان باشند چون دشمن خشونت طلب فکر می‌کند با مرگ قهرمان، مبارزه و جهاد در راه خدا به پایان می‌رسد: «.. **سيق الجنرال عثمان باتور إلى ساحة الإعدام..كما سيق تسعون ألفا من التركستانيين والصينيين تحت تهديد السلاح ليشهدوا نهاية البطل.. مات البطل عثمان باتور..**» (همان منبع: ۱۹۷). این اقدامات در واقع نوعی ترویج خشونت در جامعه است و جامعه ای که این گونه خشونت طلبی در آن رواج داشته باشد، شکافهای اجتماعی درآن زیاد است و به صورت بالقوه آبستن شورش و خشونت و ناامنی است.

۳-۵- نقش زنان در مبارزه علیه تروریسم دولتی چین و روسیه تزاری:

کیلانی در بخشی دیگر از رمان به داستان زنی اشاره می کند به اسم خاتون و زمانی را به تصویر می کشد که مردم ترکستان، چینی‌ها را از مناطقی بیرون کرده و حالا مردم درصدد انتقام از کسانی بودند که آنها را بازیچه دست خود کرده بودند و از آنها سوء استفاده می کردند ودر این میان این خانم نیز بازیچه‌ی دست چینی‌ها شده وعفت وآبرویش لکه دارشده بود و از خدا درخواست کمک می کند؛ و اینجا توکل مردمان این دیار و مخصوصا زنان مسلمان مومن را به خوبی نمایش داده و رو به آن شخص چینی که اسمش «صن لی» می کند و می‌گوید: «**إني أكرهك.. وأكرهك.. و لن تنال مني شيئا .. تركتني أيها الملعون عارية .. أحضرت رجالك السكارى يتفرجون على امرأة مسكينة عارية مكتوفة اليدين.. وكنت أبكي و أتطلع إلى السماء وهي تمطر.. دعوت الله من أعماقي.. سخرت مني وقلت لي.. الله لن يسمعك .. الموجود هو أنا .. الآن أين أنت يا صن لي؟؟ ... هل أنت رجل؟؟ أعرف أنك حقير تخاف الموت.. لكنك أيها الوغد جرحت قلبي.. و جرحت جسدي..**» (همان منبع: ۵۶).

نجمه اللیل با فداکردن خود وازدواج با افسر چینی، باعث فراری دادن خانواده اش از دست آنها می‌شود و با افسر چینی به شیوه و طریق اسلامی ازدواج می کند یعنی افسر چینی را مجبور می کند هرچند ظاهری مسلمان شود: «**آن أن ترحلوا قبل أن تسقطوا سبايا في أيدي الصينيين، هذا أمر يؤسف له، سوف أتولى خديعة الضابط و انسلوا أنتم من الباب الخلفي، وانطلقوا صوب الجبل، العربة التي أعددناها تنتظر، والرجال يحرسون طريق الهروب، وحذار أن تحدث معركة، أية معركة تنشب سوف تجمع عليكم الأعداء، و ستفقدون حياتكم و كرامتكم، إني على استعداد أن أضحي بنفسي من أجلكم، لاتضيعوا الوقت عبثا فالضابط في الغرفة، وأنا ذاهبة اليه...**» (همان منبع: ۸۷) و در ادامه نجمه اللیل که یکی از قهرمانان داستان و دختر امیر کومول است شرط ازدواج با فرمانده چنی را مسلمان شدن او می‌داند: «**حسنا.. اذا اردت أن تتزوجني.. ف..وسكتت، بينما نظر إليها في دهشة و قال: كيف؟؟ أن تكون على ديني و مادينك؟؟– مسلمة... ولن نلتقي إلا إذا شهدت بأن لاإله إلا الله و أن محمدا رسول الله(ص) لأني أحبك سأنفذ ماتريدين..**» (همان منبع: ۹۵) و به خوبی نشان داده است چگونه یک زن مسلمان مومن می‌تواند یک افسر چینی کمونیست را ولو به شکل ظاهری به اسلام جذب نماید.

درماندگی و عجز فرمانده چینی در مقابل نجمه اللیل و اعتراف به جنایتهایی که انجام داده: «**إنك امرأة غريبة.. لقد أصدرت حكم الإعدام على المئات في هذه المدينة، وتم التنفيذ في لحظات.. وقتلت نساء و رجالا.. الذي يحيرني هو أنني لا استطيع أن أفعل شيئا حيالك**» (همان منبع: ۹۳).

راوی در صحنه‌ای از رمان، زن را تشبیه بـه وطـن مـی‌کنـد و از زبـان نجمـه الليـل در جـواب مصطفی مراد حضرت نامزد قبلی‌اش هنگامی که از او سوال می کند چگونه با اسـلام ظـاهری یـک شخص چینی کنار می آیی، نجمه الليل جـواب مـی دهـد: «**كيف تعيشين في كنف رجل لاتحبينه..؟ هزت كتفيها في سخرية و قالت: كما تعيش بلدي تركستان تحت وطأة الاحتلال ..**» (همـان منبـع: ۱۰۷). یا در صحنه ای دیگر نیز از زبان قهرمان داستان این تشبیه را بکار می برد: «.. **هأنذا أفكر في نجمة الليل.. شعوري نحوها شعور الرجل الذي اغتصبت أنثاه.. أصبحت نجمة الليل..كمدينة أسيرة احتلها العدو، و المعنى الذاتي في العشق و الحب تحول إلى لوثة وطنية..**» (همان: ۱۰۹).

۳-۶. تفرقه افکنی در مجاهدین

تفرقه افکنی واختلاف بین مردم از سیاست قدیم روسها بوده و در اینجا نیز از این سیاست اسـتفاده کـرده‌انـد: «**والأدهى من ذلك أن الروس أخذوا يحرضون الطبقات بعضها على بعض، ويوقعون بينهم الفتنة والاشتباك واستطاع السلاح أن يقوي شوكة الصينيين، كما استطاع التخريب الفكري وأن يوهن القوى، ويمزق أواصر الوحدة الشعبية الكبيرة... ونحظى بقسط من الراحة بعد الضغط الروسي الصيني الرهيب، فانسحبنا إلى الجبال**» (همان منبع: ۵۰).

مصطفی مراد حضرت از قهرمانان اصلی رمان از زبان یکـی از خطبـای مسـاجد قبـل از اشـغال ترکستان به دست چینی‌ها و روسها، بدبختی یشان را در دودستگی و تفرقه مسـلمان و اتحـاد کفـار می داند و روایت مـی کنـد: «**إن في الشرق أعداء وفي الغرب أعداء، وهم يعتصمون بالقوة والكثرة، ونحن نعتصم بأمجاد قديمة، و الأمجاد القديمة لاتصمد وحدها، و قال لي: يا بني المسلمون ممزقون، تركيا تنهكها الحروب و المظالم، و العرب تحت سنابك خيل العدو صامتون، والكفر ملة واحدة، والمسلمون ملل عدة وبذلك تستطيع أن تفسر لماذا يكون النصر، ولماذا تكون الهزيمة**» (همان منبع: ۱۱۹).

استفاده از جدایی طلبان ترکستانی برای دستگاههای اطلاعاتی و امنیتی و همچنین بکـارگیری از این افراد در امر بـازجویی و شـکنجه مجاهـدین از سـوی روس‌هـا: «**إن لدينا مجموعة ضخمة من المنشقين من أبناء تركستان الشرقية ونحن واثقون منهم تمام الثقة، وفي إمكاننا أن نستعين بهم ونجعلهم في مقدمة الجهاز الإداري والعسكري للحاكم... ونصب أحدهم رئيسا للمخابرات التي كانت على غرار الجستابو الألماني، ولعب أقذر الأدوار في الانتقام من الوطنيين والنيل منهم...كانت هناك حرب أخرى من نوع رخيص، فبعد أن قبض المنشقون على زمام الأمور في إحدى مدن، وأخذنا نحن نتراجع عن أوروميجي، وسمعنا بمحاكمات عجيبة تجي، لقد أسر صديقي «منصور درغ» ثم استطاع الهرب بعد فترة و روى لنا الاعاجيب**» (همان منبع: ۷۷).

این جدایی طلبان که از صفوف مجاهدین جدا شده بودند و به دشمنان پیوسته بودند و با انتشار اخبار کذب و وارونه کردن واقعیتها سعی در جلوه دادن انقلابیون به عنوان خائن و اختلاسگر داشتند و وطن پرستان را خائن می شمردند: «**أيها الضابط الخونة، كيف تحاربون في صفوف الرجعي الخائن خوجة نياز.. ألا تعلمون أنه قد اختلس أموالكم، وأخفى الملايين عنكم؟؟ ألا تعرفون أنه يتاجر بكم ويستغلكم وأن لديه الضياع النساء والذهب؟؟ أنظروا فضائحه..**» (همان منبع: ۷۷).

در اینجا از زبان مصطفی مراد حضرت، تعامل خائنان وطن فروش را با وطن دوستان و تمسخر و استهزای آن را به تصویر کشیده است: «**آلمني أن أرى أبناء تركستان الشرقية الذين انشقوا و عادوا بكل قسوة وعبودية وعنف وسخرية بالثوار.. وإن أقسى شيء على النفس أن أرى واحدا نم أبناء بلدي مكتنز الجسم ضاحك العينين، عالي النبرة، ويسوق أخوته كما تساق الشاه.. ويعاملهم كحيوانات**» (همان منبع: ۷۹).

خوجه نیاز با یکی از خائنان که او را بازداشت کرده و شکنجه می کند صحبت کرده در مورد امر معکوس وطن دوستی و خیانت که خائنان او را خیانتکار می‌دانند، سخن می گوید: «**الحقيقة واضحة.. الذين أرادوا المحافظة على حريتهم وشرفهم، أيديهم في الأغلال.. والخونة والأنجاس يمسكون بمقاليد الأمور وبالسياط و بمفاتيح السجن الكبير..**» رئیس خائن اداره‌ی اطلاعات که از جداشدگان از مجاهدین است در جواب خوجه نیاز می گوید تو خائنی و به عنوان مجرم جنگی اعدام می شوی و در جواب خوجه نیاز می گوید که من مجاهد در راه خدا هستم و فرمانده چینی می گوید که با نابودی اسلام، مقاومت ومجاهدت نیز از بین می رود: «**انت تحاكم الآن كمجرم حرب**» **شرف أن أحارب من أجل طرد الغزاة.. لست مجرم حرب ولكني مجاهد في سبيل الله..**» **وقال االقائد: «القضاء على الاسلام أولا.. عندئذ تتفت كل مقاومة..**» (همان منبع: ۸۱-۸۰).

فرمانده چینی هنگامی که با نجمه الیل به روش اسلامی ازدواج می کند در مورد خیانت خیانتکاران ترکستانی و جنایتهایی که در حق هم نوعان و هم زبانان خود انجام می دهند می گوید: «**ثم هناك الكثيرون من أبناء تركستاني باعوا أنفسهم للشيطان إنهم يقتلون ويرتكبون أشنع الجرائم ضد مواطنيهم**» (همان منبع: ۱۰۱).

از زبان قهرمان اول داستان روایت می شود که چگونه بعضی ترکستانی‌های خائن رنگ عوض کرده بودند و خیلی ساده کشورشان را به چینی های اشغالگر فروخته بودند: «**كان للغزاة الكبار أماكن للتجمع.. هناك يرقصون ويشربونو يسهرون ويغنون، وكنت أرى العجب العجاب.. ماأكثر الخونة الذين باعوا ضمائرهم و دينهم و استسلموا لرغبة الغزاة ونواياهم، و بذلك أمكنهم أن يستسلموا بعض**

المناصب الهامة، وبين عشية وضحاها تحولوا إلى نوع جديد من البشر.. كلما نظرت إلى وجوههم خيل إلي أنهم لم يعودوا تركستانيين بالمرة» (همان منبع: ۱۰۳).

در مورد نفاق وقتل عام مسلمین و ایجاد نسلی خائن در کشور از زبان یکی از فرماندهان ترکستانی مجاهد به اسم عثمان باتور روایت می‌شود: «**و إنما أردت أقول أن تحرير ارضنا لن يحققه لنا أحد، على أكتافنا وحدنا ينهض بناء الحرية.. كذب علينا الروس حينما عرضوا العو، و كذب علينا الصينيون حينما زوقوا لنا الأمنيات الحلوة في الحرية و الاستقلال.. وها أنتم ترون بلادكم تحكم بالحديد و النار، ويساق مئات الآلاف إلى ساحات الإعدام، ويساق مئات الألوف إلى المعتقلات.. لقد أبيدت أسر تركستانية بأسرها.. وقادتنا العظام قادة لتحرير لم يعاملوا كأسرى حرب عندما وقعوا في أيدى العدو و إنما قتلوا أشنع قتلة، ولوثت سمعتهم وشرفهم، وهم خير مخدوع ضائع من أبنائنا في المقاطعات والقرى والمدن ويزعمون أنهم يريدون نشر العمل والتقدم وفي بلادنا»** (همان منبع: ۱۳۴).

یکی از مجاهدین به اسم منصور درغا دو بهم زنی و شایعات چینی‌ها برای تفرقه مردم ترکستان، بدان اینگونه اشاره می کند: «**ألم أقل لك؟؟ ها قد فعلوها و فصلوا الولايات الثلاث وهم الآن يعيثون في باقي الولايات.. يبعثرون نفوذهم في كاشغر وأرورمجي، وقنصلياتهم تشتري الرجال، وتخطف الرجال، لقد اشتروا حتى الذهب والفضة فارتفعت الأسعار.. أتعلم ذلك؟؟ إنهم يفسدون الاقتصاد والسياسية والفكر والدين.. وذمم المواطنين أيضا..**» (همان منبع: ۱۶۷).

رادیو ارومچی شروع به تبلیغات دروغین برای دشمن می کند و افکار جوانان را مسموم می کند: «.. **إذاعة أرومجي أيها الأصدقاء تردد الأناشيد الحماسية للأعداء وتسمم الأفكار**» (همان منبع: ۱۹۶). این امر باعث پدیده‌ای مسئله دار به نام «گسیختگی ملی» می شود یعنی حکومت اشغالگر نمی-تواند وفاداری‌های قومی و نژادی را به سطح وفاداری‌های ملی ارتقا دهد و فقدان انسجام ملی یکی از پیش شرطهای وقوع رفتارهای خشونت آمیز است (محمود اوغلی و اصغری نیاری، ۱۳۹۶: ۸۴).

۳-۷- ضبط و مصادره اموال و دارایی مردم از سوی اشغالگران

روس‌ها وچینی‌ها مال واموال مردم و خانه‌هایشان را مصادره و خود و یا دیگر چینی‌ها در آن جا اسکان یافته و امر عجیب اینکه این اشغالگران چینی حتی به حیوانات ترکستانی‌ها نیز رحم نکرده و ماده این حیوانات را از ترکستان خارج نموده تا زاد و ولد نکند و مردم نتوانند از تولیدات این حیوانات استفاده کنند: «**وفي هذه الايام العصيبة، لعب العدو بأرواح البشر وأمن البلاد وثرواتها وعبثوا بكل مقدس وغال، وقال منصور درغا: تصور.. أنهم يستولون على إناث المواشي في التركستان ويبعثون بها إلى بلادهم ليقطعوا بذلك تناسلها..**» (همان منبع: ۸۳).

از زبان قهرمان اول داستان روایت می‌شود که چگونه ثروتهای کشورشان کامیون کامیون به یغما می‌رود و کاری از دست مردم بر نمی‌آید: «**كنت أحمل على ظهري خيرات بلادي من كل الأنواع وأضعها في السيارات الضخمة والقطارات كي تشحن إلى أرض الغزاة كل الأشياء كانت تشحن، معادن وفواكه وبهائم ومزروعات..**» (همان منبع: ۱۰۳).

ایجاد فقر وگرسنگی مصنوعی بین مردم و این در حالی بود که انواع خوراکی‌ها و غذاهای فاخر سر میز چینی‌ها سرو می شد و حالا از زبان قهرمان اول داستان که به قصر چینی‌ها راه پیداکرده واسم خود را از مصطفی به تورسون تغییر داد این رفاه چینی‌ها و بدبختی مردم روایت می شود: «**المائدة عامرة بأطيب الطعام، والشعب في الخارج يأكل أوراق الشجر ويلتقط الفتات ويتضور جوعا، والأطفال المساكين ينظرون بعيون مفتوحة على الآخر، وإلى الخيرات تشحن في العربات، أو تنقل إلى بيوت الغزاة..**» (الکیلانی، ۲۰۰۶: ۱۱۵). «**على سفوح الجبال رجال يتضورون عذابا وجوعا**» (همان منبع: ۱۱۷).

عثمان باتور یکی از فرماندهان مجاهدین ترکستانی در بخشی از رمان نسبت به مصادره اموال ترکستانی های مجاهد می گوید: «**من لايملك يجود على من لايستحق..كأن بلادنا مزرعة خاصة لهم ..**» (همان منبع: ۱۵۵).

تغییر توپوگرافی یا جغرافیایی شهر و تغییر نژادی یا اتنوگرافی مردمان شهر: «**والمدينة امتلأت بوجوه كثيرة لم تكن فيها من قبل نساء ورجالا وأطفالا، صدق ما سمعناه أن الأعداء يقومون بهجرة واسعة إلى تركستان، وفي نفس الوقت يأخذون مئات الألوف من أبناء تركستان الأصليين، يذهبون بهم إلى بعيد، ويستولون على المنشآت والمتاجر والمزراع، ويبنون للمهاجرين الجدد بيوتا ومؤسسات، و أماكن للدعارة أيضا.. قوافل الفتيات الصينيات ملأت البلاد باسم الحرية و التحرر، والكتب الصغيرة بمختلف اللغات تملأ المدارس و الأندية و الشوارع، وأنها كتبت خصيصا لبلادنا، وهي تتحدث عن حق الشعوب في تقرير مصيرها، و تذكر أبطالا لم نسمع بهم قط وتصور عثمان باتور وخوجة نياز و الرئيس علي خان بصورة اللصوص وقطاع الطرق، و تجعل من الحاكم الجديد التتري المهاجر إلى بلادنا.. الذي أصبح مكان الرئيس علي، والذي يتغنى بمجدهم.. تجعل منه البطل القومي محرر الشعب، ور فيق التقدم، وأبا الأحرار.. هذه ليست المدينة التي أعرفها لا الرجال رجالها، ولاالأطفال أطفالها، وهؤلاء النساء العاريات الكاسيات لسن نساءها**» (همان منبع: ۱۷۵).

در بخش آخر رمان هنگامی که مصطفی مراد حضرت برای پیدا کردن همسرش نجمه الیل به خانه اشان می‌رود و مردی هیکلی که خانه‌یشان را غصب کرده می‌بیند و از زن و بچه‌اش خبری نیست : «**وعندما فتح الباب كدت أصعق.. من أنت؟؟ نظر إلي بعينين كبيرتين محتقنتين، و وجه مكتنز**

شديد الحمرة ، وخصلات من شعر رأسه يخالطها قليل من الشيب، وبقايا حساء تبدو قطراتها عالقة بشاربه الكث، وقال ألا تعرف من أنا؟؟ الكل يعرفني أنا زعيم العمال الذين قبضوا على كبار الثوار .كان واضحا دنه جاهل لايعرف شيئا من التعليم و على الرغم من أنه يتكلم بلغة البلاد إلا أن وجهه كان غريبا وسحنته كذلك، وهذه الغلظة التي فيه و نظرة الكراهية التي تطل من عينيه.. واضح أنه احتلال من نوع صغير» (همان منبع: ۱۷۶).

اولین کارکرد هر نظام سیاسی، کاهش یا حذف ارتکاب خشونت در زندگی روزمره مردمان است، ولی چینی ها در این رمان عامدانه خواستار ستیزه و کشمکش و ارتکاب خشونت سیاسی به صورت سیتماتیک و خارج از کنترل بودند و چون ابزار لازم برای رسیدن به اهدافشان نداشتند با تروج خشونت یکبار با شکنجه و اعدام و دفعهٔ دیگر با مصادره اموال به این کار اقدام می‌کردند.

۴. نتیجه گیری

با وجود درهم تنیدگی مفاهیی چون خشونت سیاسی و ترور در اینجا ترور یکی از مظاهر و جلوه های خشونت محسوب شده و رمان لیالی ترکستان موضوع خشونت و ترورسیاسی را در سرلوحهٔ کار خود قرار داده و واقعیت دردناک مردم ترکستان که با پدیده ترور حکومتی و مفهوم خشونت سیاسی دست وپنجه نرم کرده و این مفهوم خشونت سیاسی به اشکال و جلوه‌های اشغال یک سرزمین و پایمال کردن احساسات و عواطف مذهبی، ایجاد فساد و فحشا و تبدیل مساجد به مجالس لهو و لعب، اتحاد کشورهای اشغالگر روسیه تزاری و چین کمونیست برای استعمار مسلمانان، بازداشت دسته جمعی مسلمانان به تهمتهای واهی و بی اساس وشکنجه و اعدام آنها، نقش زنان در مبارزه علیه تروریسم دولتی چین و روسیه تزاری، تفرقه و دو دستگی و سوء استفاده از عده‌ای از مردمان ترکستان علیه عده‌ای دیگر و ایجاد شایعه و تبلیغات مسموم علیه مجاهدین، ضبط و مصادره اموال و دارایی مردم از سوی اشغالگران، تغییر توپوگرافی یا جغرافیایی شهر و تغییر نژادی یا اتنوگرافی مردمان شهربه تصویر کشیده شده است.

روایت رمان‌ها همراه با یک پدیده واقعی تاریخی و براساس تاریخ دقیق آن حوادث، و هم چنین گنجاندن جزء به جزء واقعیت‌های تاریخی در میان گفتگوی شخصیت‌های داستان، بیانگر دقت و توجه دقیق کیلانی نسبت به متن گفتگوی شخصیت‌ها است، تا جزئیات دقیق آن حوادث را تشریح کند، نجیب الکیلانی در این رمان بیش‌تر از آن‌که قصد هنرنمایی ادبی داشته باشد، قصد بیان دردها و رنج‌های مسلمانان را داشته است.

کیلانی از تعابیری چون «إرهابیین» به معنای تروریست‌ها و «إغتیال» -به معنای ترور -استفاده نکرده، ولی استفاده از واژگانی همچون استخبارات، الدعایهٔ، یعتقلون، و... که دارای بار منفی هستند، و هم‌چنین، به کار بردن عناصر و ویژگی‌های خشونت سیاسی هم‌چون تخریب اموال،

جریحه دار کردن احساسات عمومی، ایجاد ترس و هراس در دل مردم برای درهم شکستن مقاومت، سربه نیست کردن بزرگان و سرانی که به نحوی مانع تحقق اهداف تروریست‌ها می‌شوند، همگی مفاهیم خشونت سیاسی را در ذهن تداعی می‌کنند.

زبان رمان با حوادث، ماجراهای و موضوع رمان هماهنگی و انسجام کامل دارد، چه اینکه شخصیات‌های بکار رفته در رمان، مسلمان هستند و ایمان به مبارزه خود با دشمنان اشغالگر دارند، بنابراین کیلانی زبان اسلامی که مزین به آیات قرآن و احادیث نبوی(ص) است را با سخنان شخصیتهای رمان هماهنگ و منسجم کرده است.

با وجود خشونت سیاسی و واژه های منفی دال بر خشونت و ترور و اعدام و مصادره اموال و تغییر نژادی و غیره شاهد نوعی عشق در رمان بین شخصیتهای اصلی رمان یعنی مصطفی مراد حضرت و نجمه اللیل هستیم و این شگرد رمان نویسی کیلانی را نشان می دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱- نجیب کیلانی، شاعر وادیب مصری، درسال ۱۹۳۱م. در روستای «شرشابه» از استان غربی به دنیا آمد، (عبدی، ۱۳۹۵:.۱۵۲) وی در سال ۱۹۵۱ به دانشگاه پزشکی قاهره راه پیدا کرد. (الکیلانی، ۱۱:۱۹۸۳) او در سال ۱۹۵۵ برای اولین مرتبه توسط جمال عبدالناصر به دلیل فعالیت در حزب اخوان المسلمین به زندان افتاد. (الکیلانی، ۱۸۹:۱۹۸۴) و برای بار دوم در سال ۱۹۶۸راهی زندان شد تا این که پس از یک سال و نیم آزادگشت. (الکیلانی، ۲۳۱:۱۹۸۵) او در زندان به دیوان ضرب الکلیم محمد اقبال لاهوری -شاعر پاکستانی- دست می‌یابد، به گفته خود او، این شاعر در وجدان وعقل او تاثیر بسیار گذاشت، چرا که او برای اسلام و با اسلام زیست. (الکیلانی،۳۵:۱۹۸۵) و همین آشنایی با دیدگاه اقبال باعث شد، او از سال ۱۹۵۹م به سوی ادبیات اسلامی گرایش یابد. (دفۀ،۲۰۰۳) وی مدتی پس از آزادی درسال۱۹۶۸م. مصررا به مقصد کشورهای خلیج فارس ترک گفت. (همان منبع:۲۳۱) در ابتدای امربه عنوان پزشک درکویت مشغول به کار شد، سپس امارات متحده عربی راجهت اقامت برگزید، و در طول مدت بیست و سه سال دوری از وطن، در پست¬های مختلفی که مربوط به رشته پزشکی بود، مشغول به کارشد، پس از بازنشستگی ـ در سال ۱۹۹۲م ـ و۲۳ سال دوری از وطن- به مصر بازگشت. و سرانجام در مارس۱۹۹۵م. در قاهره ،دار فانی را وداع گفت. (مقری ادریسی ،۲۰۰۲).

۲- شایان ذکر است که رمان لیالی ترکستان توسط آقای حسین علی انصاری در سال ۱۳۶۴ به فارسی ترجمه شد و انتشارات هجرت مشهد مقدس آنرا به زیور طبع آراست.

۳ - ادب اسلامی عبارت است از، ادبی که نشأت گرفته از مبادی، اصول وفرهنگ اصیل اسلامی که در نتیجه مولفش زندگی را از خلال تصورات اسلامی می‌نگرد و در چارچوب ارزش‌های اسلامی واکنش نشان می‌دهد و نویسنده‌ی مسلمان به صورت هنری الهام گر این ادب را بیان می‌نماید. (سرباز، ۱۳۸۵: ۵۷).

۴- Mao Tse–Tung

۵- فرمانده مسلمانان در ابتدای مبارزه «خواجه نیاز» است و بعد از به شهادت رسیدن وی «عثمان باتور»و «شیخ علی خان» فرماندهی را به عهده می‌گیرند، ودر نهایت، نیروهای «عثمان باتور» در طی جنگ وگریز با نیروهای دشمن به شهر ماخای - یکی از ایالت‌های «شانگهای» می‌رسند، درآنجا دشمن ازدوطرف شهر «دوخان» و شهر «شرخلق» به آن‌ها حمله می‌کنند، «عثمان» که نیروهای خود را در آستانه شکست می‌بیند، از افرادش می خواهد کسانی که زنده

می‌مانند، صدای آن‌ها را به گوش تمام ملت مسلمان در سرتاسر دنیا برسانند،«ومن یبقی منکم حیاً فلیحمل قصةَ جهادِنا وعذابِنا الطویلِ للأممِ المسلمةِ النائمةِ فی الجنوبِ والمشرقِ والمغربِ العربی» (الکیلانی، ۲۰۰۶:۱۶۹). در آخر رمان، نجمه –همسر مصطفی-پیشنهاد می‌کند، برای انجام خواسته عثمان باتور به مکه بروند.

منابع

ابن منظور. (ب. ت.). *لسان العرب*. لبنان: دار صادر.

برکه، سیدمحمد. (۲۰۰۷). الأدب فی خدمة الدعوة: نجیب الکیلانی وقضیة ترکستان. *رابطة أدباء الشام، عرض کتاب*.

توفیق ابراهیم، حسنین. (۱۹۹۲). *ظاهرة العنف السیاسی فی النظم العربیة*. سلسة أطروحات الدکتوراه، مرکز الدراسات الوحدة العربیة، ط ۱.

جیان پینگ: وانگ. (۱۳۸۲ش). تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی: درخشش دوباره مسلمانان در شهر پکن. رایزنی فرهنگی ایران–پکن (ترجمه: رایزنی فرهنگی ایران). *مجله مشکوه، ۸۱*، ۴۲-۶۲.

دفة، بلقاسم. (۲۰۰۳). التحلیل السیمیائی للبنی السردیة فی روایة حمامة سلام للدکتور نجیب الکیلانی. *مجلة الموقف الأدبی، ۳۸۵*.

دوست محمدی، هادی. (۱۳۶۲ش). اشاعه فحشاء وترویج فساد یکی دیگر از ابزارهای استعمار. *مجله درسهایی از مکتب اسلام، ۲۳*(۱۱)، ۲۲-۲۸.

ساندرز، دیوید. (۱۳۸۰ش). *الگوهای بی ثباتی سیاسی*. تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.

سرباز، حسن. (۱۳۸۵ش). *دراسة القصة الإسلامیة فی الأدب العربی المعاصر علی أحمد باکثیر نموذجاً* (رسالة ماجستیر). تهران.

سلیمانی، محسن. (۱۳۷۴ش). *رمان چیست*. تهران: نشر نی، چ۳.

السید الدغیم، محمود. (۱۹۹۶). تکریم ذکری کاتب متنوع الانجازات: نجیب الکیلانی. *جریدة الحیاة، ۱۲۲۳۹*.

شهاب، محمد اسد. (۱۳۵۸ش). *مبارزات خلق مسلمان ترکستان بر ضد استعمار سرخ شوروی و چین* (ترجمه: محمد پیشوائی). بی‌نا، چ اول.

عمید، حسن. (۱۳۸۹ش). *فرهنگ فارسی عمید*. تهران: راه رشد، چاپ اول.

فایرابند، ایو، و روز الیند فایرابند. (۱۳۷۹ش). *خشونت سیاسی و ثبات سیاسی در خشونت و جامعه* (ترجمه: اصغر افتخاری). تهران: نشر سفیر.

فدایی، احمد. (۱۳۶۹ش). وضعیت مسلمانان چین در دوره‌های مختلف. *مجله مشکوه، ۲۶*، ۱۶۷-۱۹۳.

فیروزی، عباس. (۱۳۸۹ش). *مبانی جنگ نرم و ریشه‌یابی آن در تهاجم فرهنگی*. قم: ناشر شکوفه یاس، چ اول.

کیلانی، نجیب. (۱۳۶۴ش). *سرگذشت ترکستان یا کارنامه سیاه استعمار روس و چین* (ترجمه: حسین علی انصاری). مشهد: انتشارات هجرت.

الکیلانی، نجیب. (۱۹۸۳). *لمحات من حیاتی (القسم الأول)*. بیروت: موسسة الرسالة.

الکیلانی، نجیب. (۱۹۸۴). *لمحات من حیاتی (القسم الثانی)*. بیروت: موسسة الرسالة.

الکیلانی، نجیب. (۱۹۸۵). *رحلتی مع الأدب الإسلامی*. بیروت: موسسة الرسالة، الطبعة الأولی.
الکیلانی، نجیب. (۲۰۰۶). *لیالی ترکستان*. طنطا: دار المؤید ودار البشیر للثقافة والعلوم، ط۱.
کوشا، جعفر، و نمامیان، پیمان. (۱۳۸۷ش). جایگاه اعمال تروریستی در پرتو حقوق بین‌المللی کیفری. *فصلنامه حقوق، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، ۳۸*(۳)، ۲۳۳-۲۵۶.
گلی زواره، غلامرضا. (۱۳۸۷ش). *سرزمین اسلامی* [منبع الکترونیکی]. قم: مؤسسه فرهنگی و اطلاع رسانی تبیان، جلد اول.
محمود اوغلی، رضا، و یعسوب اصغری نیاری. (۱۳۹۶ش). بررسی عوامل مؤثر بر خشونت سیاسی: مطالعه موردی جمعیت بلوچ شعر زاهدان. *فصلنامه پژوهش‌های راهبردی سیاست، ۶*(۲۱)، ۷۳-۹۶.
معجم الوسیط (۱۹۸۵). مجمع اللغة العربیة، الجزء الثانی، ط۳. دار عمران.
معین، محمد. (۱۳۸۶ش). *فرهنگ معین*. تهران: کتاب راه نور، چ۴.
مقری ادریسی، أبو زید. (۱۹۹۶). نجیب الکیلانی: سیرته بقلمه. *مجلة المشکاة*، ۲۳.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

بررسی اندیشه‌های کلامی مولوی کُرد

جمال احمدی[۱] (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج)

DOI: 10.34785/j022.2021.003

CC BY

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۳۰
صفحات: ۶۳-۸۴
تاریخ الوصول: ۲۰۲۰/۱۰/۱۶
تاریخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۰/۲۲

چکیده

عبدالرّحیم تاوه‌گوزی، مشهور به مولوی کرد و متخلّص به معدوم (۱۸۸۲-۱۸۰۶م)، بـدون تردیـد از بزرگتـرین شـاعرانِ کُرد زبانی است که نه تنها در هنر شاعری، بلکه در عرفان و کلام و تفسیر و حدیث نیز از عدادِ دانشمندان روزگـار خـود به شمار می‌رفته است. تجربه‌های او در میدانهای شعر و کلام اسلامی، میزان توانمندی او را در این دو حـوزه بـه خـوبی روشن می‌کند. او سه منظومه به زبانهای فارسی، کردی و عربی در علمِ کلامِ اسلامی سروده اسـت. بیشـتر اندیشـه‌هـای وی برگرفته از کلام اشعری است که بر اساس حدیثی از پیامبر(ص)، در تعریـف ایمـان، احسـان و اسـلام، در منظومـه-هایش تشریح کرده است. این مقاله که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای نوشته شده، حـاکی از اندیشه‌های کلامی مولوی به ویژه در منظومه عربی «الفضیله» است. نتـایج پـژوهش نشـان از آن مـی‌دهـد کـه بیشـتر باورهای کلامی مولوی برگرفته از کلام اشعری است و در برخی موارد، چون: جبـر و اختیـار، خلافـت و امامـت، و کـلام الهی، دیدگاههایِ تا حدودی متفاوت دارد.

کلید واژه‌ها: مولوی کرد، کلام اسلامی، اشاعره، معتزله، امامیه.

المولوي الكرد وآراؤه الكلامية

الملخّص

لا ريب أن السيد عبدالرحيم تاوجوري، المشهور بمولوى والمتخلص بمعدوم (۱۸۸۲– ۱۸۰۶م)، من فحول الشعراء الأكراد. وهو فى العرفان و الكلام و التفسير و الحديث، من أبرزِ علماء عصره وفريد دهره. أبان تجاربه مدى قُدُراته في ميادين الشعر والكلام الاسلامى. هو أنشد ثلاثة دواوين نُظمت باللسان الكردى والفارسى والعربى فى علم الكلام الإسلامى. أخذ أكثرَ آراءه الكلاميه من آراء الأشعرى وقد وصفها وفقاً للحديث النبوي المشهور فى تعريف الإيمان

[۱] پست الکترونیک: jahmady52@yahoo.com

والإحسان والإسلام و... تمت كتابة هذه المقاله بناءً على طريقة وصفه تحليلية باستخدام مؤلفات المكتبية. وإنه مبنى على آراء المولوي الكلاميه، خاصة فى الفضيلة. تشير نتائج البحث إلى أنّ معظم معتقدات المولوى، مستمده من آراء الأشعرى. وفى بعض آرائه، مثل: الجبر والاختيار، الخلافة والامامة، الكلام الالهى و الخ، هناک آراء مختلفة نوعاً ما.

الكلمات الرئيسة: المولوى الكرد، الكلام الإسلامى، الأشاعرة، المعتزلة، الإمامية.

۱- مقدّمه

با پدید آمدن کلام اسلامی در میان مسلمانان و فرقه‌ها و ملل و نحل، این علم در دورانهای گوناگون دستخوش تحولات مختلف شد. صرف نظر از اینکه فرقه‌هایی چون: خوارج، مرجئه، معتزله، اهل حدیث و حنابله، اشاعره، ماتریدیه، امامیه و باطنیه در چند قرن اوّل مبانی نظری اندیشه‌های خود را تئوریزه کردند، خیلی به طول نیانجامید که هریک از این فرقه‌ها نیز خود، به فرقه‌های دیگر منقسم شدند و تا اواخر قرن پنجم هجری، بر مبنای کتابهای ملل و نحل، بیش از هزار فرقه کلامی را می‌توان احصا کرد. تولد این فرقه‌ها در میان مسلمانان تا حدودی بنا به دلایل تاریخی و تنوع فکری انسانها، اجتناب ناپذیر بود.

اگر ما در این نوشتار، کاری به فرقه‌های کلامیِ دیگر، جز اشاعره نداشته باشیم، می‌بینیم که همین فرقه، خود در طول سده‌ها، تحولات مختلفی به خود دیده است. ابوالحسن اشعری (متوفی به سال ۳۳۰ هـ)، بنیانگذار مکتب اشعری، سه دوره فکری داشته است. در ابتدا به دلیل قرابت با ابوعلی جبایی (۳۰۳- ۲۳۵هـ)، به مکتب معتزله پیوست. او پس از سالها معتزلی بودن، در مناظراتی که با ناپدری خود (جبایی) داشت و نیز خوابی که به پیامبر دیده بود (امین، ۲۰۰۵) از اعتزال برگشت و اندیشه‌های حنابله را پذیرفت. کتاب «الابانه عن اصول الدیانه» که در آن از اندیشه‌های امام احمد بن حنبل دفاع می‌کند، مربوط به این دوران است. ولی خیلی زود متوجه اشتباهات حنابله و اهل حدیث شد و از آنان فاصله گرفته، مکتب خود را که بعدها به نام خودش (اشعری) شهرت پیدا کرد، پدید آورد. کتاب «اللمع فی رد أهل الزیغ والبدع» اثری است که در آن افکار و اندیشه‌های جدید خود را به بحث گذاشت. این اثر که به نظر می‌رسد، آخرین اثر تألیفی ابوالحسن اشعری باشد، حاوی مطالبی چون: ذات و صفات، افعال باری، رؤیت الهی، کلام الهی، قضا و قدر، استطاعت و معاد و نبوت است. او در کتاب اللمع، غالباً، برای گزاره‌های فکریش، هم از استدلالهای نقلی بهره می‌گیرد و هم از استدلالهای عقلی.

نکته جالب توجهی که هست، این است که پس از تئوریزه شدن مکتب اشعری در جهان اسلام، از طرفی مکتب اعتزال به شدت روی در سراشیبی نهاد و در برخی آثار کلامی تکفیر شدند. از طرف دیگر با پدید آمدن شخصیتهای مهم و ذی نفوذی در این مکتب، خود دستخوش تحولاتی شد.

در یک بررسی کلی، و بر مبنای نظر نگارنده، مکتب اشعری در جهان اسلام، با پدید آمدن محمد بن عبدالوهاب (۱۷۹۲-۱۷۰۳م)، در عربستان و بنیاد نهادن فرقه منسوب به خودش (وهابیت)، به دلیل مخالفت کلام و فلسفه با مبانی نظریِ این فرقه، کلام اشعری شکست فاحشی خورد. در ایران نیز، با پدید آمدن سلسله صفویه در سال ۹۰۷هـ مکتب اشعری جایگاه خود را از دست داد. با وجود این دگرگونی‌های مختلف، این تفکر در برخی نواحی هنوز پیروانی داشت و آثاری در دفاع از مکتب اشعری نوشته می‌شد. یکی از نواحیی که هم تشیع و هم تفکر محمد بن

عبدالوهاب کمتر توانست در دورانی بر آنجا تأثیر بنهد، کردستان به طور کلی بود. از این روی، در کردستان، بودند کسانی که هنوز در فضای افکار اشعری نفس می‌کشیدند و آثاری در دفاع از او نوشتند. برای مثال: احمد خانی (۱۷۰۶- ۱۶۵۰)، مولانا خالد نقشبندی (۱۲۴۲- ۱۱۹۳)، شیخ مهاجر (۱۳۰۵- ۱۲۱۱)، شیخ احمد سلیمانی (۱۳۰۵-۱۲۰۸)، و مولوی کرد(۱۸۸۲- ۱۸۰۶م) را می‌توان نام برد.

مولوی کرد، سه کتاب در علم کلام با نامهایِ «فوائح» به زبان فارسی، «عقیده مرضیه» به کردی و «الفضیله» به زبان عربی، در قالب نظم سروده است. این سه اثر که مدتها در کردستان، به طلاب علوم دینی تدریس می‌شد، مهم‌ترین آثاری هستند که در کلام اشعری در این جغرافیا و مقطع زمانی آفریده شده‌اند.

نویسنده در این نوشته، قصد دارد با خوانش کتاب الفضیله، نگاهی توصیفی-تحلیلی به آن کرده مهم‌ترین اندیشه‌های او را بازنماید.

۱-۱- پیشینه

مولوی کرد، از شاعران و عالمان پرآوازه کرد در دو سده پیش است. آثاری که از او به جای مانده، میزان توان او را در هنر شاعری و علوم اسلامی به ویژه علم کلام آشکار می‌کند. کسانی که به مولوی کرد و آثار او پرداخته‌اند، گرچه اندکند، اما همان اندکها نیز بیشتر به دیوان شعر هورامی او پرداخته‌اند. و کمتر به آثار دیگر او، به ویژه منظومه‌های کلامی پرداخته‌اند. اگر ما پژوهش‌هایی که بر روی دیوان هورامی مولوی کار شده را در نظر نگیریم، تا آنجا که نگارنده این سطور با استقراء جستجو کرده، هیچ کتاب مستقلی، جز کتاب نگارنده این مقاله با عنوان: «اندیشه‌های کلامی مولوی کرد» چاپ شده به سال ۱۳۹۱، یافت نشد. محمد علی خالدیان نیز در همایش بین المللی ادبیات کردی دانشگاه کردستان به سال ۱۳۸۹، در شش صفحه فهرست وار به تمامی مسایل کلامی مولوی کرد پرداخته است. همچنین احمدی (نویسنده این مقاله)، به صورت تطبیقی اندیشه‌های کلامی مولانا جلال الدین و مولوی کرد را با هم بررسی کرده و آن را دوفصلنامه ادب نامه تطبیقی، سال اول، شماره اول به سال ۱۳۹۳ چاپ و منتشر کرده است که اختصاصاً به مسأله جبر و اختیار با نگاهی تطبیقی پرداخته است. لازم است اشاره شود که ملا عبدالکریم مدرس کتاب الفضیله را شرح مبسوزی به عربی کرده و آن را تحت عنوان «الوسیله فی شرح الفضیله» چاپ و منتشر کرده است. این است که پژوهشهای بسیار اندکی بر روی آثار کلامی مولوی کرد صورت گرفته است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- علم کلام و موضوع آن

علم کلام، یکی از علوم مستدل و یقین بخشی است که الهیون با تمسک بدان، عقاید و باورهای دینی خود را هرچه محکم‌تر و استوارتر می‌پذیرند و در برابر شبهه‌های معاندان و دشمنان خود، با ارائه براهین استوار و دلایل محکم از عقیده و باور خود دفاع می‌کنند و به بطلان نظر مخالف می‌پردازند. «علم کلام، در واقع، علمی است که آدمیان با استفاده از آن به اثبات عقاید دینی خود، با ارائه حجتها و دفع شبهه‌ها اقتدار می‌یابند» (ایجی، ۱۹۷۷: ۳۱). به عبارت دیگر و تعریف مناسب‌تر این‌که: «علم کلام، آگاه شدن به اموری است که انسان با داشتن آن در اثبات عقاید خود برای دیگران و ملزم کردن آنان بدان اعتقاد، از طریق ادله و رد شبهه‌هایی که پیرامون آنها مطرح شده است، توانایی کامل به دست می‌آورد» (بدوی، ۱۳۷۴: ۴۰).

در رابطه با موضوع این علم، با مطالعه کتابهای قدیم و جدید کلامی به دو رأی بر می‌خوریم: عده‌ای قایل هستند که علم کلام موضوعهایی معین دارد و عده‌ای اساساً علم کلام را علمی بلاموضوع می‌دانند. تفتازانی و ایجی، موضوع علم کلام را قضایایی معلوم می‌دانند که اثبات عقاید دینی بدان متعلق است (تفتازانی، ۱۳۷۶: ۹؛ نیز همو، ۱۹۹۷: ۱۶۷؛ نیز ایجی، ۱۹۹۷: ۳۱). در مقابل این استدلالها، برخی از متکلمان معاصر، علم کلام را علمی بلاموضوع می‌دانند. به طور خلاصه، دلایل آنان این است که: چون شبهاتی که توسط معاندان در دین ایجاد می‌شود، در زمانهای گوناگون به شکلهای مختلفی بروز و نمود دارد و از طرفی مباحث کلامی هم گاهی به نسبت این فراز و فرودها به گونه‌های مختلفی ظاهر می‌شوند، پس نمی‌توان موضوع خاصی برای آن در نظر گرفت (مطهری، ۱۳۶۹: ۲۲ و سروش، ۱۳۷۷: ۶۵).

بلا موضوع بودن علم کلام، نظریه جدیدی است و در میان متکلمان جدید به دلیل ورود دیدگاهها، رویکردها و فلسفه‌ها و نظریه‌های جدید پدید آمده است. وگرنه در کتابهای قدیمی متکلمان گذشته مسایل علم کلام، موضوعاتی مشخص و معین است که غالباً با تحشیه و تعلیق و تبیین بیشتر، همان مباحث پرورده می‌شود. مولوی کرد نیز در هر سه منظومه کلامی خود، به موضوعهای معین علم کلام بر مبنای کتابهای کلامی کلاسیک مقید است و هر سه کتاب را در شرح بخشی از حدیث پیامبر(ص) به نظم درآورده است. این حدیث که از حضرت عمر شنیده شده، موضوعات مختلفی را در بر می‌گیرد. شخصی در کسوت آدمی‌زاد بر پیامبر(ص) وارد می‌شود و از او پرسشهایی می‌پرسد. از جمله، تعاریف: «احسان»، «ایمان»، «اسلام» و «روز قیامت و نشانه‌های آن» را از پیامبر سؤال می‌کند. پیامبر در تعریف ایمان می‌فرماید: «.. **أن تؤمن بالله وملائکته وکتبه ورسله والیوم الآخر وتؤمن بالقدر خیره وشره**». این بخش از حدیث، مولوی را بدان سو می‌کشد تا تعریف ایمان را که به اختصار و ایجاز در حدیث آمده، مشبع و مفصل ذکر کند. فصل بندی مباحث

کلامی مطرح شده در الفضیله، بجز مباحث نسبتاً مفصل آغاز کتاب که نصف کتاب را هم به خود اختصاص داده، بر مبنای همان حدیث به: ایمان به خدا، ایمان به فرشتگان، کلام الهی، نبوت، معاد و قضا و قدر پرداخته است. در بحث ایمان به خدا، مباحث دیگری چون: صفات خدا، افعال الهی، حسن و قبح اعمال و رؤیت خدا مطرح می‌شود.

۲-۲- ایمان به خدا

مولوی در منظومه عربیِ «الفضیله» به تفصیل به برخی مباحث فلسفی عمیق پرداخته است که ما آن مباحث را نه در فوائح می‌بینیم و نه در عقیده المرضیه. برخی از این مباحث طرح شده در الفضیله، حقایق اشیاء و ثبوت آن، تقسیم علم به تصور و تصدیق، کلیات خمس، اقسام تصور و تصدیق، اسباب علم، دلیل و اقسام آن، وجود و ماهیت، قدم و حدوث، وحدت و کثرت، علت و معلول، دور و تسلسل، مقولات عشر و نقد بعضی از آراء فلاسفه است. این مطالب به استثنای بحث وجود و ماهیت و نظریات گوناگون درباب آنها در عقیده المرضیه که تعداد ابیات آن از فضیله هم بیشتر است وجود ندارد. به طور کلی در یک مقایسه اجمالی و مختصر، دو منظومه فضیله و عقیده المرضیه در نسبت با هم دارای نواقص و کاستیهایی هستند. کتاب فضیله رنگ و بوی فلسفی دارد. و مباحث فلسفی بیشتر در استخدام مباحث کلامی قرار گرفته است.

مولوی در آثار کلامی خود پس از تحمیدیه و درود و سلام بر پیامبر(ص) به تعریف ایمان می‌پردازد و متناسب با اعتقادات اشعری، ایمان را تعریف می‌کند. همان طور که اشعری ایمان را تصدیق و پذیرش قلبی می‌داند، مولوی نیز به همان تعریف بسنده می‌کند:

یا أیها الناس اعبدوا ربکم — هو الذي خلقکم ربّکم
لتعبدوه ثمّ العباده — شجره مثمره الإباده
من غیر إیمان و ما الإیمان — تصدیقنا القلبي و الإذعان
بکل ما یعلم أن جاء به — ضروره بیننا من ربه
تلفظ القادر بالشهاده — شرط کما رجح جلُّ السّاده

(مولوی، ۱۹۷۲: ۴۵-۴۳)

ترجمه: ای مردم! پروردگار خود را عبادت کنید. او کسی است که شما را آفریده تا او را عبادت کنید. عبادت خدا درخت پر میوه‌ای است. اما اگر بدون ایمان و معرفت باشد، مایه هلاک و نابودی است. ایمان نیز تصدیق قلبی و اذعان (اقرار) به «**ما جاء به النبی**» است. همان گونه که بزرگان اشعری گفته‌اند، اقرار [جزو رکن ایمان نیست. بلکه] شرط آن است.

مولوی اگرچه در تعریف ایمان، اقرار را نیز به شرط می‌گیرد، اما همان گونه که در جای دیگر بدان اشاره کرده، مقصود از اذعان و اقرار، اجرای احکام اسلامی بر مؤمن است وگرنه تعریف ایمان

همان تصدیق قلبی است. این مطلب را نیز ملا عبدالکریم مدرس در حاشیه همان ابیات گفته است که به شرط گرفتن اقرار، برای ورود به اسلام و تسلیم شدن است و ایمان همان تصدیق است (مدرس، ۱۹۷۲: ۴۵).

مولوی در ادامه مطالب خود در مورد ایمان به چهار مطلب دیگر اشاره می‌کند، اما به نظریه‌ها نمی‌پردازد و به تفصیل آنها را نمی‌کاود. این نظریه‌ها موارد ذیل هستند:

ازدیاد و نقصان ایمان، ایمان حادث است یا قدیم، ایمان بسیط است یا مرکب، آیا لفظ ان شاء الله (استثنا) در ایمان لازم است یا خیر (مولوی، ۱۹۸۸: ۴۸ و مولوی، ۱۹۷۲: ۴۶). از نظر مولوی ایمان به سه شکل حاصل می‌شود: کشف، استدلال و تقلید. این سه شیوه کسب البته معتبر است و شخص را مؤمن می‌کند:

یکسبُ بعدَ الفضلِ والتأییدِ من کشفٍ، أو برهانٍ أو تقلیدِ

(مولوی، ۱۹۸۸: ۴۵)

ترجمه: ایمان، پس از فضل و تأیید الهی، از طریق کشف، استدلال و یا تقلید حاصل می‌شود.

البته مولوی، ایمان تقلیدی را آن گونه که ایمان کشفی و استدلالی می‌پذیرد، پذیرا نیست:

و اختیر قولُ أکثر الفحول: امتنع التقلیدُ في الإصول

(همان: ۵۴)

ترجمه: البته بیشتر علمای بزرگ، تقلید را در اصول عقاید جایز نمی‌دانند.

۱-۲-۲- صفات الهی

در اصطلاح علم کلام، هر چه عَرَض و قائم به دیگری باشد، مانند سفیدی، که قائم به خود نیست بلکه قائم به جسم است، صفت است. صفت در برابر ذات خدا است و ذات خدا چیزی است که قائم به نفس خود باشد. مانند: جسم (مصاحب، ۱۳۸۷: ذیل صفت؛ نیز: پاکتچی، ۱۳۷۷: ۶۱۸/۱). اگر لفظی دلالت بر صفت تنها بکند بدون در نظر گرفتن صفتی برای او، اسم است. پس، علم، اراده، قدرت، و حیات، صفات خداوند هستند و عالم و مرید و قادر و حی اسماء او. به طور کلی سه نظر در مورد صفات حق تعالی وجود دارد: نظر اشاعره، نظر معتزله و حکمای اسلامی. در اینکه خداوند دارای صفات است اختلافی ما بین متکلمان، چه اشاعره و چه معتزله وجود ندارد. اما در کیفیت استحقاق باری تعالی به این صفات، و ارتباط آنها با توحید، اختلاف نظر و عقیده وجود دارد. معتزله می‌گویند: هرگاه بگوییم خدا عالم است، ذات و صفتی را قایل شده‌ایم، اگر این صفت را معنایی زائد بر ذات خداوند بدانیم به این معنی که بگوییم آن صفت، چیزی غیر از ذات است و در عین حال قدیم است، از توحید دور شده‌ایم و به تعدد قدما گرائیده‌ایم (احمدیان، ۱۳۸۱: ۳۰۲). این است که مخالفان معتزله گاهی آنها را معطله نامیده‌اند و گفته‌اند که معتزله با این باور، صفات خدا را تعطیل کرده‌اند.

اشاعره بر خلاف معتزله معتقدند که صفات خداوند قائم به ذات اوست. به این معنی که صفات، نه ذات اوست و نه غیر او (لا هو ولا غیره) (اشعری، ۱۳۶۲: ۸۸؛ نیز: همو، ۱۹۹۰: ۱۲۱-۱۱۳؛ نیز: همو، ۱۹۵۵: ۱۷-۳۱). نکته دیگری که در مورد اشعره لازم است گفته شود این است که آنان صفات خدا را قدیم می‌دانند. حکما و فلاسفه نیز از عینیت صفات و ذات سخن گفتند (دادبه، ۱۳۷۳: ۲۴۴).

مولوی نیز در منظومه‌های خود به تفصیل در مورد صفات خداوند بحث کرده است. او هم نظر خود را راجع به عینیت یا عدم عینیت ذات و صفات گفته است و هم به تقسیم صفات خداوند به ذات و فعل و یا سلبی و ثبوتی اشاره داشته است. بر مبنای نظر مولوی، اسماء و صفات خدا قدیم‌اند و خارج از درک آفریده‌ها.

مولوی به برخی از صفات سلبی خداوند اشاره می‌کند. صفات سلبی، صفاتی هستند که ضد آنها از خداوند سلب می‌شود و شامل پنج صفت: قدیم (حادث نیست)، وحدانیت (شریک ندارد)، مخالف با حوادث (شبیه چیزی نیست)، بقاء (عدم در او راه ندارد)، قائم به ذات خود (جوهر و جسم و عرض نیست):

وخمسها سلبیه تفصیلَها — من قولنا اسمعوا و عوا دلیلَها
قِدمه بقاءه فی قدسه — قیامه بذاته و نفسه
خلافه لسائر الذوات — من الکوائن الحوادثات
وحدته في حجب الجلال — في الذات و الصفات و الإفعال
(مولوی، ۱۹۷۲: ۴۷۷-۴۷۵)

ترجمه: پنج صفت از آنها سلبی هستند که لازم است بشنوید و آنها را به خاطر بسپارید. قدیم بودن و ماندگاری و قائم به ذات خود بودن، مخالف سایر موجودات و حوادث و سرانجام وحدت در ذات و صفات و افعال.

مولوی در منظومه‌های خود در ادامه مباحثی مربوط به صفات خداوند، به مسأله صفات ثبوتی می‌پردازد. در این بخش هم مولوی صفات ثبوتی خداوند را به دو دسته صفات ذات و فعل تقسیم بندی می‌کند، صفات ذات، صفاتی هستند که خداوند به ضد آنها متصف نیست. مانند: قادر، عالم، حی، بصیر، سمیع و غیره. همچنین صفات فعل، صفاتی هستند که خداوند هم به آنها و هم به ضد آنها متصف است. مانند: رضا و سخط، رحمت و غضب، اعزاز و اذلال و احیاء و اماته (جرجانی، ذیل صفت). او صفات ذات را در چند مرحله بررسی می‌کند:

و للمعانی سبعها صفات — علم و اراده قدره حیاه
(مولوی، ۱۹۷۲: ۴۹۱)

ترجمه: برای افاده معانیی قائم به خدا هفت صفت ثبوتی هست. چهار صفت از آنها، علم و اراده و قدرت و حیات است.

مولوی اولین صفتی که در منظومه‌ها از آن یاد می‌کند و آن را امام الصفات نامیده و سبب صفات دیگری چون: علم و قدرت و... می‌شود، حیات نامیده است. حیات در مورد خداوند بدین معنی است که او زنده به ذات خود است و از این لحاظ با همه زندگان دیگر که قائم به او هستند تفاوت دارد (مولوی، ۱۹۷۲: ۵۱۹). پس از حیات، به صفت علم پرداخته است. مطلب بسیار مهمی که مولوی درباره علم خدا بیان می‌کند این است که علم خدا را مبدأ انکشاف می‌داند. بدین معنی که علم خدا کاشف است نه موجب و تابع معلومات است یعنی خداوند می‌داند که آدمیان با خواست و اراده و اختیار خود اعمال و افعال خود را انجام می‌دهند.

سومین صفت که مولوی بیان کرده، صفت اراده است. صفت اراده تابع علم است یعنی هرچه علم به وجود آن تعلق پیدا کند اراده نیز به آن متعلق می‌شود و بلافاصله بدون تخلف به وجود می‌آید. در همین بخش مولوی به بطلان رأی فلاسفه راجع به قدمت ماده و تأثیر افلاک بر سرنوشت آدمیان می‌پردازد و می‌گوید: مگر ممکن است که فلک بتواند اراده‌ای داشته باشد (فوائح، ۱۹۹۵: ۶۵).

چهارمین صفت از صفات حضرت حق، قدرت اوست. صفت قدرت عامل به وجود آوردن موجودات است. قدرت تابع اراده است و اراده تابع علم. خلاصه سخن اینکه قدرت سرچشمه فعل و ترک فعل است. و هیچ چیزی نیست که انجام دادن یا انجام ندادن آن بر خداوند واجب باشد. بر اساس سنت الهی، خداوند برای انجام کارها آلات و اسباب به کار می‌گیرد، اما اگر بخواهد، علی رغم نظر برخی از فلاسفه و حکما نیازی به اسباب و آلات ندارد (مولوی، ۱۹۸۸: ۱۹۹). در تعلق بستن قدرت خدا به مقدورات، حکما و متکلمان نظریات متفاوتی دارند. حکما بر این باورند که خداوند برای به وجود آوردن ممکنات، ماده قدیمی‌ای نیاز دارد. چرخش افلاک هم در جهت آماده کردن ماده ممکنات است. او به رد نظر حکما می‌پردازد و بیان می‌کند که جزئیات یکایک حادثاند و مسبوق به عدم. هر چیزی که مسبوق به عدم باشد، بر مجموعه آن نیز قابل تعمیم است. اما نظر متکلمان در این مورد این است که اراده به عنوان یکی از صفات خدا به مقدورات تعلق می‌بندد و نیستی به هستی بدل می‌شود. او در همین راستا در منظومه فضیله به رد فلاسفه می‌پردازد که معتقدند خداوند اولین چیزی که آفرید عقل اوّل بود و عالم کثرت منبعث از عقل اول جامه هستی بر خود پوشید. او به تصریح بیان می‌دارد که خدا هستی را از عدم (نیستی) به عرصه وجود (هستی) آورد:

بالجملـــه الکـــل مـــن الموجـــود مســـتندٌ للخـــالق المعبـــود

فعنـــدنا بـــدءً، و عنـــد غـــیرنا اعـــم فـــاحکم بمقـــول خـــیرنا

(مولوی، ۱۹۷۲: ۵۱۸)

ترجمه: خلاصه، همه موجودات وابسته به خالق معبود هستند. نزد ما متکلمان، خدا همه چیز را از عدم آفرید، اما غیر ما از فلاسفه و معتزله آن را به گونه دیگری بیان می‌کنند پس نظر کن تا بهترین قول را برگزینی.

اما این که گفته می‌شود اراده تابع علم است بدین معنا است که همان گونه که علم خدا کاشف الممکنات است، اراده او نیز تابع اراده آدمیان است. بدین معنی که تا وقتی انسانها اراده نکنند و بر انجام فعلی تصمیم نگیرند، خداوند هم اراده آن را نمی‌کند. بنابراین انسان در انجام افعال خود مختار است و نه مجبور. صفات پنجم و ششم و هفتم، سمیع و بصیر و متکلم است. این صفات از صفات ذات خداوندند و از دیگر صفات او چون: علم و قدرت و حیات و اراده جداست. آنچه که مولوی در این بخش بر آن تأکید می‌کند، این است که شنیدن و دیدن و کلام خدا با آدمیان متفاوت است و به هیچ وجه به مانند انسانها نیاز به گوش و چشم و زبان ندارد و اگر کسی قایل به این مانندگی باشد مشبهه و مجسمه است:

سمعٌ کلامٌ بصرٌ و لا یری عقل لها شبهاً بأوصاف الوری

(مولوی، ۱۹۷۲: ۵۲۱)

ترجمه: از دیگر صفات حق تعالی سمع و بصر و کلام است. صفاتی که عقل شبیهی برای آنها نمی‌یابد و مانند صفات بشری است.

از دیگر صفاتی که مولوی اشاره داشته، صفات فعل است. صفات فعل، صفاتی هستند که خداوند به آنها و ضد آنها متصف است. مانند: رضا و سخط، رحمت و غضب، اماته و احیا، اذلال و اعزاز (جرجانی: ذیل واژه). مولوی صفات فعل را متعلق به اراده و قدرت می‌داند و آنها را قدیم نمی‌داند. مثلاً زید را امروز خلق می‌کنند و رزق می‌دهند، آن خلق کردن و رزق دادن قدیم نیستند. اما اگر بگویی خدای متعال در ازل قدرتی دارد که زید را بعد از آن خلق می‌کند و رزق می‌دهد بدین اعتبار قدرت ازلیه اگر قدیمشان بگویی موجه است (مولوی، ۱۹۹۵: ۸۱).

۲-۲-۲- افعال الهی

مولوی در این بخش دو مسأله اساسی را مطرح می‌کند. یکی غایتمندی افعال الهی و دیگری نظام احسن. به طور کلی اشاعره بر این باورند که: خداوند در افعال خود هیچ غرضی را دنبال نمی‌کند، زیرا اگر خداوند دنبال غرضی بود نشان دهنده این بود که ناقص است و با حصول آن غرض کامل می‌شود. و غایتمند بودن افعال الهی به معنای نیاز داشتن ذات تعالی به آن اغراض است (ایجی، ۱۹۹۷: ۲۹۴/۱ و باقلانی، ۱۹۸۷: ۵۰). ماتریدی براین باور است که کسانی که دنبال غرض افعال الهی هستند، غرض را با حکمت و مصلحت اشتباه کرده‌اند. از این رو آنان در آثار خود قایل به حکمت و

مصلحت هستند و خداوند در آفرینش هر آفریده‌ای حکمت و مصلحتی را دنبال می‌کند (ماتریدی، بی‌تا: ۸۱).

مولوی در منظومه فوائح در دو بیت نظریه اشاعره و ماتریدی را جمع کرده و می‌گوید: در افعال الهی هیچ غرضی نیست و اگر غرض و علتی ندارد در عوض پر مصلحت و پر حکمت است:

در افعالش غرض همچون علل نیست — عبث را فرصت و فعل و خلل نیست
اگرچه جملگی بی‌علت آمد — ولی پر مصلحت، پر حکمت آمد
(مولوی: ۱۹۹۵: ۹۰)

در الفضیله نیز می‌گوید:

لا قبح، لا ظلم، و لاعله، لا — غرض فی أفعاله جلّ علا
فقدانُ درکِ عقلنا بالحِکمِ — لم ینفِ حکمه الحِکمِ الأعظم
(مولوی، ۱۹۷۲: ۶۵۵-۶۵۴)

ترجمه: افعال الهی، نه زشت، نه ستم، نه علت و نه غرضی دارد. اما اینکه عقل ما حکمتهای افعال الهی را نمی‌داند به معنی نبودن حکمت در افعال خدا نیست.

مولوی در همین ارتباط به مسأله نظام احسن اشاره دارد و آن را پذیرفته و هیچ اعتراضی به کارگاه خلقت روا نمی‌بیند.

اگر بر چشم دل ننهاده‌ای دست — در امکان نیست «ابدع» زآنچه شد هست
ز نظم و امر بی موقع مقدس — کس و از وی سؤال؟ الا که ناکس
(مولوی، ۱۹۹۵: ۹۰)

مولوی در ادامه بحث از نظام احسن به انکار شرور چون اشاعره می‌پردازد و هر نوع شری را از هستی نفی می‌کند. او می‌گوید: خدایی که بدون هیچ تردیدی مالک الملک و حکیم و علیم و بی نقص است آنگاه که دست قدرت از آستین غیب در آورد در عالم ملک و ملکوت تصرف می‌کند و اگر لطف و نعمت یا عنف و نقمت از خود نشان دهد، همگی فضل و حکمت و عدالت است و از ظلم و جور و قبح و جهالت منزه است. مگر ممکن است فعل زشت از خدای علیم سر بزند. بنابراین چه از نظر فعل و چه از نظر حکمت از زشتی و بدی دور است. هستی هم ملک اوست و هرگونه بخواهد در آن تصرف می‌کند.

۳-۲-۲- حسن و قبح اعمال

در میان فرقه‌های کلامی این نظر وجود دارد که آیا خوبی و بدی اعمال را عقل می‌تواند تشخیص دهد یا شرع یا هر دو؟ به طور کلی معتزله و امامیه معتقدند که حسن و قبح افعال، امری عقلی است خواه شارع به آن حکم بکند یا نکند (توسی، ۲۰۰۵: ۹۸).

اشاعره می‌گویند که حسن و قبحی که درباره آن بحث می‌شود، فقط بـه وسـیله شـرع دانسـته می‌شود. به این معنی که عقل نمی‌تواند درباره خوبی و بدی حکم کند که در نزد خداونـد خـوب یـا بد است بلکه هر کاری که پروردگار جهان به انجام آن امر کرده، خوب، و هر عملی که خداوند از آن نهی کرده بد است. نیز عقیده دارند که عقـل در حـد ذات و از روی انگیـزه‌هـای خـود در تقبـیح و تحسین آن عمل دخالتی ندارد. اما معتزله می‌گویند: فعل نزد خداوند جهت مقبح و محسـن دارد و ناگزیر عقل آن را درک می‌کند. مانند خوبیِ راستی که سودمند اسـت و زشـتی دروغ کـه زیـان آور است (احمدیان، ۱۳۸۱: ۳۶۸ و تفتازانی، ۱۹۸۹: ۲۸۲/۲). ماتریدی که دیدگاههای شبیه بـه اشـاعره دارد در این مورد ویژه بر این باور است که عقل بشری حسن و قبح بسیاری از امـور را مـی‌توانـد تشـخیص دهد و حسن و قبح برخی دیگر را نمی‌تواند دریابد و باید به سمع و اخبـار (شـرع) پنـاه بـرد (الـزین، ۱۹۸۵: ۲۰۱ و ماتریدی، بی‌تا: ۲۲۱).

مولوی به این عقیده باور دارد که عقل انسان نمی‌تواند حسن و قبح اعمالی را تشخیص دهد که انجام آن موجب مدح یا ذم خداوند قرار گیرد و در آخرت هم موجب ثواب و عقاب. اما حسن و قـبح اعمالی که صفت کمال و یا نقص، چون علم و جهل و یا راستی و دروغ و غیـره، بـرای عقـل انسـان قابل تشخیص است. همچنین عقل می‌تواند حسن و قبح اعمالی را که با هـدف و غـرض فاعـل هـم خوانی داشته باشد، مانند آماده کردن اسباب رسیدن به مراد و خواسته، بداند (تفتازانی، ۲۸۲/۴).

فلـــم تجـــد حکمـــاً لعقـــل عاقـــل بحســـن أو قـــبح لفعـــل فاعـــل
بإن ذا یســـــــــتوجب الثـــــــواب و أن ذا یســـــــــتوجب العقـــــــابا
مـــــا قـــــبّح الله هـــــو القبـــــیح مـــــا حَسَّـــــنَ الحُســـــنُ و الملـــــیح
(مولوی، ۱۹۷۲: ۶۵۵)

ترجمه: نمی‌توان با توجه به دلایلی که پیش‌تر ذکر شـد، عقـل عـاقلان را بـه عنـوان تشـخیص دهنده اعمال حسن و قبحی دانست که فاعل با انجام آن مستوجب ثواب یـا عقـاب گـردد. بنـابراین فعل زشت و قبیح و یا حسن آن است که خداوند بر قبح یا حسنش اشاره فرموده باشد.

در ادامه بحث از حسن و قبح اعمال، مولوی به مسأله دیگـری اشـارت دارد و آن عـدل و انجـام فعل اصلح از طرف خدا است. در اصطلاح معتزله هرگاه گفته شود، خداوند «عادل» اسـت مـراد آن است که افعال او همه نیکو و پسندیده است. بنابراین او فعل قبیح انجام نمـی‌دهـد و از آنچـه بـر او واجب است فروگذار نمی‌کند (عبدالجبار، بی‌تـا: ۲۰۴). اشـعری بـا نظـر معتزلـه مخـالف اسـت و آزادی مشیت الهی را بدون هیچ قید و شرطی مطلق می‌داند. او بر این اساس می‌گوید: خداونـد حـق دارد اطفال را در آخرت به درد و رنج گرفتار سازد و اگر چنین کنـد، عـین عـدل اسـت. او حـق دارد در مقابل جرمی کوچک مجازاتی بی‌نهایت دهد. نیز حق دارد برخی از موجودات زنده را مسـخر برخـی دیگر کند و از میان آنها تنها برخی را مورد ملامت و تقبیح قرار دهد، هم چنین حق دارد کسانی را

بیافریند که می‌داند کافر خواهند شد و حق دارد به کفار لطف کند تا ایمان بیاورد (اشعری، ۱۹۳ و ۱۸۷؛ نیز همو: ۱۵۳). مولوی نیز در طرح مسأله عدل الهی همچون اشاعره است. او می‌گوید که حکم هر گونه که باشد، حکم خداست. و بر واجب الوجود رعایت فعل اصلح واجب نیست. همچنین بر خداوند واجب نیست که نسبت به بندگانش لطف داشته باشد. و بر خدا واجب نیست به بندگان خود پاداش بدهد و گناهکاران را عقاب کند. اگر پاداش به بندگان راستین خود داد فضل است و اگر گناه‌کاران را عذاب بدهد عدل خواهد بود. خدا می‌تواند گناه‌کاران را پاداش دهد و فرمان برداران را عقاب کند. می‌تواند بچه‌های بی‌گناه را آزار دهد و هیچ وقت مملوک نمی‌تواند بر مالک خود اعتراض کند:

بفضله ثوّب مَن قد ثوّبا — بعدله عذّب مَن قد عذّبا
بفضله يقول: لا كبيره — و عدله يقول: لا صغيره
و له أن يعذب المطيعا — و له أن يثوّبُ الشنيعا
و جاز أن عاقبَ ذا الصغيره — و أن عفا عن صاحب الكبيره
(مولوی، ۱۹۷۲: ۶۵۸)

ترجمه: خداوند بدون استحقاقِ بنده و وجوب برخود به بندگان پاداش می‌دهد و اگر کسی را هم عذاب داد عدل است. فضل او می‌گوید کبیره‌ای نیست و عدل نیز می‌گوید: صغیره‌ای نیست. او می‌تواند بنده فرمانبرداری را عذاب دهد و نیز به بنده خطاکار پاداش دهد. و جایز است صاحب گناهان صغیره معاقب گردد و صاحب گناهان کبیره پاداش گیرد.

۴-۲-۲- رؤیت الهی

رؤیت به معنی دیدن با چشم سر و دانستن است. در اصطلاح دانش کلام، مراد از رؤیت آن است که با دو چشم ظاهری، آفریننده را توان دید یا نتوان دید. اهم دیدگاه‌ها در این باره دیدگاه مثبت و منفی است. اشعری از کسانی است که قایل به رؤیت خداوند است. او برای اثبات نظر خود هم از استدلالات نقلی استفاده می‌کند و هم عقلی (اشعری، ۱۹۶۶: ۶۳، و باقلانی، ۱۹۸۷: ۳۰۲). دیدگاه دیگری که وجود دارد، دیدگاه معتزله و امامیه است. آنان بر این باورند که هیچ گاه نمی‌توان آفریننده را دید (عبدالجبار، بی‌تا: ۱۶۶-۱۵۵ و حلی، ۱۳۸۵: ۸۶-۸۴). مولوی به صراحت در ابیات آغازین در مورد رؤیت خدا نظر مثبتی دارد و می‌گوید: خدا را می‌توان (ممکن است) چه در دنیا و چه در آخرت، چه در خواب و چه در بیداری دید و اگر رؤیت جایز نبود حضرت موسی از خداوند درخواست دیدن او را نمی‌کرد و خدا هم در پاسخ، با «لن ترانی» پاسخ نمی‌داد:

تراه عينُ ساكن النعيم — تلذّذت بوجهه الكريم
من غير كيفية أو مقابلة — أو جهة فنعمتِ المعاملة

لـــــدی فطانـــــه لحـــــق حـــــائزة رؤیتـــــه عقـــــلا و نقـــــلاً جـــــائزة
(مولوی، ۱۹۷۲: ۶۸۰)

ترجمه: چشم آدمیان، خدا را در روز آخرت می‌بینند و لذت خواهد برد. اما دیدن او خارج از کیفیت و مقابله و جهت است. نزد زیرکان و خردمندان رؤیت خداوند عقلا و نقلا جایز است. مولوی برای رؤیت خدا، دلایلی علاوه بر دلایل اشعری ذکر می‌کند (مولوی، ۱۹۸۸: ۲۷۳).

۳-۲- ایمان به فرشتگان

از دیگر مباحث اعتقادی، اعتقاد به فرشتگان است. فرشتگان بندگان مکرمی هستند که دائم بر اطاعت خدایند و در شکلهای گوناگون ظاهر می‌شوند و کارهای مهم را بر عهده دارند. در میان آنها مذکر و مؤنث نیست و در عصمت و فضل بر انبیا در میان بزرگان اختلاف نظر هست (تفتازانی، ۱۹۸۹، ۶۲/۵). برخی فرشتگان را دو نوع می‌دانند: یک دسته کارشان تقدیس خداوند است و غرق در عبادتند و مکلف به خدمت بشر نیستند. اینان همان ملائکه مقربین یا علیون هستد. دسته دیگر کارشان خدمت به انسان و برآورد کردن نیازهای آدمیان است (السعدی، ۱۳۸۳: ۲۳۱).

مولوی اصل دوم از اصول شش گانه ایمان را باور به فرشتگان می‌داند. فرشتگان جسمی نورانی و لطیف دارند. آنان پاک و قدسی و مطیع اوامر خداوند هستند. هیچ نافرمانی از آنان دیده نمی‌شود و اگر در ماجرای خلقت آدم و خلیفه شدن او به ظاهر اعتراض کردند، پرسش از حکمت آفرینش موجود تازه بود و قصد رخنه گرفتن از فعل رب العزه نداشتند. در الفضیله گوید:

لله عـــــزَّ و عـــــلا عبـــــادُ جُبـــــلَ فـــــی طـــــبعهم الرشـــــاد
نوریـــــه أجســـــامهم لطیفـــــة و غـــــیر ذا مقالـــــة ضـــــعیفة
جماعـــــة صـــــفیه العرائـــــک اشـــــتهروا في الشـــــرع بالملائـــــک
(مولوی، ۱۹۷۲: ۷۲۲)

ترجمه: خداوند بلند مرتبه بندگانی دارد که در سرشت آنان غیر از وصول به حق چیزی تعبیه نشده است. اجسامی لطیف و از نور آفریده هستند و غیر از آن هر سخن دیگری در مورد آنان ضعیف است. آنان گروهی پاک هستند که به ملائکه مشهور شده‌اند. مولوی در ادامه به ماجرای هاروت و ماروت و خلقت آدم و فرشتگان اشاره دارد (همان منبع: ۷۲۳).

۴-۲- کلام الهی

یکی از نظریاتی که در وجه تسمیه علم کلام گفته شده و به احتمال درست باشد، این است که گفته می‌شود علم کلام از مجادلات و مناقشاتی که در دوران مأمون عباسی بر سر حدوث قرآن درگرفت، نامگذاری شده است. آنان می‌گویند که چون درباره حدوث و قدم قرآن جدالهای فراوان

رخ داد و بسیاری از اندیشمندان و عالمان دچار محنت شدند و به زندان افتادند و مدت طولانی ادامه پیدا کرد، این علم را به علم کلام نامگذاری کردند.

به طور کلی سه دیدگاه در این باره وجود دارد. دو دیدگاه مربوط به قبل از اشعری و یک دیدگاه هم از آن ابوالحسن اشعری. قبل از اشعری حنابله قایل به قدمت قرآن و کلام الهی بودند و معتقد بودندکه کلام الهی قدیم است. آنان هیچ تفکیکی ما بین کلام نفسی و لفظی نمی‌کردند (امین، ۲۰۰۴: ۳۴/۳). در مقابل معتزله کلام الهی را حادث و مخلوق می‌دانستند. آنان چون قرآن را فعل خدا می‌دانستند آن را حادث می‌گفتند (عبدالجبار، بی‌تا: ۳۵۷). ابوالحسن اشعری، به دلیل اینکه متکلم را یکی از صفات الهی می‌داند از این رو در بحث از کلام الهی تابع نظر پیشین خود در مورد صفات است. و چون صفات خدا را قدیم می‌داند کلام الهی را نیز قدیم می‌داند. او در آثار خود دلایل مختلفی بر قدمت کلام الهی ذکر می‌کند (اشعری، ۱۳۹۷: ۷۴-۶۵). نکته‌ای که درباره دیدگاه اشعری در این باره شایان توجه است این است که او کلام الهی را به کلام نفسی و لفظی تقسیم می‌کند و کلام نفسی را قدیم می‌داند و کلام لفظی را حادث (شهرستانی، ۱۳۶۲: ۱۲۳).

مولوی مسأله کلام الهی را همچون سایر مباحث علم کلام در سه منظومه خود آورده و آن را به بحث گذاشته است. بخش اول منظومه‌های مولوی، مباحثی متفرقه و غیر کلامی است. از جمله: تعداد کتابهای منزله، نام آنها، عدم تحریف و لزوم ایمان داشتن به آنها و غیره است. بخش بعدی مطالب مولوی در مورد کلام الهی، مربوط به علم کلام، همچون: قدیم و حادث بودن قرآن، کلام لفظی و نفسی و ذهنی و خطی و غیره است. مولوی در این بخش با اسلوب و روش خاصی مطلب را به بحث گذاشته و اگرچه رأی و نظر دیگر فرق را اشاره می‌کند، تلاش می‌کند مسأله را از منظر اشاعره بررسی کرده و اثبات نماید.

مولوی در بخش اوّل فوائح به تعداد کتابهای آسمانی اشاره می‌کند و کتابهای آسمانی را در تعداد معدود و محدودی منحصر نمی‌داند. به نظر می‌رسد مولوی که کلام الهی را نامحدود دانسته، ناظر به آیه ۱۰۹ از سوره کهف است که فرمود: **قل لو کان البحر مداداً لکلمات ربی لَنَفدَ قبل أن تنفَدَ کلمات ربی ولو جئنا بمثله مداداً** (کهف: ۱۰۹).

این معنی از کلام الهی در منظومه الفضیله چنین آمده است:

ما جاء من کتبه المطهرة — من ذلکم ورقة مختصرة
مَن قبله بربکم لم یهدء — «لنفد البحر» علیه اقرء
(مولوی، ۱۹۷۲: ۷۳۴)

ترجمه: صفحات کمی از کتابهای آسمانی از جانب خداوند نازل شده است. اگر کسی به این تعداد معدود آرام نمی‌شود آیه «لنفد البحر» را بر او بخوانید.

مولوی در ادامه همین مطالب، به مباحثی پرداخته که غالباً ما آنها را در جزو مباحث کلامی ذکر نمی‌کنیم. برای مثال مولوی باور دارد که مطابق آیه ۷ از سوره آل عمران «راسخون در علم» معنی آیات متشابه را می‌دانند:

نصوصه کالسنن الزواهر ما امکن احملها علی الظواهر
کسلفٍ فَوِّض في نحو المشکل أو فَصّلَن لخلفٍ، و اوّل
(مولوی، ۱۹۷۲: ۷۳۹)

ترجمه: نصوص قرآن همچون سنن نورانی و درخشان است و بدون هیچ دلیلی نباید به معنی دیگر روی آورد. اما معنی آیات متشابه را یا باید مانند سلف به خداوند واگذار کرد و یا اینکه همچون خلف تأویل و معنی درست و صحیحی برای آن یافت.

بخش بعدی منظومه‌های سه‌گانه مولوی، به صورت جدی و با تبیینی کاملاً فنی و استدلالی به مسأله قدم و حدوث قرآن می‌پردازد. البته مولوی در بخش پیشین به قدمت کلام الهی اشاراتی داشت، اما در اینجا بیشتر به تقسیم آن به کلام نفسی و لفظی اشاره می‌کند و در جهت دیدگاه و نظریات اشعری و اشاعره به اثبات آن می‌پردازد.

مولوی در ابتدا کلام را یکی از صفات خدا می‌داند از این رو آن را بر مبنای باور خود، قدیم می‌شمارد. سپس برای روشن شدن مطلب به مثالی متوسل می‌شود و می‌گوید که اگر کسی بخواهد مطلبی، چه خبری، چه امری و چه استفهامی بگوید؛ معنایی وجدانی در ذهن دارد که آن معنا غیر از سایر صفات دیگر چون: حیات و علم و قدرت و غیره است. معنا را هم با الفاظ خودت تعبیر می‌کنید و به مخاطب هم منتقل می‌کنید. این معنا کلام نفسی است. در این میان تفاوتی میان زبانها هم وجود ندارد و این معنای وجدانی، بسیط و واحد و قائم به ذات تو است. مولوی از این مثال محسوس استفاده می‌کند و آن را در مورد کلام الهی نیز منطبق می‌داند. این شیوه استدلال در مورد کلام نفسی البته در آثار اشعری به هیچ وجه دیده نمی‌شود. مولوی بیان می‌کند که کلام نفسی خداوند به همین شکل است. صفتی جدای از دیگر صفات است. غیر مخلوق است و بسیط و قائم به ذات حق، نه حرف است و نه صوت و نه کثیر و نه قلیل، نه عربی است و نه سریانی و نه یونانی و نه عبرانی و به طور کلی از حوادث بری است و در هیچ چیزی حلول ندارد و خداوند بدان صفات تا ابد متکلم است:

کلامه المنزه النفسی متصف بقدمٍ قدسی
واحده قائمه بالذات بسیطه کسائر الصفات
(مولوی، ۱۹۷۲: ۷۲۹)

ترجمه: کلام پاک الهی، نفسی است و قدیم است. یکی است و قائم به ذات است و همچون سایر صفات بسیط است.

مولوی در ادامه توضیحات خود راجع به کلام الهی، چهار وجود را برای قرآن نام می‌برد: عینی، ذاتی، لفظی و خطی. مطابق این تعبیر، وجود عینی همان وجود نفسی است که قایم به ذات حق تعالی است. منظور از وجود ذهنی نیز کلمات و عبارات و آیاتی است که حافظان قرآن در ذهن دارند. وجود لفظی نیز الفاظی است که قرائت می‌شود و وجود خطی یا کتبی، آیه‌های نوشته شده قرآن است (مولوی، ۱۹۸۸: ۳۳۵). بی‌تردید بر این اساس حدوث قرآن به وجود ذهنی و لفظی و خطی بر می‌گردد و قدیم به وجود عینی:

بمقتضی وجوده فی العین صُقلَ عن صدء کل شین

(مولوی، ۱۹۷۲: ۷۲۹)

ترجمه: کلام الهی به مقتضای وجود، عینی(نفسی) است و از هر عیب و نقصی بری است.

آخرین مطلبی که مولوی در مورد کلام الهی مطرح می‌کند این است که چون کلام نفسی قابل شنیدن نیست از این رو کلام لفظی بر نفسی دلالت می‌کند. بنابراین شنیدن کلام لفظی و فهم کلام نفسی است. و اگر در قرآن آمده که «**کلم الله موسی تکلیما**» شیوه‌ای مخصوص از کلام بوده که بدون تردید لفظی نبوده است (مولوی، ۱۹۸۸: ۳۶۶-۳۶۴).

۵-۲- نبوّت

نبوت از ریشه نبأ و در لغت به معنی خبر دادن، پیام آوری و پیامبری است و در اصطلاح دانش کلام در دو معنی به کار می‌رود: **الف.** نبوت عامه؛ **ب.** نبوت خاصه.

در نبوت عامه به چند مسأله اساسی اشاره می‌شود: تعرف نبی، معجزه و وحی.

معتزله مسأله نبوت را در باب عدل بررسی می‌کنند. به این دلیل که چون خداوند می‌داند صلاح آدمیان در شریعت و شرعیات است پس ناگزیر است ما را از آن آگاه سازد تا چیزی در آنچه بر خدا واجب است اخلال ایجاد نکند (عبدالجبار، بی‌تا: ۳۸۰). آنان بر این باورند که بعثت انبیا لطف خداوند است و البته لطف او واجب عقلی است (همان: ۳۸۶).

اعتقاد داشتن به پیامبری پیامبر اسلام را نبوت خاصه می‌نامند. آنچه در باب معجزه، وحی و حسن بعثت گفته شده، معانی و ویژگیهایی است که در باب همه پیامبران صادق است. اما آنچه اختصاصاً در نبوت خاصه مطرح می‌شود، دلیلهای اثبات پیامبری حضرت محمد (ص) از دیدگاه متکلمان است. مطلب دیگری که درباره انبیا مطرح است، عصمت آنهاست. پیروان ادیان بر عصمت انبیا در ابلاغ رسالت اتفاق نظر دارند. اما در اینکه به صورت سهو و فراموشی خطایی از نبی سر بزند اختلاف هست. مثلا ازارقه که فرقه‌ای از خوارج هستند، معتقدند که پیامبران می‌توانند دروغ هم بگویند (جرجانی، ۱۹۹۷: ۴۱۵).

معتزله خطای عمدی را عقلاً از پیامبران جایز نمی‌دانند ولی سهواً می‌پذیرند. گناهان صغیره را هم اکثر معتزله غیر از جبایی قبول کرده‌اند (همانجا). جاحظ هم صدور کبیره را قبل از بعثت جایز می‌داند (همان: ۴۱۶).

مولوی نیز به مسأله نبوت به تفصیل پرداخته و می‌گوید: باید باور داشته باشید که انبیا به وسیله خدا مبعوث شده‌اند تا پیام الهی را بی کو و کاست به دست مردم برسانند و راهنما و راهبر جامعه بشری باشند. پیامبر باید راست گفتار و راست کردار باشد. متخلق به فضایل اخلاقی و محاسن رفتاری باشد. آزاد و مذکر باشد. دارای اندیشه والا و ذهنی وقاد و فکری وسیع باشد. نسبت به هم عصران خود کامل‌تر باشد. هم چنین از آغاز پیامبری باید از از بیماری‌هایی که باعث می‌شود مردم از او دور شوند مبرا باشد:

عُرِفَ الرسول، من نوع البشر — بأنَّ ذاک مجتبی، حرّ ذکر
اکملُ أهلِ العصرِ غیر الانبیا — عدلاً و عقلاً فطنه و رأیاً
خلقاً، و عقده لموسی حُلَّت — أو أن ما أرسلهُ، بالدعوه
سَلِمَ من دناءه الآباء — و عهد الامهات و الخناء
و من منفر لطبع العام — مقارنٍ کبرص، جُذام
فَلَم یرِد بلاءُ ایوب، ما — لنحو یعقوب بدا من العمی

(مولوی، ۱۹۷۲: ۶۹۲)

مولوی در بخش بعدی اشاره به معصومیت پیامبران می‌کند و می‌گوید که آنها از هر گناهی چه صغیره و چه کبیره معصومند. و اگر گاهی در قرآن دیده می‌شود که برخی از پیامبران از فرمان الهی سرباز می‌زنند، و خداوند بر آنان عتاب می‌کند همچون عتاب اربابی بر بنده و مملوکش است. و یا مانند آن است که خدا بنده‌اش را به خاطر «ترک اولی» یا «خلاف أولی» سرزنش می‌کند:

ذو عصمه عن الذنوب مطلقاً — و ذا لدی الأصلح قد تحققا
إذ فضله علی الملائک جُزم — فکونه ذاعصمه لذا لزم
و ذا الذی تراه فی کتاب — من نسبه العصیان و العتاب
یحملُ ذا علی خلاف الأولی — و ربنا مالکنا و مولی

(مولوی، ۱۹۷۲: ۶۹۵)

ترجمه: پیامبران کسانی هستند که نزد محققان معصوم‌اند و از گناه به دورند. زیرا فضل آنان بر فرشتگان قطعی است. فرشتگانی که معصوم‌اند. و آنچه که در قرآن راجع به عصیان و عتاب نسبت به پیامبران آمده است، بر خلاف اولی حمل می‌شود.

۶-۲- معاد

متکلمان و فیلسوفان از سه دیدگاه، مسأله امکان معاد را مورد توجه و بررسی قرار داده‌اند: ۱. دیدگاه مثبت. بر مبنای این دیدگاه، امکان تحقق معاد را عقل و نقل می‌دانند. ۲. دیدگاه منفی. دیدگاه حکمای طبیعی و مادی است. امکان معاد را نفی می‌کنند. ۳. دیدگاه توقف و تردید که بر طبق آن، دلیل قطعی بر امکان معاد و نیز برهانی استوار بر نفی معاد وجود ندارد (دادبه، ۱۳۷۳: ۲۸۷). مطلب دیگری که در این باره ذکر شده این است که معاد، جسمانی، روحانی و یا جسمانی- روحانی است. به طور کلی متکلمان اشعری و معتزله غالباً معاد را جسمانی روحانی می‌دانند (همان: ۲۸۹).

مولوی در این باره می‌گوید: آدمیان دو جهان دارند، جهان اول، دنیای مادی است که در آن انسانها تلاش می‌کنند و سعی دارند خود را پرورش دهند. جهان دیگر هم قیامت یا معاد است که منزل پاداش و سزای مؤمنان و گناهکاران است. او به نشانه‌های معاد هم اشاراتی دارد. با آیاتی فراوان معاد را ثابت می‌کند و به رد تناسخ می‌پردازد. معادرا نه فقط روحانی که جسمانی نیز می- داند و منکران معاد جسمانی را گمراه به حساب می‌آورد (مولوی، ۱۹۸۸: ۵۸۹).

از مسایل طرح شده در کنار معاد، شفاعت است. او معتقد است که شفاعت برای کسی که خدا به او اذن بدهد وجود دارد وقتی اندوه، همه آدمیان را در روز حشر فرا می‌گیرد، پیامبر «أمتی، أمتی» گویان به شفاعت کبرا می‌پردازد. پس از شفاعت کبرای پیامبر، خداوند به دیگران نیز اجازه شفاعت می‌دهد.

۷-۲- قضا و قدر

مولوی در آغاز این بخش به تعریف قضا و قدر می‌پردازد. او دو تعریف از قضا ارائه می‌دهد که سرآغاز بحث‌های اصلی و جدی وی در مسأله جبر و اختیار می‌شود. او قضا و قدر را این گونه تعریف می‌کند: قضا عبارت است از اراده و خواست ازلی خداوند در ارتباط با اشیاء، آن گونه که در ازل هستند. قَدَر نیز ایجاد و خلق هر یک از آفریده‌ها در زمان معین است (مولوی، ۱۹۸۸: ۶۷۴، همو، ۱۹۷۲: ۵۵۳). تعریف دیگری که از قضا ارائه می‌دهد در واقع اساس اندیشه‌های او را در باره جبر و اختیار رقم می‌زند. از نظر او قضا به معنی علم الهی است:

یا: قهزا «علم الحق عزَّ جلَّ أولاً بذی الأشیا فی الأزل»

(مولوی، ۱۹۸۸: ۶۷۴)

در بیت بعد هم قَدَر را ایجاد اشیاء در وقت معین متناسب با قضا (علم الهی) در عالم شهادت می‌داند (همانجا). مولوی مسأله جبر و اختیار را از طریق علم الهی حل می‌کند.

خداوند عالم به هر چیز جزئی و کلی است. همه چیز کوچک و بزرگ در لوح محفوظ یا ام الکتاب نوشته شده و علم الهی بر آن محیط است. علم الهی بر همه چیز در عالم ممکنات که

خورشید بر آن می‌تابد از دانه خردل و ذره گرفته تا نگاه‌های نهانی و میل به یمین و یسار و خطرات قلب و جان، محیط است و در علم او و أم الکتاب موجود است (مولوی، ۱۹۷۲: ۵۵۴).

برای انجام هر فعلی، قدرت و اراده‌ای نیاز است. به همین دلیل مولوی در بحث از صفت علم، به صفت اراده و قدرت نیز می‌پردازد. او می‌گوید: قدرت تابع اراده است و اراده هم تابع علم. هر چیزی که علم به وجود آن تعلق پیدا کند، اراده نیز بدان تعلق می‌یابد و بلافاصله بدون تخلف به وجود می‌آید (همو، ۱۹۹۵: ۶۵).

قدرت به عنوان چهارمین صفت از صفات ذات، عامل موجودات است. همان طور که اراده تابع علم بود، قدرت نیز تابع اراده است. قدرت خدا به مقدورات تعلق می‌بندد و موجودات آفریده می‌شوند. اینکه گفته می‌شود قدرت تابع اراده است و اراده هم تابع علم، بدین معنی است که همان گونه که علم خدا کاشف الممکنات است اراده او نیز تابع اراده آدمیان است. یعنی تا وقتی انسانها اراده نکنند و بر انجام فعلی تصمیم نگیرند خدا هم اراده نمی‌کند. بنابراین انسان در افعال خود مختار است و نه مجبور.

مبدأ انکشاف بودن علم خدا بدین معنی است که علم خدا کاشف است نه موجب و تابع معلومات است. یعنی خداوند می‌داند که آدمیان با خواست و اراده و اختیار خود اعمال و افعال خود را انجام می‌دهند. علم خدا از آن حیث که حکایت از معلومات می‌کند معلوم است. بنابراین او بر این باور است که صورت علمی همان علم خدا است و صورتهای علمی به خدا مکشوفند و به تنهایی وجود خارجی ندارند (مولوی، ۱۹۹۵: ۶۱). در الفضیله می‌گوید:

قدرته وفقَ الارادة کما بحسب العلم المحیط عُلما
توجّهت توجهاً فی الازل لطرف الممکن فی المستقبل
فأثرت بمقتضی حکمته فأوجدت کلا بعین وقته
(همو، ۱۹۷۲: ۵۵۵)

ترجمه: قدرت خدا مطابق اراده اوست همان طور که با علم محیط او همه چیز دانستنی است. قدرت خدا در هنگام ایجاد، متناسب با علم الهی در لوح المحفوظ پس از تعلق بستن قدرت او به اقتضای حکمت بالغه به آفریده‌ها تعلق می‌بندد و هر چیزی را در وقت معین به دریای هستی می‌آورد.

مولوی اشاره کرد که خداوند خالق و آفریننده هستی است. اعمال و افعال انسانها نیز بخشی از هستی است که آفریده اوست:

أفعالنا مخلوقة للباري لکننا فیها ذوو اختیار
(همو: ۵۶۱)

از نظر مولوی دو دسته نسبت به افعال انسان، دچار افراط و تفریط شدند: یک دسته جبریه و دسته دیگر قدریه (معتزله). مولوی در میان این افراط و تفریط توصیه به نظریه مابین (وسط) می‌کند:

بـــه مـــابین آی از افـــراط و تفـــریط کـه جبـر و کـره تفـویض اسـت و تسـلیط

(همو، ۱۹۵۵: ۲۳۹)

نظریه سومی که پیش‌تر ابوالحسن اشعری ارائه داده بود نظریه کسب است. مولوی هم بر همین نظریه کسب اشعری پای می‌فشارد و آن را موافق با مشرب خود می‌داند و از آن دفاع می‌کند و در برابر شبهه‌های احتمالی به پاسخ می‌نشیند (همو، ۱۹۸۸: ۶۳۲).

۳- نتیجه‌گیری

بر مبنای آنچه آمد، می‌توان به این انجام رسید که: مولوی یکی از متکلمان صاحب اثر و مؤثر در قرن نوزدهم میلادی است. در آثاری که به زبان‌های کردی، فارسی و عربی در علم کلام آفریده به تفصیل و بسیار هنرمندانه اندیشه‌های خود را عرضه کرده است. او سه منظومه: فوائح (به فارسی)، عقیده المرضیه (به کردی) و الفضیله (به عربی) را در علم کلام سروده است. مبنای هر سه منظومه، شرح بخشی از حدیث پیامبر اسلام(ص) است که موضوعات مختلفی چون: تعریف اسلام، ایمان، احسان، روز قیامت و نشانه‌های آن را بیان می‌کند. این شیوه بیان مباحث کلامی، غالباً در میان متکلمان اشعری و ماتریدی و معتزلی رایج نبوده است.

بر مبنای روایت مشهور، مولوی در شش باب و فصول گوناگون به طرح مباحثی چون: ذات و صفات خدا، رؤیت الهی، افعال الهی، فرشتگان، کتابهای آسمانی، پیامبران و معاد و قضا و قدر اشاره داشته است. او در بسیاری از این مسایل همان استدلالهای رایج متکلمان گذشته را به کار برده است اما در برخی مطالب نیز، چون: جبر و اختیار، کلام الهی، معراج، خلافت و امامت، دیدگاههای جدیدی ارائه داده است. آنچه روشن است این است که طرح مسایل گوناگون نشان از اشعری بودن و تفکر اشعری داشتن مولوی است.

منابع

قرآن کریم.

احمدیان، عبدالله. (۱۳۸۱ش). *سیر تحلیلی کلام اهل سنت*. تهران: احسان.

أسعدی، عبدالملک. (۱۳۸۳ش). *شرح عقائد أهل سنت* (ترجمهٔ: أمیر صادق تبریزی). سنندج: کردستان.

أشعری، أبو الحسن. (۱۳۹۷هـ). *الإبانة عن أصول الدیانة* (تصحیح: فوقیه حسین محمود). قاهره: دار الأنصار.

أشعری، أبو الحسن. (۱۹۵۵). *اللمع فی رد أهل الزیغ والبدع* (تصحیح: حموده غرابه). مصر: مطبعه مصر.

أمین، أحمد. (۲۰۰۴). *ضحی الإسلام*. بیروت: دار الکتب العلمیهٔ.

أمین، أحمد. (۲۰۰۴). *ظهر الإسلام*. بیروت: دار الکتب العلمیة.
إیجی، عضدالدین. (۱۹۹۷). *کتاب المواقف* (تصحیح: عبدالرحمن عمیره). بیروت: دار الجیل.
باقلانی، أبو بکر. (۱۹۸۷). *تمهید الأوائل وتلخیص الدلائل* (تصحیح: عماد الدین حیدر). بیروت: مؤسسة الکتب الثقافیة.
بدوی، عبدالرحمن. (۱۳۷۴ش). *تاریخ اندیشه‌های کلامی در اسلام* (ترجمة: حسین صابری). تهران: آستان قدس.
تفتازانی، سعدالدین. (۱۳۷۶ش). *شرح القائد النسفیة*. سنندج: دارالکردستان.
تفتازانی، سعدالدین. (۱۹۸۹). *شرح المقاصد*. بیروت: نشر عالم الکتب.
توسی، نصیرالدین. (۲۰۰۵). *کشف المراد فی شرح تجرید الاعتقاد* (شرح: علامه حلی). بیرون: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.
الجرجانی، السید شریف. (۱۴۰۵هـ). *التعریفات*. بیروت: دار الکتب العربی.
حلی، علامه. (۱۳۸۵ش). *باب حادی عشر* (ترجمة: علی شیروانی). قم: دار الفکر.
دادبه، أصغر. (۱۳۷۴ش). *فخر رازی*. تهران: طرح نو.
الزین، الشیخ محمد خلیل. (۱۹۸۵). *تأریخ الفرق الإسلامیة*. بیروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.
شهرستانی، عبدالکریم. (۱۳۶۲ش). *الملل والنحل* (ترجمة: محمد رضا جلالی نائینی). تهران: إقبال.
قاضی عبد الجبار بن أحمد همدانی. (ب. ت.). *شرح أصول الخمسة*. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
ماتریدی، أبو منصور. (ب. ت.). *التوحید*. الأسکندریة: دار الجامعات المصریة.
مولوی، عبدالرحیم. (۱۹۷۲). *الوسیلة فی شرح الفضیلة* (شرح: ملا عبدالکریم مدرس). بغداد: مطبعة الإرشاد.
مولوی، عبدالرحیم. (۱۹۸۸). *عقیدة المرضیة* (شرح: ملا عبدالکریم مدرس). سنندج: کانی کتاب.
مولوی، عبدالرحیم. (۱۹۹۵). *فوائد الفوائح* (شرح: ملا عبدالکریم مدرس).

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی | نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ | السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

الواقع التراثي الديني والتحوير العصري الفنّي في سدوميّات خليل حاوي

أحمد نهيرات (الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كردستان)
جميل جعفري[1] (الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كردستان)
DOI: 10.22034/jilr.2022.62113

CC BY

تاريخ دريافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵ | تاريخ الوصول: ۲۰۲۰/۱۲/۰۵
تاريخ پذيرش: ۱۴۰۰/۰۸/۰۵ | صفحات: ۸۵-۱۰۳ | تاريخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۰/۲۷

الملخص

وردت قصة "سدوم" وأهلها في التراث الديني لتبيّن عاقبة الكافرين والمنحرفين جنسياً واستحضرها خليل حاوي وعصرنها في ثلاث قصائد. مستخدمين الأسلوب الوصفي- التحليلي، لقد قمنا في البحث بتبيين الجذور التراثية الدينية لبعض المفاصل في القصائد، وكيفية عصرنة الشاعر للقصة بإسقاطها على الواقعين الاجتماعي والسياسي في الوطن العربي، وكيفية استغلالها للتعبير عن الرؤى التشاؤمية، ثم بيان التحوير الفني فيها. تبدو نظرة الشاعر المتشائمة جلية في القصائد، واعتمد الشاعر فيها على التعبير الرمزي عن موضوع السيادة في الوطن العربي، وعن رسوبات القديم، والأفكار الرجعية بنظرة ساخطة؛ فصبّ جام غضبه على الحكام لظلمهم واستبدادهم، وعلى الشعوب لركونهم وانصياعهم للمستبدين. النتائج تشير إلى أن شاعرية الشاعر في السدوميات مرّت بالمراحل التالية: تبدو نظرته القاتمة إلى الوجود ماثلة في القصيدة الأولى "سدوم". فالحيرة، والقلق، والموت تجثم بثقلها على الوجود فيها. في القصيدة الثانية "عودة إلى سدوم" يبدو تغيير جذري في نظرة الشاعر، إذ نلمس شيئاً من التفاؤل، والأمل بالبعث العربي. ولكنه أمل سرعان ما يذوي في نظر الشاعر ليحلّ محله شؤم جديد؛ وهذه النظرة بارزة في القصيدة الثالثة "سدوم للمرة الثالثة".

الكلمات الرئيسة: قصة سدوم، الرمزية، التشاؤم، العصرنة، الشعر العربي.

بازآفرینی هنری میراث دینی در سدومیات خلیل حاوی

[1] الكاتب المسؤول؛ البريد الإلكتروني: j.jafari@uok.ac.ir

چکیده

در میراث دینی، با ذکر داستان سدوم و ساکنان آن، به بیان عاقبت انحراف جنسی پرداخته شده و عاقبت منحرفان به تصویر کشیده شده است. نویسنده معاصر، خلیل حاوی نیز این داستان را در قالبی نوین و با بیانی متناسب با عصر حاضر، در سه قصیده بیان نموده است. در این مقاله، با استفاده از شیوه تحلیلی- توصیفی تلاش شده است تا ریشه های تاریخی و دینی این داستان در برخی از بخش های قصاید حاوی بیان شده و چگونگی مناسب سازی آن با قالب های داستانی عصر نوین، توضیح داده شود و نیز هدف حاوی از بیان بدبینانه در قصاید تبیین گردد. دیدگاه شاعر در این قصیده ها کاملا بدبینانه و متشائم است و شاعر با استفاده از بیان نمادین، به مسأله حاکمیت در سرزمین های عربی اشاره نموده و به ته مانده های کهن گرایی و افکار ارتجاعی، با ناخرسندی نگریسته است. وی بیان آتشین خود را علیه حاکمان به دلیل اِعمال استبداد و ظلم، و علیه مردم به سبب کرنش در مقابل جور و ستم، گشوده است. با توجه به نتایج می توان بیان داشت که شاعر، در قصاید خود سه رویکرد متفاوت دارد: در قصیده اول "سدوم" دیدگاه وی کاملا بدبینانه و آمیخته با سرگشتگی، اضطراب و مرگ است. در قصیده دوم "بازگشت به سدوم" در دیدگاه او تغییر اساسی رخ می دهد و خوش بینی و امیدواری به خیزش عربی، جای بدبینی را می گیرد. اما دیری نمی پاید که این خوش بینی در قصیده سوم "سدوم برای بار سوم" به بدبینی بدل شده و یأس فضای قصیده را آکنده می سازد.

کلیدواژه‌ها: داستان سدوم، نماد پردازی، بدبینی، نوگرایی، شعر عربی

١- المقدمة

أصّل الشعراء تجاربهم الشعرية بالاستقاء من الماضي «إنّ الأصالة في اللغة لا تعني، كما كان الحال على مدى مراحل طويلة، العودة إلى الماضي، والانصهار في طبيعة أحكام اللغة، وإنما غدت من منظور الجدلية التاريخية التراثية، تتحدد بأنها استعادة لهذا الماضي-التراثي للغة، استعادة جدلية تاريخية تراثية خلاقة (مبدعة)» (بن نعمان، ٢٠٠٥: ٢٠٧).

حتى الأدب (وشخصياته) أخذ نصيبه من الحضور في الشعر الحديث لتلعب دورها فيه: «فإنّ الشخصية الأدبية أصبحت تمثّل مجتمعا كما تمثّل نظامه ومراتبه المختلفة» (زيرافا، ١٩٨٦: ١١).

وكان ذلك استجابةً للذوق الشعري الحديث وتماشياً مع الحركة الشعرية الجديدة من أجل المساهمة في ترقية المجتمع: «لقد طالب المثقّف العربي التحديثي بالأخذ بأسباب الحضارة الغربية علماً وفكراً وأداة، حتى تتهيّأ للمجتمع العربي القدرة على تغيير ذاته ضمن أنماط الحضارة الغربية» (حسن، ٢٠٠١: ٦٣)، وقد كان الشاعر خليل حاوي ممن استعان بالماضي لتأصيل شعره.

بلور الشاعر خليل حاوي شعره مستعيناً بما في نفسه من أحوال وتحولات وبما في الخارج من مؤثرات كالمؤثرات الدينية: «والتجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية في أن يخوض عوالم متباينة بعضها من داخل نفسه، والآخر من خارجها فهي لذلك تجربة تجوب الآفاق وهي متدفقة عارمة تحطم ما يعوقها وترفض أن تخضع للقوالب» (عشماوي، ١٩٨٠: ١٢٨).

وقد كان الشاعر موفّقاً ومُجيداً في اختيار القصة الدينية المناسبة: «جودة التمييز هي التي تعطي للعقل صبغته الأخلاقية وهي التي ستعيّن الوسط الفاضل في كل مجالات التعايش معا» (الميسري وآخرون، ٢٠٠٣: ٢٦٠) والشاعر في إفادته كان مبتكراً بإضفائه شيئاً غير قليل من الرمزية: «واتجه الشاعر من ثم إلى خلق عالم أقرب إلى عالم الأحلام الذي تقوم فيه مكونات صورة الحلم بدور الإشارة، والرمز؛ وتتحول من مجرد الوصف أو الدلالة الوضعية إلى أن تكون دلالة إنفعالية وصورة رمزية للعالم النفسي الذي يلوّن كل جزئيات الصورة أو الحلم» (الورقي، ١٩٨٤: ٤٠).

رمزية القصة الدينية عند خليل حاوي تتفاعل مع الواقع الراهن علاوة على تجذرها في التاريخ ورسوخها في شعور المتلقين وأحاسيسهم: «ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أي بوصفها رموزا حية على الدوام) فإنّها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها» (إسماعيل، ٢٠٠٧: ٢٠٠).

هذه الرمزية قد بسطت هالة من الرومنسية وكذلك الغموض على شعر خليل حاوي، لا يستوعب مفهومه إلّا من تدرّب على المفاهيم الرمزية وأحاط بمعلومات كثيرة موصولة بالشعر، من رموز، وتخيلات، و... . «إن اعتماد الشعر على أسلوب التعبير من خلال مناجاة الأساطير أو الأشباح، واستعادة عرض المفازات التاريخية وبطولة رجال الأحداث الغابرة...، جعل الشعراء يتّكئون على التزاوج بين المبادئ الرومانسية ومعايير الدلالات الرمزية لخلق التعبير التلميحي لصفات الذات الإنسانية المثقلة بمتطلبات المادية» (عوّاد، ٢٠٠٦: ١٢٩).

سعى الشاعر خليل حاوي أن يرفع من المستوى الإنساني لدى متلقي شعره باستقائها من منابعها الأصلية وفي إسقاطها على الواقع الراهن: «والمثقف اليوم هو الذي يعي روح العصر، ويندمج في تياره، ويساهم عن طريق الكلمة والفكر من أجل زيادة معارف الناس وصقل وجدانهم، وجعلهم بالتالي أكثر إنسانية سواء من حيث العمل أو الإحساس» (منيف، ٢٠٠٣: ٧٣).

فجاء خليل حاوي بقصة سدوم في شعره؛ فالسرد القصصي كثير شائع في جميع الآداب، لأنّ في ذلك إشباعاً لرغبة أهل الأدب الفطرية؛ «ونحن ندرك أنّ السرد القصصي يشبع لدى الكاتب والقارئ ميلاً فطرياً إلى تذوق العراك والمآسي في العلاقات بين الكائنات» (شريم، ١٩٨٧: ١٥).

منهج البحث اعتمد على تفحص الجذور التراثية للقصة في منابعها الدينية الأصلية (من القرآن، والكتاب المقدس) ثم مقارنتها مع ما جاء به خليل حاوي عنها في قصائده وما أحدثه فيها من تغيير وكشف كيفية عصرنتها في شعره.

تعود أهمية هذا البحث إلى الأمور التالية:

أولا: التعرف على كيفية بعث التراث الديني في العمل الشعري المعاصر؛

ثانيا: التعرف على كيفية إسقاط التراث وصبّه على الواقع المعاصر؛

ثالثا: كشف مدى تأثّر الشاعر خليل حاوي بالمضمون الديني؛

رابعا: كيفية الرمز بالقصة التراثية الدينية إلى القضايا المعاصرة.

هناك دراسات اعتنت بشعر حاوي وأشبعته بحثاً وتحليلاً؛ لكننا لم نعثر على دراسة مستقلة عن سدومياته، وجذورها التراثية، ودلالاتها العصرية، وتحويراته فيها ، وما حمّلها من مضامين حسب رؤاه السياسية، والاجتماعية، والفنية؛ فأفردناها في هذه الدراسة.

هناك مقالة بعنوان "أشكال التناص الديني في شعر حاوي" من تأليف الدكتور على نجفى أيوكى والسيدة فاطمه يگانه في مجلة *دراسات في اللغة والعربية وآدابها* السنة الثانية العدد السادس صيف

١٣٩٠ هـ ش. هذه المقالة رغم أهميتها لم تبيّن الدلالات الرمزية، والتشاؤمية، والدلالات العصرية في سدوميات خليل حاوي، أما في شرح قصيدة "الأم الحزينة" اكتفت الدراسة بالمقارنة بين عرب الأمس المناضلين وعرب اليوم الخاملين المتخاذلين؛ فأهملت ما بيّنا في هذه الدراسة من جوانب هامة جداً في الموضوع.

توجد مقالة أخرى بعنوان "الصور الإشارية (التناصية) للموت عند خليل حاوى" في مجلة *العلوم الإنسانية الدولية*- العدد ١٩(٤) ٥٥-٧٢ سنة ٢٠١٢م- ١٤٣٣هـ ق للكاتب: علي بشيري وآخرين، عالجت المقالة موضوع الموت برؤية إنسانية عامة وبتحليل عقلي صرف دون أنْ تتوسع بالبحث فيما نحن فيه من دلالات قصة سدوم في شعر حاوي.

هناک مقالة أخرى للكاتب أحمد نهيرات بعنوان "إسقاط التجربة القصصية الإنجيلية على الواقع السياسي العربي في شعر خليل حاوي (قصيدتا لعازر ١٩٦٢ والأم الحزينة نموذجا)" وطبعت في مجلة *دراسات في العلوم الإنسانية الدولية*، ٢٠١٥- ١٤٣٦ هـ. ق، العدد ٢١(٢) ٢١-٣٨- صص ٢١-٣٤. تناولت المقالة نقد الشاعر للواقع السياسي باستحضار قصتين من التراث المسيحي وإسقاطهما على واقع السياسية والسياسيين في الوطن العربي وكان الشاعر في استحضاره القصتين ناقماً على السياسة وأهلها، ناقداً لها بجرأة وصراحة.

للبحث هدفان؛ أولاً: كشف كيفية استحضار خليل حاوي قصة قوم لوط الدينية في شعره، وثانياً: بيان كيفية عصرنة الشاعر لهذه القصة مبيناً دلالاتها الاجتماعية والسياسية خاصة.

٢- المفاصل التراثية في السدوميات وتحويراتها العصرية في ديوان خليل حاوي

تناول الشاعر قصة سدوم في ثلاث قصائد؛ في القصيدة الأولى "سدوم"، يحوم اليأس على كل شيء. الشؤم يبدو ماثلاً بكل وضوح، والشاعر يبدو فيها ماقتاً للحياة ومظاهرها، يائساً منها. احتوت القصيدة على كثير من المفردات السلبية. في القصيدة الثانية "عودة إلى سدوم" يبدو الشاعر متفائلاً، فيتراءى تفاؤله من خلال أمله بإمكانية عدول الشعوب العربية عن التخلف والبدء في مرحلة جديدة من النهوض والبعث. في القصيدة الثالثة القصيرة، يندم الشاعر على تفاؤله الذي أبداه في قصيدته الثانية، فيستدرك ما بدر منه من تفاؤل فيها، فيعود إلى تعبيره المتشائم ومعتقده القاتم.

وقد عكس الشاعر في هذه القصائد مفاصل ثلاثة من القصة هي: رسالة النبي لوط (ع)، وانحراف قوم لوط الجنسي، والانتقام الإلهي منهم؛ وقد كان الشاعر متأثّراً فيها بما جاء في التراث الديني من التوراة، والإنجيل، والقرآن.

أما الموضوع الأول أي: رسالة النبي لوط (ع)، فيستحضرها الشاعر لنقد القيادات العربية الراهنة الفاشلة والتي يعتبرها ضعيفة لا تقدر على القيام بواجبات القيادة من جرأة وحكمة؛ فيطالب بظهور قائد فذّ يحل محلّها فيخلص الشعوب العربية ممّا هم فيه من تخلّف وفشل و....

أمّا الموضوع الثاني أي: شذوذ السدوميين، فيستحضره الشاعر لأمرين؛ أولاً: ليصبَّ جام غضبه على الشعوب العربية لركونهم على الفسق والفجور وانصياعهم للفساد المسيطر على أوطانهم. ثانياً: ليرفع من همم الشعوب العربية ومعنوياتهم ويستنهضهم للخلاص من تخلّفهم بتحذيرهم من مغبة الخذلان والقبول بالفساد بسكوتهم فيهلكون كما هلك السدوميون قبلهم بفسادهم.

أما الموضوع الثالث أي: العذاب الإلهي، فيستحضره الشاعر للتعبير به عن رؤاه التشاؤمية ويأسه من تحسّن الوضع الراهن. هذا الموضوع أخذ السهم الأوفر من سدوميات خليل حاوي.

٢-١- الرسالة والسيادة

رسالة النبي لوط (ع) في التراث الديني

رسالة النبي لوط (ع) من أهمّ ما أكّد عليها القرآن وقد أشار إليها في مواضع عدة، منها ما جاء في سورة الصافات، تبيّن أوجهاً من رسالته (ع): ﴿**وَإِنَّ لُوطًا لَّمِنَ الْمُرْسَلِينَ**﴾ (صافات/١٣٣) وقد احتوت الآية على أدوات تأكيد كثيرة لتثبيت رسالته؛ كما تبيّن سورة الشعراء تكذيب قومه رسالتَه: ﴿**كَذَّبَتْ قَوْمُ لُوطٍ الْمُرْسَلِينَ**﴾ (الشعراء/١٦٠) فلم ينساقوا لها؛ رغم معرفتهم به معرفة تامّة فهو منهم وأخوهم: ﴿**إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ لُوطٌ أَلَا تَتَّقُونَ**﴾ (الشعراء/١٦١).

امّا الكتاب المقدس فقد قصّ زيارة الملائكة للنبي لوط (ع): «**فَجَاءَ الْمَلاَكَانِ إِلَى سَدُومَ مَسَاءً، وَكَانَ لُوطٌ جَالِسًا فِي بَابِ سَدُومَ. فَلَمَّا رَآهُمَا لُوطٌ قَامَ لاسْتِقْبَالِهِمَا**» (الإصحَاحُ التَّاسِعَ عَشَرَ) ما يدلّ على أنّ لوطاً (ع) كان نبياً يوحى اليه حسب رأي الكتاب المقدس.

صورة السيادة في الوطن العربي في السدوميات

الجانب الرسالي والقيادي في قصة النبي لوط (ع) صار المنطلق الذي من خلاله تطرق الشاعر إلى قضية السيادة في الوطن العربي، صورة العلاقة فيما بين النبي لوط (ع) وشعبه ألهمت الشاعر بأن يتطرق إلى القيادات في الوطن العربي من جهة والشعوب العربية من جهة أخرى؛ لكن الشاعر في اسقاطه للقصة على الواقع السياسي الراهن قد أحدث تغييراً جذرياً فيها. فالقصة التراثية تقول: كان هناك شعب منقاد لأمياله النفسية لا يولي الأخلاق أهمية وقد انخرط في مستنقعات الفسق والفجور؛ فأرسل الله سبحانه النبي لوطاً (ع) لتخليصهم من الفسق وإرشادهم، لكن السدوميين أبَوا الانصياع له؛ بينما الصورة في سدوميات حاوي تنقلب تماماً، إذ تتراءى فيها شعوب عربية مضطهدة تريد الخلاص لكنها تعاني من قيادات تقف حجر عثرة في طريقها. إذن؛ في القصة التراثية، شعب مأسور بأيدي الشيطان وقيادة حكيمة غير مطاعة، وفي قصة خليل حاوي، شعوب عربية مضطهدة تريد الخلاص وقيادات جبارة تمنعه من ذلك.

الشعوب المحكومة وضعفهم النفسي

الاتهامات الكثيرة لقوم لوط في التراث الديني صارت منطلقاً ينطلق منه الشاعر لتوجيه اتهامات مماثلة للشعوب العربية؛ علّه يصيبهم في صميم غيرتهم فيستنهضهم للخروج ممّا هم فيه من ركون وركود؛ فبدأ الشاعر بتحليل نفسية الشعوب العربية وبيان واقعهم المزري لتبيين مواقفه السياسية.

في المقطع التالي، يبيّن الشاعر الحالة النفسية السيئة للعرب بالإشارة إلى مهنهم الدنيئة وأعمالهم الساقطة، فهم ليسوا إلا بغايا ولصوصاً، ابتعدوا عن القيم وسقطوا في الهاويات من بغي وسرقة: **خلَّفَتْهم غزواتُ الشرق والغرب/ لصوصاً وبغايا/ خرقاً ممسحة في فندقِ الشرقِ الكبيرْ** (الديوان: ١٥١).

هذه الصورة للشعوب العربية تناسب الوصف الأبرز للصورة التي رسمها التراث الديني عن قوم لوط وهي صورتهم الفاسقة الفاجرة المأسورة بيد الانحراف الجنسي.

الحكام وعقدهم المكبوتة

التمهيد السابق الذي جاء به الشاعر عن انشغال الشعوب العربية بالصغيرات من الأمور يكشف عن مدى بعدهم عن الاهتمام بالقضايا العامة والمصيرية كالقضايا السياسية وعلاقتهم بقياداتهم. فالشعوب العربية، على رأي الشاعر، لا تولي قضاياها السياسية اهتماما كافيا وليس لها أي دور في اختيار

الحكام. يحكم عليهم أمير صغير النفس يمارس الجنس خارج إطاره الطبيعي فيجامع البغايا والمتلهفات على الجنس ويعاني من شذوذ جنسي كقوم لوط: **بنتهم تستمرئ الناب الذي يغرز/ في البض الحريرْ / وليكن ناب خصيٍّ / إن يكن ناب أميرْ** (الديوان: ١٥١).

في هذا المقطع، يظهر تأثر الشاعر بقصة قوم لوط من ثلاثة جوانب؛ أولاً: من أنّ الشعوب العربية كقوم لوط فقدت كرامتها فلم يعد لها شعور بالكرامة الشرفية؛ فبناتهم معرَّضة للفاسقين؛ ثانياً: ومن أنّ الحاكم في الوطن العربي يعاني من نقص جنسي كما كان قوم لوط يعانون من مشاكل جنسية، يعرّض الشاعر بالقيادات الحاكمة الحالية ويعتبرها غير مؤهّلة للقيادة التي تريد في مقدماتها رجولة ليست في تلك القيادات، فالأمير خصي؛ ثالثاً: ومن أنّ التعابير في سدوميات خليل حاوي صريحةٌ في دلالتها على الجنس بقبح فاضح، مثل: تستمرئ، الناب، يغرز، خصي، كما كانت أفعال قوم لوط غايةً في القبح والفضيحة.

في المقطع تحليل مبطَّن عن علاقة الشعوب العربية بحكامها التي تكوّنت على أساس الإملاء، والاستبداد، والدكتاتورية من قبل القيادات من جهة، والقبول، والتمكين، والانصياع من قبل الشعوب العربية من جهة أخرى. فالشعوب تنساق لكل ما يمليه عليهم السلطان وإن كان ممّا يتلاعب بكرامتهم ونواميسهم. وفي إشارة خليل حاوي إلى عقم الحكام إشارة كنائية إلى ضعف القيادات العربية التي فقدت رجولتها.

تشوق الشعوب العربية إلى بطل منقذ

اتخذ الشاعر قيادة النبي لوط (ع) أسوة يطالب بمثيلها في الوطن العربي، فيتشوّق إلى ظهور قائد فارس يتمّ على يده خلاص العرب من تخلّفهم ثم انبعاثهم من جديد. يتّصف هذا الفارس بالشجاعة الفائقة، فلا يهاب الأعداء (من غول وتنين) وفي هذا الوصف للقائد المنتظَر يعرّض الشاعر بالقيادات الراهنة، فيصفها – مكنّياً– بالجبن في مواجهة الأعداء والخوف منهم: **فارسٌ يمتشقُ البرقَ على الغولِ/ على التِّنّينِ، ماذا هَلْ تعودُ الْمُعجِزات؟** (الديوان: ١٥٨).

الشاعر هنا،كأنه لا يصدّق ظهور هكذا قائد في عالم الواقع، لأنّه يلتجئ إلى عالَم الأسطورة للتعبير عن ذلك، ويعبر بلفظة المعجزة عن مراده وأمنيته بظهوره.

يستطرد الشاعر بعد ذلك إلى ذكر قائد فذ هو السيد المسيح (ع) وما حققه من نصر، حين ذكر نهوضه حافياً في وجه الطغاة؛ يريد الشاعر بذلك أن يرفع من معنويات الشعوب بتذكار الماضي المجيد

وانتصاراتهن، وأنّ صاحب الحق سينتصر وإن لم يملك من أسباب القوة كثيراً: **بدويٌّ ضربَ القيصرَ بالفرْسِ/ وطفلٌ ناصريٌّ وحفاةْ / رَوَّضوا الوحشَ بروما، سَحَّبُوا/ الأنيابَ مِنْ فكِّ الطُّغاةْ/ ربِّ ماذا/ ربِّ ماذا/ هَلْ تعودُ المعجزاتْ؟** (الديوان: ١٥٩).

من هذا المنطلق البشير، يتواصل النظم التفاؤلي، في التعابير التالية، فيصفّي الشاعر تاريخه من أرجاسه وعتمته وجحيم ذكرياته، ويتغنّى بالصبح هنا بخلاف صبح السدوميين، والهدف من ذلك، صناعة مستقبل مشرق خصيب تتفجر ينابيعه؛ فيرمز الشاعر إلى لزوم التخلّص من الأفكار المتخلّفة، والرجعية، ومن كل قديم لا يتماشى مع المستجدات الراهنة: **بِاسمِ ما أَحرقتُ مِن نفسي بنفسي/ لِأُصفّي وجهَ تاريخي وأمسي/ بِاسمِ هذا الصّبحِ في "صنين"/ والعتمةُ خلفي وجحيمُ الذكريات:/ لِيحلَّ الخصبُ وَلِتَجْرِ الينابيعُ** (الديوان: ١٦٠).

يتحقق ذلك النهوض بفعل الأمل الكبير بالجيل الجديد المرتوى من الحب، والبعيد عن البغض والكره؛ ذلك الجيل الذي سيحقق النصر بعمله الدؤوب القريب من حد الإعجاز: **فارسٌ يُولَدُ مِنْ حبّي لِأَطفالي/ وحُبّي لِلْحَياةْ/ لِتحلَّ المعجزاتْ/ ربِّ ماذا/ ربِّ ماذا/ هَلْ تعودُ المعجزاتْ؟** (الديوان: ١٦٠-١٦١).

في المقطع دلالة رمزية على أمل كبير بالمستقبل حيث تنهض قيادة حكيمة مؤهَّلة تأخذ بيد العرب إلى الطريق الصحيح. ويمكن ذلك النهوض بالأمور التالية؛ أولاً: بقيادة حكيمة تعرف أصول الحكم وقد كنّى الشاعر عن ذلك بالفارس الشجاع في المعارك الذي سيحافظ على كيان الأمة، بعد الخلاص من القيادات الحالية. ثانياً: بشعوب عربية تتولد من جديد بأفكار جديدة ملؤها الحب والمحبة، بعد تخلّيها من العداء؛ ثالثاً: بالعمل الدؤوب القريب من المعجزة، بعد ترك الكسل.

اعتنى الشاعر خليل حاوي برسالة النبي لوط (ع) ودوره القيادي فيها وعلاقته بشعبه ليؤكّد بشكل رمزي على أمور ثلاثة؛ الأوّل: على أنّ الشعوب العربية قد فقدت ثقتها بنفسها فباتت خاضعة مقابل الظلم والجور لا تحرّك ساكناً؛ الثاني: على ضعف القيادات في الوطن العربي؛ لانشغالها بالفسق والفجور. الثالث: على حاجة الشعوب العربية إلى قائد فذّ يخلصهم من تخلّفهم ويأخذ بهم إلى طريق الرقي والنجاح.

٢-٢- الانحراف الجنسي

انحراف السدوميين الجنسي في التراث الديني

أشار القرآن إلى سبب الانتقام الإلهي من قوم لوط وهو انحرافهم الجنسي وشذوذهم المنكر في العلاقة مع الجنس المذكر. ذكر هذا السبب صراحة في سورة النمل: ﴿**وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ وَأَنتُمْ تُبْصِرُونَ * أَئِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ النِّسَاء بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ**﴾ (النمل/ ٥٤ و٥٥) وفي الآية إشارة صريحة إلى علمهم بقبحها وشناعتها. كما ذكر السبب نفسه في سورة الأعراف: ﴿**وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُم بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِّن الْعَالَمِينَ * إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ النِّسَاء بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ**﴾ (الأعراف/ ٨٠ و٨١) في الآية إشارة صريحة إلى سبقهم العالمين في الخوض في هذا النوع من الانحراف الجنسي.

كما أشار الكتاب المقدس في الإصحاح ١٨ إلى هذه الخطيئة حيث قال: «**وَقَالَ الرَّبُّ: إِنَّ صُرَاخَ سَدُومَ وَعَمُورَةَ قَدْ كَثُرَ، وَخَطِيَّتُهُمْ قَدْ عَظُمَتْ جِدًّا**».

الانحراف الجنسي في السدوميات

شذوذ السدوميين الجنسي، وما فيها من شناعة أخلاقية عملية من جهة أخرى، وما تدلّ عليه من عقد سلبية في نفوس أصحابها من جهة ثانية، وبعدهم عن القيم الإنسانية من جهة ثالثة؛ كلّ هذه جلبت نظر الشاعر خليل حاوي فاستحضرها في شعره لموافقتها عقيدته السوداوية.

تطرق الشاعر إلى انحراف السدوميين ليحذر العرب من مغبة الولوج في المفاسد ويقوم بواجبه الإصلاحي بضرب مثل من أمثال الفاسدين وما آل اليه أمرهم من دمار وهلاك.

إسقاط شذوذ السدوميين على الواقع الاجتماعي المعاصر

يعصرن الشاعر موضوع الانحراف الجنسي عند قوم لوط ويعطيه جانباً اجتماعياً وسياسياً. ففي الجانب الاجتماعي يقارن الشاعر بين حال الشعوب العربية الآن وأهل سدوم آنذاك؛ فالشرّ قد تمكّن من السيطرة على نفوس القومَينِ سويّة.

في المقطع التالي يتّهم الشاعر أهله وإخوته من العرب بالتمادي في الفساد لسنوات طويلة، بحيث تولّد نسل جديد فيقول: ...**أهلي، إخوتي../نسل السبايا** (الديوان: ١٥٠).

كما يأسف الشاعر لهزيمة أهله العرب وانكسارهم بعد غزوات الأعداء عليهم، فصار الرجال منهم لصوصاً حقاراً والنساء بغايا رخيصات في سوق الدعارة: **خَلّفَتْهُم غزواتُ الشَّرقِ وَالْغَرب/ لُصوصاً وَبغايا** (الديوان: ١٥١).

بهذه الكلمات يصور الشاعر مدى التخلف الإجتماعي والإنفلات الخلقي، وهو تصوير في غاية اللذع والتهكم؛ لعله يصيب العرب في صميمهم فيفيقوا من سباتهم ويعودوا إلى رشدهم.

في القسم التالي، يواصل الشاعر خليل حاوي تحقير الشعوب العربية؛ فيعيّرهم بالعقم وعدم القدرة على التعامل الجنسي الطبيعي وهي كناية تحقيرية تمسّ صميم العرب لأنه ينزّلهم من منزلة الرجال؛ ثمّ يضيف كنايته لسعاً وإيلاما أكثر حين يستحضر آخرين بدلهم يقومون بواجب الرجولة: **لنْ تَموتَ الأَرضُ إنْ مُتُّمْ/ لَها بَعْلٌ إلهيٌّ قَديمْ/ طالَما حَنَّتْ إلَيْهِ عَبْرَ لَيْلِ الْعُقْمِ.../ أُنثى واهِنَةْ/ فَضَّها الْبَعْلُ وَرَوّاها / فَغَصَّتْ بِالرجالِ الْآلِهَة** (الديوان: ١٥٣).

إسقاط شذوذ السدوميين على الواقع السياسي المعاصر

تبلور إسقاط موضوع الانحراف الجنسي على الواقع السياسي المعاصر في اتهام الشعوب بعدم الشعور بالغيرة الناموسية أولاً؛ وفي اتهام القيادات بالشذوذ الجنسي ثانياً؛ والثالث حين اتهم تلك القيادات بالعقم والضعف الجنسي؛ ورابعاً حين طالب باستبدال تلك القيادات.

استعان الشاعر بموضوع الانحراف الجنسي للسدوميين للتعبير به عن الوضع السياسي المتأزّم في الوطن العربي وعبّر عن اللامبالاة وعدم الاهتمام بالسياسة عند الشعوب العربية بشكل مبطّن وكنائي؛ وذلك حين اتهمهم بعدم الغيرة الناموسية وعدم الإحساس بالكرامة الشرفية حين رأوا بناتهم معرّضات للفاسقين فلم يحرّكوا ساكناً: **بنتهم تستمرئ الناب الذي يغرز** ... (الديوان: ١٥١). كما اتهمهم الشاعر بعدم الغيرة الناموسية حين اعتبر نساءهم بغايا في سوق الدعارة في مقطع آخر: **خلَّفَتْهم غزواتُ الشرق والغرب / لصوصاً وبغايا** (الديوان: ١٥١).

وهاتان الظاهرتان الاجتماعية (تعريض البنات للفاسقين وامتهان النساء في سوق الدعارة) تدلّان على عدم إحساس الشعوب بالمسؤولية حتى في القضايا الشخصية كالشرفية منها، ما يترتب عليهما بالأولى عدم الإحساس بالمسئولية السياسية قبالة الوطن، والسيادة، والحكم.

واستحضر الشاعر الانحراف الجنسي للسدومين حين اتهم القيادات السياسية في الوطن العربي بالانحراف الجنسي وممارسة الجنس خارج إطاره الطبيعي؛ وذلك حين ارتبطوا بالمتلهفات للجنس.

والمرّة الثالثة التي استحضر الشاعر الانحراف الجنسي للسدوميين كان حين اتهم القيادات بالضعف الجنسي والعقم في إشارة كنائية إلى أمرين، إلى العلاقة العقيمة بينهم وبين الشعوب العربية من جهة، وإلى عدم أهلية تلك القيادات للقيادة من جهة أخرى، لأنها قد افتقدت رجولتها: .../ **وليكن ناب خصيٍّ / إن يكن ناب أميرْ** (الديوان: ١٥١).

والمرة الرابعة، حين نادى وطالب بمنقذ فذ يخلّص الشعوب العربية ويقودهم إلى الرقي. وقد تناولت الموضوع بالبحث تحت عنوان "تشوق الشعوب العربية إلى بطل منقذ" آنفاً.

٢-٣- العذاب والانتقام الإلهي

٢-٣-١- صورة العذاب في التراث الديني

صبّ القرآن أكثر اهتمامه في قصة قوم سدوم على ما حلّ بهم من سوء وعذاب نتيجة بغيهم وانحرافهم الجنسي. ذكر القرآن من العذاب: سببه، ووقته، وعدم الالتفات إلى الوراء، والمطر من السماء، ودمار القرية، وهلاك السدوميين. وقد صوّر القرآن هذه اللحظة ومراحلها تصويراً واضحاً للعظة والاعتبار في كثير من السور؛ منها سورة القمر حيث قال: ﴿**إِنَّا مُنزِلُونَ عَلَى أَهْلِ هَذِهِ الْقَرْيَةِ رِجْزًا مِّنَ السَّمَاءِ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ**﴾ (القمر/ ٣٤).

أمّا الكتاب المقدس فقد هدّد السدوميين بالهلاك على لسان الملكَين المرسَلَين إلى النبي لوط (ع): وَقَالَ الرَّجُلاَنِ لِلُوطٍ: «... **اخْرجْ مِنَ الْمَكَانِ، لأَنَّنَا مُهْلِكَانِ هذَا الْمَكَانَ، إِذْ قَدْ عَظُمَ صُرَاخُهُمْ أَمَامَ الرَّبِّ، فَأَرْسَلَنَا الرَّبُّ لِنُهْلِكَهُ**» (الإصحَاحُ ١٩).

٢-٣-٢- صورة العذاب في السدوميات

أكثر حاوي من التطرق إلى عذاب السدوميين برؤية تشاؤمية، وفق ما جاء في التراث عنها. فقد أشار في قصيدته إلى المواضيع التالية وفق ما في التراث الديني؛ أولاً: أشار حاوي إلى زمن العقاب فقال: بأنّ العذاب حلّ بالسدوميين صباحاً، لذلك تكلّم في سدومياته عن الصباح بنظرة متشائمة ووصفه بأوصاف سلبية ك: الصبح اللعين، وصباحاً شاحباً. ثانياً: أشار الشاعر إلى السماء، ورعدها، وبرقها، ومطرها وتكلّم عنها طويلاً. ثالثاً: تكلّم الشاعر عن المسخ إلى عواميد، ورابعاً: تكلم الشاعر عن الموت، والدمار، وما حلّ بالقرية من فناء؛ كلّ ذلك وفق المنقول الديني.

يضفي الشاعر على الموقف القاتم كثيراً من السلبيات ولما يراه يتماشى مع ما في نفسه من رؤى تشاؤمية يشحن كلامه الشعري بكثير من المفردات السلبية والمفاهيم القاتمة فيزداد الموقف الانتقامي الحزين سوداويةً وحزناً.

في المقطع التالي، يرمز الشاعر إلى الدمار الشامل الذي حرق كل شيء بعد نزول العذاب. النقمة السماوية لم تُبقِ على شيء من سدوم وأهلها، كما لم تترك لها بقية تقوم عليها في غدها. وقد أصبحت أرضها سبخة لا يمكنها أن تنمّي نباتاً: **أَمْسي احْتراقٌ/ وَاحْتراقٌ غَدي/ وخُطوةٌ مُرهقةٌ مرهقة/ تَهُمُّ فِي الظَّنِّ ولا تَبْتَدي/ في سَبْخَةٍ مَحروقَةٍ مُحْرِقَة** (الديوان: ٥٥٩).

لا يبقى على أرضها شيء مستوٍ قائم؛ فالمصيبة عظيمة لا يقاومها شيء فيتساقط أمام جبروتها: **لا يلتقي ظلّ على أرضِها/ من غَيمةٍ أو نَبتةٍ مُورِقة** (الديوان: ٥٦٠).

الصورة القاتمة عن المصيبة في التراث الديني وما حل من دمار واحتراق صارت المنطلق الذي منه انطلق الشاعر ليحلّق في أجواء شعرية فيعبر عن شدة الاحتراق والدمار بأسلوب شعري فيه الكثير من الإبداع. كلّ المظاهرالطبيعية – بعد الانتقام وعلى تعبير الشاعر– تحتوي على مفاهيم تتناقض مع ما نعرفه عنها. فالتراب الذي هو مبدأ الحياة، تحرقه النار فتقضي عليه؛ والحجر الذي هو رمز الصلابة والقوة تقضي عليه النار فيحترق أيضاً، حتى السحاب التي تبشّر بالحياة ونزول الغيث والمدد من السماء تلتهمها النار أيضاً فتقضي عليها فلا تقدّم خيراً: **يَحْتَرِقُ التُّرَابْ!/ يَحْتَرِقُ الحَجَرْ!/ يَحْتَرِقُ السَّحابْ** (الديوان: ٥٥٩).

الف– الصباح

صباح الانتقام في التراث الديني

صوّرت الآيات زمن نزول العذاب حيث كان صباحاً؛ جاء في سورة القمر: ﴿**إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ حَاصِبًا إِلَّا آلَ لُوطٍ نَّجَّيْنَاهُم بِسَحَرٍ**﴾ (القمر/٣٤) ﴿**وَلَقَدْ صَبَّحَهُم بُكْرَةً عَذَابٌ مُّسْتَقِرٌّ**﴾ (القمر/٣٨).

وقد تطرق الكتاب المقدس إلى زمن العقاب حيث كان صباحاً كذلك: «**وَمَعَ شُرُوقِ الشَّمْسِ، دَخَلَ لُوطُ إلى صُوغَرَ. ثُمَّ أمطَرَ اللهُ عَلَى سَدُومَ وَعَمُورَةَ كِبْرِيتاً مُلْتَهِباً وَناراً مِنْ عِندِ اللهِ مِنَ السَّماءِ. فَدَمَّرَهُما مَعَ الوادِي كُلِّهِ، وَكُلّ السّاكِنِينَ هُناكَ، وَكُلّ ما نَما فِي الأَرْضِ**» (الكتاب المقدس، الإصحاح ١٩).

الصباح في السدوميات

الصبح ظاهرة طبيعية تغنّى بها الشعراء، باعتباره تمثيلاً للحياة والانبعاث بعد رقدة، وسكون، وظلام حالك. لكنّه في شعر خليل حاوي، يتحول عن دلالته الإيجابية ليدلّ على معان سلبية: **سَوْفَ نَبْقى خَلْفَ مرمى/ الشَّمْسِ والثَّلجِ الحزينْ** (الديوان: ١٠٩).

حتى أشعة الشمس التي من طبيعتها الإنارة، وبسط الدفء، والحياة، وبداية اليقظة تتحول في سدوميات خليل حاوي إلى ضدّها فتصير سهاماً تميت، كما تصير حرارة الشمس باردة كالثلج فلم تعد تُدفِئ بحرارتها بل تجمّد كالثلج.

في المقطع التالي، يلعن خليل حاوي الصبح ويتعامل معه بصورة سلبية ويقول: **هيَ ذكرى ذلِكَ الصُّبحِ اللَّعينْ/ كانَ صُبْحًا شاحِبًا/ أَتْعَسَ مِنْ لَيْلٍ حَزين** (الديوان: ١١١).

ذكرى الصباح لا تبعث في الشاعر إلا إحساساً سلبياً شبيهاً بما يشعر به من أمر ملعون. فالصبح يفوق اللّيل تعاسة باشراقه الذي قد ملأ الآفاق سكوناً_ لا حركةً_ على رأي الشاعر البتة.

بعد تلك الصورة القاتمة عن الصبح، يجد الشاعر الأجواء المناسبة للتعبير عن رؤاه المتشائمة فيستحضر رموزاً سلبية ومشئومة كالخفافيش والبوم؛ ليضفي شؤماً أكثر على شعره: **كانَ فِي الْآفاقِ وَالْأرضِ سُكونْ/ ثُمَّ صاحَتْ بُومَةٌ، هاجَتْ خَفافيشٌ/ دَجَا الْأُفْقُ اكْفَهَرَّا** (الديوان: ١١١).

البوم والخفافيش التي تختفي عادةً في الصباح؛ تظهر في هذا الصباح الذي يصوره خليل حاوي، فالصباح هذا على غير عادته من النور والإشعاع إذ هو قاتم أسود، لذا تظهر فيه مظاهر الشؤم هذه لما ترى لنفسها من مجال فيه. تم الحشد اللغوي للتعبير عن الشؤم إما بصورة صريحة كما في البوم، والخفافيش، والسكون، والدجا وإما بصورة مقلوبة المعنى كما في الصبح بعد تجريده من صفة الحركة والنشاط وتحميله معنى السكون.

ب– السماء

السماء في التراث الديني

أشارت سورة هود إلى أنّ السماء رمت السدوميين بحجارة متتالية كقطرات المطر المتتالية: ﴿**فَلَمَّا جَاء أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ مَّنضُودٍ * مسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ وَمَا هِيَ مِنَ الظَّالِمِينَ بِبَعِيدٍ**﴾ (هود/ ٨٢-٨٣). وما كان هذا المطر إلّا لجرمهم وعدوانهم ومخالفتهم طبيعة الإنسان

وفطرته: ﴿**وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَرًا فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ**﴾ (الأعراف/٨٤) وهذا المطر لم يكن بدون سابق إنذار ولم يكن مفاجأة: ﴿**وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَرًا فَسَاء مَطَرُ الْمُنذَرِينَ**﴾ (الشعراء/١٧٣).

وقد صرّح الكتاب المقدس بذلك: «**فَأَمْطَرَ الرَّبُّ عَلَى سَدُومَ وَعَمُورَةَ كِبْرِيتًا وَنَارًا مِنْ عِنْدِ الرَّبِّ مِنَ السَّمَاءِ**» (الإصحاح ١٩).

السماء في السدوميات

وصف الشاعر السماء بأنّ الآذان تصطكّ من رعدها المخيف، وفيها سحب حمراء لم تمطر إلّا جمراً، وكبريتاً، وملحاً، وسموماً: **وَدَوَتْ جَلجلةُ الرَّعدِ/ فَشَقَّتْ سُحُبًا حمراءَ حرَّى/ أمْطَرَتْ جمرًا وكبريتًا وملحًا وسمومًا**/ (الديوان: ١١٢).

فالسحب التي تمثل الخير، والبركة، والإنماء؛ وينتظرها الناس بلهفة لتخفّف عنهم مشاكل الحياة في عالم الواقع، تتحول وتتبدّل إلى ضدها في سدوميات خليل حاوي ولا تدلّ إلّا على معان سلبية.

ج- المسخ إلى عواميد

المسخ إلى عواميد في التراث الديني

استقى الشاعر فحوى المسخ من التراث الديني؛ جاء في سورة هود: ﴿**قَالُوا يَا لُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَن يَصِلُوا إِلَيْكَ فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ**﴾ (لوط/٨١). وكذلك الكتاب المقدَّس أشار إلى المسخ إلى عواميد من الملح: «**ونظرت امرأته من ورائه فصارت عمود ملح**» (الإصحاح التاسع عشر/ رقم ٢٦).

المسخ إلى عواميد في السدوميات

بتأثير من هذا المضمون التراثي قال حاوي: قد تحولنا إلى عواميد ممسوخة من الملح، لا أهمّيّة لنا؛ فنحن وخلقنا عبث وبلاهة: **وإذا نحنُ عواميدٌ من الملحِ،/مُسُوخٌ من بلاهاتِ السنينْ**/ (الديوان: ١١٢).

وهذا الرأي غايةٌ في النظرة التحقيرية التي تطيح بالإنسان وكيانه حين يعتبر وجوده فضلة لا خير فيها، وبلاهة وغلطة في مسيرة الخلق. صورة الإنسان هنا، تدلّ على أسره، وعدم اختياره، وعدم قدرته على تحقيق أيّ انجاز.

د- الدمار والهلاك

دمار القرية وهلاك أهلها في التراث الديني

وكانت عاقبة السدوميين انقلاب قريتهم رأساً على عقب، فتخرّبت تماماً: ﴿**فَجَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا** و...﴾ (الحجر/٧٤), وفي سورة هود نشاهد صورة العاقبة نفسها: ﴿**فَلَمَّا جَاء أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا** و...﴾ (هود/٨٢). كما وضّح الكتاب المقدَّس تلك العاقبة في الإصحاح (١٩) فقال: «**وَقَلَبَ تِلْكَ الْمُدُنَ، وَكُلَّ الدَّائِرَةِ، وَجَمِيعَ سُكَّانِ الْمُدُنِ، وَنَبَاتِ الأَرْضِ**».

دمار القرية وهلاك أهلها في السدوميات

يبدأ الشاعر بتصوير دمار القرية بالسيل العارم الذي فاضَ بعد مطر غزير، فقضى على مظاهر الحياة؛ وغدا براكين جهنمية يغزو القرية فيقتل أهلها ويمحوها من الوجود دون مبالاة: **وَجَرى السَّيْلُ براكينَ الجَحيمْ/ أحْرَقَ الْقَرْيَةَ، عَرّاها،/ طَوى الْقَتْلى وَمَرَّا** (الديوان: ١١٢).

الهلاك بهذه الصورة غايةٌ في الدلالة على النهاية المأساوية؛ حيث البراكين الجهنمية تدكّ القرية وتدمّر بناياتها وتقتل أهلها.

في المقطع التالي، استحضر خليل حاوي صورة الانتقام مرّة أخرى وقال بأنّ الموت قضي علينا جميعاً؛ مات أصدقاؤنا الذين تسامرنا معهم طويلاً وذهبوا، كما الذكريات الجميلة التي كانت لنا معهم قد ذهبت فلم يبق منها شيء، حتى قلوبنا التي كانت عامرة نابضة بحبّهم هَفَتَتْ نارها فلم تنبض بالحيوية ولم يبق فيها إلّا صمت وسكوت: **وتلَفَّتْنا إلى مَطرحِ ما كانَ لنا/ بيتٌ، وسمَّارٌ، وذِكرى/ فإذا أضْلُعُنا صَمْتُ صخورٍ/ وَفراغٌ مَيّتُ الآفاقِ.. صَحْرَا** (الديوان: ١١٣).

هـ- الاعتبار والعظة

الاعتبار بقوم لوط في التراث الديني

سوء عاقبة السدوميين صارت ذكرى يذكرها الآخرون، يعتبرون بها ويستخلصون منها عبراً تفيدهم في دنياهم وأخراهم. فآثارهم واضحة للعاقلين، جاء في سورة القمر: ﴿**وَلَقَد تَّرَكْنَا مِنْهَا آيَةً بَيِّنَةً لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ**﴾ (القمر/٣٥). وهي آثار على طريق المارة تجلب انتباههم ليل صباح كما جاء في سورة الصافات: ﴿**وَإِنَّكُمْ لَتَمُرُّونَ عَلَيْهِم مُّصْبِحِينَ * وَبِاللَّيْلِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ**﴾ (الصافات/١٣٧- ١٣٨).

أما الكتاب المقدس فقد كرّر القصة مرّات ومرّات يكشف فيها عن جوانب من سوء السدوميين والانتقام الإلهي منهم والهدف من ذلك كله تذكير المؤمنين ليتّعظوا بعاقبة السدوميين.

الاعتبار بقوم لوط في السدوميات

تعاطى الشاعر مع عاقبة السدوميين من منظور سلبي، إذ يمهّد بخلق أجواء قاتمة، فيتكلم عن الموت ثمّ يصوّر ما حلّ بالسدوميين وكيفية صيرورتهم ذكرى فارغة لا خير فيها. فذكرياتهم لا تذكّره بماض يشتاق اليه لما فيه من مرارات، ولا تشعل في نفسه ما يتحسّر له لما فيه من معاناة: **لا اذِّكارٌ يُلهِبُ الحسْرَةَ/ من حينٍ لحِينْ/** (الديوان: ١٠٩).

يذكر الشاعر كلامه في المقطع السابق عن الذكريات بأداة النفي الدالة على الهلاك والعدميّة، ليعبّرَ عن شؤم الذكريات، والتأكيد على أنها تختلف عن الذكرى الوعظية الحافلة بالتربية والإرشاد.

الذكرى في بال خليل حاوي لا خير فيها فإنها لا تستطيع أن تثير فيه الحيوية والنشاط. كيف تستطيع الذكرى ذلك وهي من فراغ ميت يخلو من مظاهر الحياة كما تخلو الصحراء القاحلة منها. والذكريات المرّة لا تترك إلّا بقايا ومخلّفات من الرماد، والسواد: **بعضَ ذكرى/ أيُّ ذِكْرى، أيُّ ذكرى/ مِنْ فراغٍ مَيّتِ الآفاقِ.. صَحْرا/ مَسَحَتْ ما قَبْلَها، ثُمَّ اضْمَحَلَّتْ/ خَلَّفتْ مَطرحَها طَعْمَ رمادْ/ مَطرحَ الشمسِ رمادًا وسوادْ** (الديوان:١١٠).

تكريس مفردات دالة على الشؤم من: الحسرة، وفراغٍ ميّت، ومسحتْ، واضمحلّتْ، وخَلّفتْ، ورمادْ، وسواد؛ هذه المفردات المتتالية تكشف لنا عن جانب من نظرة الشاعر القاتمة.

في التعابير التالية، يتوافق تعبير خليل حاوي مع التعبير القرآني من جهتين: فهو يعتبر آثار السدوميين على طريق المارّة كما جاء في سورة الصافات: ﴿**وَإِنَّكُمْ لَتَمُرُّونَ عَلَيْهِم مُّصْبِحِينَ**﴾ (الصافات/ ١٣٧) هذا من جهة، وأما من جهة أخرى، فقد اعتبر القرآن عاقبتهم آية ينظر اليها الناس فيعتبرون كما في الآية ٣٥ من سورة القمر فصوّر الشاعر عاقبتهم عظةً وتذكيراً للناس كذلك: **إنْ تُذَكِّرْ عابرَ الدربِ/ بحالِ المَيّتينْ/** (الديوان: ١١٢-١١٣).

في المقطع التالي، يضفي الشاعر على الموقف من رؤيته المتشائمة أربعة أشياء؛ شيئاً من الفراغ فهي جوفاء، وشيئاً من عدم الأصالة فهي بلا أمس، وشيئاً من العدم والفناء فهي بلا يوم، وشيئاً من النسيان والخمول فهي بلا ذكرى: **لا تذكرُ، جوفاءَ/ بلا أمسٍ، بلا يومٍ وذكرى** (الديوان: ١١٣).

٣- النتائج

لقد استخدم خليل حاوي في قصصه الشعرية السدومية فن التناص مع التراث الديني،. فجاء فيها بما نقله التراث الديني، مستغلاً تلك الأجواء للتعبير عن تشاؤمه؛ لذلك جاءت القصائد قاتمةً سوداوية. بدأ الشاعر استحضار القصة بالبيان السلبي والتعبير التشاؤمي في قصيدته الأولى، حيث جاءت مليئة باليأس من تخلف العرب المعاصرين ثم غيّر الشاعر نظرته في القصيدة الثانية حيث حمّلها كثيراً من الأفكار الإيجابية وعبر فيها عن أمله بمستقبل مشرق، لكنه غيّر رأيه مرّة أخرى في القصيدة الثالثة القصيرة حيث عاد فيها إلى معتقده المتشائم الأول. عصرن الشاعر قصته التراثية بمقارنة عرب الأمس وعرب اليوم وبما صبّ على المجتمع العربي المعاصر من توبيخ كما ورد في التراث عن توبيخ السدوميين. فنقد المجتمع العربي وبيّن سلبياته من تخلف، وركون، وانصياع للمستبدين. كما نقد الواقع السياسي وضعف الحكام العرب وعدم أهليتهم للحكم والسيادة؛ وكان نقده لاذعاً؛ كما تطرق إلى العلاقة المريضة بين الشعوب العربية وحكامها المبتنية على الاستبداد والجور. اعتمد الشاعر في سرد القصة على التعبير الرمزي في كثير من المقاطع الشعرية. فالسدوميون رمز الشعوب العربية؛ ورسالة النبي لوط (ع) رمز للقيادات في الوطن العربي. احتوت السدوميات على نظرة سلبية ورؤية متشائمة. استحضرها الشاعر لما في القصة من أجواء حزينة تتلاءم ومعتقده الفكري السلبي. برز تشاؤم الشاعر في تصاويره عن المصيبة خاصة عن مرحلة مابعد الانتقام الإلهي وما استخدم من كلمات سلبية.

المصادر

القرآن الكريم.

الإنجيل.

إسماعيل، عزالدين. (٢٠٠٧). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (الطبعة الأولى). بيروت: دار العودة.

بن نعمان، أحمد، وآخرون. (٢٠٠٥). *اللغة العربية: أسئلة التطور الذاتي والمستقبل* (الطبعة الأولى). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

حاوي، خليل. (١٩٩٣). *الديوان* (الطبعة الأولى). بيروت: دار العودة.

حسن، عليان. (٢٠٠١). *البطل في الرواية العربية في بلاد الشام* (الطبعة الأولى). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

زيرافا، ميشال. (١٩٨٦). *الأسطورة والرواية* (الطبعة الثانية، ترجمة: صبحي حديدي). الدار البيضاء: منشورات عيون.

شريم، جوزيف ميشال. (١٩٨٧). *دليل الدراسات الأسلوبية* (الطبعة الثانية). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

عشماوي، محمد زكي. (١٩٨٠). *الأدب وقيم الحياة المعاصرة* (الطبعة الأولى). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

عواد، عبدالحسين. (٢٠٠٦). *نقد الشعر: المنهج والمعيار* (الطبعة الثانية). بيروت: مؤسسة العارف للمطبوعات.

منيف، عبدالرحمن. (٢٠٠٣). *بين الثقافة والسياسة* (الطبعة الثالثة). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الميسري، عبدالوهاب، وفتحى التريكى. (٢٠٠٣). *الحداثة وما بعد الحداثة* (الطبعة الأولى). دمشق: دار الفكر.

الورقي، السعيد. (١٩٨٤). *في الأدب العربي المعاصر* (الطبعة الأولى). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی | نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ | السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

صدى القرآن الكريم في شعر محمد مفتاح الفيتوري

مهرداد آقائي[1] (الأستاذ المشارك، جامعة المحقق الأردبيلي)
غلامعباس رضايي هفتادر (الأستاذ المشارك، جامعة طهران)

DOI: 10.34785/j022.2021.004

CC BY

تاريخ دريافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۸ | تاريخ الوصول: ۲۰۲۰/۱۲/۰۸
تاريخ پذيرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۵ | صفحات: ۱۰۵-۱۱۷ | تاريخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۱/۰۶

الملخص

إن القرآن الكريم مصدر أُمّ للمصادر العربية، وتتبيّن أهميته وقيمته عند موازنته بالكتب الأخرى و لا شك أن القرآن الكريم ومضامينه العالية من أهم روافد الشعر العربي، فاستلهم منه الشعراء الكثيرون من الموضوعات و الشخصيات التي كانت محورا لإنتاجاتهم الأدبية العظيمة التى اتخذت نصوصها من القرآن الكريم. التناص ظاهرة جديدة لمفهوم قديم ظهر إثر الدراسات اللسانية في الغرب، و له جذور عريق في الدراسات النقدية القديمة بتسميات و له مصطلحات مختلفة كالاقتباس و التضمين و الاستشهاد و المحاكاة و ماشابه ذلك في الدراسات الحديثة كتوظيف الأسطورة وغيرها. التناص القرآني يعتبر من التناص المباشر و من أبرز مصادر التجربة الشعرية في الشعر الحديث. هذا البحث معالجة في شعر الشاعر السودانى المعاصر«محمد مفتاح الفيتورى» للحصول و المعرفة على أبرز أشكال التناص القرآنى فى أشعاره التى تسمّى النصّ الحاضر و الآيات القرآنية التى استفاد الشاعر منها و تسمّى النصّ الغائب. و نستنتج من هذا البحث أنّ كل شعر عربى متأثر من القرآن الكريم مباشراً أو غير مباشر، و لو إدعى صاحب الشعر بأنّه لم يأخذ شيئاً من القرآن و هذا أمر مستحال.

الكلمات الرئيسة: القرآن الكريم، الشعر العربى الحديث، التناص، الفيتورى، السودان

پژواک‌های قرآنی در اشعار فیتوری شاعر سودانی

[1] الكاتب المسؤول؛ البريد الإلكتروني: almehr55@yahoo.com

چکیده

قرآن کریم به عنوان یکی از منابع اصلی برای علوم زبان عربی و سایر منابع عربی است. اهمیت و ارزش قرآن زمانی بهتر مشخص می شود که با کتاب‌های دیگر مقایسه و برابری شود. بدون شک قرآن کریم با مضامین والای خود به عنوان راهبری مهم برای شاعران عرب بوده و بیشتر شاعران عرب از موضوعات قرآنی و شخصیت‌های مذکور در آن برای غنی‌تر ساختن آثار خود بهره برده‌اند. پدیده بینامتنی به عنوان یک پدیده نوظهور با مفهومی قدیمی به دنبال پژوهش‌های زبانشناسی در غرب به منصه ظهور رسید که دارای ریشه و اصالت عمیقی در پژوهش‌های نقد ادبی قدیم زبان عربی با نام‌ها و اصطلاحات مختلفی همچون اقتباس، تضمین، استتشهاد، محاکات، کاربست اسطوره و نام‌های مشابه آن بوده است. بینامتنی قرآنی از بارزترین منابع نمونه‌های شعری محمد مفتاح الفیتوری و از نوع بینامتنی مستقیم به شمار می‌آید. این پژوهش بر آن است که شعر محمد مفتاح فیتوری شاعر معاصر سودانی را با بررسی انواع بینامتنی قرآنی مورد واکاوی قرار دهد، شعر الهام گرفته از قرآن به عنوان متن حاضر و آیات به کار رفته در آن به عنوان متن غایب نامیده شده است. از این بحث نتیجه گرفته می‌شود که شعر فیتوری تحت تأثیر مستقیم و غیر مستقیم مضامین و واژگان قرآن بوده است.

واژگان کلیدی: قرآن کریم، شعر معاصرعربی، بینامتنیت، فیتوری، سودان.

۱– المقدمة

إن الحديث عن القرآن الكريم يلقي هيبة وتخوفا فى الإنسان، و بقدر هذه الهيبة والتخوف تتبيّن أهميته و قيمته و ضرورته و لا شك أن القرآن الكريم ومضامينه العالية من أهم روافد الشعر العربي، فاستلهم منه الشعراء الكثيرون من الموضوعات و الشخصيات التي كانت محورا لإنتاجاتهم الأدبية العظيمة. فنلاحظ عند البحث عن التناص الديني و مدى حضوره في أعمال الشعراء المعاصرين، إستلهام عدد غفير منهم من القرآن و إستدعاءهم الشخصيات القرآنية وذلك للتعبير عن معاناتهم، لأنهم وجدوا بينها وبين ما يجري في بلدهم تماثلا فاعتمدوا على هذه المفاهيم على سبيل التناص لإثراء نصهم الشعري. تعتمد عملية الإبداع على مجموعة من البنية اللغوية التي تتسرب من نص إلى آخر، عبر مراحل زمنية طويلة، وليست القصيدة المعاصرة، في بعض جوانبها، إلا مزيجا مما استقر في ذاكرة الشاعر المبدع من مخزونات ثقافية معرفية مختلفة المصادر.

۱–۱– خلفية البحث

لم يتطرق الدارسون في مجال التناص القرآنى إلى دراسة المضامين الدينية في شعر الشاعر الفيتورى،بل الذي تمت دراستها لحد الآن يدور موضوعه في مجال الحقل العام امثال: تأثير القرآن في الشعر المعاصر او التي يطرق اليه الباحثون يتمحور موضوعه على خصوص دراسة التناص فى الشعر الشعراء المعاصرين. وبإمكاننا أن نشير إلى عدد من الاعمال التي قد تمت دراستها وترتبط بالموضوع كما في التالي:

۱– مقالة «التناص القرآني في شعر غادة السمان» لشازاد كريم عثمان و لمياء ياسين حمزة.
۲– مقالة «التناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر» للدكتور على سليمى وعبدالصاحب طهماسبي.
۳– مقالة«التناص القرآني في شعر جميل صدقى الزهاوى» للدكتور علىاكبر محسنى وعبدالصاحب طهماسبي.
٤– مقالة «التناص القرآنى فى شعر فدوى طوقان» للدكتور صادق سياحى و فرحان گل‌مغانى زاده.
٥– مقالة «التّناص القرآني في شعر سميح القاسم» لجعفر بهاء الدين و سميه حسن عليان.

٦- مقالة «التناصّ القرآني في شعر أحمد شوقي» لآمنه موسوي شجري و محمد حسن معصومى.

٧- رسالة الماجستير بعنوان: «التناص القرآني في أشعار احمد مطر» للسيد ماشاءالله واحدي.

٢- البحث

٢-١- التناص لغةً

التناص مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب، فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية و العربية منها مؤخرا. و هو حديث الوفادة على المشرق العربي، و لقد اختلفت النظريات والمفاهيم و التفسيرات حوله باختلاف التيارات الفكرية و المدارس النقدية أساسا في الغرب. و قبل الحديث عن دلالة التناص في بعده الأدبي، يجدر بنا الكشف عن المرجعية اللغوية له، علما أن مفهوم التناص لغويا لا يسعفنا في التعرف إلى المعني الاصطلاحي بشكل حاسم.

التناص لفظاً يعود إلى جذره اللغوي (نصص) وقد أورد اصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر، فقد جاء في لسان العرب أن النص: «رفعك الشيء ،نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما قد أُظهِرَ فقد نُصَّ،و وُضِع علي المنصة، أي علي غاية الفضيحة و الشهرة. و قال عمرو بن دينار :ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهوي : اي ارفع له واسند ونص المتاع نصا: جعل بعضه علي بعض» (ابن منظور، ٢٠٠٥: ٣٩٣٠/٢). النص و التناص في اللغة يعني البلوغ و الاكتمال في الغاية كما قال الفيروزآبادي: «نص الحديث رفعه و ناقته استخرج ما عندها و منه فلان ينص أنفه غضبا و هو نصاص الانف و المتاع جعل بعضه فوق بعض و فلانا استقصي مسألته عن الشيء و العروس أقعدها علي المنصة بالكسر و هي ما ترفع عليه فانتصت و الشيء أظهره و الشواء ينص نصيصا صوت على النار، و القدر غلت ... واذا بلغ النساء نص الحقاق او الحقائق، فالعصبة أولي أي بلغن الغاية التي عقلن فيها أو قدرن فيها على الحقاق و هو الخصام» (الفيروزآبادى، ١٩٩٦: ٣١٩و٣٢٠).

٢-٢- التناص اصطلاحاً:

هل هناك نص أدبي يمكن اعتباره نصا مبتكرا خالصا، ام ان صاحب النص لا بد له أثناء بناء النص أن يدخل شذرات من نصوص أخري إلى نصه، أو ان يتشرّب نصه روائح نصوص أخري؟ فانطلاقاً من هذا التساؤل، قد شاع في نقدنا العربي الحديث مصطلحا «التناص» أو «تفاعل النصوص» أو ما

شابهما مما يدل على تداخل النصوص أو تعالقها معا، لكن قد يصعب تحديد مفهوم التناص و هو كباقي المفهومات يخضع للمنطلق الفكري لكل محدد له من النقاد و الدارسين و الذين أجمعوا على تغييب صاحب النص و الاحتفال بالنص و لاشيء غير النص.و اغلب هؤلاء إنطلقوا من أن التناص هو حوار النصوص فيما بينها. «و قد نقل محمد مفتاح بعض التعاريف لهذا المفهوم منها:١- إنه فسيفساء من نصوص أخري و أدمجت فيه بتقنيات مختلفة. ٢- أو إنه ممتص لها ، يجعلها من عندياته و بتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه و مع مقاصده.٣- أو محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالتها أو بهدف تعضيدها. و التناص عملية من عمليات الاستماع والمثاقفة سواء عند المبدع أو عند الناقد الذي يكشف عن هذه الظاهرة عند اديب ما، و هي تمثّل مستوي من مستويات القراءة» (تحريشى، ٢٠٠٠: ٥٦).

و جاء فى تعريف آخر منه «فالتناص اذن هو تداخل النص – موضع الدراسة — مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة، بطريقة يتبين فيها قصد المبدع في الإفادة من النص السابق.و هو مختلف اختلافا كبيرا عن السرقة، و هي الاعتداء على نصوص الآخرين. بمعنى آخر، هو التفاعل الذي يحدث بين نص و آخر. أو هو علاقة حضور متزامن لنصين أو أكثر، داخل إطار نصي واحد، سواء حرفيا و تنصيصيا أو بالاشارة، كما في الاستشهاد أو التضمين، كأن يستشهد الكاتب ببيت من الشعر القديم أو بآيات من القرآن الكريم» (الخشاب، ١٩٩٤: ١٥). أو بالأحرى نقول: «إنّ التناص أساسه التفاعل و التشارك، و هذا يقتضي الحفظ و المعرفة السابقة بالنصوص السابقة، لأن النص يعتمد علي تحويل النصوص السابقة وتمثيلها بنص موحّد يجمع بين الحاضر والغائب وينسج بطريقة تتناسب وكل قاريء و مبدع» (السعدنى،١٩٩١: ٨).

٢-٣- التناص في الأدب العربى

لو عدنا إلى النقد العربي القديم، لوجدنا أن جذور مصطلح التناص تضرب في أعماق الموروثين العربيين النقدي و البلاغي مع ملاحظة الفوارق في ظروف النشأة، و الغايات و الاهداف التي أظهرت هذا المصطلح إلى الوجود، «ولن نقول إنّ النقد العربي القديم قد سبق النقد الغربي المعاصر في إستحداث هذا المصطلح و إستخدامه، فذلك ضرب من الجهل، ولكنّ النقد العربي القديم أشار إلى عدّة مصطلحات نقدية وبلاغية هي في حقيقتها أشكال متنوعة من أشكال التناص. ومن هذه المصطلحات: الاقتباس والتضمين والسرقة والمعاضة والمناقضة. وليست هذه المصطلحات إلا شكلاً

من أشكال التناص، و القاسم المشترك بينها و بين التناص هو فكرة إنتقال المعنى أو اللفظ أو كليهما، أو جزء منهما من نص إلى آخر ومن عمل أدبي إلى آخر مع اختلاف في المقصد والغاية» (طعمة حلبي، ٢٠٠٧: ٤٣).

يجرى التناص فى الأدب العربى غالباً ما فى الشعر حيث «يشكّل التناص في شعر الحداثة بنية فنية و جمالية عميقة الصلة بنسيج القصيدة و خيوطها الدلالية بأبعادها الذاتية و الإنسانية و إمتزاج أزمانها الثلاثة، الماضي و الحاضر و المستقبل و التي كانت بمثابة وسائل تحريضية أو حدّاً فاصلاً لموقف نفسي يريد الشاعر تحقيقه في المستقبل، فهي تكشف الواقع أو تستعيد الماضي أو تستبق الزمن الحاضر الي المستقبل كما يفعل الحلم الانساني في صنع مستقبل أفضل وأرقي» (رستم پورملکی، ١٣٨٤: ١٨).

دخلت ظاهرة التناص فى الأدب العربى من خلال الكتب المترجمة من الآثار الغربية بيد النقّاد و الأدباء المعاصرين، «لقد غدا حضور أشكال شتى من الموروث الانساني في الشعر العربي المعاصر سمة فنية ، يتسابق كثير من الشعراء المعاصرين إلى استخدامها وقد أطلق النقد العربي المعاصر على هذه الظاهرة مصطلح «التناص» و هو مصطلح نقدي جديد لم يعرفه النقد العربي المعاصر حتى فى زمن متأخر من القرن العشرين. فقد ارتبط هذا المصطلح بالمدارس النقدية الاجنبية و وفد الى النقد العربي المعاصر من خلال التواصل الثقافي والحضاري ، الذي اتسع مؤخرا بين الثقافة العربية والثقافات الاجنبية ، لكن ظاهرة التناص لها جذور عريقة في تراثنا البلاغي والنقدي القديم، إذ إن بعض المصطلحات النقدية العربية القديمة مثل: التضمين و الاقتباس و السرقة و المعارضة و المناقضة، تقترب إلى حد كبير من مصطلح التناص. هذا المصطلح قد ظهر إلى الوجود فعلاً علي يد «جوليا كرستيفا» في بحوثها التي كتبتها بين عامي (١٩٦٦ و ١٩٦٧) ومن ثمّ تبنته جماعة "تيل كيل[١]" النقدية، وانتشر بعد ذلك في المحافل النقدية بسرعة كبيرة» (طعمة حلبي، ٢٠٠٧: ٥). التناص إذن عند كرستيفا، «هو علاقة بين الخطاب في النص و بين خطابات محيطة و ملازمة، أكثر منه علاقة بين جمل معينة تقتبس او تنحل او تعارض في جمل اخري مساوية او مقاربة، في نص آخر و منذ ان اطلقت كرستيفا المصطلح شاع استخدام تعبير «التناص» حتى صار موضة في فرنسا على حد تعبير مارك انجينو الذي أرخ في مقال شامل لمفهوم التناص حتى مطلع الثمانينات» (الخشاب، ١٩٩٤: ١١).

١ جماعة "تيل كيل" الفرنسية نشأت في الستينيات وأصدرت مجلة لها بذات الاسم.

٢-٤- التناص الديني

التناص الديني يعني تداخل نصوص دينيّة مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن أو الحديث الشريف أو الخطب أو الاخبار الدينية مع النص الأصلي بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضاً فكريا أو فنيا أو كليهما معا. «إنّ عملية إستلهام القرآن الكريم في الشعر المعاصر ليست عملية إقتباس لنص من التراث، و إنما هي عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص، يستكشفها شاعر بعد آخر، كلٌّ حسب موقفه الشعوري الراهن. ولعلّ هذا يوضّح لنا أن قراءة الشعراء المعاصرين للقرآن الكريم و تفاعلهم معه، في الوقت الذي تؤكد فيه ارتباطهم الصميم بالتراث، توضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة، وتميّزها عن النظرة التقليدية الي النص القرآني و طريقة تفهّمه والتفاعل معه. إنها قراءة أقل ما يقال فيها إنها أكثر عمقاً و تدبراً وأصالةً. ولعلّها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حيّة نابضة في الضمائر علي الدوام، لا مجرد أصوات وكلمات مقيّدة الدلالة» (اسماعيل،٢٠٠٧: ٣٢).

٢-٥- محمد مفتاح الفيتوري

وُلد الفيتورى في عام ١٩٣٠م. من أم مصرية وأب سوداني، عاش في مدينة الإسكندرية و ترعرع في ربوعها. حفظ القرآن الكريم في الكتّاب و دخل الأزهر الشريف، كان همّه الفقر، فعاش في صراع مع الطبقة البرجوازية، فقد كان من الشعراء الذين تميّزوا بالرؤية الإنسانية الممتدّة، وبالعزيمة والتحدّي، لذا كانت قصائدة تناشد المساواة والحرية لجميع شعوب الأرض، وإستهدفت الخير للجميع، و رفض العبودية و الإستعمار (الباوى، ٢٠٠٥: ١٠٣).

ترك الفيتوري الجامعة قبل أن ينهي دارسته من رتابة فيها واتجه نحو العمل الصحفي هاربا الدروس وقوانين وقيود الجامعة والحقيقة أن عمله في الصحافة أمن له لقمة العيش وهو ما كان يبحث عنه. مارس الفيتوري أثناء إقامته في القاهرة العمل الصحفي وكتب الكثير من الدراسات الأدبية والسياسية والمقابلات في صحيفة الجمهورية,وبعد انتقاله الى السودان عام ١٩٥٨م. ترأس تحرير أكثر من مجلة وجريدة ومن أبرزها مجلة «الإذاعة والتلفزيون السودانية» وفي لبنان عمل محررا في مجلة «الأسبوع الأدبى» ومحررا فى جريدة بيروت وشارك فى إصدار مجلة «الديار» كما أسند إليه مهام رئيس تحرير مجلة «الثقافة العربية» الليبية (الفيتورى،٢٠١٣: ١٢). و في عام ١٩٤٨م. كتب أولى تجاربه الشعرية و هي قصيدة «إلى وجه أبيض» و نشر ديوانه الأول «أغاني إفريقيا» عام ١٩٥٥م . و من أعماله

الشعرية : أغاني إفريقيا، عاشق من إفريقيا، أذكريني يا إفريقيا، أحزان إفريقيا، معزوفة درويش، متجول، سولارا، البطل والثورة والمشنقة. يبدو أنه كان يعاني من ألم نفسي بسبب لون بشرته ودمامة خلقته وفقره الذي أضاف إليها طابع البوس والشقاء (الباوى، ٢٠٠٥: ١٠٣).

٢-٦- صدى القرآن الكريم في شعر الفيتوري

أنشد محمد مفتاح شعره في مجلدين يحتويان أشعاراً وطنية ونرى خلال شعره ما إهتمّ فيه بالقرآن والمضامين القرآنية، وهو كان من حفّاظ القرآن، ونسج أشعاره على إطار الآيات القرآنية متضمنة ألفاظها ومعانيها. و نذكر عدداً من قصائده التي وجدنا فيها أضواءً من القرآن المجيد. الشعر المتضمن للآيات القرآنية سمّى بالنص الحاضر والآية القرآنية الدالّة عليه سمّيت بالنص الغائب. قال الفيتورى في قصيدة «نحو الصباح »:

النص الحاضر: يا جنّةَ الخلد في مداه
وحوله تَفتَنُّ العيونا
إنّا عدمناک مُشتَهينا
كما إشتهيناک مُعدمينا... (الفيتورى، ١٩٧٩: ١٨٦/١).

يشير الفيتوري في هذه القصيدة إلى الجنّة التي أُخرج منها أبوانا آدم وحواء عليهما السلام لأجل أكلهما من الشجرة الممنوعة، ويقول الشاعر عن لسان آدم وحواء: نحن فقدنا الجنة لما تَوخّينا أن نأكل من الفاكهة الممنوعة و عندما خرجنا من الجنة وأصبحنا معدمين توخّينا الرجوع إليها. وجاء في الذكر الحكيم ما يشير إلى نفس القول:

النص الغائب: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾ (البقرة :٣٥)

وقال في قصيدة «إلى عينين غريبتين»:

النص الحاضر: مضى الإنسانُ الآخرُ فوق الريح
يحمل صلبانَ الموت على كتفيه مثل مسيح
من أجل الضعف أموت؟
بل من أجل القوة ؟ (المصدر نفسه: ٤١٣)

أشار الفيتوري في شعره هذا إلى قضية المسيح (ع) و وفاته، كما يظنّ بعض الناس أنه صُلِبَ و لكنّه ما صُلِبَ كما جاء في القرآن الحكيم :

النص الغائب: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾ (النساء : ١٥٧)

ويقول في قصيدة «يوميات حاجّ إلى بيت الله الحرام»:

النص الحاضر: يموج بإسم الله

الحمدُ لک

الشكرُ لک

والمجدُ لک

والملکُ لک

يا واهبَ النعيمة يا مليکَ کل من ملک!

لبيّکَ لا شريکَ لک

لبيّک لا شريک لک... (نفس المصدر: ٤٨٧)

أشار الفيتوري هنا إلى موسم الحج ومناسكه، إذ الحجاج يهتفون بـ «**لبّيک اللهمّ لک لبّيک لا شريک لک لبيّک**»، وجاء في الذكر الحكيم:

النص الغائب: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (آل عمران :٢٦)

وقال في قصيدة «كتابة منسيّة »:

النص الحاضر: أعلمُ أنّ الموتَ حقٌّ و الحياةَ باطلة

والمرء لا يعيش مهما عاش إلاّ ليموت

وكل صرخة مصبُّ نهرها السكوتُ

وأروعُ النجوم هاتيک التي

تُضيءُ دربَ القافلة... (نفس المصدر: ٥٤١)

تكلّم الشاعر في قصيدته عن الموت والحياة ومسيرة الإنسان لا بدّ إلى الموت، ويُذعن أنّ آخر كل شيء إلى الموت إلا الله تبارک وتعالى، وجاء في الذكر الكريم:

النص الغائب: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلا مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾ (آل عمران :١٨٥)

وقال الشاعر في قصيدة سمّاها بـ «الدرويش»:

النص الحاضر: الدرويش كان يقول الله ربي

الله حيّ لايموت

كان يُحبّ اللهَ كان يتّقيه

في نفسه وفي ذويه

وكان يخشاه و يستحييه

مولاي!

لو أنک أبصرتَ جلال الله

لسارت الجبالُ من خلفک والمياه. (المصدر نفسه: ٥٥٠)

يذكر الشاعر صفات المؤمنين في صورة درويش هو أنموذج للمؤمن المتّقي، لأنه يحبّ الله ويتّقيه ويخشاه ويستحيي منه وقال في نهاية القصيدة : لوأصحبت مع الله تسير الجبال والمياه خلفک، كما كان شأن داود (ع) مع الجبال والطيور عند تسبيحه لله الواحد القهّار، وجاء في الذكر الحكيم:

النص الغائب: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى وَهَارُونَ الْفُرْقَانَ وَضِيَاءً وَذِكْرًا لِلْمُتَّقِينَ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ بِالْغَيْبِ وَهُمْ مِنَ السَّاعَةِ مُشْفِقُونَ﴾ (الأنبياء: ٤٨و٤٩)

النص الغائب: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ﴾ (سبأ: ١٠)

النص الغائب: ﴿اصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُدَ ذَا الأيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالإشْرَاقِ﴾ (ص: ١٧و١٨)

و قال في قصيدة اسمها «الآن يا شيخي»:

النص الحاضر: الآن يا شيخي نحن إثنان

أنت وأنا

يا ويلتا أغلَقَت الريحُ الدروبَ خلفنا

وإنقسم الإنسانُ شَطرينِ

كما لم يشأ الإنسان ... ؟ (المصدر نفسه: ٥٧٥)

أراد الشاعر من لفظة «شطرين» الشاكر والكافر، أو الحق والباطل، مشيراً إلى إبنى آدم (ع)، حيث صار قابيل باطلاً بقتل أخيه هابيل حقاً و هذا من سنن الحياة، بأن يكون الحق والباطل متخاصمينِ دائماً في كل الأزمنة. و قد جاء في الذكر الجليل:

النص الغائب: ﴿إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا﴾ (الإنسان : ٣)

و قال الفيتورى في قصيدة «الوصايا القديمة» :

النص الحاضر: إرجعي يا بلادي إرجعي

إنهم يحملون الجنائز والموت في دمهم

يكتبون الوصايا القديمة

في فجوات العيون

إنّهم ميّتون... (المصدر نفسه: ١٣٨/٢)

أشار شاعر مرة أخرى إلى الموت الذى لا مفرّ للناس منه أينما كانوا. كما خاطب الله تعالى رسوله منذراً بالموت و قال عزّ وجلّ:

النص الغائب: ﴿إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُمْ مَيِّتُونَ ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عِنْدَ رَبِّكُمْ تَخْتَصِمُونَ﴾ (الزمر: ٣١و٣١)

وقال في قصيدة «ثورة عمر المختار» :

النص الحاضر: إسمعوا أيها القوم

إنّ الصلاة فريضة

حقاً هذا صحيح ولكن

أيها المسلمون

الجهاد فريضة

أشهد لم يبقَ إلاّ الجهاد

وقال تعالى

يا أيها الذين آمنوا كُتِبَ عليكم القتالُ

كما كُتِبَ على الذين من قبلكم

صدق الله، الله اكبر

وقال تعالى

ولا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة... (المصدر نفسه: ٣٢٧/٢)

تكلم الشاعر عن الصلاة والجهاد في سبيل الله، ولكنه أوجب الجهاد وفضّله على الصلاة، وقال «صحيح بأن الجهاد فرض ولكن لا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة»، هذا عجيب جدّاً، في البداية يقول شيئاً وفي النهاية يُنكره، كلامه عجيب جدّاً جدّاً. أراد الشاعر من قوله تبيين حالات المسلمين بأنهم يقولون ما لايفعلونه وقد تركوا الصلاة والجهاد ويهتفون دائماً في آذان الآخرين: الصلاةَ الصلاةَ، الجهادَ الجهادَ، وقد غلب النوم على أنفسهم وهم غافلون. وقال الله جلّ جلاله:

النص الغائب: ﴿حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلاةِ الْوُسْطَى وَقُومُوا لِلَّهِ قَانِتِينَ﴾ (البقرة : ٢٣٨)

النص الغائب: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لا تَعْلَمُونَ﴾ (البقرة : ٢١٦)

لقد أخطأ شاعرنا الحافظ في هذه القصيدة وقال من قول الله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم القتال كما كتب على الذين من قبلكم» والحال ليس في القرآن آية مثل هذه الآية، ولكن هناك آية أخرى تُشبهها وهي:

النص الغائب: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ (البقرة:١٨٣)

على الشاعر أن يدقق في قوله وما ينشده وعليه أن لايقع في الخطأ الكلامى بالنسبة إلى كلام الله تعالى من الآيات التى يستندّ بها. و قال شاعر في ختام قصيدته «لا تُلقوا بأنفسكم إلى التهلكة» وإقتبس هذه الآية من سورة البقرة:

النص الغائب: ﴿وَأَنْفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾ (البقرة: ١٩٥)

الفيتوري شاعر كبير من قارة كبيرة، ولكنه لم يستطع أن يلقى ما في ضميره من الأفكار والآراء التي كانت ترتبط مع عقيدته، صحيح بأنّه مسلم وتربّى في أسرة دينية، ولكنه تأثّر من بيئته الملّوثة بالخرافات، و لم يقدر أن يُنجز آماله في طريق الشعر. هناك للشاعر بعض النزعات والأفكار والعقائد الشخصية التي تختلف عن الفكرة الإسلامية.

٤– الاستنتاج

نستنتج من هذا البحث أنّ الشعر العربي يحتوي بين دفتيه مضامين القرآن الكريم و نسمّيها التناص القرآني. و هناک رجال يدّعون أنّهم لم يتأثروا من القرآن الكريم والحقيقة غير ذلک، لأنّ القرآن ضوء من أضواء الرحمن و يجري في كل المجارى و يتسرّب بين ضلوع الكلم والأقوال لمن كان صاحب فكرة أو كلام يُلقيه باللغة العربية. فإذن يمكن القول إنّ فى كل كلام عربى أو في كل شعر عربي قد قيل بعد نزول القرآن الكريم شذراتٍ من القرآن الكريم لفظاً أو معنىً.

المصادر

القرآن الكريم.

ابن منظور، جمال الدين. (٢٠٠٥). *لسان العرب*. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

إسماعيل، عزالدين. (٢٠٠٧). *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. بيروت: دار العودة.

الباوي، محمد محمود. (٢٠٠٥). *عمالقة الأدب العربي المعاصر*. بيروت: دار الأرقم.

تحريشي، محمد. (٢٠٠٠). *أدوات النص دراسة*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

حمود، محمد العبد. (١٩٩٦). *الحداثة في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: الشركة العالمية للكتاب.

الخشاب، وليد. (١٩٩٤). *دراسات في تعدي النص*. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

رستم پور ملكي، رقية. (١٣٨٤ش). التناص الديني في شعر محمود درويش. *مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها*، ١ (٣).

السعدني، مصطفى. (١٩٩١). *التناص الشعري: قراءة أخرى لقضية السرقات*. القاهرة: دار المعارف.

طعمة حلبي، أحمد. (٢٠٠٧). *التناص بين النظرية والتطبيق*. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

عبدالباقي، محمد فؤاد. (١٩٩٩). *المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم*. بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

الفيتوري، محمد مفتاح. (١٩٧٩). *ديوان الفيتوري: المجلد الأول والثاني*. بيروت: دار العودة.

الفيتوري، محمد مفتاح. (٢٠١٣). شاعر إفريقيا السوداني محمد مفتاح الفيتوري. *مجلة إفريقيا قارتنا*، العدد الرابع، إبريل ٢٠١٣.

الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب. (١٩٩٦). *القاموس المحيط*. بيروت: دار الفكر.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

تجلی انواع التزام در شعر احمد مطر

محسن پیشوایی علوی[۱] (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان)
گلبهار نادری (کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان)
پروین یوسفی (کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان)

DOI: 10.34785/j022.2021.005

CC BY

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۲۵ تاریخ الوصول: ۲۰۲۰/۱۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۲۰ صفحات: ۱۱۹-۱۴۵ تاریخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۱/۱۱

چکیده

ادبیات ملتزم رویکردی است که در نقطه‌ی مقابل مکتب هنر برای هنر قرار دارد. این مکتب در قرن نوزدهم و به دنبال شکوفایی مکتب‌های ادبی گوناگون در اروپا شکل گرفت. منظور از التزام مشارکت آگاهانه‌ی اندیشه، احساس و هنر نویسنده یا شاعر در مسائل انسانی، ملی و قومی است. از این رو به بکارگیری هنر و ادبیات برای تصویر اوضاع و احوال اجتماعی و بیان درد و رنج‌های مردم التزام گفته می شود. احمد مطر از معدود شاعرانی است که شعر خود را در خدمت دین، اخلاق، سیاست، و مردم قرار داده است، به گونه‌ای که زندگی خود را وقف قوم عرب کرده است. مهم‌ترین ارمغانِ مطر برای شعر معاصر، تعهد در ادبیات است. موضوعات شعری او به وضوح گواه این مدعاست. پژوهش حاضر بر آن است تا با شیوه‌ی توصیفی تحلیلی به بررسی انواع التزام در شعر احمد مطر بپردازد و میزان بسامد هر یک را بیان کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که التزام سیاسی نسبت به سایر انواع التزام از بسامد بالاتری برخوردار است و حمله به مظاهر ظلم و بی‌عدالتی حاکمان در جهان عرب بخش قابل توجهی از محتوای شعر او را به خود اختصاص داده است. علت این امر پرورش یافتن شاعر در اوضاع خفقان بار سیاسی است.

کلید واژه‌ها: شعر معاصر عربی، ادبیات ملتزم، احمد مطر.

صدى أنواع الالتزام في شعر أحمد مطر

الملخص

الأدب الملتزم هو المنهج الذي يقابل منهج الفن للفن. ظهرت بوادره في القرن التاسع عشر بعد ازدهار المدارس الأدبية المختلفة في أوروبا. والمقصود من "الالتزام" هو المشاركة الواعية لفكر الكاتب أو الشاعر ومشاعرهما في القضايا

[۱] نویسنده مسؤول؛ پست الکترونیک: mpishvaiialavi@yahoo.com

الإنسانية والوطنية والقومية. ومن هنا يُطلق الالتزام على استخدام الفن والأدب في خدمة الناس للتعبير عن مشاكلهم و أوضاع مجتمعهم ومعاناتهم. يعتبر أحمد مطر من الشعراء الذين جعلوا شعرهم في خدمة الدين و الأخلاق والسياسة والإجتماع يمكن القول إنه كرس حياته للشعب العربي وإن من أهم انجازاته في الشعر المعاصر هو الالتزام في الأدب؛ الأمر الذي قلّما نجد مثله في شعر من عاصَره من الشعراء. وإنتاجاته الشعرية أحسن شاهد لقولنا هذا. هذه الدراسة تحاول إلقاء الضوء على أنواع الالتزام في شعر أحمد مطر وتكشف عن مدى تردد كل منها في قوله. و تشير النتائج على أن الالتزام السياسى هو أكثر تواتراً بالنسبة إلى غيرها وأن الهجمة على مظاهر ظلم الحكام و جورهم في العالم العربي قد احتلّ جزءًا كبيرًا من مضامين أشعاره. و يرجع ذلك إلى نشأة الشاعر في بيئة يسودها الظلم والقمع السياسي.

الكلمات الرئيسة: الشعر العربي المعاصر، الأدب الملتزم، أحمد مطر.

۱- مقدمه

یکی از چالش برانگیزترین مباحثی که توجه بسیاری از ناقدان و صاحب نظران را از دیرباز بـه خـود مشغول ساخته و بستری برای پژوهش هنری و ادبی فراهم کرده است، مسئله‌ی التـزام اسـت. ایـن رویکرد دربردارنده‌ی طیف وسیعی از معانی و مفاهیم است که همواره رو به گسترش و فزونـی دارد و در روند خود دستخوش تغییر و تحولات بسیاری است. تاریخچه‌ی التزام به قرن نوزدهم مـیلادی برمی‌گردد. اولین کسی که در عصر حاضر این اصطلاح را به صورت رسمی در حوزه‌ی ادبیات و هنر به کار برد ژان پل سارتر (۱۹۸۰-۱۹۵۰ م) بود. او این رویکرد را «یکی از شاخه‌های مکتـب واقـع-گرایی در اروپا دانست؛ مکتبی که نقطه‌ی مقابل مکتب هنر برای هنر بود.» (غنیمی هلال، ۱۹۹۷: ۳۱۰). اگر چه در تاریخ ادبیات رگه‌هایی از التزام ادبی در ادبیات ملت‌های مختلف از جملـه ادبیـات عربـی قابل مشاهده است، اما در گذشته این مسئله به صورت یـک رویکـرد یـا یـک طـرز تفکـر ادبـی بـا ویژگی‌ها و سازوکار معین در نیامده بود. علت آن کـاخ نشـین بـودن ادبیـات و هنـر در بسـیاری از مراحل تاریخی و اجتماعی بوده است.

برخی التزام در ادبیات را تنها مختص نثر دانسته‌اند اما امروزه شـعر نیـز راه تعهـد را پیمـوده و دوشادوش ادبیات داستانی و سایر هنرها خود را ملتـزم و متعهـد مـی‌دانـد. شـاعر ملتـزم رسـول و هنرش، رسالتی است که در قبال آن مسئول است تا در مسائل و حوادثی کـه گریبـان‌گیـر جامعـه است مشارکت داشته باشد. اندیشه‌ی التزام و تعهد دو رویکرد متقابل دارد: رویکرد اول و مورد نظـر نگارندگان، متعلقِ آن تفکری است که محور اصلی‌اش پایبندی بـه فرهنـگ اصـیل مردمـی، دیـن و اجتماع و دفاع از سیاست‌ها و عملکردهایی است که در راستای حقوق مـردم، ارزش‌هـای اجتمـاعی آن‌ها و حفظ هویت ملی و مردمی است. ایـن رویکـرد شـور و شـوق خودبـاوری و نقـش آفرینـی را تشویق و به مبارزه علیه هر آنچه که موجودیت و اصالت سنت‌ها و اعتقادات دینـی مـردم را تهدیـد می‌کند یا به آن آسیب می‌رساند دعوت می‌کند و غایت آن رشـد و تعـالی انسـان و آزادی از قیـد و بندهای تحمیلی و گشودن راه به سوی افق‌های تازه اسـت. دیگـری متعلـق آن تفکـری اسـت کـه پایبندی به فرهنگ تاریخی مردم در آن یا وجود ندارد و یا کم‌رنگ است؛ در خدمت غاصبان حقـوق مردم است و نقش آن‌ها را در تغییر و تحولات اجتماعی و سیاسـی نادیـده مـی‌گیـرد و بـه توجیـه عملکردهای حاکمان نالایق و طرز تفکر و سیاست آن‌ها می‌پـردازد و حقـوق اقلیتـی را بـر اکثریـت مردم ترجیح می‌دهد و به عنوان یک بلندگو در خدمت چنین جریانی است. بنابراین «میزان التـزام در ادب با میزان توجه شاعر به جامعه و نظر او در رابطه با مسائل مردمی و ملـی قیـاس مـی‌شـود» (ضیف، ۱۳۸۸: ۱۳).

از آن جا که بحث التزام، به تعهدِ هنرمند در مقابل جامعه و بشریت می‌پردازد از این رو در خور اهتمام و توجه بسیاری است و در هنر نیز از آن به ادبیاتی مستقل تحت عنوان ادبیـات ملتـزم یـاد

می‌شود که خود به شاخه‌های متعددی از جمله سیاسی، اجتماعی، دینی، فرهنگی و... غیره تقسیم می‌شود. از میان هنرمندان می‌توان شاعران را اولین هنرمندانی دانست که با قدرت بیان و سحر کلام، راه ستیز با ناهنجاری‌ها و ناراستی‌ها را به کار گرفتند. ظهور واژه‌ی التزام و تعهد به عنوان یک رویکرد و طرز تفکر ادبی از اواسط دهه‌ی پنجاه قرن بیستم جای خود را در شعر نوین عربی گشود و تجلی واقعی آن به بعد از سال ۱۹۶۷ برمی‌گردد که در این سال عرب‌ها در نبرد با رژیم صهیونستی شکست خوردند.

یکی از شاعران متعهد معاصر احمد مطر است. او دوره‌ای از زندگانی خود را در زمان حکومت دیکتاتوری صدّام و حزب بعث بر عراق گذرانده است؛ حزبی که از ویژگی های بارز آن «از بین بردن روحیّه‌ی دینی، مبارزه‌ی ایدئولوژیک با شیعیان، اختصاص دادن ۸۰ درصد کل مطبوعات به برنامه های سیاسی-ایدئولوژیک حزب بعث، منع ورود افراد غیر بعثی به مؤسسات فرهنگی، اذیت و آزار بسیاری از مردم بی گناه با تکیه بر شعار هر که با ما نیست دشمن ماست، گسترش روحیه ی رفاه طلبی و مصرف گرایی در میان مردم و... بود» (حیدریان شهری، ۷۸:۱۳۹۳). از این جهت شاعر خود را ملزم به انعکاس رنج‌ها، بی‌عدالتی‌ها، مشقت‌ها، بی‌کفایتی‌ها، ظلم و تعدی‌های حاکم بر جامعه دانست. شعرش را در خدمت اهداف والای انسانی به کار گرفت و از آن همچون سلاحی در برابر استبداد داخلی و خارجی بهره برد و ابایی از ترسیم فضای هراس‌آمیز حاکم بر جامعه به خود راه نداد. او در التزام خود شیوه‌ی منحصر به فردی دارد؛ ابتدا با اقتباس و وام‌گیری از آیات قرآن فضایی روحانی و معنوی برای مخاطب ایجاد می‌کند و بدین طریق ذهن مخاطب را برای بیان افکار و ایده-های سیاسی خود به کار می‌گیرد، این بدان معناست که او التزام دینی را به عنوان پیش درآمد ورود به اندیشه‌های خود قرار می‌دهد و در کنار فضایل دینی و دفاع از اسلام به موضوعاتی اهتمام می‌ورزد که در خدمت خیر و صلاح جامعه‌ی بشری و بالأخص مسلمین است. او ملقب به «شاعر کلمه»، «شاعر تبعید»، «شاعر آزادی» و به ویژه «شاعر پلاکاردها» است ، چرا که مبارزه ی خود را در راه آزادی جامعه با «شمشیر قلم آغاز می‌کند» (مشایخی، ۱۹۵:۱۳۹۴) و با«شعرش به جنگ ظلم و ستم می‌رود» (مجیدی، ۵۰۶:۱۳۹۰). مطر شاعری واقع گراست و رسالت خود را «روشنگری و رسوا کردن حاکمان فاسد و خودکامه و شوراندن مردم عرب» (خزلی، ۱۱:۱۳۹۰) علیه رژیم‌های مزدوری می‌داند که سدّ راه عدالت و آزادی هستند. تأثیرگذاری احمد مطر در روند شعر آزاد و پیوند خوردن هستی شعر او با التزام، آزادی، انقلاب و دفاع از دین و مردم، نگارندگان را بر آن داشت تا مجموعه اشعار لافتات / پلاکاردهای او را به عنوان جامعه‌ی آماری انتخاب و نحوه‌ی کاربست التزام و تعهد را در این مجموعه با روشی توصیفی تحلیلی مورد بررسی قرار دهند.

۱-۱- سؤالات پژوهش

۱- نحوه بروز و ظهور التزام و انواع آن در شعر احمد مطر چگونه است؟

۲- کدامیک از انواع التزام در شعر او بسامد بالاتری دارد؟

۱-۲- پیشینه

پـژوهش‌های متعددی در مورد احمـد مطـر انجام شده است که در زیـر به مهـم‌تـرین آن‌هـا اشاره می‌شود:

ابراهیمی و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله‌ی «**تحلیل مسأله‌ی فقر در شعر أحمد مطر از منظـر جامعه‌شناسی ادبیات**» با تکیه بـر نظریـات و منـابع جامعـه شـناختی بـه تبیـین مسـئله‌ی فقـر اقتصادی و نابرابری‌های اجتماعی در شعر أحمد مطر پرداخته است.

حیدریان شهری (۱۳۹۳) در مقاله‌ای به عنـوان «**پژوهشی در اندیشه‌های سیاسـی اشـعار احمد مطر**» سیمای سیاسی شعر مطر و برخی عناصر ایدئولوژی شعر او را مورد بررسـی قـرار داده است و ضمن بیان موضوعات سیاسی به بازتاب اقتصادی شعر او نیز پرداخته است.

حیدری (۱۳۹۲) در مقاله‌ای به عنوان «**افسانه تمثیلی و کارکرد آن در شعر احمد مطر**» به داستان‌هایی از زبان حیوانات و تمثیل نمادها در شعر مطر پرداخته است.

رجبی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای به عنوان «**رسالت طنز در شعر میرزاده عشقی و احمد مطر**» به صورت تطبیقی کارکرد طنز در آثار دو شاعر را مـورد نقـد و بررسـی قـرار داده و وجـوه اشـتراک و افتراق آن‌ها را بیان نموده است.

سعدون زاده (۱۳۸۸) در مقاله «**مظاهر الأدب المقاومة فی شعر أحمد مطر**» موضوعات مربوط بـه لبنان و فلسطین، وطن دوستی، آزادی و مبارزه مورد بررسی قرار داده است.

میرزایی و دیگران (۱۳۸۸) در مقاله‌ای به عنوان «**روابط بینامتنی قـرآن بـا اشـعار أحمـد مطر**» اشعار احمد مطر را از دید بینامتنی آیات و شخصیت‌هـای قرآنـی مـورد بررسـی قـرار داده و اقتباس های موجود در دیوان وی را تقسیم بندی نموده است.

معروف (۱۳۸۷) در مقاله‌ای به عنـوان «**شیوه‌های کاربرد طنز در تصـاویر فکـاهی احمـد مطر**» اسلوب‌های کاربرد طنز در شعر احمد مطر را مورد بررسی قرار داده است.

صدقی(۱۳۸۴) در مقاله‌ای به عنوان «**مهم‌ترین عناصر معنایی شعر احمد مطر**» به برخـی از مسائل سیاسی و اجتماعی موجود در شعر این شاعر پرداخته است و مفـاهیمی چـون بـی‌پروایـی و بلندپروازی شاعر، پلیدی و سمجی جاسوسان، ستمگری و تکبر حکام، سرکوب مخالفان و غیـره.. را بیان کرده است.

بخش پررنگ و قابل تـأملی از اشـعار احمـد مطـر کـه حـاکی از التـزام و تعهـد اوسـت از دیـد پژوهشگران به دور مانده است، لذا ضرورت فوق ایجاب نمود تا این پژوهش انجام گیرد. لازم به ذکر است که پایان نامه‌ای با عنوان "**الإلتزام في شعر أحمد مطر: دراسة نقدية تحليلة**" توسط حسین عبدالله

العلیوی در مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه أم درمان الإسلامیۀ سودان در سال ۱۴۳۵ هجری نگاشته شده است که دسترسی به آن برای نگارندگان مقدور نگردید.

نگاهی به مفهوم التزام در ادبیات

وقتی گفته می‌شود إلتَزَمَهُ، یعنی عانقه / به گردن گرفت و عهده‌دار شد (زمخشری، بی‌تا: ۵۶۴). بر این اساس التزام را چنین تعریف نموده‌اند که ادیب هنر خود رادر خدمت اندیشه‌ای معین و انسانی درآورد و هدف او در ادبیات تنها زیبایی نباشد (وهبه، ۷۹:۱۹۷۴) و احساس او در قضایای قومی، ملی و بیان دردها، رنج‌ها و آرزوهای مردم مشارکت نماید (غنیمی، ۷۳:۱۹۸۲) و در خدمت جاودانگی و قهرمانی قرار گیرد (حمودی قیسی،۷۳:۱۹۷۹). از این رو مقیاس التزام در ادبیات، میزان سازگاری ادیب یا شاعر با جامعه و مسائل و مشکلات مردم است که او را به مسئولیت درباره‌ی تبعات آن سوق می‌دهد و رسالت هنری خود را ایفا می‌کند (عبدی، ۱۵۷:۱۳۹۲). در تعریف التزام دو جانب حسی و معنوی انسان مورد نظر قرار می‌گیرد، به عنوان مثال انسان متعهد می‌شود که قدری از مالش را در ازای زمینی که از املاک دولت تصرف کرده است بپردازد پس او ملتزم است. در این مفهوم حسی که متضمن معنای التزام است امری معنوی نیز وجود دارد که انسان بدان ملتزم است و این حس را به وی می‌دهد که در ازای امری که خود را بدان مکلف می‌داند و آن را با وجود خویش آمیخته است، همیشه در جدال با خود است و در مصاحبت با آن احساس آرامش و رضایت می‌کند و این همان التزام معنوی است (رافت سعید، ۶:۱۴۰۸). از همین جاست که به التزام حقیقی در ادبیات می‌رسیم. هر هنرمندی اعم از شاعر یا نویسنده، تحت تأثیر تعابیر پویا و الهام بخش ادبیات قرار می‌گیرد و درون وی به واسطه‌ی این تعابیر منفعل می‌شود و آن‌ها را دست آویزی برای تجلی مسائل جامعه و درد و رنج‌های مردم قرار می‌دهد. هنگامی که می‌گوییم شاعر یا نویسنده ملتزم است، بدین معناست که به این افق والا دست یافته که هنر خویش را وسیله‌ای برای مشارکت آگاهانه در قضایای دینی، سیاسی، اجتماعی و ... جامعه قرار دهد. شاعر متعهد در هر گوشه‌ای از این جهان پهناور صدای اعتراض خویش را در قالب شعر به گوش دیگران می‌رساند و احساسات آن‌ها را در مقابل ستمگران و غاصبان سرزمین‌های ستم‌دیدگان بر می‌انگیزد و همین سبب بیداری وجدان‌های خفته می‌گردد (أحمد عثمان و دیگران، ۱۵:۱۳۹۴). ادیب یا شاعر ملتزم آنچه را که از معارف یقینی به دست آورده است با خون خود آمیخته و در جنبش ادبی خود جز در راستای آن حرکت نمی‌کند و در زندگی شخصی خود و تعامل با هستی و جهان با آن نفس می‌کشد و از افکار و مفاهیم اسلامی، تعبیری هنری و زیبا ارائه می‌دهد و این التزام را به زیبایی در شعر، رمان، داستان، نمایشنامه و... بازتاب می‌دهد. در التزام اجتماعی نیز ضمن دفاع از حقوق فراموش شده‌ی مردم و تصحیح اندیشه‌های حاکم بر جامعه با زبانی نیش دار، ضعف‌ها، کاستی‌ها و عقب ماندگی جامعه را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

احمد مطر و حیات علمی و ادبی او

احمد مطر درابتدای دهه‌ی پنجاه میلادی درروستای «تنومه» درنزدیکی بصره به دنیا آمد. در آغاز چهارده سالگی به سرودن شعر پرداخت. شعرهای نخستین او، بیشتر صبغه‌ی رومانتیکی و تغزّلی داشت، ولی طولی نکشید که «نزاع و کشمکش میان مردم و حکومت بر سر آزادی و عدالت، او را وارد عرصه‌ی مبارزه‌ی سیاسی نمود تا جایی که سراپای وجودش به شورش، اعتراض و انقلاب تبدیل شد.» (مطر، ۵:۲۰۱۱). بدین ترتیب اشعار سیاسی جای اشعار تغزلی را گرفت ،زیرا به قول خودش خوش نداشت در مجلس ماتم، رخت عروسی به تن کند! تا جایی که حتی تنفرش را نسبت به شاعران بی درد اعلام می‌کند و لعنت می‌فرستد به شاعرانی که زلف یار را می‌بینند ولی طناب دار را نه (همان منبع:۱۷۴). تا آنجا که می‌گوید: نوشتن و سرودن برای من، نوعی اعتراض علیه اوضاع نابسامان جهان عرب است؛ تلاشی است برای باز پس گرفتن انسانیت به غارت رفته‌ام و این از آن‌رو است که خداوند مرا خلق کرد به من امر فرمود که بخوانم و... من می کوشم که قبرم را با «قلم» نبش کنم و جنازه‌ام را پیش از تعفّن بربایم تا بتوانم فریاد بزنم و در فریادم، فریاد هزاران زنده به گور دیگر را خلاصه کنم؛ زیرا من می دانم «کلمه» معجزه‌ی این امّت و شعر، دست و چشم و مجاری تنفّسی این مردم است. شعر، شراره‌ای است که فتیله‌ی این بمب را مشتعل می‌کند و شاعر، فرمانده‌ی از جان گذشته‌ای است که برای ملّت خویش یک شاهد و یک شهید است، نه مطربی که شغلش تسلّی مزاج سلاطین باده گسار باشد (روزنامه الوطن العربی، ۱۹۸۵، ص۵۴). به خاطر اشعار سیاسی‌اش او را به کویت تبعید کردند. درکویت نیز به عنوان سردبیر روزنامه کویتی «**القبس**» مشغول به کار شد و اشعار انقلابی‌اش را با عنوان «**لافتات**» (پلاکاردها) منتشر کرد. لحن صادقانه و کلمات تند و گزنده‌ی مطر، و «لافتاتش» بر ضدّ حکومت صدّام و دیگر حکومت‌های عربی، دولت کویت را مجبور به تبعید او کرد (سعدون زاده، ۵۶:۱۳۸۸). قصاید او زبان گویای ملتی گردید که از ترس جانشان مهرخاموشی بر دهان نهاده بودند. او صراحتاً می‌گوید: «من به خاطر حظ بردن و تشویق دیگران یا برای اینکه با لباسی از حریر، ننگ برهنگی خویش را فروپوشانم شعر نمی‌سرایم بلکه برای کمک به نیازمندان، آزادی اسیران و دفاع از هستی خویش شعر می‌سرایم» (مطر، ۲۴۶:۲۰۰۸). به گفته‌ی او مخاطبان شعرهایش تنها فرد یا طبقه‌ای خاص از افراد نیستند بلکه تمام مردم هستند (مطر، ۱۸۸:۲۰۰۱) و این مخاطبان را در حالی که در مقابل این همه ظلم و بیداد سکوت کرده‌اند سرزنش می‌کند و به شورش علیه ظلم و ستم فرا می‌خواند و از آن‌ها می‌خواهد قفل زبانشان را بشکنند و با پارادوکسی آن‌ها را "**الحيّ الميّت**" می‌خواند و زمانه‌ای را که در آن خاموش مانده‌اند "زمانه‌ی خران" می‌نامد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر او استفاده‌ی فراوان از تلمیح و اقتباس‌های قرآنی و نیز احادیث معصومین(ع) است که حاکی از پرورش شاعر در خانواده‌ای مذهبی و آشنا با قرآن و

مضامین دینی است و همین در سبک و در مضمون اشعار او تأثیر بسزایی داشته است. همان‌طور که وی در این باره می‌گوید: حمایت از مظلوم که هدف شعری من است یکی از برکات قرآنی است که در قلبم جای گرفته است.

این شاعر متعهد تاکنون تألیف‌های زیادی را به رشته‌ی تحریر درآورده است ولی به دلیل محتوای سیاسی چاپ آن‌ها در اغلب کشورهای عربی ممنوع است. او مجموعه‌ی لافتات را در سال-های ۱۹۴۸-۱۹۹۹ م سروده است. لافتات وصف حال مردم عراق و سایر ملت‌های عربی است که در زیر سلطه‌ی استکبار و استعمار، هویّت خود را از دست داده اند. محتوای آن سراسر تشویق و تحریک مردم برای به دست آوردن حقوق راستین و انسانی خویش است. نیز چهار مجموعه‌ی کوتاه از او منتشر شده است: «**إني المنشوق أعلاه**» (۱۹۸۹)، «**ديوان الساعة**» (۱۹۸۹)، «**ماأصعبَ الكلام في رثاء ناجي علي**» و «**العشاير الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأوّل**». این آثار در ساختار سنتی و کلاسیک به نظم در آمده‌اند. در سال ۱۳۸۵ گزیده ای ازاشعار مطر با ترجمه‌ی شاعر معاصر عبدالرضا رضایی نیا با عنوان پلاکاردها توسط انتشارات سوره مهر منتشر شده است.

۴- جلوه‌های التزام در شعر احمد مطر

احمد مطر در اغلب آثارش مردم عرب را سرزنش و حاکمان آن‌ها را هجو می‌کند. او ذوق شاعری، زبان تند و قلم رسای خود را برای مبارزه در برابر اوضاع نابسامان عَلَم می‌کند تا رسالت خود را در قبال مردمش به انجام رساند. شعر او سرشار از عاطفه‌ی ملی است و هدفش افشای بی‌کفایتی و ظلم زمامداران حاکم است تا مردم خفته و ناآگاه خود را از سکوت باز دارد و به بیداری فرا خواند. صدق عاطفه در مجموعه‌ی لافتات موج می‌زند. التزام احمد مطر در سه حیطه‌ی سیاسی، دینی و اجتماعی برجسته می‌نماید.

۴-۱- التزام سیاسی

احمد مطر شاعری است که خود را ملزم به انعکاس رنج‌ها، بی‌عدالتی‌ها، سیاهی‌ها و آشفتگی‌های موجود در جامعه‌اش نموده است. او فردیت، خوددوستی و ترس را رها کرده و به میدان خطرآفرین مبارزه‌ی سیاسی قدم گذارده است تا بدین وسیله مردمش را از ظلم ظالمان و آشفتگی اوضاع آگاه سازد و به آنان جرأت دهد تا از پیله‌ی سکوت رها شوند و به مبارزه با ظلم برخیزند. این شاعر، سکوت در برابر سیاست ظلم‌محور را پذیرش خواری و ذلّت می‌داند و آن را مایه‌ی ننگ به حساب می‌آورد. ریشه‌ی تمام آشفتگی‌ها و بی‌عدالتی‌ها و فسادها را نتیجه‌ی استبداد نظام حاکم می‌داند و در سراسر اشعارش گاه با بیانی صریح و گاه در ساختاری نمادین و رمزگونه بدان اشاره می‌نماید.

۴-۱-۱- استبداد

چنان که گذشت احمد مطر در آغاز به تغزل توجه بیشتری داشت اما هنگامی که نشانه‌های ظلم و اختناق را در جامعه دید و طعم تلخ استبداد را چشید، گام در عرصه‌ی استبداد ستیزی و اشعار سیاسی نهاد. همین امر خشم رژیم مستبد بعثی را برانگیخت و وی را به کویت تبعید نمود. با این حال مطر بدون هیچ واهمه‌ای، سرودن اشعار آتشین و کوبنده‌ی خود را علیه ظلم و استبداد ادامه داد «زبان تند، گزنده و ستم‌سوز او موجب شد که در تبعید (کویت) نیز جباران عرب گریبان مطر را رها نکنند» (حسینی، ۱۳۶۷: ۳۲). به همین خاطر او را مجبورکردند تا کویت را ترک کند. پس از آن مطر در تبعیدی اجباری به لندن رفت و در آنجا سکونت کرد. وی در محکومیت استبداد چنین می‌سراید:

«**و نحنُ نسلَ آدمٍ/ لَسنا من الأحياء في أوطاننا/ و لا من الأموات/ نَهرُب من ظلالنا/ مخافةَ انتهاكنا/ نَهرب للمرآة في وجوهنا/ و نكسر المرآة/ خوف المداهمات!/ نهرب من هروبنا/ مخافة اعتقالنا/ بتهمة الحياة/ صحنا بصوتٍ يائسٍ:/ يا أيّها الولاة/ نريد أن نكونَ حيوانات/ نريد أن نكونَ حيوانات!** » (مطر، ۲۰۱۱: ۷۹).

ما نسل آدم در وطن خودمان نه جزء زندگانیم و نه مردگان. از ترس هتک حرمت و حقوقمان از سایه‌ی خودمان نیز فرار می‌کنیم. با دیدن چهره‌هایمان در آینه فرار می‌کنیم و آینه را می‌شکنیم، از ترس اینکه مبادا مورد حمله‌ی ناگهانی قرار گیریم از گریختن خود نیز فرار می‌کنیم، مبادا به تهمت زندگی کردن، بازداشت شویم. با ناامیدی فریاد می‌زنیم: ای حاکمان، ما می‌خواهیم حیوان باشیم، ما می‌خواهیم حیوان باشیم.

این قطعه، اوضاع خفقان آمیز و اسف‌بار مردم را بیان می‌کند؛ همان ملتی که استبداد حاکم آن‌ها را حتی از ابراز وجود می‌ترساند، گویی نه جزء زنده‌ها هستند و نه از مردگان‌اند. ترس از حکومت و زندانی شدن چنان در ذهن مردم رخنه نموده است که حتی جرأت زیستن و در آینه نگاه کردن را هم ندارند. از این رو شاعر در پایان قصیده، ناامیدی و ناچاری آن‌ها در برابر استبداد را با فریاد "می‌خواهیم حیوان باشیم" به نمایش می‌گذارد، گویی می‌خواهد حیوان بودن را به انسانی که اشرف مخلوقات است و تحت ستم و استبداد هیئت حاکمه درآمده است، ترجیح دهد. تکرار جمله‌ی مذکور درد و رنج حاکم بر آنان را برای مخاطب محسوس می‌نماید و حس بیزاری او را نسبت به رژیم مستبد بر می‌انگیزد.

احمد مطر در قصیده‌ی دیگری با عنوان "**الحيّ الميّت**" با ترسیم خود بعنوان یک زنده‌ی مرده، در واقع به احوال ملتی نظر دارد که اگرچه به لحاظ جسمانی زنده‌اند اما سکوت و عدم تفکر در فضای بسته‌ی سیاسی که در آن جاسوسان جزئی از خون افراد هستند، آنها را به مردگانی بی اراده مانند ساخته است. ملتی که باید همچون خران به اندک شعیری قانع باشند، بدون اندیشه زندگی

کنند و نطق و تفکری نداشته باشند. در حقیقت ، داشتن آگاهی، هشیاری و تعقل در زمانه‌ای که احمد مطر آن را "زمانه‌ی خران" (همان منبع: ۳۶) نامیده است، از سوی حاکمان جرم تلقی می‌شود.

رفتار منافقانه و ریاکارانه از رذیلت‌هایی است که پیامد استبداد حاکم بر جامعه است. شاعر در یکی دیگر از قصایدش با اشاره به رواج نفاق در میان مردم، با تعریض و کنایه نیکان و ضعیفان را به نفاق فرا می‌خواند تا آنان نیز همرنگ جماعتی شوند که دورویی و نفاق را نردبان ترقی خود قرار داده و افراد صادق را به سقوط واداشته‌اند. او خطاب به ملتش می‌گوید:نفاق بورز، نادانی است اگر بگذاری منافق از جسم نحیف تو بالا برود و تو سقوط کنی (همان منبع: ۶۰). گویی شاعر با این تعبیر می‌خواهد بگوید که این خصلت نکوهیده تنها راه بقا در چنین جامعه‌ی فاسدی است.

مطر اوج استبداد و خشونت حکومت را در قصیده‌ی "**مواعید**" به مخاطب نشان می‌دهد. او در این قصیده خطاب به دوستش می‌گوید اگر قصد داری قرار ملاقاتی با من بگذاری، از زمان، مکان و چگونگی ملاقاتمان از من مپرس؛ زیرا از پاسخ دادن به آن معذورم، چرا که «نمی‌دانم کِی کجا خواهم بود و چگونه خواهم بود، پس لطفا از من مپرس. بلکه درباره‌ی من از دولت بپرس، زیرا او نسبت به من از خودِ من آگاه‌تر از (سرنوشت) من است» (همان منبع: ۱۰۷). از این سخن به دست می‌آید که شاعر افراد کشورش را موجودات بی‌اراده‌ای می‌داند که نسبت به فردای خود هیچ ذهنیتی ندارند و نمی‌دانند تحت حاکمیت چنین دولت مستبدی که هر لحظه ممکن است به بهانه‌ای آنان را دستگیر یا مجازات کنند، چه سرنوشتی خواهند داشت. بنابراین مردم به جهت بی-ثباتی اوضاع و استبداد حاکمان نمی‌توانند در مورد فردای زندگی‌شان بیندیشند و تصمیمی بگیرند. «ای دوست من، من از اندیشیدن به آرزوهایم نیز بازداشته شده‌ام، اندیشیدن و عصاره‌ی ذهن را گرفتن، ممنوع است، زیرا در این صورت دولت عصاره‌ی مرا خواهد گرفت» (همان منبع).

فضای خفقان آورِ موجود در جامعه‌ی استبداد زده‌ی مطر تا حدی است که مهر خاموشی بر دهان همگان زده به گونه‌ای که نه تنها افراد از ترس حکومت و سایه‌ی مرگ جرأت اعتراض و ابراز وجود ندارند بلکه پژواک صدا هم جرأت انعکاس ندارد و از ترس، خلاف آنچه را که گفته می‌شود منعکس می‌کند. مطر این فضا را به گونه‌ای هنرمندانه توصیف می‌کند و می‌گوید «هرگاه فریاد می‌زنم: "لا" پژواک آن را از ترس مرگ، "نعم" می‌شنوم» (همان منبع:۱۴) بدین معنی که حتی صدای شاعر از ترس مرگ، انعکاس بر عکسی دارد و آنچه را که هدف شاعر است منتقل نمی‌سازد.

شاعر یکی دیگر از جلوه‌های اختناق در جامعه را حضور مخبران و جاسوسان بی‌شمار در قدم به قدمِ سرزمینش می‌داند. او این جاسوسان را به موریانه‌هایی تشبیه می‌کند که به او چسبیده‌اند و هرکجا که می‌رود بر او سایه می‌اندازند، کیفش را می‌گردند، در جوهرش شناور می‌شوند و حتی در خواب‌های شبانه‌اش هم حضور دارند (همان منبع: ۲۱) و با این وجود باز هم دست از مبارزه طلبی بر نمی‌دارد و در شرایطی التزام ادبی خود را به همگان اعلام می‌دارد که هزار و یک در اطراف او را

محاصره کرده و بر هر کدام از این درها سگ‌هایی (جلادانی) گمارده شده‌اند که اگر به کسی شک داشته باشند و یا کوچک‌ترین اشاره‌ای را ببینند گردن آن‌ها را می‌زنند (همان منبع: ۵۶).

احمد مطر گاه اوضاع از هم گسیخته و خفقان‌زده‌ی کشورش را با استمداد از "تعریض و کنایه" بیان می‌دارد. او اوضاع جامعه را امری اعجاب‌آور و معمای پیچیده‌ای می‌داند و می‌گوید: اوضاع ما همچون معمای پیچیده‌ای است که حتی جن هم از حل این معما عاجز است و تاریخ نیز نظیر آن را به خود ندیده است (همان منبع: ۱۵۱). مطر ضمن قصاید دیگری تاریخ را از دیدن اوضاع شگفت‌آور و آشفته‌ی کشورش متعجب معرفی کرده است و چنین فکر می‌کند که قطعا تاریخ با نهایت تعجب و درماندگی به تاریخ دوران ما خیره می‌شود (همان، ۱۵۸) و حتی هنگامی‌که به شیوه‌ی رهبری نظام‌های فاسد می‌نگریم تاریخ آن روزگاران از شدت خواری در سلول انفرادی حبس می‌شود (همان منبع: ۳۱۷).

۴-۱-۲- دعوت به ایستادگی و مقاومت

منش احمد مطر تنها به بیان واقعیت‌های تلخ جامعه محدود نمی‌شود بلکه هدف اصلی او از این کار آن است که جرأت و جسارت را در مخاطب رنجور و درد آشنا زنده نماید و او را به این نتیجه رساند که بهترین راه مقابله با حاکمان فاسد و نالایق خیزش و انقلاب است. او در قصیده‌ی "**قف و رتل سوره النسف علی رأس الوثن**" مخاطب عربش را از هجرت نهی می‌کند و از او می‌خواهد که در برابر زورگویان بایستد تا وطن تبعید شده به جایگاه اصلی‌اش بازگردد. در این قصیده با اشاره به هجرت پیامبر(ص) یادآور می‌شود که چنین هجرتی در دوره‌ای که هیچ یاوری نیست وهمه‌ی مردان آزادی‌خواه در زندان‌ها گرفتارند و غارها ناامن و جاسوسان در کمین‌اند بی‌نتیجه است. «نبی اکرم(ص) زمانی که هجرت را برگزید صحابه و یارانی داشت و غار، عنکبوت و کبوتر یاران او بودند» (غنیم، ۲۰۰۴: ۹۱)، اما در این عصر، هجرت همان مرگ است؛ مرگی که بر پایه‌ی انقلاب و حرکت به سوی تغییر و اصلاح اتفاق افتاده است.

«**أنت مطلوب علی کلّ المحاور/ لا تهاجر/ قف کما أنتَ/ ورتّل سورة النسف/ علی رأس الوثن/ إنهم قد جنحوا للسلم/ فاجنح للذخائر/ لیعود الوطن المنفي منصوراً/ إلی أرض الوطن**» (مطر، ۲۰۱۱: ۴۹و۵۰).

تو در همه‌ی مکان‌ها تحت تعقیبی. هجرت مکن، همانطور که هستی بایست و سوره‌ی نسف(ویرانی)را بر سر بت‌ها بخوان، آن‌ها قطعاً به صلح تمایل پیدا کرده‌اند و تو نیز به اندوخته‌هایت تمایل پیدا کن تا وطن تبعید شده پیروزمندانه به سرزمین وطن بازگردد.

در قصیده‌ی "**انتفاضه**" شاعر به طور مکرر عبارت "**إرم الحجر**" را خطاب به فلسطینیان به کار می‌برد. او علاوه بر تشویق آنان به مبارزه و استمرار آن، ایستادگی و پایداریشان را در برابر اشغال-

گران به صلابت، صمود، استقامت و خموشی سنگ تشبیه می‌کند که از هر سو، از زمین و آسمان همچون امور مقدر، بر سر آنان فرود می‌آیند و آنان سلاحی جز سنگ ندارند.

شاعر مردم را در برابر رفتار مغول آسای حاکمان به صبر و استقامت دعوت می‌کند و می‌گوید: روزگار چنین حاکمان ظالمی به پایان خواهد رسید، همچون قوم مغول که با هجوم به سرزمین-هایی که مهد علم و تمدن بود، کتاب‌های بسیاری را به آتش کشید اما در نهایت ایامش به سر آمد. نیز همچون تپش پاییز و سرمای جنون‌آمیز زمستان که به اوج می‌رسد ، اما سرانجام هر فصلی دولتش به اتمام می‌رسد (همان منبع: ۱۲۴).

۴-۱-۳- آزادی و آزادگی

بخش عظیمی از لافتات احمد مطر دعوت به آزادی و آزادگی است. غالب واژگان او به نوعی مردمان عرب را به بیداری، ظلم ستیزی و شکستن سکوت فرا می‌خواند. نزاع و کشمکش میان مردم و حاکمان بر سر آزادی و عدالت‌خواهی روح تفکر سیاسی را در او بیدار و وی را وارد عرصه‌ی مبارزه-ی سیاسی نمود، تا جایی که «سراپای وجودش تبدیل به شورش، اعتراض وانقلاب گردید» (مطر، ۲۰۱۱: ۵).

«**عربي أنا: عربيٌّ أنا أرثيني../ شقّي لي قبراً ../ و اخفيني من جبني/... غصّت بالخوف شرا ييني/ ما عدت كما أمسي أسداً.. بل فأراً مكسور العينِ/ أسلمت قيادي كخروفٍ... أفزعه نصل السكينِ/ ورضيت بأن أبقى صفراً.. أو تحت الصفرِ بعشرينِ...**» (همان).

من عرب تبارم، رثای مرا بخوان...، برایم قبری حفر کن...، از ترسم مرا مخفی کن. ترس تمام رگهایم را پر کرده است، دیگر همچون گذشته شیری نیستم، بلکه همچون موشِ کور گشته‌ام، همچون برّه‌ای خود را تسلیم کردم، برّه‌ای که لبه‌ی چاقو او را ترسانده است، راضی‌ام به اینکه صفر باقی بمانم و یا ده‌ها برابر زیر صفر.

در این قصیده احمد مطر نه تنها هموطنانش بلکه تمام ملت‌های عرب تبار را مورد خطاب و چه بسا مورد سرزنش و عتاب گزنده‌ی خود قرار می‌دهد. او سعی دارد با نسبت دادن "*موش کور*" و "*بره*" به مردم عرب، آنها را از ظلمت، سکوت و خفتی که بدان دچار گشته‌اند، آگاه سازد و با تلنگری که به آنان وارد می‌کند، احساس و اراده‌ی خیزش به سوی آزادی را در آنان شعله‌ور نماید. در کنار چنین سرزنش‌هایی که نثار ملت عرب می‌کند، با آوردن جمله‌ی "*دیگر همچون گذشته شیری نیستم* " آنان را به یاد دوران‌های طلایی حیات عربی در قرن دوم تا قرن ششم می‌اندازد تا بدین طریق روح شهامت و امیدواری را در آنان برای قیام و بازیافت هویت و اصالت فراموش‌شده به تکاپو وا دارد.

شاعر آزاده بار دیگر در ضمن قصیده‌ی "**الاختیار**" آزادمنشی، بیزاری از ظلمِ باطل و طرفداری خود را نسبت به حق به ملتش یادآور می‌شود و اظهار می‌دارد که اگر میان سپاه یزید و امام حسین مخیّر شود، ترجیح می‌دهد که پشت سر امام حسین (ع) با شکم گرسنه نماز بخواند (همان منبع: ۱۲۵).

۴-۱-۴- فلسطین

فلسطین و مظلومیت ملت آن، درد مشترک تمام آزادی‌خواهان و انسان‌های متعهد است. در این راستا احمد مطر نیز به عنوان یک شاعر متعهد که اشعارش نوعی زلزله یا خیزش برای بیداری وجدان‌های خفته است، می‌کوشد تا با یاد کردن از "*قدس*" قضیه‌ی فلسطین و اشتیاق برای رها شدن آن از چنگال غاصبان را در ذهن و اندیشه‌ی مخاطبان همواره زنده نگه دارد:

«**بين يدي القدس: يا قدس يا سيدتي معذرة فليس لي يدان/ وليس لي أسلحة وليس لي ميدان /كل الذي أملكه لسان/ و النطق يا سيدتي أسعاره باهظة ، والموت بالمجان/ سيدتي أحرجتني، فالعمر سعر كلمة واحدة و ليس لي عمران/ أقول نصف كلمة ، ولعنة الله على وسوسة الشيطان**...» (مطر، ۲۰۱۱: ۳۶).

در پیشگاه قدس: ای قدس ای بانوی من، عذر می‌خواهم، دستانی ندارم و اسلحه و میدانی ندارم. تمام آنچه که دارم یک زبان است. ای سرورم سخن گفتن قیمت گرانی دارد و مرگ رایگان است. سرورم در تنگنایم نهادی، قیمت یک کلمه یک عمر زندگی است و من فرصت دوبار زندگی کردن ندارم. لذا نصف کلمه را بر زبان می‌آورم: لعنت خداوند بر وسوسه‌ی شیطان باد...

شاعر به خاطر اشغال، که آن را ننگی برای ملت عرب می‌داند، اندوهگین است، به همین خاطر در آغاز با واژه‌ی "**سيدتي**" از قدس عذرخواهی می‌کند که نتوانسته به عنوان یک عرب از او که سرور همگان است پاسداری و حمایت کند. او علت حمایت نکردن را ناتوانی و خالی بودن دستانش می‌داند؛ دستانی که استبداد حاکم آنان را از انجام هرگونه حرکتی بازداشته است. در چنین فضای رعب‌آور و خفقان‌آمیز نه تنها دست‌ها قدرت عمل ندارند، بلکه زبان‌ها نیز به کام دهان‌ها چسبیده و جرأت نطق ندارند؛ چراکه قیمت یک کلمه حرف زدن برابر است با مرگ و فنا شدن یک عمر زندگی. او به تنها سلاح خود یعنی زبانش اشاره می‌کند که با آن می‌تواند حداقل نصف کلمه‌ای حرف بزند و بر حکام مستبد، خشن و هزار چهره لعنت بفرستد. اندیشه‌ی مظلومیت فلسطین و درد و رنج‌های آن در قصاید دیگر احمد مطر از جمله "**منفيون**" و "**عائدون**" موج می‌زند. از محتوا و پیام قصاید فلسطینی این شاعر آن است که فلسطینیان تبعیدی و آواره روزی فریاد آزادی سر خواهند داد و به زادگاه دیرینه‌ی خود بازخواهند گشت.

شاعر در برخی دیگر از قصایدش مردم فلسطین را مدح و ستایش گفته و تلاش آنان برای رهایی و مبارزه‌شان با غاصبان را نوعی عبادت تلقی نموده است و عقیده دارد که سنگی که در دستان کودک فلسطینی است خود عین عبادت است (همان منبع: ۱۳۶). در قصیده‌ی دیگری بنام "**طلب الانتماء للعصر الحجری**" شاعر به روزگار فلسطینیانی اشاره دارد که در برابر غاصبان سلاحشان سنگ است و آرمانهایشان برحق است. او در این قصیده روزگار فلسطینی‌ها را عصر حجری نامیده است و فلسطینیان را "**خاتمة الأحزان**"، "**فاتحة القرآن**"، "**اهل الجنة**" و آزادگانی می‌نامد که همگی به ریسمان الهی چنگ زده‌اند (همان منبع: ۱۳۷).

۴-۱-۵- هجو حاکمان

هجو حاکمان عربی گستره‌ی وسیعی از اشعار احمد مطر را به خود اختصاص داده است. حاکمان و والیانی که برای مردم هیچ حقی قائل نیستند و نهایت بی‌عدالتی را در مورد آنان به اجرا می‌گذارند. در این باره مطر می‌گوید اگر سگِ والی یا حاکم، ما را گاز بگیرد و سگ بمیرد ما را به جرم مسموم نمودن سگ اعدام خواهند کرد (مطر، ۲۰۱۱: ۵۳). گاهی شاعر در هجو و بیان پلیدی زمامداران از اسلوب قرآنی قسم بهره می‌گیرد. همانطور که در قرآن به امور بزرگ، مهم، اعجاب آور و تأثیرگذار سوگند یاد می‌شود شاعر نیز در قصیده‌ی "**لا اقسم بهذا البلد**" مرگ را محصول سلطه‌ی حاکمان عرب می‌داند. مردم در سایه‌ی حاکمیت این جباران و زورمداران دروغین و سست عنصر همواره شبح سرگردان و گرسنه‌ی مرگ را که در جستجوی طعمه‌ای است، بر سر خود احساس می‌کنند: سوگند به دروغ و باطل، سوگند به حاکمان پست و فاسد، سوگند به ملت ستمدیده‌ی ما. به راستیکه مرگ در سرزمین ما، گرسنه و لاغر در حال جولان دادن است" (همان منبع: ۱۲۶).

احمد مطر در قطعه‌ای نمادین به نام "**صندوق العجائب**" از حاکمیت ظالمانه و بی ثبات حاکمان مستبد و نالایق عرب پرده برمی‌دارد. او با نشان دادن یک عروسک چوبی فقر و اوضاع اندوهبار مردم را یادآور می‌شود. شمشیر برنده‌ای که در دست عروسک ترسیم نموده بیانگر تمایل آزادی‌خواهان برای مبارزه با حاکمان بی‌کفایت است. سکوت عروسک نماد خفقان و ناتوانی مردم از اعتراض به سیاست‌های ظالمانه‌ی حاکمان است. همچنین توصیف شاعر از پدری که با دیدن بازی فرزندش خشمگین و مضطرب می‌شود و بساط بازی‌اش را جمع می‌کند و با پیچاندن گوشش او را تنبیه می‌نماید (همان منبع: ۵۳)، اشاره به این است که او نیز یکی از مردم رنج‌دیده‌ای است که نمی‌خواهد فرزندان و نسل‌های بعدی راه ظالمانه و طریقه‌ی ناپسند حاکمان عرب را در پیش گیرند؛ حاکمانی که مردم را همچون عروسکی، ابزار دست خود قرار داده‌اند و آن‌ها بازیچه‌ای هستند که حتی حق خشمگین شدن و اعتراض به اعمال ظالمانه‌ی آنان را هم ندارند و همین مایه‌ی خشنودی آن‌هاست.

۴-۱-۶- ظلم و بی عدالتی

با دقت در عنوان و واژگان برخی از قصاید احمد مطر درمی‌یابیم که شاعر در جامعه‌اش به دنبال گمشده‌ای می‌گردد و آن عدالت است. عنصری که از دیرباز مردم با آن غریبه‌اند، در جستجوی آن هستند اما آن را نمی‌یابند. شاعر می‌گوید حکومت در یک جامعه با کفر می‌تواند پایدار بماند اما با ظلم نه. او گناه انسان‌ها را در قتل، ظلم، غارت و خونریزی متوجه دین نمی‌سازد، اگرچه ظالمان به نام دین دیگران را می‌کشند، ظلم می‌کنند و خون می‌ریزند. مطر خطاب به حاکمان می‌گوید: هر مقام و منصبی که دارید داشته باشید اما عدل را برپا دارید. من خواهان شکل خاصی از حکومت نیستم تنها چیزی که برایم اهمیت دارد عدل سلطان است (مطر، ۲۰۱۱: ۱۹۴).

شاعر گاهی در توصیف ستم و بی‌عدالتی گزنده سخن می‌گوید و ظلم را در قالب موجودی انزجارآمیز و نجس به تصویر می‌کشد که غل و زنجیری با خود حمل می‌کند و همچون کسی که خبر مرگ به در خانه‌ای می‌برد، سراغ مردم رنج‌دیده می‌رود و از تیره‌تر شدن احوال و ظالمانه‌تر شدن اوضاع خبر می‌دهد.

«**دَقّ بابی کائنٌ یحمِلُ أغلالَ العَبید/ بشِعٌ/ فی فَمِهِ عَدوی/ وفی کَفیه نَعیٌ/ وَ بِعینیهِ وَعید/ رأسُهُ ما بینَ رجلیهِ/ وَ رِجلاهُ دِماءٌ وَ ذِراعاهُ صَدید**» (همان منبع: ۲۶۰).

موجودی که غل و زنجیر اسیران را به پا داشت درِ خانه‌ام را کوبید، موجودی زشت رو، که در دهانش عفونت، در دستانش خبر مرگ و در چشمانش غرش و تهدید بود. سرش میان پاهایش بود، پاهایش خونین و ساعدش چرکین.

شاعر یکی دیگر از جلوه‌های ظلم و بی‌عدالتی را کشته شدن بی‌شمار و غیر منصافانه‌ی مردم توسط زمامداران حکومتی بیان می‌کند. او از مردمی سخن می‌گوید که با شمشیر سرمایه‌داران و صاحبان عمامه و عِقال (حاکمان عرب) کشته می‌شوند و در نهایت حاکمان بر کشتی جنازه‌های این افراد و در دریایی از خون آنان سوار اند (همان منبع: ۱۳۱).

۴-۲- التزام دینی

از جمله التزام دینی در شعر احمد مطر به کارگیری شخصیت‌های قرآنی، اقتباس از قرآن و احادیث و اشاره به اصول دینی در راستای مضامین سیاسی است که شاعر تلاش نموده با تمسک جستن بدانها جامعه‌ی مسلمان عرب را از آلام و رنج‌های استبداد هیئت حاکمه رهایی بخشد. در زیر به برخی از مصادیق آن اشاره می‌شود:

۴-۲-۱- به کارگیری شخصیت‌های دینی

به کارگیری شخصیت‌های دینی و قصص قرآنی یکی از راهبردهای احمد مطر برای بازنمایی اوضاع سیاسی و اجتماعی کشور خویش است. در اندیشه‌ی احمد مطر توسل جستن به شخصیت‌های دینی علاوه بر زنده کردن میراث و عواطف دینی کارکرد دیگری نیز دارد و آن طرح مسائل سیاسی است. چراکه بن‌مایه‌ی اصلی تفکر مطر را موضوعات و دیدگاه سیاسی او تشکیل می‌دهد و هدف او از التزام دینی تاختن به سیاست‌های نابخردانه حکومت و اوضاع متلاطم جامعه است. یکی از این شخصیت‌های قرآنی که شاعر آن را به کار گرفته است حضرت ابراهیم و رؤیای اوست. آنجا که می‌گوید:

«**يا مولانا ابراهيمْ إغمد سكّينَكَ للمَقْبَض و اقبِضْ أجْرَكَ من أصحابِ الفيلْ، لا تأخذك الرأفةُ فيهِ بدينِ البيتِ الأبيضْ! نَفِّذْ رؤياكَ و لا تجنحْ للتأويلْ. لن ينزلَ كبشٌ .. لا تأملْ بالتبدُّلْ، يا مولانا إنْ لم تذبحْهُ نذبحْكَ، فهذا زمنٌ آخر يُفدى فيهِ الكبشُ بإسماعيلْ!**» (مطر، ۲۰۱۱: ۲۳).

ای مولای ما ابراهیم، چاقویت را تا دسته فرو کن، و پاداشت را از اصحاب فیل بگیر. عطوفت نسبت به دین کاخ سفید تو را از این کار بازندارد. رویایت را انجام بده و برای تاویل آن مکوش زیرا گوسفند قربانی هرگز فرود نخواهد آمد... مولای من به جایگزین کردن فکر نکن. اگر او را ذبح نکنی ما تو را ذبح می‌کنیم، اکنون زمانه‌ی دیگری است، زمانه‌ای که در آن اسماعیل فدای گوسفند می‌شود.

شاعر در این فراز با تلمیح به داستان حضرت ابراهیم(ع) اوضاع فعلی جامعه‌اش را آشفته‌تر و سیاه‌تر از دوره‌ی نمرود ستمگر معرفی می‌کند. او خطاب به مولایش ابراهیم که سمبل پاکبازی و بندگی و اطاعت پروردگار است چنین می‌گوید که منتظر نازل شدن گوسفند قربانی نباش، چراکه دوره‌ی حاکمیت کاخ سفید بر جهان است. او زمان حاکمیت زمامداران مستبد عرب را آنچنان واژگون و آشفته برای مخاطبانش ترسیم می‌کند که در پایان اسماعیل را جایگزین گوسفند قربانی می‌کند و می‌گوید در این دوره، اسماعیل(ع) است که قربانی گوسفند می‌شود. لذا با این زبان تلخ و گزنده از اوضاع نابسامان و اسفبار جامعه پرده برداشته می‌شود. احمد مطر با آوردن عبارت "**أصحاب الفيل**" حاکمان ظالم و متکبر را به سپاه ابرهه تشبیه نموده که در پایمال نمودن جان و مال و اعتقادات امت عرب از هیچ تلاشی فرو گذار نیستند.

«**أقزام طوال: ....هو إبليس فلا تندهشوا لو أن إبليس تمادى في الضلال نحن بالدهشة أولى من سوانا. فدمانا صبغت راية فرعون وموسى فلق البحر بأشلاء العيال**» (مطر، ۲۰۱۱: ۷۵و۷۶).

کوتوله‌های قدبلند: او ابلیس است پس تعجب نکنید. اگر ابلیس در گمراهی زیاده‌روی می‌کند، خودِ ما بیشتر از دیگران شایسته‌ی تعجبیم. خونمان پرچم فرعون را رنگین کرد و موسی با جسم-های پاره‌ی بینوایان دریا را شکافت.

ابلیس، موسی و فرعون از جمله شخصیت‌های دینی هستند که احمد مطر در این شعر به آن اشاره نموده است. او در اینجا باز هم از سیاهی و تباهی موجود در نظام حاکمه سخن می‌گوید و خطاب به هم‌نوعان و مردم عرب چنین می‌گوید که اگر ابلیس در گمراهی پیش می‌تازد تعجب نکنید خود ما با حاکمانی که داریم بیشتر سزاوار تعجب و شگفتی هستیم. شاعر ظلم و بی‌عدالتی حاکمان عرب را با نماد فرعون به نمایش گذاشته و مجاهدان و انقلابیون را به حضرت موسی(ع) تشبیه نموده که همراهان او جسم پاره‌ی بینوایان است.

علاوه بر موارد یاد شده، مطر در لافتات قصیده‌ای با عنوان "**یوسف في بئر البترول**" سروده است که در آن شخصیت یوسف و داستان در چاه انداختنش را اقتباس نموده و به زمامداران و قدرتمندان گرگ صفت اشاره کرده است.

۴-۲-۲- اقتباس از قرآن و احادیث

میراث دینی همواره منبعی سرشار برای الهام پذیری شاعران بوده است. آنان با تأثیرپذیری از این میراث دینی سعی داشته‌اند بر غنای شعری خود بیفزایند. در این میان قرآن کریم ارزشمندترین اثری است که به عنوان یک میراث دینی و ادبی همواره در آثار شاعران متعهد به چشم می‌خورد.

احمد مطر به عنوان یک شاعر سیاسی که در روزگار یک حکومت استبدادی و تحت فضای اختناق آمیز آن زندگی کرده است، در اشعار خود با استمداد از اسلوب اقتباس از سوره‌ها و آیات قرآنی بهره‌ی فراوان برده است.

«**قلة الأدب: قرأت في القرآن، تبّت يدا أبي لهب، فأعلنت وسائل الإذعان: أن السكوت من ذهب، أحببت فقري.. لم أزَل أتلو:و تب، ما أغنى عنه ماله و ما كسب، فصودرت حنجرتي بجرم قله الأدب، و صودر القرآن، لأنه... حرّضني على الشَغَب!**» (مطر، ۲۰۱۱: ۱۳).

کم بودن ادب: در قرآن خواندم: دستان ابی لهب شکسته باد. ابزارهای رسانه‌ای اعلام کردند که سکوت از طلاست... فقرم را دوست دارم، همچنان می‌خوانم: شکسته باد، اموال و دارائیش به حال او سودی نداشت. پس حنجره‌ام به جرم نداشتن ادب مصادره شد و قرآن نیز مصادره شد؛ چراکه مرا به ستیز تشویق نمود.

شاعر سکوت در برابر حکومت مستبد را (برای ضعیفان) بهترین غنیمت می‌داند، ولی خود با آوردن عبارت "**أحببتُ فقري**" ترجیح می دهد که از این غنیمت چشم پوشی کند و فقیر باقی بماند. اقتباس صریح از آیات اول و دوم سوره‌ی مبارکه‌ی مسد و ذکر دو آیه‌ی "**تبّت يدا أبي لهب**" و "**ما**

اغنی عنه ماله وما کسب" ساختار آهنگین سوره‌ی مسد را به شعر احمد مطر منتقل کرده و وزن و آهنگ ویژه‌ای به شعر او بخشیده است.

«**عائدون: ....یا فلسطین وأرباب النضال المدمنون، ساءهم ما یشهدون، فمضوا یستنکرون، ویخوضون النضالات علی هز القنانِ وعلی هز البطون، عائدون، ولقد عاد الأسی للمرة الألف، فلا عدنا ولاهم یحزنون!**» (همان منبع:۲۰).

در قطعه‌ی فوق احمد مطر با آوردن "**ولا هم یحزنون**" در پایان شعرش، به اقتباس از این عبارت متداول قرآنی که مکرر در سوره‌هایی از جمله بقره، آل عمران، مائده، انعام، اعراف و یونس ذکر شده، پرداخته است.

«**الغریب: ...ألْقِهِ أفعی إلی أفئِدَةِ الحُکّامِ تسعی و افلِقِ البَحْرَ وأطبِقْهُ علی نَحْرِ الأساطیلِ وأعناقِ المَساطیلِ وطَهِّرْ مِن بقایاهُمْ قَذ اراتِ الزَّبَدْ. إنَّ فِرعَونَ طغی، یا أیُّها الشّعرُ، فأیقِظْ مَنْ رَقَدْ. قُل هوَ اللّهُ أحَدْ. قُل هوَ اللّهُ أحَدْ. قُل هوَ اللّهُ أحَدْ. قالَها الشِّعرُ وَ مَدَّ الصّوتَ، والصّوتُ نَفَدْ، و أتی مِنْ بَعْدِ بَعدْ واهِنَ الرّوحِ مُحاطاً بالرّصَدْ، فَوقَ أشداقِ دراویشٍ یُمَدّونَ صدی صوتي علی نَحْریَ حبلاً مِن مَسَدْ وَ یَصیْحونَ " مَدَدْ "!**» (همان منبع: ۳۳۰).

می‌توان گفت قصیده "**الغریب**" پربسامدترین شعر مطر از لحاظ اقتباس‌های قرآنی است. مطر در قصیده‌ی فوق به طریقی زیرکانه یک اقتباس متنوع از سوره‌های مختلف قرآن (طه، توحید و مسد) آفریده است که حاصل آن شعری تأثیرگذار، با صلابت و آهنگین است واز ذوق، ذکاوت و پایبندی شاعر به کتاب مقدس قرآن حکایت می‌کند.

احمد مطر عنوان برخی از اشعارش را از عبارات قرآنی انتخاب نموده است؛ همچون قصیده‌ی "**لا أقسم بهذا البلد**" و قصیده‌ی "**إن الإنسانَ لَفي خُسر**". همچنین در قصیده‌ی "**فبأیّ آلاء الشّعوب تُکذّبان**" با اندکی تغییر و تصرف در آیه‌ی قرآنی "**فبأیّ آلاءِ رَبّکُما تُکَذّبان**" که ۳۱ بار در سوره‌ی رحمان تکرار شده است، به اقتباس از این آیه‌ی مبارکه پرداخته است. او با پیروی از سیاق و ساختار سوره‌ی مبارکه‌ی الرحمن، چندین بار این عبارت را تکرار نموده و با روشی کنایی به برشمردن اقدامات ظالمانه‌ی حاکمان پرداخته است. او با استفهامی تمسخرآمیز از مردم می‌پرسد که کدامیک از نعمت‌ها و موهبت‌های حاکمان را انکار می‌کنید.

شاعر در پایان قصیده "**الحبل السری**" به اقتباس بخشی از عبارت قرآنی "**تَجري من تَحتِها الأنهار**" که به طور مکرر در سوره‌های بقره، آل عمران، نساء، مائده، توبه، رعد، ابراهیم، نحل، طه، حج، فرقان، عنکبوت، زمر، محمد، فتح، حدید، مجادله، صف، تغابن، طلاق، تحریم، بروج و بینه آمده، پرداخته است و به مضامینی همچون فقر، اختناق حاکم بر جامعه و عوامل ایجاد فساد اشاره نموده

است. او می گوید: «**ما لَنا نعیش فی جهنمٍ، و أمها فی جنةٍ، تجری من تحتها "الآبار"؟!**» (همان منبع: ۱۷). ما را چه شده که در جهنمی زندگی می‌کنیم، درحالیکه مادرش در بهشتی است که زیر درختانش چاه‌هایی جاریست.

منظور شاعر از "**آبار**" چاه‌های نفتی است که در زیر زمین جاریست، درحالیکه مردم از این ثروت ملی جز فقر هیچ سهمی ندارند، بلکه این حاکمان و جباران عرب هستند که از فروش آن روز به روز ثروتمندتر می‌شوند و مردمشان را با استبداد و خفقان سرکوب می‌کنند. در قصیده "**الصحو في الثمالة**" شاعر با اقتباس از آیه ۴ سوره ناس (**من شرِّ الوسواس الخنّاس**) از دو واژه‌ی "**وسواس**" و "**خنّاس**" بهره برده و سخت به استبداد حاکم بر سرزمین‌های عربی تاخته است. او بر این باور است که اختناق حاکم بر جامعه به اندازه‌ای است که حتی به خالق خود کفر می‌ورزیم. در چنین اوضاعی فکر و اندیشه بیش از کفر منجر به اعدام می‌شود. شاعر با پیاله‌هایی از شراب احساس مرده و خاموش خود را بیدار می‌کند و در عالم مستی بر تمام دسیسه‌ورزان، وسوسه‌گران و مکاران روزگارش لعنت می‌فرستد. او از کشته شدن و قربانی شدن نمی‌ترسد و با این توجیه خود را تسلی می‌دهد که گناه در عالم مستی امری بخشودنی‌است (همان منبع: ۲۳). احادیث نبوی یکی دیگر از ذخایر سرشاری است که مطر گاهی عناوین قصاید خود را با بخشی از آنها متبرک نموده است. او در مجموعه اشعار خود قصیده‌ای با عنوان "**من المهد الی اللحد**" دارد که خود اقتباسی از حدیث پیامبر گرامی اسلام است که می‌فرماید: «**اطلبوا العلم من المهد الی اللحد**».

۴-۲-۳- جهاد در راه وطن

مطر در قصیده "**یسقط الوطن**" ضمن ابراز عشق خود به وطنش، آن را ریشه و مهد خود می‌داند و چنین می‌سراید: "**أبي الوطن، أمي الوطن، رائدنا حبُّ الوطن**" (همان منبع: ۱۲۷). او وطن را همچون پدر و مادری می‌داند که افراد یک ملت موجودیت، حیات و استقرار خود را از آن می‌گیرند. به همین خاطر شاعر بر خود و هم‌وطنانش لازم می‌داند تا در راه حفظ آن جهاد کنند و در این راه ، عشق به وطن محرک و فرمانده‌ی آنان است. شاعر در ادامه به لزوم از خود گذشتگی برای حفظ و حراست از وطنشان اشاره می‌کند و می‌گوید: "**نموت کی یحیی الوطن**" (همان منبع).

همچنین در قصیده‌ی "**رماد**" هموطنان را به جهاد و حرکت برای نجات وطن فرا می‌خواند؛ وطنی که افرادش دارای اندیشه‌های تحمیل شده و صدایی خفقان‌زده هستند. او این حالت را ناشی از پراکندگی و از هم گسیختگی مردم و هموطنانش می‌داند. او این پراکندگی و تفرقه را گوشزد می‌کند و مخاطب را مکرّر به جهاد در راه اصلاح وطن و رها نمودن آن از فساد فرا می‌خواند.

«رماد: حيَّ على الجهاد/ كنّا...و كانت خيمةٌ تَدور في المزاد/ تَدور...ثمّ أنّها/ تَدور... ثمَّ أنّها/ يَبتاعُها الكساد/ حيَّ على الجهاد/ تفكيرُنا مُؤمّم/ و صوتُنا مباد/ مرصوصةُ صفوفُنا...كلّاَ على انفراد/ مشرعةُ نوافذ الفساد» (مطر، ۲۰۱۱: ۲۹).

خاکستر: برای جهاد بشتابید، ما و وطن خیمه‌ای هستیم که در مزایده دست به دست می‌شویم. می‌چرخیم و می‌چرخیم. خیمه‌ی ما را کساد می‌خرد. به جهاد بشتابید. اندیشه‌مان تابع و صدایمان نابود شده است. صف‌هایمان از هم پاشیده، همگی در تنهایی به سر می‌بریم و پنجره‌های فساد گشوده شده است.

در فرازی دیگر مطر سلاح خود را برای دفاع از وطن و شورش علیه استبداد قلم خود می‌داند و چنین می‌سراید: قلم من دستی است که به مبارزه برخاسته، دهانی است که ندای اعتراض سر داده، به گلوله‌ای می‌ماند که به سوی دشمن شلیک شده، خونی است که در مبارزه ریخته شده است و در جایی که هیچکس جرأت به پا خاستن ندارد این قلم اوست که بدون پا راه می‌رود و جسارت شوریدن علیه هیئت حاکمه را می‌یابد (همان منبع: ۳۹). چنان که در جای جای دیوان او بر می‌آید، بارها به سبب اشعار سیاسی‌اش شکنجه شده و بر دست و پایش غل و زنجیر بسته اند و حتی حکم اعدامش را صادر و مدام مرگ را فرا رو و پشت سر خود احساس کرده است، اما با این وجود باز هم دست از مبارزه طلبی، آزادی خواهی و دفاع از وطن بر نداشته است. گاه به صراحت ظلم و ستم حاکمان عصر را از دم شمشیر نقد خود گذرانده و گاه به صورت نمادین از بیداد و تعدی حاکمان ظالم پرده برداشته است و از افشای ستم آنان ابایی نداشته است. خود در این باره می‌گوید «با این که مرگ بر بند بند وجودم در حال راه رفتن است و دهانم زخمی است باز هم کلمات خونینم می‌گویند: چشم ترسایان نمی‌خوابد (همان منبع: ۷۸). روح شورشگر و انقلابی شاعر به او اجازه نمی‌دهد که نسبت به اوضاع جامعه بی‌تفاوت باشد؛ از سویی می‌خواهد با سکوت خود را از مهلکه برهاند، اما از دیگر سو روحیه‌ی مبارزه طلبی اش چشم دیدن حزن و اندوه حاکم بر جامعه را ندارد، همان طور که در قطعه‌ای با عنوان "اشکی بر پیکره‌ی آزادی" می‌گوید: من اشعار را نمی‌نویسم بلکه اشعارم مرا می‌نویسند. می‌خواهم سکوت کنم تا زنده بمانم اما کسی هست که من را به سخن وا می‌دارد و این حزن و اندوه است (همان منبع: ۹۰).

۴-۳- التزام اجتماعی

التزام اجتماعی مطر را می‌توان درس مقاومت و پایداری دانست چرا که تعهد اجتماعی او حکایت ناله‌ها و فریادهای حزن برانگیزی است که از نای انسانی فرهیخته بر می‌آید و با ندای پایداری و آزادی همراه است. او این نوع التزام را نیز با مسائل سیاسی ممزوج ساخته و همگان را به قیام علیه این اوضاع نابسامان فرا می‌خواند:

۴-۳-۱- فقر

مطر به عنوان شاعری متعهد که خود در فقر و محرومیت پرورش یافته است، تلاش می‌کند فقر و مشکلات مردم و جامعه‌اش را در اشعارش منعکس نماید. اوفقر و نابرابری‌های اجتماعی در جوامع عربی را ناشی ازحکومتهای ستمگر و سوءتدبیر آنان و همچنین سکوت و ناآگاهی مردم می‌داند. نفوذ وسوء استفاده‌ی قدرت‌های استعمارگر درجوامع عربی را عامل دیگری برای فقر و تیره‌روزی مردم می‌داند:

«نَزرعُ الأرضَ .. و نغفو جائعین /.نَحمِلُ الماءَ .. و نمشی ظامئین /.نُخرِج النِفطَ / و لا دفءَ ولا ضوءَ لنا /..و أمیر المُؤمنین مُنصفٌ فی قِسمهِ المالِ / فَنِصفٌ لجواریهِ وَ نِصفٌ لذویهِ الجائرین!» (مطر، ۲۰۰۱: ۱۶۰).

زمین را می‌کاریم و گرسنه میخوابیم. آب را حمل می کنیم و تشنه راه می رویم. نفت را استخراج می‌کنیم ولی نه گرمایی برایمان دارد و نه نوری. امیرمومنان (یا همان حاکم) در تقسیم مال منصف است پس نیمی برای نزدیکانش و نیمی برای اربابان ستمکارش قرار می‌دهد!

مطر در این قصیده علت فقر مردم را در ظلم، بی‌عدالتی حاکمان و تقسیم ناعادلانه‌ی اموال میان آنان می‌داند. در پایان با ریشخندی تلخ و زبانی گزنده حاکمان را در تقسیم اموال منصف و عادل معرفی می‌کند و چنین می‌گوید که امیر مؤمنان اموال را به طور مساوی میان نزدیکان خود و اربابان ستمگرش که همان قدرت‌های استعماری هستند، تقسیم می‌کند. آنجا که می‌گوید "نفت را استخراج می‌کنیم اما نور و گرمایی از آن نمی‌گیریم" به یکی از علل تیره‌روزی مردم اشاره می‌کند و آن غارت ذخائر طبیعی کشور توسط قدرت‌های جهان‌خوار است.

«مفقودات: زارَ الرّئیسُ المؤتَمَنْ بعضَ ولایاتِ الوَطنْ، و حینَ زارَ حَیَّنا قالَ لنا : هاتوا شکاواکم بصِدقٍ في العَلَنْ و لا تَخافوا أَحَداً.. فقَدْ مضی ذاكَ الزّمَنْ. فقالَ صاحِبي(حَسَنْ): یا سیّدي أینَ الرّغیفُ و اللّبَنْ ؟ وأینَ تأمینُ السّکَنْ ؟ وأینَ توفیرُ المِهَنْ ؟ وأینَ مَنْ یُوفّرُ الدّواءَ للفقیرِ دونما ثَمَنْ ؟ یا سیّدي لمْ نَرَ مِن ذلكَ شیئاً أبداً» (مطر، ۲۰۱۱: ۱۰۴).

رئیس مورد اعتماد از برخی ولایت‌های وطن دیدن کرد و هنگامیکه از محله‌ی ما بازدید کرد به ما گفت: شکایت‌های خود را با صداقت و بدون پرده بگویید و از کسی نترسید. آن زمان دیگر گذشت. دوستم حسن گفت: ای سرورم، نان و شیر کجاست؟ مسکن و سر پناهمان کجاست؟ فراهم نمودن شغل چه شد؟ کجاست کسی که برای فقرا داروی رایگان تهیه کند؟ سرورم، از این موارد تاکنون چیزی ندیده‌ایم.

متن بالا بخشی از قصیده‌ی **"مفقودات"** است که مطر در آن علاوه بر ذکر بدعهدی حاکمان و دغل بازی آنان به مشکلات و رنج‌های مردمش که فقر بارزترین و اولین آنهاست اشاره می کند. او

در این قصیده از از زبان حاکمی سخن می‌گوید که به ظاهر برای رفع مشکلات مردم از بخش‌های محروم دیدن می‌کند و هر کس که دم از مشکلات بزند، سر به نیست می‌کند، او چنین می‌گوید: شکایت‌هایتان را بگویید و از کسی نترسید. شاعر از این طریق قصد دارد به مخاطبش بگوید یکی از علت‌های فقر ، سکوت و ترس مردم از حاکمان مستبد و ظالم است. در ادامه‌ی قصیده رئیس مورد اعتماد پس از یک سال بار دیگر به همان محله مراجعه می‌کند و همان سوال را از اهالی آنجا می-پرسد، اما این بار مردم دیگر علاوه بر غذا، مسکن، دارو و شغل سراغ "حسن" را می‌گیرند که به خود جرأت داده و خواستار تامین نداشته ها و نیازهایشان شده بود، اما به جرم خواستار حقوق خود بودن سر به نیست گشته است.

۴-۳-۲- نکوهش سکوت مردم در برابر ظلم

احمد مطر در سراسر دیوانش از سکوت، جهل مردم، عدم خیزش و تسلیم شدن آن‌ها در برابر ظلم و استبداد حاکمان همواره در خشم و اعتراض است؛ چرا که خود را تنها کسی می‌یابد که دارد با شمشیر قلم خودکشی می‌کند (همان منبع: ۶۸) و مردمان از ترس مرگ خود را پنهان ساخته و پشت او را خالی کرده‌اند. شاعر خیزش منفرد خود را «شعله‌ی برافروخته‌ای می‌یابد که سوختش باران است، پس چگونه شعله‌ور شود» (همان). بدین جهت مردمش را به جوش و خروش در برابر زمامداران عرب دعوت می‌کند و پذیرش ظلم را مایه‌ی ننگ و خفت آنان می‌داند. گاهی برای به خود آوردن آن‌ها، به سخره شان می‌گیرد و می‌گوید: «سگ اگر مورد آزار و اذیت قرار گیرد عوعو می‌کند این مردم را چه شده که به خود نمی‌آیند و شورش نمی‌کنند» (همان منبع: ۱۰۰). در جای دیگر مردم خفقان‌زده‌ی خاموش را به سربازان شطرنجی مانند می‌سازد که در صفحه‌ی شطرنج زندگی، وطن خود را فدا نموده‌اند (همان منبع: ۳۷). در قصیده‌ی زیر مردم ساکت را به گوسفندی مطیع تشبیه کرده و حتی گوسفندان را بر آنان برتری داده است و با ذکر امتیازاتی که دارند می گویدکه مردم از لحاظ محرومیت در ردیفی پایین‌تر از حیوانات قرار دارند. در پایان قصیده از خود می‌پرسد که آیا ما با چنین اوصاف و محرومیت‌هایی شایسته‌ی نام گوسفند هستیم؟ (همان منبع: ۱۸۳). با این عتاب تند و گزنده سعی دارد ملت را هشیار کند و سکوت آنان را مذمت نماید.

«**أوصاف ناقصة: نزعم أننا بشر لكننا خراف! ليس تماماً.. إنما في ظاهر الأوصاف. نُقاد مثلها؟ نعم. نُدعن مثلها؟ نعم. نُذبح مثلها؟ نعم. تلك طبيعة الغنم. لكنْ.. يظل بيننا و بينها إختلاف. نحن بلا أردِية.. و هي طوال عمرها ترفل بالأصواف! نحن بلا أحذية و هي بكل موسم تستبدل الأظلاف! و هي لقاء ذلها... تثغو و لا تخاف. و نحن حتى صمتنا من صوته يخاف! و هي قُبيل ذبحها تفوز بالأعلاف. و نحن حتى جوعنا يحيا على الكفاف! هل نستحق، يا ترى، تسمية الخراف؟!**» (همان منبع: ۱۸۳).

اوصافی ناقص: گمان می‌کنیم که بشر هستیم اما همچون گوسفندانیم! اما نه در تمامی اوصاف بلکه در اوصاف ظاهری شبیه گوسفندان هستیم. همچون آنان رانده می‌شویم؟ بله. گمان می‌کنیم مانند آنها هستیم؟ بله. همچون آنان ذبح می‌شویم؟ بله. این طبیعت چهارپایان است. اما میان ما و آنها اختلافی هست. ما بدون ردا و لباسیم ولی آنان در طول عمرشان با پشم‌هایشان آمدو رفت می‌کنند، ما بدون کفش هستیم اما آنان در هر فصلی با نعل‌هایشان راه می‌روند. او اگر با خواری روبه رو شود فریاد می‌زند و نمی‌ترسد اما صدای ما حتی از صدای او هم می‌ترسد. قبل از ذبح شدن علف به او می‌خورانند اما ما گرسنگی‌مان به کفاف قانع است. به نظر تو حق است که نام گوسفند بر خود نهیم؟!

شاعر مردم ساکتی را که به رکود و خواری خو کرده، به خود می‌آورد و از آنها حرارت و جنبشی انقلابی می‌طلبد و خطاب به خود می‌گوید چگونه آتش و گرمی آن در سینه‌ام فوران کند درحالیکه (بی‌حرکت نشسته‌ام و فقط) از سرما شکایت می‌کنم، و یا برق انقلاب چگونه در روحم خواهد درخشید تا زمانیکه از غرش رعد هراس داشته باشم (همان منبع: ۲۲). شاعر عدم تلاش برای رهایی از سردی و وخامت اوضاع را نکوهش می‌کند و لازمه‌ی نهراسیدن از غرش رعدآسای مستبدان درخشیدن نور شجاعت و جنبش در روح و جان افراد است.در زاویه‌ای دیگر جهت ترساندن دشمن در قصیده‌ی **"قال الشاعر"** به سکوتی اشاره می‌کند که همچون آرامش قبل از طوفان است و در پسِ آن شورش و انقلابی نهفته است. گویی شاعر این بار حاکمان را تهدید می‌کند و می‌گوید سکوت هرگاه طولانی شود از تند بادهایی شدید خبر می‌دهد (همان منبع: ۱۲۳).

۴-۳-۳- لزوم همبستگی ملی

مطر در قصیده **"نبوءة"** به لزوم حرکت جمعی و اتحاد میان هموطنانش برای ایستادن در برابر جباران رژیم حاکم، سخن می گوید. او معتقد است اگر تا دیروز مردم بصورت فردی در قدس نماز می‌خواندند امروز دیگر زمان اتحاد فرا رسیده و لازم است امت عرب نمازشان را به جماعت ادا کنند (همان منبع: ۱۵) تا با تکیه بر یاری الهی بتوانند از عزت خود دفاع کنند. در این قصیده همچون سایر اشعارش از زبانی تند و نقیضه‌گو استفاده می‌کند و مردمش را مورد عتابی سرد قرار می‌دهد و چنین می‌گوید که وجود احزاب و گروه‌های مختلف که بهدنبال هم‌بستگی و رفع مشکلات جامعه هستند، خود نوعی انشقاق و گسستگی را در جامعه موجب شده‌اند. او با اشاره به این امر و با تشبیه احزاب مختلف و متعدد به شراره‌های آتش که به سرعت از بین می‌روند، قصد دارد بگوید برای رفع مشکلات یک همبستگی ملی و به تمام معنا لازم است و افراد یک ملت باید تحت یک حزب و لوای واحد قرار گیرند تا بتوانند هدف یکسانی پیدا کنند و برای بهبود احوالشان در یک مسیر واحد حرکت کنند.

«**أكثَرُ الأشياءِ في بَلدَتِنا الأحزابُ والفَقْرُ وحالاتُ الطّلاقِ . عِندَنا عشرَةُ أحزابٍ ونِصفُ الحِزبِ في كُلِّ زُقاقِ ! كُلُّها يسعى إلى نبْذِ الشِّقاقِ ! كُلّها يَنشَقُّ في السّاعةِ شَقّينِ ويَنشَقُّ على الشَّقّينِ شَقَّانِ وَيَنشقّانِ عن شَقّيهِما .. من أجلِ تحقيقِ الوِفاقِ ! جَمَراتٌ تَتهاوى شَرَراً والبَرْدُ باقٍ ثُمَّ لا يبقى لها إلاّ رمادُ ! لا حترِاقِ ! لَمْ يَعُدْ عندي رَفيقٌ رَغْمَ أنَّ البلدَةَ اكتَظّتْ بآلافِ الرّفاقِ ! ولِذا شَكّلتُ من نَفسيَ حِزباً ثُمّ إنّي مِثلَ كلِّ النّاسِ أعلَنتُ عن الحِزْبِ انشِقاقي!**» (مطر، ۲۰۱۱: ۳۲۹).

بیشتر آنچه که در کشور ما وجود دارد احزاب، فقر و حالت‌های مختلف طلاق است. ما در هر کوچه ده حزب داریم که اندازه‌ی نصف یک حزب است. همگی آنها برای نابود کردن پراکندگی و از هم گسیختگی تلاش می‌کنند درحالیکه همه‌ی آنها در یک ساعت بارها به گروه‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شوند با اینکه قصد دارند همبستگی و وفاق را تحقق بخشند. اینان شراره‌های آتشی هستند که از آسمان فرو می‌ریزند اما همچنان سرما باقی است و این جمره‌های آتش جز خاکستری از آن باقی نمی‌ماند. نزد من یک رفیق هم باقی نمانده است درحالیکه سرزمینم پر از رفیق است. پس از خودم یک حزب ساختم و مانند هر فردی در جامعه‌ام خود را عضو حزب انشقاقی و از هم گسیختگی معرفی کردم.

احمد مطر قصیده‌ای با عنوان "**الناس للناس**" سروده است که اقتباسی از ضرب المثل معروف "**الناس للناس و الكل بالله**" است و در آن به لزوم اتحاد میان مردم اشاره دارد. اما خواننده پس از خواندن قصیده در می‌یابد که در جامعه‌ی او خبری از اتحاد و یکدستگی نیست، امری که احمد مطر فقدان آن را در جامعه‌ی متلاطم و پر از دغدغه‌ی خود لمس می‌کند. بنابراین شاعر جزئی از این ضرب المثل را برای نامگذاری قصیده‌اش برگزیده تا به کنایه بگوید ما ملتی متحد هستیم و پشت به پشت هم داده‌ایم (همان منبع: ۱۸۶) و بدین طریق به پراکندگی و تفرقه‌ی مردمان سرزمینش اشاره کند.

۴-۳-۴- عدم آزادی اجتماعی

مطر در آغاز دیوانش به اولین چیزی که می‌پردازد، سرکوب آزادی بیان از سوی حکومت است. او در آغاز لافتات به مخاطبانش وصیت می‌کند که این اشعار اگرچه "قصاید" من است اما شما این قصاید را "گور" من بنامید و خودم را "قربانی خنجر سخن" بخوانید (مطر،۲۰۱۱: ۱۲)؛ همان چیزی که حکومت در تلاش برای سرکوب و خفه کردن آن است. شاعر از آغاز تا پایان دیوانش به این قضیه اشاره نموده که در چنین فضایی و تحت حاکمیت مستبدی همچون رژیم بعث، سرودن اشعار اعتراض‌آمیز و انقلابی منجر به مرگ و سرکوب خواهد شد. در چنین جامعه‌ای که حکومت مهر خاموشی بر لبان ملت زده است، حتی عواملی که می‌بایست موجب بیداری و هشیاری افراد باشند به خاموشی و خفتن فرا می‌خوانند، همچنان که صبحگاهان زنگ ساعت خطاب به مردم عرب می-

گوید: ای فرزندان عرب، بخوابید که اکنون وقت خواب است (همان، ۱۳). مطر در بخش دیگری از اشعارش، با اسلوبی کنایی از عدم آزادی بیان سخن می‌گوید و قلمش را که در جیب پالتویش مخفی نموده به عنوان دست و زبانش معرفی می‌کند. مخفی نمودن قلم خود کنایه از اوضاع خفقان آمیز سیاسی و نبود آزادی بیان و حق اعتراض است. او خطاب به پزشکی که برای یافتن علت دردش او را معاینه می‌کند، قلمش را دست و دهان خود و همچنین خون و گلوله معرفی می‌کند (همان منبع: ۲۰). این جمله کنایه از آن است که اشعار اعتراض آمیزی که خطاب به اوضاع نابسامان سیاسی نوشته است می‌تواند منجر به کشته شدنش توسط حکومت شود؛ چراکه حاکمان هیچ‌گونه اعتراض و مخالفتی را از سوی مردم بر نمی‌تابد.

«**في انتظار غودو (الحرية): كانتْ مَعي صَبيَّةٌ مربوطةً مثلي على مِروحةٍ سَقفيَّةْ . جِراحُها تبكي السَّكاكينُ لَها .. وَ نوْحُها تَرثي لهُ الوَحشيَّة! حَضنتُها بأدمُعي. قلتُ لها: لا تَجزعي. مهما استَطالَ قَهرنُا... لا بُدَّ أنْ تُدرِكَنا الحُرِّيةْ. تَطَلَّعتَ إليَّ، ثمَّ حَشْرجَتْ حَشْرَجَةَ المَنِيَّةْ: وا أسَفا يا سَيِّدي إنِّي أَنَا الحُرِّيَّةْ!!**» (همان منبع: ۲۴۴).

در انتظار گودو (آزادی): همراه من یک دختر بچه‌ی اسیر همچون من بر روی یک پنکه‌ی سقفی نشسته است. زخم‌هایش به گونه‌اب است که چاقوها برای آن می‌گریند. با اشک‌هایم او را در آغوش گرفتم. به او گفتم: بی‌تابی مکن. هر چقدر هم که ظلم و قهر بر ما طولانی شود ناچار آزادی ما را در می‌یابد. به روی من برگشت و چرخشی همچون چرخش مرگ نمود و گفت متاسفم سرورم من همان آزادی هستم.

مطر در قصیده "**في انتظار غودو (الحرية)**" خود را بر یک پنکه‌ای سقفی توصیف می‌کند که با کودکی مجروح و اسیر نشسته‌اند. او پس از گفتگو با این کودک اسیر و زخمی او را دلداری و تسلی می‌بخشد و به او این امید را می‌دهد که بزودی آزادی را در آغوش خواهند گرفت. اما در پایان قصیده این کودک خود را با شرمساری معرفی می‌کند و می‌گوید معذرت می‌خواهم سرورم من همان "آزادی" هستم (همان منبع: ۲۴۴). همانطور که پیداست شاعر عنوان قصیده‌اش را از نام یکی از نمایش‌نامه‌ی معروف ساموئل بیکت اقتباس نموده است. مطر با این اقتباس قصد داشته آزادی را (که در کشورش به امری ناپیدا و وهم‌آلود تبدیل شده بود) به گودو شخصیت تخیلی نمایش‌نامه‌ی تشبیه نماید؛ شخصیتی که هرگز ظهور نکرد. این دو شخصیت اسیر و منتظر که مطر در شعرش توصیف نموده، رمزی برای ملت خفته و ساکن شاعر است که بدون هیچ حرکت و تقلایی بدنبال رهایی و آزادی از زندان ستم و استبداد هستند. "گودو" همان آزادی مورد انتظار است که به سبب إعمال سیاست‌های سرکوب‌گرانه تبدیل به یک امر تخیلی شده است که تنها در اذهان ملت است. در این قصیده چه بسا توصیف نویسنده از معلق ماندنش بر روی پنکه‌ی سقفی، اشاره به این

مضمون باشد که ملت سرکوب شده و آزادی‌خواه اگرچه در بند هستند و در حالت تعلیق به سر می‌برند اما به حکم چرخش روزگار بر این حالت ثابت و باقی نخواهند ماند.

۵- نتیجه بحث

یکی از مباحث بحث برانگیزی که توجه بسیاری از ناقدان را به خود جلب نموده و همواره مورد اهتمام ادیبان در حوزه هنر و ادبیات بوده مسئله التزام است. التزام در لغت به معنای همراهی مداوم، پیوستگی و تعهد می‌باشد اما از لحاظ اصطلاحی به معنای مشارکت آگاهانه هنرمند و ادیب در مسائل بشری از جمله مباحث سیاسی اجتماعی دینی و... می‌باشد. احمد مطر شاعر انقلابی ملت عراق است و کسی است که خود در درد و رنج مردم شریک بوده و از اقشار محروم بشمار می‌آمده. وی از آن زمان که اعمال مستبدانه و ظالمانه‌ی حکومت را نسبت به ملتش می‌بیند و طعم تلخ فقر را می‌چشد پا در میدان پرمخاطره‌ی اشعار سیاسی می‌نهد و دشمن سرسخت حکومت مستبد عراق می‌شود.

احمد مطر در سراسر دیوانش دارای زبانی تند، گزنده و سرشار از عتاب و اعتراض است. او در اشعارش مقابل حاکمان می‌ایستد و در کنار ملت است تا زبان گویای آنان باشد، اگرچه گاهی با عتابی تلخ و طنزی گزنده آنان را سرزنش و به بیداری دعوت می‌کند. صداقت، تعصب و دلسوزی مطر نسبت به اوضاع اسف‌بار ملت‌های مظلوم و ستمدیده‌ی عرب به اشعارش التزام و تعهد بخشیده است.

احمد مطر زندگی و قلم خود را صرف دفاع از ملت استبداد زده و رنج‌کشیده‌ی خود و تمام ملت‌های عرب تبار نمود و با صراحت تمام به هجو حاکمان بدتدبیر و مستبد پرداخت. سراسر دیوان احمد مطر سرشار از اعتراض، انقلاب، عتاب، شورش و دعوت به بیداری است. به همین دلیل التزام سیاسی در دیوانش بسامد بسیار زیادی دارد. وی در اشعارش به موضوعات اجتماعی مربوط به ملتش همچون فقر، سرکوب آزادی، لزوم همبستگی ملی و نادیده گرفتن حقوق انسانی پرداخته است. بهمین خاطر التزام اجتماعی را نیز در آثارش و در قالب زبانی صریح کنایی و گاهی تلخ می‌توان مشاهده نمود. از دیگر جلوه‌های التزام در آثار شعری احمد مطر اقتباس از قرآن، بکارگیری شخصیت‌های دینی است که تعهد مطر را به مضامین دینی نشان داده است.

منابع

ابن منظور. (۱۹۹۵). *لسان العرب*. بیروت: دار صادر.

احمد عثمان، حمزه، باوان‌پوری، مسعود، لرستانی، نرگس، و متولی، حدیثه. (۱۳۹۴ش). بررسی تطبیقی التزام سیاسی در شعر عزالدین مهیوبی. *فصلنامه مطالعات نقد ادبی*، ۱۰ (۴۰)، ۹-۲۴.

أحمد غنیم، کمال. (۲۰۰۴). *عناصر الإبداع الفنی فی شعر أحمد مطر* (الطبعة الأولی). بی مک: ستاره.

حسن، عبدالرحیم. (۱۹۸۷). لقاء مع أحمد مطر. *مجلة العالم*، (۱۸۵).
حمودی القیسی، نوری. (۱۹۷۹). *الأدیب والالتزام*. جامعة بغداد، کلیة الآداب.
حیدریان شهری، احمد رضا. (۱۳۹۳ش). پژوهشی در اندیشه‌های سیاسی اشعار احمد مطر. *فصلنامه لسان مبین*، ۵(۱۶)، ۱-۲۳.
خزعلی، فاطمه. (۱۳۹۰ش). *مؤلفه‌های هنری در شعر احمد مطر* (الطبعة الأولی). ایلام: جوهر حیات.
زمخشری، جار الله. (ب. ت.). *أساس البلاغة*. بیروت: دار الصادر.
سعدون زده، جواد. (۱۳۸۸ش). مظاهر أدب المقاومة فی شعر أحمد مطر. *أدبیات پایداری*، ۱، ۵۱-۷۰.
سعید، محمد راقت. (۱۴۰۸ق). *الالتزام فی التصور الإسلامی للأدب* (الطبعة الأولی). لا مک: دار الهدایة للطباعة والنشر والتوزیع.
عایش، محمد. (۲۰۰۶). *أحمد مطر شاعر المنفی* (الطبعة الأولی). بیروت: دار یوسف للطباعة والنشر والتوزیع.
عبدی، صلاح الدین، و عسکری، لیلا. (۱۳۹۲ش). الالتزام فی اشعار عبدالوهاب بیاتی. *إضاءات نقدیة*، ۳(۱۲).
غنیمی هلال، محمد. (۱۹۷۳). *النقد الأدبی الحدیث*. القاهرة: دار الشعب.
غنیم، کمال محمد. (۱۹۹۵). لقاء مع أحمد مطر. *مجلة الرابطة*، (۲).
مجیدی، حسن، و حیدری، محمد. (۱۳۹۰ش). مفهوم آزادی در شعر احمد مطر. *نشریه أدبیات پایداری*، ۴، ۵۰۵-۵۱۸.
محسنی، علی أکبر. (۱۳۹۶ش). بازتاب پیامدهای استبداد در شعر أحمد مطر. *نشریه أدبیات پایداری دانشگاه باهنر کرمان*، ۹(۱۶)، ۲۳۷-۲۵۸.
مشایخی، حمیدرضا، و شجری، زهرا. (۱۳۹۴ش). تحلیل کهن‌الگوهای نقاب و سایه در لافتات أحمد مطر. *پژوهشنامه نقد أدب عربی*، ۱، ۱۰۸-۲۱۲.
مصاحبه با أحمد مطر. (۱۹۸۵). *روزنامه الوطن العربی*، ۹(۴۳۱)، ۵۴.
مطر، أحمد. (۱۹۸۴). *لافتات* (الطبعة الأولی). لا مک: منتدی سور الأزبکیة.
مطر، أحمد. (۲۰۱۱). *الأعمال الشعریة الکاملة*. القاهرة: دار الحیاة.
مطر، أحمد. (۲۰۱۱). *المجموعة الشعریة* (الطبعة الأولی). بیروت: دار الحریة.
وهبة، مجدی. (۱۹۷۴). *معجم مصطلحات الأدب* (الطبعة الأولی). بیروت: دار القلم.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

معرفی و بررسی ترجمه‌های قرآن کریم از مصطفی خرم‌دل
(بررسی موردی تفسیر نور و شنه‌ی ره‌حمه‌ت)

شرافت کریمی[۱] (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان)
جمیل جعفری (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان)
سعدی صفار کلکان (کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان)

DOI: 10.34785/j022.2021.006

CC BY

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۷ تاریخ الوصول: ۲۰۲۰/۰۹/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۲۵ صفحات: ۱۴۷-۱۶۴ تاریخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۱/۱۶

چکیده

مصطفی خرم‌دل از مترجمان برجسته قرآن و صاحب آثاری چون: تفسیر نـور، ترجمـه تفسـیر **في ظلال القرآن** و ترجمـه روان (به فارسی)، تفسیر المقتطف (به عربی)، تفسیر شنه‌ی ره‌حمه‌ت (به کـردی) را نوشـته اسـت. در ایـن پـژوهش بـه روش توصیفی تحلیلی و با تکیه بر تفسیر شنه‌ی ره‌حمه‌ت و تفسیر نور و با هدف ارائه نقاط قوت و ضعف ایـن آثـار، بـه معرفی و بررسی آنها پرداخته شده است. پس از بررسی این آثار بر اساس اصول ساختاری و محتـوایی زبان‌هـای مبـدأ و مقصد؛ در می‌یابیم که ترجمه‌های خرم‌دل بسیاری از بایسته‌های اصول ترجمه قرآن را دارد و ایـن، حاصـل دقـت‌نظـر و مهارت مترجم و اشراف او بر ساختارهای دستوری و بلاغی زبان‌های کردی، فارسی و عربی است. به نظـر مـی‌رسـد کـه ترجمه تفسیری «شنه‌ی ره‌حمه‌ت» ترجمه «تفسیر نور» ایشان باشد؛ اگرچه مترجم به این موضوع اشاره نکرده است. بـا این حال، نقدهایی هم بر آنها وارد است؛ از جمله: گرایش به اطناب، عدم توجه کامل در ترجمه برخی انـواع واو، ترجمـه ناقص از آیات در چند مورد، فقدان معادل‌های مناسب برای بعضی مفردات، تعمیمِ برخی اسم‌های خاص، عدم توجـه بـه مأثور و اسباب نزول آیات با توجه به اینکه هر دو اثر با عنوان تفسیر نام‌گذاری شده است.

کلید واژه‌ها: قرآن کریم، ترجمه، مصطفی خرم‌دل، تفسیر نور، شنه‌ی ره‌حمه‌ت.

[۱] نویسنده مسؤول؛ پست الکترونیک: sh.karimi@uok.ac.ir

دراسة ترجمة القرآن الكريم لمصطفى خرمدل
(تفسيرا نور وشنه‌ى ره‌حمه‌ت نموذجا)

الملخص

إن الأكراد أقبلوا على الإسلام بداية دخوله إلى بلادهم بحفاوة. فعلماءهم أدُّوا دورا هاما في بناء الحضارة الإسلامية المكتوبة وخاصة في العلوم العربية والدرسات القرآنية. مصطفى خرمدل يعتبر باحثا قرآنيا شهيرا في إيران وله دراسات قرآنية منها التفسير المسمى بـ«نفسير نور» بالفارسية، تفسير المقتطف بالعربية، ترجمة في ظلال القرآن الكريم إلى الفارسية وترجمة القرآن المسماة بـ«شنه‌ى ره‌حمه‌ت» باللغة الكردية وترجمة أخرى للقرآن الكريم المسماة بـ«ترجمه روان» في اللغة الفارسية. في هذا المقال درسنا تفسير النور وشنه‌ى ره‌حمه‌ت في منهج تحليلي ونقدي لنبين ميزاتهما وأسلوب المفسر المترجم فيهما. من النتائج التي وصل إليها المقال هي: مقدرة خرمدل العلمية واللغوية ومهاراته في العربية والفارسية والكردية أدت إلى نجاحه في كتابة تفسير القرآن وترجمته وفيهما الميزات الهامة تتناسب وأصول ترجمة القرآن الكريم أو مبادئ تفسيره؛ منها: الاهتمام بالتطور التأريخي في اختيار المفردات الكردية أو الفارسية في نص فصيح مع الابتعاد عن الأراء المتضاربة فقهيا ونحويا ولغويا والاهتمام بالبنى البلاغية لاستخراج المفاهيم وإلقاء الدلالات. لكنه بالرغم من هذا يؤخذ عليه الإطناب في ترجمة قسم من الآيات وعدم الاهتمام بضبط الأعلام في اللغة الهدف والإختلاط بين الترجمة والتفسير وتسمية عمله الأخير بـ«تفسير شنه‌ى ره‌حمه‌ت» بينما أنه ليس بتفسير بل يعتبر ترجمة تفسيرية للقرآن الكريم.

الكلمات الرئيسة: القرآن الكريم، مصطفى خرمدل، الترجمة، تفسير النور، شنه‌ى ره‌حمه‌ت.

۱. مقدمه

ترجمه قرآن سابقه‌ای دیرینه دارد. با گسترش اسلام در جزیرۀ العرب و سپس در سراسر جهان، نیاز به ترجمه قرآن برای انتشار اسلام همچون یک نیاز احساس شد. لفظ ترجمه جدای از ثلاثی یا رباعی بودن و یا معرب و عجمی بودن آن؛ در اصطلاح به معنای انتقال کلام از زبانی به زبان دیگر (زرقانی، ۱۳۸۵: ۶۸۳) یا بیان معنایی مشابه در قالب زبانی دیگر است (شاهسوندی و خانه‌زاد، ۱۳۷۵: ۳۳) و در واقع نوعی انتقال معنا و فرهنگ به‌شمار می‌آید. بنابراین ترجمه قرآن کریم انتقال دلالت‌ها و معانی الفاظ و افکار و اندیشه‌های نهان و آشکار آن از زبان عربی به زبانی دیگر است. قرآن کریم از عصر صحابه تا به امروز به زبان‌های رسمی بسیاری ترجمه شده است. با گسترش اسلام، مسلمانان غیرعرب‌زبان؛ هرچه بیشتر به سوی پیام‌های این کتاب گرایش یافته‌اند. این گرایش نه صرفاً برای تلاوت آیات؛ بلکه برای آشنا ساختن این مردمان با کلام وحی و تدبر در آن، دریافت مفاهیم و تطبیق دادن زندگی با موازین وحیانی آن به عنوان یک نیاز مطرح بوده است. احمد رەنجیار در تفسیر آیه مبارکه ﴿**وَالطُّورِ وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ**﴾ (طور/۱-۳) می‌گوید: این آیات دلیلی بر این حقیقت است که قرآن قابل نوشتن و انتشار دادن در تمام جهان و برای تمام نسل‌هاست (رەنجیار، ۲۰۰۹: ۶۲۳). حال اگر منظور نوشتن کلام خداوند و رسانیدن پیام او به کسانی که آن را نشنیده‌اند باشد، ترجمه قرآن، نه تنها جایز، بلکه امری واجب و ضروری است. از این رو ملت‌های مسلمان از اردو، ترک و کرد گرفته تا چینی و اندونزیایی و از بربرهای آفریقا تا اروپاییان نصرانی، هر کدام به ترجمه قرآن اقدام کرده‌اند. در این میان قطع نظر ازصحت یا سقم روایات تاریخی در ترجمه ی سلمان فارسی از برخی آیات؛ بر اساس دیگر شواهد ایرانیان از اولین مترجمان قرآن هستند (انصاری و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۱۴ و خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۴۴/۱). نسخه های خطی موجود از ترجمه تفسیر طبری، قرآن پاک، نسخه کمبریج از شواهد این مدعاست.

امروزه به دنبال ترجمه‌های فراوان قرآن به زبان‌های مختلف؛ سنجش صحت و سقم ترجمه‌ها نیز اهمیت بسیاری یافته است و حوزه ترجمه پژوهی قرآن نیز به عنوان زوج ترجمه همچون یک فن علمی ظهور کرده است. این مهم از سویی مؤید اهمیت ترجمه صحیح متون مذهبی و از دیگر سو بررسی و کاوش نقادانه در درستی این ترجمه‌هاست و به سبب اهمیتی که قرآن کریم در انتقال کلام الهی دارد، در قیاس با سایر متن‌ها از حساسیت بیشتری برخوردار است. وحیانی بودن، ساختار ظریف بلاغی، پیچیدگی های زبانی از جمله ی این حساسیت‌هاست. علاوه بر این برخی مفاهیم قرآن گاه آنچنان دست‌خوش باورها، بازتاب سلایق یا عصبیت‌ها و نارسایی‌های زبان مقصد بوده که هدف سوء استفاده و هجمه‌های مخالفان قرار گرفته است؛ این موضوع در برخی ترجمه‌های اروپاییان در سده‌های ۱۸و۱۹میلادی دیده می‌شود (انصاری و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۹۴). بنابراین ضرورت دارد ترجمه‌های قرآن همواره مورد بررسی قرارگرفته، موارد مطلوب و یا لغزش‌های احتمالی

یادآوری و اصلاح شود.صاحب‌نظران نیز با توجه به تغییراتی که همواره در زبان مقصد روی می‌دهد؛ تا جایی پیش می‌روند که ضرورت ترجمه مناسب گویش و نگارش هر زبان از قرآن را در هر ربع قرن یکبار ضرورتی اجتناب‌ناپذیر می‌دانند (کوشا، ۱۳۸۶: ۱۲۱).

از زمان تدوین اولین ترجمه‌های قرآن به زبان کردی -به صورت تفسیر یا ترجمه- اطلاع دقیقی در دست نیست. تاریخ ترجمه‌های موجود نیز به بیش از یک قرن نمی‌رسد. اخلاص علماء و دانشمندان کرد برای خدمت به تمدن و فرهنگ اسلامی تا آنجا بوده است که اشاره به نژاد و زبان را نوعی عصبیت می‌شمرده‌اند. علامه عبدالکریم مدرس مفسر کرد در مقدمه کتاب "علمائنا فی خدمة العلم والدین" می‌نویسد: «با گسترش اسلام در شمال جزیره عربی، اکراد با سینه گشاده پذیرای آن شده، در عسر ویسر به آن خدمت نمودند و تألیفات، ارزشمند و مفاخربزرگی، را به آن تقدیم کردند. لیکن آنان نام و نشان قومی را در آثار خویش ثبت ننموده که یکی از عوامل آن ، اعتماد به خداوند و حواله نیت به او (جل و علی) و خدمت خالصانه به دین بوده است» (المدرس، ۱۴۱۷: ۳) نقل مفهوم. از یک طرف محبت زبان عربی به عنوان زبان قرآن و از سوی دیگر در تنگنا بودن زبان کردی و در محاصره زبان‌های حاکم (فارسی و ترکی و عربی) قرارداشتن؛ دانشمندان کرد را وادار کرده بود که آثار و نوشته‌های خود را با زبان رسمی حاکم به تالیف درآورند؛ عامل مهم دیگر، موانع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی در محدودیت‌های این ملت بزرگ برای نوشتن به زبان مادری بوده است؛ تاجایی که داعی بزرگ بدیع الزمان سعید نورسی بنیان‌گذار جماعت اسلامی نور در ترکیه، مجبور بوده است تمامی آثار حتی نامه‌های شخصی خود را به زبان ترکی بنویسند. این امر موجب شده است که در سایر بلاد به نژاد ترکی شناخته شود (وحید الدین خان، ۲۰۰۸:۲۰).

قدیمی‌ترین تفسیر به زبان کردی «**تیذکاری ئیمان بو قەومی کوردان**» است که هنوز به صورت نسخه مخطوط باقی‌مانده است. این تفسیر در اوایل قرن بیستم در کردستان عراق توسط ملامحمد خواهرزاد، فرزند عبدالکریم فرزند ملاحسین پینجوینی (۱۹۳۵- ۱۸۶۸م) نوشته شده است. همزمان با این تفسیر، دو اثر دیگر با نام‌های «**تەفسیری کوردی لە کەلامی خواوەندی**»، از ملامحمد بن عبدالله جلی‌زاده کویی مشهور به «**مەلا گەورە**» (۱۹۴۳-۱۸۷۶) و "**ژیانی ئینسان لە تەفسیری قورئان**" به قلم ملاحسین شیخ سعدی مشهور به «فانی» (۱۴۰۴- ۱۳۰۱ق) از اولین تفاسیر کردی به‌شمار می‌آیند. ملاحسین شیخ سعدی با پایان‌یافتن تفسیر خود، اقدام به تلخیص آن نموده و در سال ۱۹۷۸ترجمه‌ای تفسیری با همان نام به چاپ رساند (ولدبیگی، ۱۳۹۲:۳۷،۴۳). کتاب "**تەفسیری کوردی لە کەلامی خواوەندی**" نیز که سال‌ها به صورت مخطوط باقی مانده بود؛ چند سال پیش در ده مجلد به چاپ رسیده است. طی سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۵ ملاسعید زمناکویی نیز به تفسیر قرآن پرداخت. تفسیر موجز او دو جلدی بود و فقط یکبار در سلیمانیه به چاپ رسید و نایاب گردید (ره‌نجیار، ۲۰۰۹، ۶۷۷). در سال ۱۹۸۰ علامه ملاعبد الکریم مدرس فرزند فتاح؛ تفسیر هفت

جلدی خود با نام "**تەفسیری نامی**" منتشر کرد. خلاصه‌هایی سه جلدی و یک جلدی از این تفسیر به ترتیب در سال‌های ۲۰۰۰ و ۲۰۰۶ چاپ شد (ولدبیگی، ۱۳۹۲: صص۳۷و۴۳). بعد از تفاسیر فوق، تفسیر «**تەفسیری قورئانی پیروز**» اثر ماموستا عثمان عبدالعزیز پریسی است که در میان تفاسیر کردی جایگاه علمی بالایی دارد. نگارش این تفسیر در سال ۱۹۷۶شروع و در سال ۱۹۹۶ به پایان رسید. شیخ محمد خال فرهنگ‌نویس و مفسر کرد طی سال‌های ۱۹۷۹تا ۱۹۸۲ هفت جزء از تفسیر قرآن را نوشت و با فوت ایشان کار ناتمام ماند. همه‌ی این آثار در کردستان عراق انجام شد؛ چون کردها در این کشور آزادی نسبی در خواندن و نوشتن به زبان مادریشان دارند. در کردستان ترکیه نیز کامران بدرخان طی سال‌های ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۰ به ترجمه سوره‌هایی از قرآن و ترجمه احادیث نبوی اقدام نمود (ولدبیگی، ۱۳۹۲: ۴۳). به دنبال این کارها تا دهه‌ی آخر قرن بیستم میلادی همه‌ی ترجمه‌های کردی قرآن، باز هم به صورت تفسیر ارائه شده‌اند.

با استقبال ملل مسلمان از ترجمه قرآن در اواسط قرن بیستم در پی بیداری امت اسلام، اندیشمندان قرآن‌شناس با توجه به نیاز جوامع مسلمان وگرایش آنان به سوی فهم مفاهیم قرآن مطابق جهان معاصر با شدت بیشتر به ترجمه‌ی آن روی‌آوردند. این موج ترجمه در ایران ترجمه رونق بیشتری داشت و به تبع آن قرآن‌پژوهان کرد نیز تلاش کردند تا آنجا که تعدادی از نخبگان کرد با زبان فارسی به خلق آثار قرآنی پرداختند مانند: محمدعلی کوشا، مصطفی خرم‌دل، عبدالرحمن پیرانی، بهاءالدین حسینی، عبدالعزیز سلیمی، جهانگیر ولدبیگی، سید رضا ابوالمعالی کرمانشاهی و ناصر روشن.

در سه دهه‌ی اخیر با الگو گرفتن از سیر صعودی ترجمه‌های قرآن و نیاز و درخواست جامعه کرد به ترجمه قرآن، توفیق ارائه‌ی ترجمه‌های ارزشمندی نیز نصیب زبان کردی و کردزبانان هر چهار اقلیم کردستان شده است. اولین تفسیر کردی قرآن در ایران توسط ملامحمود احمدی دیولان نوشته شد. ایشان تفسیر هفت جلدی کردی «**گولبژیر**» را در فاصله سال‌های ۱۳۶۳ش تا ۱۳۷۰ش در مؤسسه انتشاراتی خود (احمدی) به چاپ رساند و در سال ۱۳۸۶ش نیز خلاصه آن را در یک جلد منتشر نمود.

اولین ترجمه‌های کردی قرآن نیز در ایران توسط ماموستایان ملامحمد صالح ابراهیمی (شه-پول) استاد دانشگاه تهران بود، و نیز عبدالرحمان شرفکندی (هه‌ژار) نوشته شد. نگارش هر دو ترجمه در سال ۱۳۶۹ش به پایان رسید و به فاصله چند سال چاپ شد. شه‌پول به گفته خود، رؤیای این کار را از سال‌های طلبگی در سر داشته است در مورد ترجمه خود می‌نویسند: **«ویستوومه تا دەگونجێ وەرگێڕاوێکی تەواو و پوخت بێ، گەرچی وەرگێڕانی قورئان، کەلامی بەدی هێنەر لە قاڵبی قسەی بەدیهاتوو ناگونجێ، بەڵام تێکۆشاوم وەرگێڕاوە کوردیەکە لە گەڵ دەقەکە نزیک بێت وڵە هەر شوێن کە پێویستی بە وتە و شی کردنەوەبێت لەناو دوو کەوانە ڕوونم کردۆتەوە»** (ابراهیمی، ۱۳۷۴: ۶۲۴). (=تا آنجا که در توان داشتم سعی نموده ام که ترجمه‌ای

تمام و پیراسته باشد. اگرچه ترجمه کلام آفرینش‌گر در چهارچوب گفتار مخلوق نگنجد؛ اما تلاشم بر آن بوده که این ترجمه کردی به معنای متن قرآن نزدیک باشد؛ البته در صورت نیاز، توضیح و تفسیر را میان دو کمان آورده‌ام).

همزمان با ایشان ماموستا هه‌ژار نیز به ترجمه قرآن پرداخت. ایشان با آگاهی کامل از زبان قرآن و تسلط بر لهجه‌های مختلف زبان کردی؛ توانست در سال ۱۳۶۹ش طی مدت نه ماه ترجمه‌ای ادبی و زیبا از قرآن بنویسد. (شرفکندی، ۳:۱۳۸۹) دیری نپایید که حوزه ترجمه کردی قرآن رونق گرفت و ترجمه ارزشمند دیگری از قرآن به زبان کردی، چاپ و منتشر شد. در میان این آثار، تفسیر، ترجمه تفسیری، ترجمه معنایی، ترجمه تحت اللفظی و ترجمه ادبی و منظوم دیده می‌شود. ترجمه‌های برهان محمد امین، محمد صالح باموکی، صدیق صفی‌زاده، مظفر پرتو ماه، رزگار کریم ناصح فتاح، توفیق مرادی، مصطفی خرم‌دل، ابراهیم مردوخی و ترجمه‌های دیگری که تعداد آنها بالغ بر ۳۰ مورد می‌شود. همه‌ی این آثار در یک سطح نبوده و برخی از خطاهای احتمالی، پیراسته نیستند؛ اما با وجود آنکه درباره ترجمه‌های فارسی قرآن کریم و بررسی و تحلیل آنها تا کنون پژوهش‌های بسیاری در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه ارائه شده است، در مورد ترجمه‌های کردی قرآن تا کنون پژوهش مستقلی انجام نشده است.

اهداف

ترجمه‌های کردی قرآن اگر چه پا به پای ترجمه‌های فارسی پیش نرفته اما با در نظر گرفتن مجموع شرایط حاکم بر این زبان و سخنورانش، در طی این مسیر چندان عقب نیفتاده و ترجمه-های بارزی انجام شده است؛ جای سوال است که چرا ترجمه‌های کردی قرآن نیز که از نظر ادبی هنری و بیان مقاصد و مفاهیم آیات ارزش کمتری از ترجمه‌های فارسی قرآن ندارند؛ تا به حال شماسانده نشده یا مورد نقد و بررسی قرار نگرفته‌اند؟ در این پژوهش برای جواب این سوالات و با هدف ضمنی طرح مبحث ترجمه‌پژوهی قرآن در زبان کردی، ترجمه‌های مصطفی خرم‌دل با تأکید بر دو اثر: شنه‌ی ره‌حمه‌ت و تفسیر نور که از بارزترین آثار قرآنی ایشان است، به عنوان آغازین راه با روش تحلیلی-توصیفی، بازخوانی و بررسی شده است تا پژوهشگران به دو هدف ذیل دست یابند:

۱. معرفی و بیان ویژگی‌های این دو ترجمه .
۲. بیان نقاط قوت و ضعف هر دو ترجمه.

پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه ترجمه پژوهی قرآن به زبان فارسی نشان می‌دهد که نقد ترجمه‌های فارسی قرآن از سال‌های ۳۷-۴۰ ش با نقدهای مرتضی مطهری، محمد فرزان و غلامرضا طاهر، بر ترجمه ابو القاسم پاینده شروع شد و طی شش دهه اخیر تقریبا بیشتر ترجمه‌های معاصر، مورد کاوش قرارگرفته و

نقاط قوت و ضعف آنها مشخص شده است. درباره ترجمه‌های قرآن کتاب‌ها، مقالات و رساله‌هایی نوشته شده است. در این بحث موجز به معتبرترین آنها اشاره می‌شود:

بهاءالدین خرمشاهی (۱۳۷۳ش) در کتاب «قرآن‌پژوهی» چند مورد از ترجمه‌های کهن و جدید فارسی قرآن را بررسی کرده است. از نظر ایشان ترجمه‌های فولادوند و آیتی از سایر ترجمه‌ها بهتر-اند. همچنین خرمشاهی (۱۳۸۸ش) در کتاب «بررسی ترجمه‌های امروزین فارسی» به معرفی و نقد موردی چهل ترجمه فارسی قرآن پرداخته است که از یکصد سال پیش تا امروز به عنوان برترین ترجمه‌های قرآن شناخته شده‌اند. ایشان با بررسی اجمالی این ترجمه‌ها و ارائه نمونه‌هایی از ترجمه آنها از آیه‌ی الکرسی، نقدهایی نیز بر آنها وارد کرده است. خرمشاهی در تحلیلی بسیار مختصر از تفسیر نور به معرفی آن و بیان شیوه کار مترجم و بیان پاره‌ای ویژگی‌های سبک او پرداخته است.

محمدعلی کوشا (۱۳۸۶) در کتاب «ترجمه‌های ممتاز قرآن در ترازوی نقد» به بررسی و نقد ترجمه‌های ممتاز فارسی قرآن کریم از پنجاه سال گذشته تا به امروز پرداخته است. ایشان از بین ده مورد از بهترین ترجمه‌ها ی ممتاز قرآن، ترجمه‌های آقایان که تفسیر «نور» خرم‌دل یکی از آنهاست. مرتضی کریمی‌نیا (۱۳۸۹) در کتاب «ساختار زبان فارسی و مسأله ترجمه قرآن» در ۱۶ مقاله و یک گفتگو مساله ترجمه قرآن و بعضی مبانی و اصول ترجمه را بیان کرده است. سپس در چند مبحث به نقد ترجمه‌های فولادوند، مکارم شیرازی، معصومه یزدان‌پناه و دو ترجمه آلمانی و انگلیسی از قرآن می‌پردازد. محمد حسن جواهری (۱۳۹۲) در کتاب «روش‌شناسی ترجمه قرآن کریم» انواع روش‌های ترجمه، اصول ترجمه، مبانی ترجمه، رعایت یکسانی در ترجمه مفردات و هنر مترجم در بیان مفاهیم قرآن را آورده است. بنابر این کریمی‌نیا هیچ گونه نقد و بررسی مستقلی زدر آاثر خود یا به صورت مستقل از تفسیر نور یا شنه‌ی ره‌حمه‌ت ارائه نداده اند اثر نداشته و خرمشاهی نیز جز تحلیلی در حدود معرفی تفسیر نور و شیوه کار مترجمه و بیان پاره‌ای ویژگی‌های سبک مترجم در کاری دیگر انجام نداده اند. آقای کوشا به معرفی و دوسه مورد نقطه قوت ودر ادامه به موارد ضعف ترجمه-از منظر دید علمی خود- پرداخته اند. نتیجه این مبحث بیان فقرکتابخانه کردی از وجود تحقیق و پژوهش در زمینه ترجمه پژوهی قرآن کریم است.

۲. آثار مصطفی خرم‌دل

ترجمه‌ها و تالیفات مصطفی خرم دل در حوزه قرآن عبارت است از: ترجمه تفسیر «فی ظلال القرآن» اثر سید قطب، ترجمه تفسیر «المنتخب» تدوین گروه قرآن و سنت مصر است که با عنوان «تفسیر نور» است. این ترجمه با توضیحات و حواشی مفید مترجم تحسین صاحبنظران حوزه پژوهش‌های قرآنی را برانگیخته است (خرمشاهی، ۲۴۶:۱۳۸۸). تفسیر «المقتطف» به زبان عربی، «ترجمه روان قرآن» به زبان فارسی و «شنه‌ی ره‌حمه‌ت» ترجمه تفسیری قرآن به زبان کردی از دیگر آثار ایشان است.

بیشتر آثار خرم دل به زبان فارسی است. قریب به چهار دهه فعالیت در حوزه قرآنی، از دکتر خرم مؤلفی پر کار و مترجمی توانا ساخته است (کوشا، ۱۹۲:۱۳۸۶). دو تفسیر نور و شنه‌ی ره‌حمه‌ت از دیدگاه فقهی مربوط به اهل سنت است. مترجم در ترجمه آیات اسماء و صفات با وجود پایبندی به تفویض سلف در متن ترجمه، تأویل خلف را نیز در توضیحات و حواشی آورده است. اشتباه مترجم در این مورد، برداشت قاطع و قول فصل در قائل بودن به واو عطف در آیه هفتم از سوره آل عمران است. ایشان در این آیه قائل به عطف «**والراسخون في العلم**» بر «**وما يعلم تأويله إلّا الله**» بوده و برخلاف تفسیر المنتخب که منبع و مصدر تفسیر نور بوده، عمل کرده است. شایسته بود که مترجم به روال همیشگی کار خود، حد اقل در پاورقی به دیدگاه مصدر اصلی ترجمه و البته اقوال محکم سلف در قول به (واو) استیناف بودن آن اشاره می کرد. نکته شایان توجه دیگر این است که مترجم مسائلی چون حروف مقطعه، هنگامه رستاخیز، چگونگی روح و صفات یزدان را از متشابهات می شمارند؛ و این سؤال مطرح است که راسخان در علم که به قول مترجم از علم تاویل متشابهات برخوردارند؛ چگونه از عهده این مشکل و ترجمه این‌گونه آیات بر می‌آیند.

نام‌گذاری این دو ترجمه‌ی تفسیری با عنوان تفسیر از دیدگاه علمی قابل قبول نیست؛ زیرا هر دو ترجمه از نوع ترجمه تفسیری (تفسیر در درون ترجمه) هستند که با توضیحات کافی در حواشی، نیاز مراجعه کننده را رفع می‌کنند؛ اما تفسیر تعریفی و مشخصاتی دیگر دارد که از جمله شأن نزول آیات، شرح آیات احکام، تبیین آیات اعتقادی، اهمیت دادن به سنت صحیح ، بیان قیل و قال‌ها و آراء متضارب علما، انواع قراءات، مطلق‌ها و مقیدهای آیات، عموم وخصوص آیات و غیره که در این دو اثر دیده نمی‌شود. مترجم در هر دو اثر، از تفاسیر برجسته گذشته و امروزی بهره کافی و وافی برده است. از تغییرات زبان‌شناختی واژگان، پیدایش سیر و نحوه کلمات جدید و تغییرات معنایی و فرسایشی آن در طول زمان، به خوبی آگاه و در زبان های مقصد – به جز مواردی چند- از واژگان روان و شیوا استفاده کرده است.

درباره منابع فقهی باید گفنت خرمدل در ترجمه قرآن کریم که قریب به ۵۰۰ آیه در مورد احکام و مسائل شرعی دارد، به‌طور تخصصی وارد مباحث فقهی نشده است؛ اما پر آشکار است که به منابع فقه اهل سنت با گرایش‌های فقهی معتبر در زمینه آیات احکام توجه کرده است. او بر ترجمه‌های متعدد فارسی و کردی اشراف داشته و با دقت در نقاط ضعف و قوت آنها و با توجه به سابقه وی در ترجمه پژوهی قرآن، در حد بالایی از اشتباهات احتمالی پرهیز کرده است.

۱-۲. تفسیر نور

هرچند دستیابی به ترجمه یا تفسیری که از هر جهت کامل و بی‌نقص و حاوی تمام علوم و فنون قرآنی و نکته‌های پر راز و رمز آن در ابعاد گوناگون ادبی، کلامی، تاریخی و فقهی باشد، از دایره

معلومات یک فرد بسی بالاتر و از حیطه فکر و دانش یک نفر به تنهایی خارج است؛ اما این به آن معنا نیست که فهم و تفهیم آیات قرآن غیر ممکن باشد. شاهد این ادعا، ترجمه قرآن به بیش از دویست زبان است که فقط در زبان فارسی و اردو قریب به دوهزار ترجمه کامل و ناقص از قرآن در دسترس است. فن ترجمه از موثرترین، کوتاه‌ترین و آسان‌ترین شیوه‌های پیش‌برد رهنمودهای قرآن است. از آنجا که ترجمه نوعی تفسیر فشرده به حساب می‌آید از جهت ارائه، به مراتب دشوارتر از فن تفسیر است؛ زیرا برگرداندن متنی از زبانی به زبان دیگر مستلزم حفظ مفهوم و محتوای زبان مبدأ در زبان مقصد با رعایت آرایش‌های لفظی و پرهیز از هرگونه زوائد است؛ به گونه‌ای که دو عنصر ادب و هنر در ساختار آن دخیل باشند؛ چون با عنصر ادب، مفهوم و محتوای زبان مبدأ به زبان مقصد وارد می‌گردد و با مایه هنر، قالب زبان مقصد باید بی‌هیچ کجی و کاستی، و به اندازه و متناسب، ساماندهی شود.

کوشا (۱۳۸۶ش) معتقد است:

> توانایی مترجم آنگاه بروز و ظهور می‌یابد که ساختار متن را به گونه‌ای در ترجمه بگنجاند که حجم آن، بیش از حجم متن نباشد و در عین حال نقصانی در معنا و مفهوم پیدا نشود؛ یعنی در لفظ و معنا هماهنگ با متن و به اندازه آن باشد. البته چنین هنری هرچند سخت و دشوار می‌نماید ولی برای متبحر این فن غیر ممکن نیست. از طرف دیگر هر آنکه آشنا به فنون ترجمه قرآن باشد نیک می‌داند که مترجم هر اندازه ماهر و هنرمند و کارآزموده باشد، نمی‌تواند آن‌گونه که شاید حق کلام الهی را ادا کد؛ زیرا در چنین مقامی، مترجم با متنی سروکار دارد که آفریدگار آن، خدای بی‌نقص و بی‌نهایت است و در مقابل او آفریده پر خطا و محدود است و روشن است که ذهن محدود بشر به عمق همه ابعاد پر راز و رمز و ظرافتهای بس والای وحی الهی دست نیابد. با این هم نمی‌توان اصل اقدام به ترجمه آن را منتفی دانست و به بهانه پیچیدگی‌های موارد خاص، ترجمه قرآن را ترک نمود (ص ۳۲۸).

استاد خرم‌دل با اشراف بر ترجمه‌های متعدد فارسی و کردی داشته است و دقت در نقاط ضعف و قوت آنها، توجه به نقدپژوهی ترجمه‌های قبلی قرآن باعث شده از اشتباهات احتمالی پرهیز کند. تفسیر نور ترجمه تفسیر «المنتخب» تدوین کمیته قرآن و سنت مصر است که مترجم با مهارت و توانایی خود تکمله‌هایی بر آن افزوده است و با نام «تفسیر نور» به چاپ رسیده است (خرمدل، ۱۳۸۵: پیشگفتار مولف). «تفسیر نور» به چکش نقد و تحلیل قرآن‌پژوهان بهاءالدین خرمشاهی و محمد علی کوشا خورده است. والبته نقدی تخریبی نیز بر این ترجمه به قلم سید عبدالوهاب طالقانی درشماره ۵۴ مجله ی بینات نیز به چاپ رسیده است. این نقد و بررسی ها و تصحیح‌های خود مترجم در چاپ‌های بعدی این تفسیر، بر غنای آن افزوده و تجدید چاپ آن از مرز چاپ سیزدهم تا امروز گذشته و از بهترین ترجمه‌های اهل سنت به زبان فارسی است.

بارزترین ویژگی‌های این اثر و سبک مترجم را می‌توان در موارد ذیل خلاصه کرد:

۱- ایشان در ترجمه، همواره به اطناب گرایش دارد و گاه، تفسیر و ترجمه را در هم می‌آمیزد؛ این اشکال بلاغی با ضعف عدم مرزبندی میان ترجمه و تفسیر در حالی است که فزونی متن ترجمه بر نص آیات، از دید اهل فن به عنوان نقص به حساب می‌آید.
۲- تسلط کامل به زبان عربی و نیز زبان مقصد و رعایت دقایق و ظرافت‌های هر دو زبان از ویژگی این ترجمه تقسیری است.
۳- رعایت اصل امانت‌داری و پرهیز از حذف واژگان؛ مثلا پرهیز از حذف بی‌مورد واوهای قرآن که بار معنایی خاص خود را دارا هستند.
۴- توجه به ریشه‌یابی مفهوم کلمات و دگرگونی‌های زایشی و فرسایشی معنا و کاربرد آنها با گذشت زمان در زبان مقصد.
۵- قابل فهم نمودن مفاهیم پیچیده برای بیشتر اقشار مخاطب.
۶- مترجم از آوردن آرای مورد اختلاف تفسیری به ترجمه که می‌تواند سبب سرگردانی مخاطب در میان اقوال متنوع خودداری کرده‌است. همچنین تا حد امکان از تأویل متشابها و انداختن خواننده در دام شبهات پرهیز کرده است.
۷- نثر تفسیر نور پخته و روان است و متن در حد قابل قبولی از واژگان مهجور و نامأنوس دور مانده است.
۸- نمایان بودن ویژگی‌های متن مبدأ در ترجمه و معادل‌یابی برای بیشتر کلمات. ترجمه جملات تا حد امکان به صورتی که در متن مبدأ است، آمده است؛ اگر جمله‌ای اسمیه و یا فعلیه و یا اسنادی و غیره است؛ به همان صورت به زبان مقصد آمده است.
۹- مشخص‌کردن برخی از جملات معترضه که از مقتضیات کلام بوده و نقش تبیینی آن در ارتباط جملات قابل توجه است.
۱۰-در ترجمه ی بعضی افعال با معنای مشخص، گاه از دوفعل استفاده کرده است. آیه ۵ احقاف. نوح آیه ۸
۱۱-توجه به نقل قول‌ها و انتقال آن به همان سبک در زبان کردی و نیز در نظر گرفتن بار معنایی جملات اسمیه یا فعلیه از جهت دلالت بر ثبوت و حدوث و استمرار و تجدد. همچنین توجه به زمان افعال و قراین مربوط به آن برای ترجمه درست آن.
۱۲-در بسیاری از آیات طول کلام و متن مبدأ در ترجمه جمله‌ها رعایت شده است و این از نظر پژوهشگران (صفارزاده، ۲۷) ضرورت دارد؛ «ترجمه باید در لفظ و معنا هماهنگ بامتن و به اندازه آن باشد (کوشا، ۱۳۸۳: ۱۰).

۱۳-مترجم در ترجمه ساخت نحوی جملات به زبان فارسی به گونه‌ای همسان و مطابق با ساختار نحوی زبان مقصد عملرکرده است به طوری که دست‌اندازهای نحوی در بافتار جملات بسیار اندک است.

۱۴-مترجم از به‌کارگیری اصطلاحات تخصصی، فلسفی یا عرفانی غیر ضرور پرهیز کرده است.

۱۵-اشراف بر زبان مبدأ و تسلط کامل بر زبان مقصد باعث شده گونه‌های وصفی، اضافی، تاکیدات و همچنین نحوه قرارگرفتن عناصر جمله؛ با توجه به نوع جمله (انشایی یا خبری بودن و تنوع هر کدام) در ترجمه آیات دیده شود؛ اگر مترجمی در ترجمه عبارت وصفی «**صراطاً مستقیماً**»، می‌آورد «**ریگه‌ی راستان**»؛ این ترجمه در واقع نمی‌تواند بر قواعد دستور زبان مقصد منطبق باشد.

۱۶-اگرچه مترجم با شناخت مفردات و توجه به ساخت‌های صرفی و تفاوت‌های مصدر با اسم مصدر، تشخیص صفت مشبه از صیغه مبالغه با توجه به اوزان مشترک، توجه به معانی حروف، ترجمه حال و تمیز و تاکیدات الف و لام‌ها ترجمه قابل قبولی ارائه کرده است؛ اما در مواردی مثل ترجمه «سیما» به کلماتی چون: **«شکل و شیوه و روالـه‌ت»** (خرم‌دل، ۱۳۹۵: آیه‌های محمد/۳۰ و فتح/۲۹ و رحمن/۴۱) به معنای این واژه در هر دو زبان مبدأ و مقصد، تأمل کافی نکرده است. «ضرورت آگاهی از زبان مقصد در تراز بالاتری از نیازمندی مترجم به زبان مبدأ قرار دارد. آشنایی کافی با دستور تاریخی به مترجم این امکان را می‌دهد که واژه‌های غیر معیار را شناسایی کند» (جواهری، ۱۰۱:۱۳۹۷). لطفی‌پور ساعدی (۱۳۹۵) دراین مورد می‌نویسند:

> مترجم به لحاظ اهمیت ویژه متون دینی و کتاب‌های آسمانی باید بیش از همه به دو موضوع توجه خاص مبذول بدارد. اول عنصر بافتار، دوم مسائل فرهنگی. برای نمونه، آمدن عنصر «**لك**» قبل از «**صمت**» در جمله «**لك صمت**» تصادفی نیست بلکه حاکی از یک بنیان فکری و عقیدتی استوار اسلامی است. در موضوع دوم، ناهمگونی فرهنگ زبان مقصد و مبدأ که مفاهیم را دچار مشکلات عظیمی می‌کند. تنها کاری که مترجم در رفع مشکلات تفهیمی حاصله از ناهمگونی فرهنگ‌های زبان مبدأ و مقصد می‌تواند انجام بدهد، اضافه‌کردن توضیحات در زیرنویس یا حاشیه است. مترجم حق اضافه‌کردن حتی یک کلمه توضیحی در درون متن اصلی را ندارد (ص ۳۹۵).

۱۷-بهره‌مندی از ملکه هنر و ادب در نوشتار: فهم و ذوق ادبی نقش بسیار مهمی در درست‌نویسی، زیبانویسی و هنری‌نویسی ترجمه دارد. «مترجم باید آراسته به هنر ترجمه باشد. هنر ترجمه غیر از ادب ترجمه است» (کوشا، ۱۳۸۶: ۳۸۳). این ویژگی در ترجمه‌های فارسی و کردی خرم‌دل وجود دارد.

۱۸-آگاهی از سیاق آیات: شناخت معنای مورد نظر در آیات از میان معانی مختلف، با توجه مشترکات معنوی کلمات و کاربردهای مجازی آنها در تفسیر نور رعایت شده است.

۱۹-عدم بازتاب اعتقاد و اندیشه شخصی و مذهبی در ترجمه خرم‌دل دیده می‌شود. همان‌طور که باید مترجم به عقیده خاصی تمایل پیدا نکند و مذهب خاصی را در نظر نگیرد، خرمدل با بهره‌مندی از عقل سلیم به این مهم توجه داشته و از نقش تخریبی اندیشه‌های حزبی و فرقه‌ای در ترجمه قرآن و تحمیل افکار بر ترجمه آگاه بوده است. همان‌طور که «یکی از ویژگی‌های مهم متن مورد ترجمه که مترجم باید آن را لحاظ کند، سبک ترجمه است. سبک در اصطلاح ویژگی‌هایی در کلام است که آن را از سخنان دیگر متمایز می‌کند (جواهری،۱۳۹۷:۲۵) سبک خرم‌دل یک‌دست و در عین سادگی برای خواننده واضح و ویژه ترجمه‌های ایشان است.

۲۰-در آیه سوم سوره الفیل مترجم با توجه به اهمیت استفهام موجود در دو آیه قبلی، آیه سوم یعنی: «**وأرسل علیهم طیرا أبابیل**» را نیز بر **ألم یجعل** عطف کرده و برخلاف بیشتر ترجمه‌های بارز فارسی ، استفهام تقریری دیگری آفریده است.

۲۱-در ترجمه سوره مدثر، آیه ۲۱، «**ثُمَّ نَظَر**» آورده است: باز هم نگریست ودقت کرد. مترجم با مهارت علمی «**نَظَرَ**» را به معنی **نظر في أي: نظر بدقة** ترجمه کرده است بر خلاف مترجمانی که آن را به معنی **نظر إلى** معنی کرده‌اند؛ اما اشتباه جزئی مترجم در ترجمه آن است که این چگونه نگریستن را با دو فعل ترجمه کرده است: نگریست و دقت کرد. با توجه به برداشت مترجم از فعل مورد نظر؛ ترجمه بهتر و روان‌تر این گونه است: باز هم با دقت نگریست.

۲۲-در سوره انشقاق، آیه ۱۲؛ در ترجمه ﴿**ویصلی سعیرا**﴾ آورده است: وبه آتش سوزان دوزخ در خواهد آمد و خواهد سوخت. قابل توجه است که معنی خواهد سوخت در آیه نیست اگر چه فحوای کلام به ان اشاره دارد. بهتر بود که مترجم این قسمت را به صورت رنگی و به عنوان تفسیر می آورد.

۲۳-در سوره احقاف آیه ۲۷؛ حرف جر «**من**» موجود در آیه را از نوع بعضیه گرفته و به زیبایی ترجمه نموده است. این در حالی است بیشتر مترجمان از آن غفلت کرده اند.

۲۴-در سوره احقاف آیه ۲۱؛ جمله حالیه موجود در وسط آیه را بدون توجه به اهمیت حالیه بودن آن ترجمه کرده است.

۲۵-در سوره صف آیه ۱۳ نیز معنی «**تحبونها**» از قلم افتاده است.

۲-۲. ترجمه تفسیری شنه‌ی ره‌حمه‌ت

«شنه‌ی ره‌حمه‌ت» ترجمه‌ای تفسیری در دو جلد و به زبان کردی است که در دو هزار صفحه با قطع وزیری توسط نشر احسان منتشر شده است. صفحات این تفسیر با یک خط افقی به دو قسمت تقسیم شده است که در سمت راست بالای صفحه، متن قرآن و در سمت چپ، ترجمه آیات آمده است. قسمت پایین صفحات نیز به موارد اضافی تفسیری، شرح لغات، ارجاعات و گاه نکات نحوی و بلاغی اختصاص داده شده است. این قسمت موجز و پربار، اگرچه در حوزه این تحقیق نیست اما اهمیت بسیار دارد. این ترجمه تفسیری ترجمه‌ای از تفسیر نور (از مترجم) است. تفسیر «شنه‌ی ره‌حمه‌ت» تمامی ویژگی‌های تفسیر نور را داراست و شایسته بود مترجم به این مورد اشاره می‌کرد؛ اما به هر دلیل، این سهو از دید مترجم محترم پنهان مانده است.

تفسیر «شنه‌ره‌حمه‌ت» به لحاظ مرجع و منبع از پشتوانه محکمی برخوردار است. استفاده از منابع تفسیری قدیم و جدید، منابع إعرابی و بلاغی، در ترجمه ایشان بازتاب داشته است که نشان از وقوف مولف بر جایگاهی بالا و دامنه‌ای استوار در قرآن‌پژوهی است. این ترجمه تفسیری نیز بیشتر به سبب زبان اثر و توانمندی مولف در ارائه‌ی آثار قرآنی، مقبول واقع شده است.

برخی از دیگر ویژگی‌های بارز این ترجمه تفسیری عبارت است از:

۱- نوع ترجمه، ترجمه تفسیری است که جنبه تفسیری آن -که درکنار ترجمه و پاورقی آمده است- بر ترجمه غلبه یافته نام «تفسیر» به خود گرفته است.

۲- ویژگی‌های ظاهری تفسیر چون صفحه آرایی، قطع و شکل و تعداد صفحات هر جلد و همچنین نظم در نوشتار رعایت شده است. در بالای هر صفحه نام سوره، شماره صفحه و شماره جزء به صورت واضح نمایان است.

۳- ترجمه آیات با دو رنگ مشکی (ترجمه) و قرمز (تفسیر) از هم تمیز داده شده است. ترجمه آیات پیوند و وحدت میان ترجمه و تفسیر دیده می‌شود.

۴- یک دست‌شدن ترجمه با تفسیر از نقاط مثبت تفسیر است. فهم مترجم از کلمات و آیات با توجه به سوابق ایشان در ترجمه و تألیفات قرآنی در حد بالایی از آگاهی است البته سعی مترجم در تفهیم جملات و آیات، در کنار موفقیت ضرر و زیان إطناب در ترجمه و ایجاد حواشی و زوائد را سبب شده است.

۵- «شنه‌ی ره‌حمه‌ت» در موارد اندکی، ساختار دستوری زبان فارسی به خود گرفته است و این به سبب ترجمه مستقیم از کتاب «تفسیر نور» است.

۶- با توجه به جنبه تفسیری این اثر که از عنوان آن پیداست؛ عدم بهاء به مأثور (سنت صحیح نبوی) و اقوال سلف در تبیین آیات قرآن و همچنین عدم اعتبار به شأن نزول صحیح آیات، از موارد اشکال در این تفسیر است. این ضعف زمانی بیشتر جلوه کرده است

که شنه‌ی ره‌حمه‌ت اسم تفسیر را حمل می‌کند. این ضعف از آنجا که مترجم اسم تفسیر را بر این اثر نهاده قابل توجه است.

۷- مترجم احاطه فراوان بر واژه ها و کلمات زبان کردی دارد.

۸- دیدگاه‌های کلامی مترجم نشان از پایبندی او به اصول و مبانی اعتقادی اهل سنت و منابع تفسیری معتبر ایشان؛ به ویژه در ترجمه آیات مرتبط با اسماء و صفات دارد.

۹- استفاده از کلمات عامیانه در ترجمه همانند **"گه‌وجانه ، شیخ و میخ"** و نیز استفاده از واژه‌ها و اصطلاحات محلی منطقه موکریان محل اشکال است. این امر با دقت بیشتر می‌توانست به نقطه قوت ترجمه تبدیل شود. مترجم می‌توانست معادل‌های موکریانی واژه‌ها را در پاورقی بیاورد؛ تا هم به گسترش دامنه واژگان مخاطب بینجامد و هم زبان استاندارد کردی بیشتر رعایت گردد و برخی از کلمات برای خوانندگان سایر لهجه‌ها گنگ و نامفهوم نباشد.

۱۰- مولف معانی واژه‌ها و عبارات مشکل هر آیه را در پاورقی قرار داده و گاه به فنون بلاغی نهفته در آیات اشاره کرده است. توضیحات متناسب و افزوده‌های تفسیری و پایبندی به قول راجح در ترجمه واژه‌ها و عبارات، از جمله نقاط قوت این اثر به حساب می‌آید.

۱۱- سبک ترجمه خرم‌دل در تفسیر «شنه‌ی ره‌حمه‌ت» همانند دیگر ترجمه‌ها و تألیفات قرآنی وی، ساده و دور از کلام مسجع و موسیقی و هرگونه نگارش آوایی است.

۱۲- طول کمی ترجمه و افزوده‌های توضیحی و زوائدی که گاه به صورت ترادف میان کلمات و گاه بدون دلیل به متن ترجمه افزوده شده، در مقابل ایجاز بلاغی جملات قرآن نوعی آشفتگی و اطناب را در ترجمه او رقم زده است. این اشکال بلاغی در جاهای زیادی از این تفسیر دیده می‌شود.

۱۳- از علائم نگارشی در حد نیاز و مقبول استفاده شده است.

۱۴- اگرچه توجه به سیاق آیات در این ترجمه، از اهمیت بالایی برخور دار است؛ اما مترجم در پاره‌ای از موارد، از این قاعده غفلت نموده، نطاق وسیع بعضی آیات را محدود نموده است؛ مانند ترجمه آیه ۷۹ سوره غافر.

۱۵- نادیده‌گرفتن ترجمه «**واو**» عاطف در بسیاری از موارد دیده می‌شود.

۱۶- اشتباهات جزئی در ترجمه بعضی افعال مثل آیه ۶۸ سوره زخرف و آیه ۶۵ سوره نساء، دیده می‌شود.

۱۷- تعمیم‌دادن بعضی اسماء خاص مانند آیه ۱۰۰ سوره انعام.

۱۸-در مواردی متن ترجمه از لحاظ کمیت آنچنان بر متن آیات زیادت دارد که گویی زبان مقصد نتوانسته است از عهده ترجمه مستقیم و برابر برآید و به تفصیل روی آورده است. بیشتر این تفصیل‌ها ملون نیستند که نشانه‌ی تفسیر آیات باشد.

۱۹-در ترجمه بعضی عبارات و مصطلحات قرآنی چون: ﴿**بعضهم لبعض، بعضهم أولياء بعض**﴾ لغزش‌هایی دیده می‌شود؛ مانند آیات ۵۷ سوره مائده و ۶۷ زخرف و ۱۳۸ سوره بقره.

۲۰-در ترجمه کلمه‌ی **إنذار ترس، ترساندن، ترسینەر** نیامده و از معانی چون: **«هوشداری، داچلەکاندن»** به خوبی بهره‌برده است. برای کلمه «**فدیه**» معادل **«تاوانه»** را قرار داده که معادل‌ها و گزیده‌هایی مناسب می‌باشند.

۲۱-واژه‌ی یزدان برای ترجمه اسم علم الله نارسا می‌نماید که موارد‌ی از این دست در ترجمه وجود دارد.

۲۲-خرم‌دل در ترجمه آیه دوم سوره احقاف ﴿**تَنْزِيلُ الْكِتَابِ مِنَ اللهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ**﴾ (الاحقاف/۲) آورده است: **ئەو کتێبە (کە قورئانی ناوە) هاتووە لە لای خواوە، خودای خاوەن دەسەلات و کاربەجێ.** در این آیه ﴿**تَنْزِيلُ الكِتَابِ**﴾ مبتدا و ﴿**مِنَ اللهِ**﴾ خبر و جمله اسمیه است (درویش،۱۹۹۹:۱۶۰ و صافی، ۱۹۹۵:۱۶۷،ج۱۳). ﴿**تَنْزِيلُ**﴾ مصدر باب تفعیل و به معنای **«ناردن»** و **«ناردنە خوارە وە»** است نه به معنای فعل لازم **«هاتن»**، آنگونه که در ترجمه آمده است. ﴿**اللهِ**﴾ معرفه است . جدای از این، جمله ﴿**مِنَ اللهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ**﴾ دو بار ترجمه شده است. **«خاون دەسەلات»** ترجمه «**ذي العزة**» است نه «**العزيز**». همچنین با دقت در مصدر تنزیل که فوقیت مکانی در آن نهفته است و برای دور شدن از معنای «**ارسال**» ترجمه زیر پیشنهاد می‌شود: **ناردنە خوارەوەی ئەم کتێبە لە لایەن خوای بەدەسەلاتی کاربەجێ وەیە.**

۲۳-**در ترجمه آیه** ﴿**وَلَكِنْ لِيَبْلُوَ بَعْضَكُمْ بِبَعْضٍ**﴾ (محمد/۴) آورده است: **ئەمما خودا هێندێکتان بە هێندێکتان تاقی دەکاتەوە**. «**بعضكم ببعض**»: یکدیگر، همدیگر (کریمی‌نیا، ۱۳۸۹:۱۱۵). مترجم در ترجمه این عبارت ضعیف عمل نموده‌اند. در اینجا **"بە یەکتر تاقیتان کاتەوە"** درست تر و زیبا تر است (باموکی، ذیل آیه).

۲۴-**در ترجمه آیه** ﴿**وَيَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَزِيزًا**﴾ (فتح/۳) آورده است: **وە خودا یارمەتیت بدا، یارمەتێکی نایاب و بێوێنە و پڕ شکۆ و مایەی عێززەت و گەورەیی.** در اینجا ترجمه ساختار زبان مبدأ داشته و دارای حشو زائد است. بحر المحیط آورده است: ﴿**نَصْرًا عَزِيزًا**﴾؛ **أي: بالظفر و التمكين** (اندلسی، ۲۰۱۰:۹۰،ج۸). دو ترجمه می‌توان برای این عبارت

آورد: یکی: **«وه خوا وه‌ها یارمه‌تیت بدا که بێته هۆێ شکۆ و ده‌سه‌لات» و دیگری «هه‌ر وه‌ها خوا یارمه تییه‌کی ده‌سه‌لاتدارانه‌ت پێ بدا»** است.

۲۵-مترجم در ترجمه آیه ﴿**فَقَرَّبَهُ إِلَيْهِمْ قَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ**﴾ (ذاریات/۲۷) می‌گوید: **وتی ئایا ناخۆن.** یکی از معانی «**ألا**» عرض و طلب (تعارف کردن) است. نحویان درباره معنای إلا معتقدند وجوهی پنج‌گانه دارد؛ یکی از آن وجوه عرض و تحضیض است و عرض طلب شیء یا درخواست با مدارا و نرمی و تحضیض طلب با تشویق و ترغیب است (ابن هشام،۱۳۸۶:۴۳). و ألا بر سر جملات فعلیه‌ای که فعل مضارع دارند وارد می‌شود (إمیل بدیع، ۱۳۷: ۱۹۸۸). در فرهنگ عامیانه مردم کرد نیز، معمولا به مهمان تعارف کرده می‌گویند: **فه رموون بخۆن.**

۲۶-در ترجمه آیه ﴿**فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ**﴾ (رحمن/۵۶) آورده است: ده باغاتی به‌هه‌شت دا ژنانی چاوبه‌ردراوه هه‌ن. این معدل برای ﴿**قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ**﴾، سبب اخلال شده است. معادل بهتر برای ﴿**قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ**﴾، **چاوداخه‌ر، چاو پاریز** است.

۲۷-﴿**إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ**﴾ (منافقون/۱): **کاتێ دووڕوویه‌کان بۆ لات دێن، سوێند ده‌خۆن و ده‌ڵێن: ئێمه شه‌هاده‌ت و گه‌واهی ده‌ده‌ین بێ شک و گومان تۆ ڕاسپارده‌ی خودای، وه خوا شه‌هاده‌ت و گه‌واهی ده‌دا قه‌تعه‌ن دووڕوویان درۆ ده‌که‌ن.** در این آیه جمله معترضه از نوع احتراس به زیبایی آمده است و اگر جمله اعتراضیه ﴿**وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ**﴾ در آیه موجود نبود چه بسا اتصال تکذیب منافقان [انتهای آیه] به ابتدای آیه، این معنا را برداشت و به ذهن انتزاع می‌کرد که پیامبر (ص) رسول خدا نیست و در نفس الامر، رسالت پیامبر از طرف خداوند تکذیب شده است. در اینجا موقعیت حساس آیه، این اهمیت را موجب شده است. کلمه «**الْمُنَافِقُونَ**» اسمی خاص برای گروهی مشخص است و در این آیه و آیات مشابه ترجمه آن به "**دووڕووه‌کان**" به بار تاریخی آن ضربه می‌زند. امانت‌داری در ترجمه، فقط در ارائه معنای یک واژه خلاصه نمی‌شود بلکه گاه واژه ای افزون بر معنا، بار و ارزش معنوی خاصی را به همراه دارد که در ترجمه از بین می‌رود؛ بهتر و البته واجب است که این کلمات، بدون ترجمه با همان لفظ در زبان مقصد گنجانده شوند. کلمات ایمان، اسلام [به عنوان دین]، منافق، تقوا، شهید، ایثار، انفاق و شهادت از این دسته کلمات‌اند.

۲۸-دیگر اشتباه مترجم جمله ﴿**وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ**﴾ عملاً در ترجمه نیامده است و این سهو بزرگ آشکار، ترجمه آیه را دچار ضعف شدید کرده است. مترجم در مواردی (یکی دو مورد) این خطای ترجمه ی ناقص را دچار شده است.

۳. نتیجه پژوهش

ترجمه‌ها و تالیفات قرآنی در میان اکراد اگرچه دیر به آغاز آمد اما در فاصله نیم قرن اخیر خیز برداشت و آثار مهمی در حوزه قرآن و ترجمه و تفسیر آن نوشته شد. مصطفی خرم‌دل مولف، مترجم و قرآن‌شناس توانا برای حوزه قرآن‌پژوهی است و آثار کردی او نمونه‌های شایسته‌ای برای زبان کردی در محافل قرآنی ایران است. ترجمه تفسیر **فی ظلال القرآن** با عنوان تفسیر فارسی نور، ترجمه روان، تفسیر المقتطف وتفسیر کردی "شنه‌ی ره‌حمه‌ت" از آثار ایشان است. بر طبق پژوهش حاضر از ویژگی‌های قابل توجه دو اثر تفسیر نور و شنه‌ی ره‌حمه‌ت، یک دست‌بودن ترجمه و تفسیر، رعایت دقایق و ظرافت‌های هر دو زبان، ریشه‌یابی مفهوم کلمات و توجه به فرسایش و دگرگونی معنای آنها با گذشت زمان، قابل فهم بودن ترجمه برای بیشتر اقشار مخاطب اشاره کرد. همچنین باید گفت طول کمی ترجمه در مقابل ایجاز بلاغی جملات و آیات قرآن نوعی آشفتگی و اطناب را در ترجمه او رقم زده است. این اشکال بلاغی در موارد متعددی از این دو تفسیر دیده می‌شود. تفسیر شنه‌ی ره‌حمه‌ت به سبب ترجمه مستقیم از تفسیر نور، در مواردی دارای ساختار دستوری زبان فارسی است. تعداد اشتباهات و ترک اَولی‌های بایسته در تفسیر نور با توجه به تصحیح‌های متعدد و چند مورد نقد و بررسی اصحاب نظر، بسیار اندک و در مقابل، تفسیر شنه‌ی ره‌حمه‌ت موارد معتنابهی از سهوها را دارد. با توجه به مجموع ویژگی‌های این اثر می‌توان آن را توسعا ترجمه‌ای تفسیری دانست و نمی‌تواند تفسیر باشد.

منابع

قرآن کریم.

ابراهیمی، محمد صالح. (۱۳۷۴ش). *القرآن الکریم له‌گه‌ل وه‌رگیرانی به زمانی کوردی* (چاپ دوم). تهران: سازمان تبلیغات اسلامی منطقه ۲ کشوری.

ابن منظور، محمد بن مکرم. (۱۴۱۴ق). *لسان العرب* (الطبعة الثالثة). بیروت: دار الأعلمی.

الإصفهانی، راغب. (۱۴۳۱ق). *مفردات الفاظ القرآن* (الطبعة السادسة). قم: ذوی القربی.

انصاری، محمد باقر و همکاران. (۱۳۹۴ش). *فرهنگ‌نامه علوم قرآنی* (چاپ اول). تهران: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

انوری، حسن. (۱۳۸۸ش). *فرهنگ فشرده سخن* (چاپ پنجم). تهران: انتشارات سخن.

آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۷۵ش). *تاریخ ترجمه از عربی به فارسی* (چاپ اول). تهران: نشر سروش.

جواهری، محمد حسن. (۱۳۹۷ش). *روش‌شناسی ترجمه قرآن کریم* (چاپ پنجم). تهران: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

خرم‌دل، مصطفی. (۱۳۸۵ش). *تفسیر نور* (چاپ چهارم). تهران: نشر احسان.

خرم‌دل، مصطفی. (۱۳۹۴ش). *شنه‌ی ره‌حمه‌ت* (چاپ اول). تهران: نشر احسان.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۵ش). *ترجمه قرآن کریم* (چاپ اول). تهران: انتشارات دوستان.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۷ش). *دانشنامه قرآن* (چاپ اول). تهران: انتشارات دوستان.
خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۸ش). *بررسی ترجمه‌های امروزین فارسی قرآن* (چاپ اول). قم: ترجمان وحی.
خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۹ش). *قرآن‌پژوهی* (چاپ چهارم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
دهخدا، علی أکبر. (۱۳۶۲ش). *لغت‌نامه* (چاپ دوم). تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
الرازی، محمد بن أبی بکر. (۱۴۲۴ق). *مختار الصحاح* (الطبعة الرابعة). القاهرة: دار الحدیث.
رامیار، محمود. (۱۳۶۲ش). *تاریخ قرآن* (چاپ دوم). تهران: امیر کبیر.
رجبی، محمود. (۱۳۸۳ش). *روش تفسیر قرآن* (چاپ اول). تهران: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.
ره‌نجیار، احمد، و ملا عبدالله، احمد. (۲۰۰۹م). *ته‌فسیری گولبژیر* (چاپ اول). کردستان: کتیبخانه‌ی نارین.
الزرقانی، عبد العظیم. (۱۳۸۵ش). *مناهل العرفان فی علوم القرآن* (ترجمه: آرمین محسن) (چاپ اول). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
سیاح، احمد. (۱۳۸۷ش). *فرهنگ بزرگ جامع نوین* (چاپ هفتم). تهران: انتشارات اسلام.
شاهسوندی، شهره، و خانه‌زاد، امید. (۱۳۹۲ش). *تغییر مخاطب در قرآن* (چاپ اول). قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
شرفکندی، عبدالرحمان. (۱۳۸۸ش). *هه‌نبانه بورینه* (چاپ ششم). تهران: انتشارات سروش.
شرفکندی، عبدالرحمان. (۱۳۸۹ش). *وه‌رگیرانی قورئانی پیروز* (چاپ دوم). تهران: نشر احسان.
صدرایی خویی، علی. (۱۳۸۳ش). *فهرستگان نسخه‌های خطی ترجمه‌های فارسی قرآن کریم* (چاپ اول). تهران: مرکز ترجمه قرآن مجید.
صفارزاده، طاهره. (۱۳۸۹ش). *اصول و مبانی ترجمه* (چاپ دهم). تهران: نشر پارس کتاب.
فقهی‌زاده، عبد الهادی. (۱۳۸۹ش). *کارگاه روش ترجمه (عربی فارسی، فارسی عربی)* (چاپ اول). تهران: انتشارات سمت.
کریمی‌نیا، مرتضی. (۱۳۸۹ش). *ساخت‌های زبان فارسی و مسأله ترجمه قرآن* (چاپ اول). تهران: نشر هرمس.
کوشا، محمد علی. (۱۳۸۶ش). *ترجمه‌های ممتاز قرآن در ترازوی نقد* (چاپ اول). رشت: انتشارات کتاب مبین.
لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۹۵ش). *درآمدی به اصول و روش ترجمه* (چاپ یازدهم). تهران: نشر دانشگاهی.
المدرس، عبدالکریم. (۱۴۱۷ق). *علماؤنا فی خدمة العلم والدین* (الطبعة الثالثة). بغداد: دار الحریة.
معروف، یحیی. (۱۳۹۶ش). *فن ترجمه عربی به فارسی* (چاپ ششم). کرمانشاه: انتشارات دانشگاه رازی.
موسوی، سید مرتضی. (۱۳۷۸ش). *اصول و مبانی تفسیر قرآن* (چاپ اول). تهران: ستاد مرکزی تفسیر قرآن.
ولدبیگی، جهانگیر. (۱۳۹۲ش). *مفسران معاصر کرد* (چاپ اول). سنندج: نشر آراس.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

دلالت‌های تصویرهای بیانی مبتنی بر حس ذائقه (خوردنی و نوشیدنی) در قرآن کریم

خداداد بحری[۱] (استادیار دانشگاه خلیج فارس)

DOI: 10.34785/j022.2021.007

CC BY

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۰ تاریخ الوصول: ۲۰۲۰/۱۱/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵ صفحات: ۱۶۵-۱۸۰ تاریخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۲/۰۶

چکیده

قرآن کریم، در بسیاری از آیات، تصویری حسی از اغراض خـود ارائـه و در بسـیاری از آن‌هـا از فنـون بیـانی (تشـبیهی، مجازی، کنایی) استفاده کرده است. نویسنده در این پژوهش تصویرهـای حسـی قـرآن را کـه بـا اسـتفاده از خـوردن و نوشیدن و قوهٔ ذائقه ابداع شده‌اند، بررسی کرده است. روش اختیار شـده بـرای انجـام تحقیـق، روش تحلیلـی-توصـیفی است. نتایج حاصل از تحقیق به این امور اشاره دارد: تصویرهای مبنی بر خوردن و نوشیدن، در قرآن کـریم بـه دو شـکل تجلی یافته است: الف: تصویرهای حقیقی که در قرآن کریم فراوان است و آن‌هـا را در آیـات راجـع بـه احکـام غـذاهای حلال و حرام، ذکر نعمت‌های الهی در دنیا، توصیف خوردنی‌ها و آشامیدنی‌های بهشتیان و وصف آنچـه کـه در دوزخ بـه کافران و معاندان خورانده می‌شود، می‌توان یافت. ب: تصویرهای بیانی؛ این نوع تصویرها در قـرآن کـریم انـدک اسـت و محدود به یک مجاز مرسل و چند تشبیه و استعاره است. در تشبیه‌ها و استعاره‌ها، قـرآن بهتـرین نظیـر را بـرای مشـبه برگزیده است و تصویری روشن از آن ارائه کرده است. بسیاری از این گونه تصویرها، امور معقول را بـه شـکلی محسـوس به تصویر کشیده‌اند و در اندکی از آن‌ها، برای روشن کردن امور حسی آن‌ها را در لباس همانندی محسـوس؛ امـا دلالـت کننده بر مقصود، ارائه کرده است. تصویرهای بیانی قرآنی نقش آرایه‌ای ندارند بلکه تصویرهایی هسـتند کـه اصـلی‌تـرین کارکرد آن رساندن معناست و این وظیفه را به زیبایی اعجاز آوری ایفا کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: قرآن کریم، تصویرهای بیانی، تصویرهای حسی، تصویرهای مبتنی بر حس ذائقه، خوردنی و نوشیدنی.

[۱] پست الکترونیک: bahri@pgu.ac.ir

دلالات الصور البيانية المبنية على القوة الذوقية (الطعام والشراب) في القرآن الكريم

الملخص

إنّ القرآن الكريم قد عرض في كثير من آياته تصويرا حسيا من أغراضه. وقد وظّف في إبداع كثير منها الفنون البيانية (التشبيه، والمجاز، والكناية). تهدف هذه المقالة إلى دراسة صور حسية في القرآن الكريم ترتبط نوعا ما بالقوة الذوقية والطعام والشراب إجابة عن الأسئلة التالية: كيف تجلّت الصور التي أبدعت من الطعام والشراب والقوة الذوقية في القرآن الكريم؟ ما هو الدور الذي لعبته تلك الصور في إيصال الأغراض القرآنية؟ أي فنّ من الفنون البيانية له الدور الأكبر في تصوير المعاني المتصلة بالقوة الذوقية؟ اعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج التحليلي – الوصفي. توحي هذه الدراسة إلى النتائج التالية: إنّ الصور التي أبدعت من الطعام والشراب، في القرآن الكريم متجلية في صورتين: حقيقية وبيانية. أما الصور الحقيقية فهي الحقيقة فهي كثيرة في القرآن الكريم تجدها في آيات الحلال والحرام من الأطعمة والأشربة كما تجدها في ذكر نعم الله في الدنيا وفي وصف طعام أهل الجنة وشرابهم وفي وصف ما يُؤكل أصحاب النار وما يُشربون. وأمّا الصور البيانية التى أُبدعت من الطعام والشراب وما هو ذوقي فهي قليلة في القرآن الكريم وينحصر على أساس ما وصل إليه الباحث في مجاز مرسل و عدد من التشبيهات والإستعارات. إنّ القرآن الكريم في تشبيهاته واستعاراته قد اختار أقرب مثيل للمشبه بحيث يصوره تصويرا واضحا. إنّ كثيرا من هذه الصور تصور الأمور العقلية في صورة محسوسة وقليلا منها تلبس عليها ثياب محسوس آخر أدلّ من الأوّل بالمقصود. وإنّ الصور البيانية في القرآن الكريم لم تأت لغرض جمالي وإنّما الغرض الأصيل منها إيصال المعنى إلى قلب المخاطب وهي قد أدّت هذا الغرض بشكل عجز البشر عن الإتيان بمثله.

الكلمات الرئيسة: القرآن الكريم، الصور البيانية، الصور الحسية، الصور المبنية على القوة الذوقية، الطعام والشراب.

۱- مقدمه

حواس، نخستین چیزی است که به انسان در درک محیط پیرامونش کمک می‌کند و مهم‌ترین ابزار شناخت او از طبیعت است. با هر تجربه‌ای در درک طبیعت، تصویری از اشیاء و امور در ذهنش شکل می‌گیرد که به آن‌ها تصویر ذهنی گفته می‌شود. تصویرهای ذهنی مشترکِ انسان‌ها که با حواس پنج‌گانهٔ بینایی، شنوایی، لامسه، بویایی و چشایی درک کرده‌اند ، پایهٔ اصلی ارتباط کلامی آن‌هاست. بدیهی است امور معنوی و مفاهیمی که با حواس درک نمی‌شوند، پس از آشنایی انسان با امور حسی شکل می‌گیرند. بر این اساس؛ بخش فراوانی از سخنانی که میان انسان‌ها ردوبدل می‌شود، چیزهایی است که با حواس درک کرده‌اند و تصویری از آن‌ها در ذهنشان شکل گرفته و با ذکر نامی که برای آن‌ها وضع شده است به ذهن شنونده باز می‌گردد.

سخنوران برای بیان افکار و عواطف خویش از همین تصویرهای ذهنی مشترک استفاده می‌کنند. از این رو، در نقد جدید، پژوهش‌های فراوانی در بارهٔ تصویر آفرینی شاعران و ادیبان بر اساس حواس پنج‌گانه انجام شده است. بدیهی است، قرآن کریم نیز که بلیغ‌ترین کتاب نهاده شده در اختیار انسان است، همین تصویرهای ذهنی را که نخست بر اساس حواس شکل گرفته، برای رساندن مفاهیم متعالی و هدایت بشر به سوی غایتی الهی بکار گرفته است.

۱-۱ - پرسش‌های پژوهش

۱- تصویرهای حسی مبنی بر خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها و چشیدنی‌ها به چه شکل‌هایی در قرآن کریم تجلی یافته‌اند؟

۲- قرآن کریم برای بیان اغراض خود از کدام‌یک از فنون بیانی استفاده کرده است؟

۳- نقش این گونه تصویرها در رساندن اغراض قرآن چگونه است؟

۱-۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ تصویر پردازی‌های حسی را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد:

الف- پژوهش‌هایی نظیر نمونه‌های ذیل که به تصویرهای حسی به شکل عام اشاره کرده‌اند:

- سید قطب در کتاب التصویر الفنّی فی القرآن الکریم خلال مباحث مختلف آن ۱۶ صفحه را به بحث خیال پردازی حسی و تجسیم در قرآن اختصاص داده است و نمونه‌هایی از آیات الهی را که در آن جامه محسوسات بر تن امور معنوی پوشیده شده، ذکر کرده است. (قطب، ۲۰۰۲م، ۷۱-۸۶)
- زید بن محمد بن غانم الجهنی در کتاب الصورة الفنیة فی المفضلیات؛ أنماطها، موضوعاتها، مصادرها وسماتها الفنیة که در سال ۱۴۲۵ق منتشر شده است، ضمن بررسی تصویرهای فنی در شعر شاعران جاهلی که شعر آنان در مفضلیات جمع شده است، چهار

صفحه را به بررسی تصویرهای مرتبط با حس ذائقه اختصاص داده است. (الجهینی، ۱۴۲۵ق: ۲۴۱-۲۳۸).

- نور الدین دحمانی در رسالهٔ دکتری خود تحت عنوان بلاغة الصورة الفنیة فی الخطاب القصصی القرآنی؛ مقاربة تحلیلیة فی جمالیات الأداء والإحیاء ضمن مباحث متعدد خود شش صفحه را به تصویرهای ذوقی اختصاص داده است. نویسنده بنا به مقتضای بحث خود فقط به تصویرهای حقیقی پرداخته که به شکل قصصی در قرآن کریم وارد شده است (دحمانی، ۲۰۱۱م، ۳۱۱-۳۱۷).
- خداداد بحری در پایان نامه دکتری خود با عنوان الصورة الفنیة فی شعر المتنبی والشریف الرضی؛ الفخر نموذجا ضمن بررسی تصویرهای حسی در شعر متنبی و شریف رضی، در سه صفحه از رساله خود، به بررسی تصویرهای ذوقی (خوردنی و نوشیدنی) پرداخته است. (بحری، ۱۳۹۰ش: ۲۷۰-۲۷۲)
- صباح عباس عنوز در کتاب دلالة الصورة الحسیة فی الشعر الحسینی نخست به بررسی شکل گیری صورت‌های حسی پرداخته سپس بر این اساس پاره‌ای از اشعار سروده شده در بارهٔ امام حسین (ع) را با تاکید بر این امر تحلیل کرده است.

ب- پژوهش‌هایی که به بررسی تصویرهای مربوط به یک حس خاص پرداخته‌اند:

- عبد الله المغامری الفیفی در کتاب الصورة البصریة فی شعر العمیان تنها به تصویرهای قابل ادراک با حس بینایی در شعر نابینایان مادرزاد پرداخته است. وی در این کتاب که در سال ۱۹۹۷م منتشر شده است، ۱۰۴۶ بیتِ دارای تصویرهای بصری را از دیوان‌های بشار بن برد، علی بن جبلة العکوّک، ابو العلاء معری، علی بن عبد الغنی الحصری القیروانی، أحمد بن عبد الله التطیلی و عبد الله البرذونی، استخراج و بررسی کرده است.
- الصّورة السّمعیّة فی الشعر العربی قبل الإسلام نوشته صاحب خلیل ابراهیم که در سال ۲۰۰۰م و در منشورات اتحاد کتاب العرب چاپ شده است. نویسنده در این کتاب علاوه بر ذکر انواع تصویرهای سمعی به مواضع اداء سمعی در قصیده جاهلی و ساختار جمالی در تصویرهای سمعی گوناگون و بافت شعری از جهت موسیقیایی و بیانی پرداخته است.
- مقالهٔ «نقش عنصر حرکت در حیات‌بخشی به تصاویر قرآنی و بررسی آن در جزءهای ۲۸ و ۲۹ قرآن کریم» نوشته مریم ولایتی و بتول مشکین فام که در شماره ۱ از دورهٔ ۷ مجلهٔ تحقیقات قرآن و حدیث به چاپ رسیده است. نویسندگان در این مقاله تنها تصویرهای حرکتی را که جزئی از تصویرهای بصری شمرده می‌شود بررسی کرده‌اند و نقش حرکت را در حیات بخشی به تصویرها بیان کرده‌اند.

- پایان نامه الصور المتحرکه فی القرآن الکریم؛ الثلث الأول نموذجا نوشته صغری بیاد که در سال ۱۳۹۵ در دانشگاه خلیج فارس بوشهر به اتمام رسیده است، نویسنده در این رساله به بررسی تصویرپردازی‌های حرکتی در قرآن کریم پرداخته است.

بر اساس اطلاعات نویسنده، تا زمان نگارش این مقاله، پژوهشی مستقل در باره تصویرهای مرتبط با حس چشایی و خوردن و نوشیدن، نه در قرآن و نه در آثار منظوم و منثور ادبی انجام نشده است؛ به همین جهت نویسنده، بررسی این موضوع را در قرآن کریم برگزیده است.

۱-۳- روش پژوهش

نویسنده قصد دارد، ابتدا به تعریف تصویر حسی و تصویرهای مرتبط با ذائقه (خوردنی و نوشیدنی) بپردازد، سپس با استفاده از روش تحلیلی– توصیفی، اشکال وارد شدن تعابیر مرتبط را بیان نماید و دلالت تصویرهای بیانی را بر معنای قصد شده روشن کند. همچنین به شکلی گذرا به تصویرهای حقیقی اشاره خواهد کرد. نمونه‌های برگزیده برای بررسی، از تمام سی جزء قرآن کریم اختیار خواهد شد.

۲- نقش صورت‌های حسی در تصویرپردازی ادبی

هرگاه انسان چیزی را با حواس پنج‌گانه خویش درک کند، صورتی از آن در ذهنش جای می‌گیرد که در صورت غیاب آن شیء در ذهن باقی می‌ماند. به این تصویر به جای مانده در ذهن، تصویر ذهنی می‌گویند. به همین جهت، در تعریف آن آمده است: «صورت ذهنی بازگشت احساسات به ذهن است، در نبود اشیائی که آن‌ها را بر می‌انگیزد». (وهبۀ والمهندس، ۱۹۸۴م:۲۲۷) این تصویرهای ذهنی از امور مادی که به اعتقاد جرجانی با حس مشترک ترسیم می‌گردد و در قوۀ خیال ذخیره می‌گردد، (الجرجانی، ۱۹۸۵م: ۱۰۷) بنیان دانش انسان را شکل می‌دهد؛ علاوه بر این سنگ بنای ارتباط وی را با دیگران پایه ریزی می‌کند؛ زیرا با تعبیر از آن‌ها، حسی مشترک در مخاطب بر می‌انگیزد. بر این اساس، حواسِ سخنوران، اصلی‌ترین وسیلۀ آنان در تصویر پردازی و بر انگیختن احساسات مخاطب است؛ زیرا با دخل و تصرف در صورت‌های ذهنی است که تصویر هنری می‌آفرینند و دل و جان مخاطب را با تشبیهات و استعاره‌های خویش متأثر می‌سازند. شاید به همین جهت است که برخی کتاب‌ها بر صورت‌های فنی (تشبیه، استعاره) اصطلاح «صورت ذهنی» اطلاق کرده‌اند و وظیفه آن را ایجاد تصویری ملموس در ذهن مخاطب دانسته‌اند. بدین شکل که از رنگ‌ها، شکل‌ها، حرکات و دیگر حالات اشیاء، تصویری کلامی بیافرینند که خواننده مستقیما آن را درک کند. (وهبۀ والمهندس، ۱۹۸۴م: ۲۲۷و ۲۲۸)

می‌توان گفت: تصویر ادبی که در متن، زیبایی و جذبه‌ای قوی‌تر از سخن عادی می‌آفریند و خواننده را به حرکت وامی‌دارد و او را به فضایی فراتر از فضای واقعی می‌برد (التنوجی، ۱۹۹۹م: ۵۹۱)،

بر پایه صورت‌های ذهنیِ شکل یافته در مخیلهٔ سخنور شکل می‌گیرد و هر نویسنده و شاعر، می‌تواند به قدر توانایی ذاتیش در به هم آمیختن تصویرهای ذهنی، تصاویری خیالی و ادبی بیافریند تا افکار و عواطف خویش را به مخاطب برساند.

بررسی تصویرهای ادبی بر اساس ارتباط آن با حواس پنج‌گانه از مباحث نقد ادبی جدید است، هرچند ریشه‌های آن را در بلاغت قدیم در بحث‌هایی نظیر تشبیه حسی و عقلی می‌توان یافت. (التفتازانی، ۱۳۹۱ش: ۲۹۴-۳۰۷) در این پژوهش که به بررسی تصویرهای ساخته شده از خوردن نوشیدن و قوه ذائقه در قرآن کریم می‌پردازد، نویسنده آیات مرتبط با آن تصویرها را تحلیل خواهد کرد.

۳- تصویرهای مبتنی برحس ذائقه (خوردن و نوشیدن) در قرآن کریم

تصویرهای بنا شده از خوردن و نوشیدن و آنچه به حس ذائقه مربوط است، در قرآن کریم به دو شکل حقیقی و بیانی آمده است.

۳-۱- تصاویر حقیقی

کلمات، در این گونه تصاویر، در معنی حقیقی خود بکار رفته است و تعابیر از فنون بیانی (تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه) خالی است. نمونه‌های این گونه تصاویر که به خوردن و نوشیدن مربوط است در قرآن کریم فراوان است. یکی از بارزترین نمونه‌های آن، تعابیری است که خداوند برای توصیف نعمت‌های الهی در روز قیامت بکار برده است یا اوصافی است که برای بیان عذاب مشرکان و بدکاران استفاده کرده است. آیات بیست و پنجم تا بیست و هشتم سورهٔ مطففین و آیات شانزدهم و هفدهم سورهٔ ابراهیم نمونه‌ای است از این‌گونه تصویرها که آیات سورهٔ نخست شراب نیکان را در قیامت توصیف می‌کند و آیات سورهٔ بعد تصویری از نوشیدنی بدکاران را در آخرت ارائه می‌کند.

از دیگر نمونه‌های تصاویر حقیقی تذکر نعمت‌های الهی در دنیاست، نظیر آیات بیست و پنجم تا سی و دوم از سوره عبس که چگونگی رویاندن گیاهان و میوه‌هایی که غذای انسان و چارپایان است را بیان می‌کند.

از دیگر تعابیر حقیقی که به طعام و شراب مربوط است، آیاتی است که از احکام الهی در باره غذاهایی که بر مسلمانان حلال یا حرام شده است سخن می‌گوید. از آن جمله است سخن خداوند متعال: ﴿**إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ وَلَحْمَ الْخِنزِيرِ وَمَا أُهِلَّ بِهِ لِغَيْرِ اللَّهِ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ**﴾ (بقره: ۱۷۳) ترجمه: «فقط بر شما مردار و خون و گوشت خوک و آنچه به غیر نام خدا ذبح شده باشد را حرام کرد. پس هر کس بدون زیاده خواهی و تجاوز به خوردن آن مجبور شود، گناهی بر او نیست. همانا خداوند آمرزنده و مهربان است.»

۳-۲- تصاویر بیانی ابداع شده مبتنی بر حس ذائقه (خوردن و نوشیدن)

صورت‌های بیانی به گونه‌ای از صورت‌های ادبی اطلاق می‌شود که «در پردازش آن‌ها بر اسلوب‌های بیانی نظیر تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و دیگر وسائط بیانی متداول تاکید می‌شود. اسلوب‌هایی که در آن می‌توان یک معنای واحد را بر اساس مقتضای حال و ذوق نویسنده در اختیار و پردازش بکار برد» (یعقوب وعاصی،۱۹۸۷م: ۷۷۵/۲). قرآن کریم، والاترین کتاب نهاده شده در اختیار بشر، از اسالیب بیانی مختلف به بهترین نحو استفاده کرده است؛ به همین جهت، کتاب‌های متعددی در باره بلاغت آن نگاشته شده است. قرآن کریم در آنچه به حس ذائقه مربوط است نیز به بهترین شکل از فنون بیانی استفاده کرده است.

آیات زیر که بر اساس ترتیب وارد شدن فنون بیانی در کتاب‌های سنتی بلاغی منظم شده است، از نمونه‌های تصاویر ذائقه محور در قرآن کریم است.

۳-۲-۱- تشبیه

﴿**إِنَّ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ / طَعَامُ الْأَثِيمِ / كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ / كَغَلْيِ الْحَمِيمِ**/﴾ (الدخان: ۴۳-۴۵). ترجمه: «براستی درخت زقوم / غذای گنهکاران است/مانند فلز مذاب است و در شکم‌ها می‌جوشد/ مانند جوشیدن آب جوش/».

آیات فوق، عذاب فراهم شده برای گناهکاران را به تصویر می‌کشد. عذابی که خوراندنی است. نخست بیان می‌کند که غذای گنه‌پیشه‌گان از «**زقوم**» است که میوه‌ای است بسیار ناخوشایند از یک گونه درخت. (الطبرسی، ۲۰۰۵م: ۲۳۶/۸). سید حسن مصطفوی در باره آن آورده است: «اصل واحد در باره این ماده خوردن به روش بلعیدن و به اجبار است. شاید اطلاق "**زقوم**" بر انواعی از درختان به جهت نامطبوع بودن آن است». (مصطفوی، ۱۳۸۵ش: ۳۴۹/۴) در تفسیر المیزان در توصیف آن آمده است: «اسم درختی است با برگی کوچک، تلخ و بدبو، آبی دارد که اگر به جسم انسان برخورد کند، متورم می‌شود» (الطباطبائی، ۱۹۹۷م: ۱۴۱/۱۷). «**مُهل**» را برخی ته ماندهٔ روغن دانسته‌اند (الراغب الإصبهانی، بی تا: ۴۷۶) و برخی آن را فلز مذاب گفته‌اند. (ابن منظور، ۱۹۹۲م: ۲۰۹/۱۱) و «**غَلي**» دیگ سرریز شده را گویند (الراغب الإصبهانی، بی تا: ۳۶۵) و «**حَميم**» آبی است که به نهایت گرمی رسیده باشد؛ (الطبرسی، ۲۰۰۵م: ۸۸/۹) بنابراین، آیه با بکارگیری تشبیه، غذای گناهکاران را غذایی بسیار نامطبوع از درختی معرفی می‌کند که به حدی کریه است و منفور که در خود قرآن به سر-های شیطان‌ها تشبیه شده است. (الصافات: ۶۵) این غذا چون روغن داغ یا فلز مذاب در شکم‌های‌شان می‌جوشد و مانند آبی جوشان که از شدت غلیان سرریز شده در شکم آنان غلیان می‌کند. این تشبیه متناسب با غرض آیات که انذار گنهکاران است، به روشنی شدت عذاب الهی را برای‌شان به تصویر می‌کشد تا شاید از گناه دست بردارند و راه راست پیش گیرند.

تشبیه آنچه در شکم کافران و گنهکاران ریخته می‌شود به «مهل» در این آیه نیز آمده است: ﴿**إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا**﴾ (الکهف:۲۹) ترجمه: «ما برای ستمگران آتشی فراهم کرده‌ایم که سراپرده‌هایش آنان را احاطه کرده است و اگر کمک بخواهند به آنان کمک می‌شود با آبی چون فلز مذاب [گوشت] صورت‌ها را می‌پزد، بد شرابی است و بد جایگاهی است».

قرآن کریم آبی را که برای عذاب ظالمان مهیا شده تا به هنگام عطش ناشی از آتش دوزخ با آن خود را سیراب کنند به «**مهل**» مانند کرده است. این آب نه تنها تشنگی را برطرف نمی‌کند، از شدت حرارت چهره‌ها را نیز می‌سوزاند. سوزاندنی که براساس معنی لغوی کلمه «**یشوي**» گوشت بر اثر آن پخته می‌شود. (أنیس وآخرون، ۱۳۷۲ش: ۵۰۲) در اینجا نیز، تشبیه، عذاب الهی مهیا شده برای ستمگران را، به شکلی کاملا محسوس به تصویر کشیده است. این تصویر که با آمیزه‌ای از صورت-های حقیقی و بیانی ارائه شده، اشخاصی را در ذهن مجسم می‌کند که آتش، بسان سراپرده از هر سو آنان را احاطه کرده است؛ به طوری که امکان خروج از آن آتش هولناک از آنان سلب شده است و اگر کمک بخواهند، آبی بسیار بد، بسان فلز مذاب به آنان داده می‌شود که حرارت آن، چهره‌ها را می‌سوزاند.

﴿**إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوًى لَهُمْ**﴾ (محمد: ۱۲) ترجمه: «به راستی خداوند کسانی را که ایمان آوردند و کارهای نیک انجام دادند در بهشت‌هایی وارد می‌کند که در زیر آن‌ها نهرها جاری است و کسانی که کفر ورزیدند بهره‌مند می‌شوند و می‌خورند همان‌گونه که چارپایان می‌خورند و آتش پناهگاه آنان است».

قرآن کریم در این آیه به مقایسه بین حال مؤمنان و کافران پرداخته است. مؤمنان درست کردار را در بهشت‌هایی به تصویر می‌کشد که در زیر درختانش جویبارها جاری است و جایگاه کافران را در آتش نشان می‌دهد. دربخشی از آیه، قرآن با استفاده از یک تشبیه که به نوعی به طعام مرتبط است، حال ناسپاسان را در دنیا به تصویر کشیده است. مشبه حال کافرانی است که از متاع دنیا برخوردارند و غرق در خور و خواب و شهوتند و غافل و سرگردانند. مشبه به حیواناتی هستند که جز خوردن و خوابیدن از دنیا درکی ندارند و صرفا از روی غریزه، به خوردن و نوشیدن و دفع شهوت مشغولند و چیزی جز لذت‌های حسی را درک نمی‌کنند. صفت مشترک بین این دو، غفلت و سرگردانی و بی هدفی در دنیاست. مشبه به اختیار شده در این تشبیه، چیزی است که از سویی نماد بی خردی و سرگردانی است و از دیگر سو، امری است که برای انسان‌ها محسوس است و پیش چشم آنهاست؛ بنابراین، مناسب‌ترین نظیر برای نشان دادن حال کافران در این دنیا اختیار شده است.

﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ (النور: ۳۹) ترجمه: «و کسانی که کفر ورزیدند کارهایشان مانند سرابی است در زمینی هموار که تشنه آن را آب می‌پندارد وقتی به آن می‌رسد چیزی نمی‌یابد و خداوند را نزد آن می‌یابد پس به حسابش به طور کامل رسیدگی می‌کند و خداوند سریع حسابرسی می‌کند».

قرآن کریم، با بکار گیری تشبیه تمثیل، اعمالی را که کافران به آن امید بسته‌اند به تصویر کشیده است. مشبه هیئت کافرانی است که می‌پندارند اعمال و کردارشان در دنیا به آنان نفع می-رساند؛ در صورتی که، کارهای‌شان نابود شده و اثری از آن نیست. مشبه به هیئت تشنه‌ای است که در زمینی پست سرابی دیده و از فرط تشنگی به سویش می‌شتابد تا رفع عطش کند؛ اما چون به آنجا می‌رسد، اثری از آب نمی‌بیند. وجه شبه بین آنها ابتدایی امید بخش و انتهایی ناامید کننده و عذاب آور است. تشبیه امری عقلی و غیر محسوس را به شکلی حسی به تصویر می‌کشد؛ بنابراین، اضمحلال و نابودی و بی ثمر بودن اعمال کافران که امری است عقلی، به شکلی حسی و قابل درک برای مردم به تصویر کشیده است.

گفتنی است این تشبیه، حال کافران را بسیار بدتر از تشنهٔ رفته در پی سراب به تصویر کشیده است؛ زیرا تشنه چون به سراب رسد، آب نمی‌بیند و امیدش به یأس تبدیل می‌شود و جز تشنگی و ناامیدی عذاب دیگری ندارد؛ ولی کافر نه تنها اثری از ثواب اعمالش نمی‌بیند، پس از ورود به قیامت، فرشتگان الهی را می‌بینند که در انتظار اویند تا پس از ورود، او را بگیرند و جزای کامل اعمالشان را بدهند.

تشبیهات فوق، اغراض و معانی مد نظر قرآن کریم را به صورت غذا و شراب که بارزترین شکل ادراک حسی است به تصویر کشیده است. گفتنی است، بحث زیبایی شناختی در تشبیهات قرآنی بخشی از کارکرد تشبیه در این کتاب عظیم است؛ زیرا «برای خدمت به عقیده و مجسم کردن معانی و اغراض قرآن مهیا شده‌اند. این تشبیهات با وجود زیبایی هنری و متمایز بودنشان، تنها یک گونه جمال یا تعبیر هنری نیست که خود هدف باشد، بلکه از اغراض عقیدتی دینی با بلیغ‌ترین شیوه تعبیر نموده‌است. بنابراین، زیبایی فن را با غرض دینی که تشبیهات برای آنان آمده با هم جمع کرده است» (قصاب).

۳-۲-۲- مجاز مرسل

کاربرد مجاز مرسل در قرآن کریم فراوان است؛ اما نویسنده تنها آیه ذیل را مربوط به خوردنی‌ها و آشامیدنی‌ها می‌داند که خود در شمار شواهد این نوع مجاز در کتابهای بلاغی ذکر شده است.

﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (یوسف: ۳۶). ترجمه: «و با او دو جوان وارد زندان شدند یکی از آن دو گفت من خودم را در خواب دیدم که مَی می‌فشارم و دیگری گفت من خود را در خواب دیدم که بر سرم نانی حمل می‌کنم که پرنده از آن می‌خورد ما را از تاویل آن آگاه کن به راستی تو را از نیکوکاران می‌بینیم».

شاهد مجاز در آیه ﴿إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا﴾ است؛ آنجا که به جای اطلاق انگور بر آنچه فشرده می‌شود، از آن به خمر تعبیر کرده است که شرابی است حاصل از افشره انگور پس از تخمیر شدن. بلاغیون چنین مجازی را مجاز مرسل «**باعتبار ما یکون**» نامیده‌اند که در حقیقت نامیدن چیزی است بر اساس چیزی که به آن تبدیل می‌شود. (الهاشمی، ۱۳۶۷ش: ۳۰۶) بدیهی است این عدول از لفظ حقیقی به مجازی یا به قول احمد حسن البصیر (۱۹۸۷م: ۳۱۶) از صورت حقیقی به «صورت بدیل تابع» نقش مهمی در تصویر آفرینی دارد. به نظر می‌رسد، سبب عدول از لفظ حقیقی (**عنب**) به لفظ بدیل (**خمر**) علاوه بر ایجاز، به سبب فشردن انگور نیز اشاره دارد. به عبارتی، اشاره دارد به اینکه هم‌زندانی یوسف (ع) خواب می‌دیده است که برای خمر انگور می‌فشارد. شاید به سببِ همین دلالت لفظ بدیل است که در تفسیر المیزان در بیان معنی این بخش از آیه آمده است: «**والمعنی أصبح أحدهما وقال لیوسف (ع) أني رأیت فیما یری النائم إني أعصر عنبا للخمر**» (به این معنی است که یکی از آن دو نفر صبح کرد و به یوسف (ع) گفت: من در آنچه انسان خواب می‌بیند دیدم که برای خمر انگور می‌فشارم» (الطباطبائی، ۱۹۹۷م: ۱۷۴/۱۱). علاوه بر این، تعبیر موجود باعث هم‌آوایی کلمه «خمرا» با فاصله پس از آن یعنی «**خبزا**» شده است که این هم وزنی بر زیبایی آیه افزوده است.

۳-۲-۳- استعاره

از استعاره‌هایی که به قوه ذائقه و خوردن و نوشیدن مرتبط هستند می‌توان به آیات ذیل اشاره کرد:
﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (هود: ۴۴) ترجمه: «و گفته شد ای زمین، آب خود را ببلع و ای آسمان، بارش را قطع کن و آب فرو رفت و امر به انجام رسید و [کشتی] بر کوه جودی قرار گرفت و گفته شد مرگ بر قوم ستمگر».

شاهد در «**یا أرضُ ابلعي ماءك ویا سماء أقلعي**» است که چون زندگان به زمین و آسمان خطاب شده است و به اولی دستور داده شده که آب را فرو برد و دومی مأمور متوقف کردن بارش شده است. «**بَلع**» بردن چیزی است از حلق به شکم (الطبرسی، ۲۰۰۵م: ۲۱۷/۵) در **التحریر والتنویر** آمده

است: «حقیقت بلع عبور غذا و نوشیدنی است بی آنکه در دهان بماند» (ابـن عاشـور، ۱۹۸۴م: ۷۸/۱۲) و «**إقلاع**» از بین بردن چیزی است از اصل به نحوی کـه اثـری از آن دیـده نشـود. (الطبرسـی، ۲۰۰۵م: ۲۱۷/۵) در فرمان به زمین، دو استعاره موجود است: نخست تشبیه زمین به انسان به قرینه خطاب با حرف «یا» که وجه شبه، اطاعتِ ناشی از فرمان است تا به قول زمخشری (۲۰۰۹م: ۴۸۵) «بـر اقتـدار عظیم دلالت کند و اینکه آسمان ها و زمین و این اجرام بزرگ فرمانبدار اویند؛ زیرا هرگونه خواسته، آنها را ایجاد کرده و اداره آنها بر او دشوار نیست، گویی عاقل و دارای قدرت تشخیص‌اند و عظمـت و شکوه و پاداش و مجازات و توان او بر همه امور را می‌شناسند». دوم در همانند کردن فرو بـردن آب است به بلعیدن. وجه شبه استعاره، سرعت فرو بردن است. بر این اساس، سرعت فرو بـردن آب کـه زمین مأمور آن است به سرعتی مانند شده، که غذا بلعیده می‌شود. به عبارتی دیگر، بـه زمـین امـر شده است که به سرعت، آب موجود بر سطح خود را فرو برد؛ همانگونه که انسان غذا را در کام خود می‌کشد. استعاره در اینجا توانسته است امری محسوس (جذب شدن آب به وسیله زمین) را بـا امـر محسوس دیگری (بلعیده شدن غذا به وسیله انسان یا حیوان) که دلالتش بر غرض روشـن‌تـر اسـت برای مخاطب به تصویر بکشد.

﴿**وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً فَرِحُوا بِهَا وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ**﴾ (روم: ۳۶)

ترجمه: «و اگر به مردم اندک رحمتی بچشانیم از آن به طرب می‌آیند و اگر به خاطر آنچه به دست خویش کرده‌اند اندکی بدی به آن‌ها برسد یکباره ناامید می‌شوند».

در آیه، رساندن رحمت به مردم، که مراد از آن‌ها کافران است، به **إذاقة** (چشاندن) تشبیه شـده است که «اصل آن برخورد غذا به نوک زبان و ضعیف‌ترین نوع برخورد اعضاء بدن به اجسام اسـت» (ابن عاشور،۱۹۸۴م: ۹۷/۲۱). بر اساس این معنی، استعاره اندکیِ توان انسان را در برابر نعمت‌های الهـی به خوبی نشان داده است؛ زیرا با دقت در نقش اسـتعاره، در می‌یـابیم کـه انسـان بـا چشـیدن -نـه خوردن- نعمت‌های الهی و ادراک لذت دچار تبختر و سرمستی می‌شود. بـه نظـر مـی‌رسـد، نکـره آوردن «**رحمة**» و «**سیئة**» برای دلالت بر قلت است که با «**إذاقة**» در تناسب کامل است. بدین معنـی که اگر اندکی از نعمت‌های خویش را به انسان عطا کنیم، به سرعت دچار سرمستی و کفران نعمـت می‌شود و اگر به خاطر کارهای خویش به آنان آسیبی ناچیز رسد صبر نتوانند و ناگهان ناامید مـی‌شوند. بدین شکل، آیه تصویری روشن از توان انسان در هر دو حالت رفاه و سختی ارائه می‌کند.

کاربرد فعل و مشتقات «**ذاق**» برای غیر چشیدنی‌ها در قرآن فراوان است که بیشـتر در بلاهـا و مصیبت‌ها بکار رفته است؛ از آن‌جمله است: ﴿**...فَذَاقُوا وَبَالَ أَمْرِهِمْ...**﴾ (التغـابن: ۵)، و ﴿**...فَذُوقُوا عَذَابِي وَنُذُرِ**﴾ (القمر:۳۷) و ﴿**كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ...**﴾ (العنکبـوت:۵۷). همان‌گونـه کـه پیداسـت، در

آیات فوق، مشتقات «**ذاق**» در معنی مجازی بکار رفته است. بدین گونه که وبال (سختی) و عذاب و مرگ به غذایی تشبیه شده که انسان آن را سر می‌کشد و تمام وجودش مزه آن را حس می‌کند.

﴿**وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا**﴾ (الفجر: ۱۹). ترجمه: «و میراث را به تمامه می‌خورید».

استعاره در «**تأکلون التراث**» است. در این استعاره، مشبه، تصاحب و تملک است و مشبه به «**أکل**» (خوردن) و وجه شبه بین طرفین تشبیه، سرعت و شمولیت تصرف است. قرینه نیز مفعول قرار گرفتن تراث است که خود استعاره تخییلیه است و اموال تصاحب شده را مانند غذایی به تصویر می‌کشد که خورده می‌شود. چنین می‌نماید که سبب تشبیه تصاحب اموال و میراث‌ها به خوردن طعام به این امر برگردد که خوردن بارزترین شکل تصاحب و مصرف چیزهاست. گفتنی است کثرت کاربرد «**أکل**» در غیر خوردنی‌ها سبب شده به چیزی شبیه حقیقت عرفی تبدیل شود. در تفسیر **التحریر والتنویر** نیز به این امر تصریح شده است: «أکل در حقیقت بلعیدن غذاست، بعد به بهره بردن از چیزی و با حرص گرفتن آن اطلاق شده است. اصل آن تمثیل است و بعد حقیقت عرفی شد». (ابن عاشور، ۱۹۸۴م: ۲۵۳/۳)

کلمهٔ «**أکل**» در قرآن کریم در آیات فراوانی در غیر خوردنی‌ها بکار رفته است. از جمله در ﴿**...أُولَئِكَ مَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ إِلَّا النَّارَ...**﴾ (بقره: ۱۷۴)، ﴿**وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُمْ بَيْنَكُمْ بِالْبَاطِلِ وَتُدْلُوا بِهَا إِلَى الْحُكَّامِ لِتَأْكُلُوا فَرِيقًا مِنْ أَمْوَالِ النَّاسِ بِالْإِثْمِ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ**﴾ (بقره: ۱۸۸)، ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَأْكُلُوا الرِّبَا أَضْعَافًا مُضَاعَفَةً...**﴾ (آل عمران: ۱۳۰) و ﴿**وَتَرَى كَثِيرًا مِنْهُمْ يُسَارِعُونَ فِي الْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَأَكْلِهِمُ السُّحْتَ لَبِئْسَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**﴾ (مائده: ۶۲).

در این آیات، آتش، اموال، ربا و رشوه چون غذایی به تصویر کشیده شده است که انسان با حرص و ولع در کام خود فرو می‌برد.

﴿**الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ عَهِدَ إِلَيْنَا أَلَّا نُؤْمِنَ لِرَسُولٍ حَتَّى يَأْتِيَنَا بِقُرْبَانٍ تَأْكُلُهُ النَّارُ قُلْ قَدْ جَاءَكُمْ رُسُلٌ مِنْ قَبْلِي بِالْبَيِّنَاتِ وَبِالَّذِي قُلْتُمْ فَلِمَ قَتَلْتُمُوهُمْ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ**﴾ (آل عمران: ۱۸۳). ترجمه: «کسانی که گفتند خداوند از ما عهد و پیمان گرفته که به پیامبری ایمان نیاوریم مگر آنکه یک قربانی برای ما بیاورد که آتش آن را بخورد. بگو پیامبرانی پیش از من به سوی شما آمدند با دلایل روشن و با آنچه شما گفتید، اگر راست می‌گویید، چرا آن‌ها را کشتید». شاهد در «**تأکله النار**» است؛ چون «**أکل**» در اصل تناول کردن غذاست و عباراتی مثل «**أکلت النار الحطب**» به خاطر تشبیه است. (الراغب الإصبهانی، بی تا:۲۰) مراد از نسبت دادن خوردن به آتش آن است که آتش آن را بسوزاند یا به گفتهٔ صاحب تفسیر البحر المحیط آتش آن را از بین ببرد و نابود کند. (ابو حیان الأندلسی،۱۹۹۳م: ۱۳۷/۳)؛ به هر حال، در این آیه، سوزاندن آتش به خوردن مانند شده است و آیه سوزانده شدن و از بین رفتن

قربانی به وسیله آتش را چون غذایی به تصویر کشیده است که خورنده‌ای آن را می‌خورد و اثری از آن باقی نمی‌گذارد.

از دیگر آیاتی که می‌توان آنها را به تصویرهای مبتنی بر خوردن و نوشیدن و چشیدن نسبت داد، آیاتی است که از حالتی تعبیر می‌کنند که بر اثر خوردن و نوشیدن پدید می‌آید، مانند:

﴿**وَلَوْ فَتَحْنَا عَلَيْهِمْ بَابًا مِنَ السَّمَاءِ فَظَلُّوا فِيهِ يَعْرُجُونَ / لَقَالُوا إِنَّمَا سُكِّرَتْ أَبْصَارُنَا بَلْ نَحْنُ قَوْمٌ مَسْحُورُونَ**/﴾ (الحجر: ۱۴ و ۱۵) ترجمه: «اگر برای آنان دری از آسمان بگشاییم که همواره در آن بالا روند/ گویند چشمان ما مست شده بلکه ما قومی سحر شده‌ایم».

«سُکر» حالتی است که بین انسان و خرد او عارض می‌شود و بیشتر کاربرد آن در ارتباط با شراب است. (الراغب الإصبهانی، بی تا: ۲۳۶) در آیهٔ فوق، چشم بندی شدن به مست شدن بر اثر نوشیدن خمر تشبیه شده است. وجه شبه آن زائل شدن عقل و مشتبه شدن امر و تشخیص ندادن صحیح از غیر صحیح است. اگر از زاویه‌ای دیگر بنگریم، چشمان بسان انسان‌هایی به تصویر کشیده شده‌اند که بر اثر نوشیدن باده سرمستند و عقلشان زدوده شده و تشخیص امور برایشان میسر نیست. به عبارتی دیگر، کافران برای بیانِ در غشاء قرار گرفتن چشم و بیان اینکه امور برای آنان مشتبه شده، چشمان خود را به انسانی مست مانند کرده‌اند که بر اثر باده‌خواری مدهوش گشته است. در آیه ﴿**لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ**﴾ (الحجر: ۷۲) ترجمه: «به جانت سوگند آنان در سرمستی خود سرگردان بودند»، غفلت کافران و غرق شدن آنان در سرگردانی و تحیر به مدهوشی بر اثر باده نوشی مانند شده است. جامع بین آن دو نیز زوال عقل و غفلت از اموری است که انسان را در بر گرفته است. در آیه ﴿**وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ**﴾ (ق: ۱۹) ترجمه: «و مستی مرگ به حق می‌آید [و گفته می‌شود] این است که از آن دوری می‌جستی» برخی از مفسران «سکرة» را استعاره گرفته‌اند از سختی و شدت ناشی از مرگ که حواس را به خود مشغول و عقل را زائل می‌کند (القاسمی، ۲۰۰۳م: ۱۹/۹). علاوه براین، مرگ می‌تواند به طریق استعاره مکنیه به شراب مانند شده باشد و «**سکرة**» استعاره تخییلیه باشد که به این اعتبار چون شرابی به تصویر کشیده شده است که وقتی نوشیده شود، هوش از سر انسان بیرون می‌کند و از محیط پیرامونش غافل می‌سازد. شریف رضی، نیز به این امر اشاره کرده است: «منظور از مرگ در این آیه اندوهی است که به هنگام مرگ، محتضر را در بر می‌گیرد و قدرت تشخیص را از او سلب می‌کند و عقلش از او رخت بر می‌بندد. پس خداوند متعال آن را به مدهوشی شراب مانند کرده است جز اینکه آن مدهوشی راحتی بخش است و این دردناک» (الشریف الرضی، بی تا: ۲۹۱).

﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَبْ بَعْضُكُمْ بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَحِيمٌ**﴾ (الحجرات: ۱۲) ترجمه:

«ای کسانی که ایمان آوردید از بسیاری گمان‌ها پرهیز کنید، بی تردید برخی گمان‌ها گناه است و تجسس نکنید و غیبت همدیگر ننماید. آیا کسی از شما دوست دارد که گوشت برادر مرده خویش را بخورد؟ پس از آن اکراه دارید. و از خدا بترسید. همانا خداوند بسیار توبه پذیر و مهربان است».

در این آیه، خداوند متعال برای نمایاندن آثار منفی غیبت و منفور و زشت جلوه دادن آن، استعاره تمثیلیه را بکار گرفته است. مشبه در این استعاره هیئت مؤمنی است که در غیاب هم کیش خود، که در قرآن در آیه دهم از همین سوره نام برادر بر آن اطلاق کرده است، از او به بدی یاد کرده است. مشبه به هیئت شخصی است که گوشت برادر خود را می‌خورد آن هم زمانی که مرده است. وجه شبه هیئت حاصل از اضرار به کسی است که توان دفاع از خویش را ندارد. مشبه به، به شکل جمله استفهامیه انکاری بیان شده که هدف آن اعتراف گیری از مخاطب در قبیح و منفور بودنِ عمل مذکور بعد از همزه استفهام؛ یعنی خوردن گوشت مردۀ برادر است. به همین سبب جمله «**فکرهتموه**» را در پی آن آورده است که خبر می‌دهد از اکراه آنان از خوردن چنین طعامی. همان‌گونه که اشاره شد، تشابه بین غائبی که از او به بدی یاد می‌شود و مرده در این آیه، یکسانی هر دو در ناتوانی دفاع از خویش است. شاید به همین جهت است که در تفسیر مجمع البیان به نقل از زجاج آمده است: «تاویل آیه چنین است: به بدی یاد کردن از کسی که نزد تو حاضر نیست، به منزله آن است که گوشت او را بخوری در حالی مرده باشد و آن را حس نکند» (الطبرسی، ۲۰۰۵م: ۱۷۵/۹). و در المیزان نیز آمده است: «[غیبت شده] مرده نامیده شد؛ زیرا به جهت غائب بودنش غافل است و آنچه در بارۀ او گفته می‌شود را نمی‌داند» (الطباطبائی، ۱۹۹۷م: ۳۲۴/۱۸).

بلاغت استعاره در به تصویر کشیدن عمل غیبت، به شکل امری محسوس نمایان است؛ زیرا آن را به صورت غذایی نمایانده است که نه تنها طبع از آن بیزار است، بلکه تصور خوردن چنین طعامی نیز برایش نفرت انگیز است.

نتیجه بحث

تصویرهای حسی مبتنی بر خوردن و نوشیدن و حس چشایی به دو شکل حقیقی و بیانی در قرآن کریم تجلی یافته است. تصویرهای حقیقی را در هنگام سخن گفتن از احکام الهی در بارۀ خوردنی-ها و آشامیدنی‌ها، نعمت‌های الهی در دنیا، نعمت‌های بهشتی برای نیکان و عذاب‌های فراهم شده برای مشرکان و بدکاران در روز قیامت می‌توان یافت.

تصویرهای بیانی مربوط به ذائقه و طعام و شراب در قرآن کریم، اندک است. در تحقیق انجام شده، نویسنده نتوانست در کل قرآن کریم به تعبیری کنایی مرتبط با این حس دست یابد. از تصاویر بیانی موجود، یک مورد مجاز مرسل است و بقیه را تشبیه و استعاره تشکیل می‌دهد. قرآن کریم در تصویرهای تشبیهی و استعاری بهترین نظیر را برای مشبه برگزیده و متناسب با غرض،

تصویری روشن از امور ارائه کرده است. بسیاری از تصویرهای بیانی امور معقول را به شکلی محسوس به تصویر کشیده‌اند. در تصویرهایی که برای نمایاندن امور محسوس بکار رفته‌اند، مشبه به اختیار شده، به خوبی مشبه را برای مخاطب نمایانده به نحوی که آن امر حسی را در لباسی محسوس‌تر و روشن‌تر نشان داده است. تصویرهای بیانی قرآنی نقش آرایه‌ای مستقل از معنا ندارد بلکه اصلی‌ترین کارکرد این تصویرها رساندن معنا به مخاطب به بهترین وجه و زیباترین صورت است.

منابع

القرآن الکریم.

ابن عاشور، محمد الطاهر. (۱۹۸۴). *تفسیر التحریر والتنویر*. تونس: الدار التونسیة للنشر.

ابن منظور. (۱۹۹۲). *لسان العرب* (چاپ دوم). بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

أبو حیان الأندلسی، محمد بن یوسف. (۱۹۹۳). *تفسیر البحر المحیط* (دراسة وتحقیق: عادل عبدالموجود، علی محمد معوض). چاپ اول. بیروت: دار الکتب العلمیة.

أنیس، إبراهیم، وآخرون. (۱۳۷۲ش). *المعجم الوسیط* (الطبعة الرابعة). تهران: مکتب نشر الثقافة الإسلامیة.

بحری، خداداد. (۱۳۹۰ش). *الصورة الفنیة فی شعر المتنبی والشریف الرضی؛ الفخر نموذجاً* (پایان نامه دکتری). دانشگاه خوارزمی.

البصیر، کامل حسن. (۱۹۸۷). *بناء الصورة الفنّیة فی البیان العربی*. بغداد: المجمع العلمی العراقی.

بیاد، صغری. (۱۳۹۵ش). *تصویرپردازی‌های حرکتی در جزء اول تا دهم قرآن کریم* (پایان نامه کارشناسی ارشد). دانشگاه خلیج فارس بوشهر.

التفتازانی، سعد الدین. (۱۳۹۱ش). *شرح المختصر* (چاپ هفتم). قم: منشورات إسماعیلیان.

التنوجی، محمد. (۱۹۹۹). *المعجم المفصل فی الأدب* (چاپ دوم). بیروت: دار الکتب العلمیة.

الجرجانی، محمد الشریف. (۱۹۸۵). *کتاب التعریفات*. بیروت: مکتبة لبنان.

الجهینی، زید بن محمد بن غانم. (۱۴۲۵ق). *الصورة الفنیة فی المفضلیات؛ أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنیة* (چاپ اول). المدینة المنورة: الجامعة الإسلامیة.

دحمانی، نورالدین. (۲۰۱۲/۲۰۱۱). *بلاغة الصورة الفنیة فی الخطاب القصصی القرآن؛ مقاربة تحلیلیة فی جمالیات الأداء والإحیاء* (أطروحة الدکتوراه). جامعة وهران.

الراغب الإصفهانی. (ب. ت.). *المفردات فی غریب القرآن* (تحقیق: محمد سید کیلانی). بیروت: دار المعرفة.

الزمخشری. (۲۰۰۹). *تفسیر الکشاف* (چاپ دوم). بیروت: دار المعرفة.

الشریف الرضی. (ب. ت.). *تلخیص البیان فی مجازات القرآن* (تحقیق وتقدیم: علی محمود مقلد). بیروت: منشورات دار مکتبة الحیاة.

الطباطبائی، السید محمد حسین. (۱۹۹۷). *المیزان فی تفسیر القرآن* (چاپ اول). بیروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

الطبرسی. (۲۰۰۵). *مجمع البیان فی تفسیر القرآن* (الطبعة الأولی). بیروت: دار العلوم للتحقیق والطباعة والنشر والتوزیع.

عقوب، إمیل بدیع، وعاصی، میشال. (۱۹۸۷). *المعجم المفصل فی اللغة والأدب* (چاپ اول). بیروت: دار العلم للملایین.

الفیفی، عبد الله بن أحمد المغامری. (۱۴۱۶ق). *الصورة البصریة فی شعر العمیان؛ دراسة نقدیة فی الخیال والإبداع* (چاپ اول). الریاض: النادی الأدبی.

القاسمی، محمد جمال الدین. (۲۰۰۳). *تفسیر القاسمی المسمی محاسن التأویل* (چاپ دوم). بیروت: دار الکتب العلمیة.

قصاب، ولید إبراهیم. (۲۰۱۸، ۳ فبرایر). البلاغة العربیة؛ علم البیان. *الطبعة الإلکترونیة*. تم الاسترجاع من /http://maktabeti.com

قطب، سید. (۲۰۰۲). *التصویر الفنی فی القرآن* (چاپ شانزدهم). القاهرة: دار الشروق.

المصطفوی، حسن. (۱۳۸۵ش). *التحقیق فی کلمات القرآن الکریم* (چاپ اول). طهران: مرکز نشر آثار العلامة المصطفوی.

وهبة، مجدی، والمهندس، کامل. (۱۹۸۴). *معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والأدب* (چاپ دوم). بیروت: مکتبة لبنان.

الهاشمی، السید أحمد. (۱۳۶۷ش). *جواهر البلاغة* (چاپ اول). قم: انتشارات مصطفوی.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

مقایسه غم غربت در میان شاعران مهجر
(مورد مطالعه شاعران مهجرِ فلسطین و لبنان)

حبیب کشاورز[۱] (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان)
مهدی ترکشوند (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سید جمال‌الدین اسدآبادی)

DOI: 10.34785/j022.2021.008

CC BY

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۲۰
صفحات: ۱۸۱-۱۹۵
تاریخ الوصول: ۲۰۲۱/۰۱/۰۶
تاریخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۲/۱۱

چکیده

غم غربت یکی از مهم‌ترین مضامین شعری در میان شاعران از گذشته تا کنون بوده است. یکی از دلایل عمده احساس غربت در میان شاعران، مهاجرت به سرزمین‌های دیگر است. برخی از شاعران فلسطین و لبنان نیز به دلایل زیادی از سرزمین خود مهاجرت کرده و در دیگر کشورها ساکن شدند، بنابراین غربت یکی از موضوعات اصلی شعر آنها به شمار می‌رود. از آنجا که انگیزه‌های مهاجرت در میان شاعران فلسطین و لبنان متفاوت است نوع نگاه آن‌ها به غربت نیز تفاوت‌هایی دارد. در این مقاله که بر اساس شیوه تحلیلی-توصیفی نگاشته شده است، غم غربت در میان شاعران فلسطین و لبنان در مهجر را مقایسه کرده‌ایم. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شاعران لبنانی به دلیل زندگی در کشورهای غیر عرب زبان با یک نوع غربت به نام غربت زبانی مواجه هستند اما این نوع غربت در میان شاعران فلسطینی دیده نمی‌شود چون آنها عمدتا در کشورهای عربی به ویژه لبنان، سوریه و اردن زندگی می‌کنند. همچنین شوق به وطن نیز نزد شاعران فلسطینی و لبنانی در مهجر متفاوت است و شاعران فلسطین علاوه بر شوق به وطن، از اشغال وطن و آوارگی نیز سخن می‌گویند.

کلیدواژه‌ها: شعر عربی معاصر، غربت، فلسطین، مهجر شمالی، مهجر جنوبی.

[۱] نویسنده مسؤول؛ پست الکترونیک: hkeshavarz@semnan.ac.ir

مقارنة الغربة بين شعراء المهجر
(شعراء مهجر فلسطين ولبنان نموذجا)

الملخص

الشعور بالغربة من أهم الموضوعات عند الشعراء الفلسطينين والشعراء المهجريون أيضا لهم نفس الشعور بسبب ترك الوطن. مع أن الغربة من أهم موضوعات الشعر لدى الشعراء في فلسطين والمهجر ولكن هناك فروق بين هذا الشعور. الشعور بالغربة من أهم الموضوعات عند الشعراء الفلسطينين والشعراء المهجريون أيضا لهم نفس الشعور بسبب ترك الوطن. مع أن الغربة من أهم موضوعات الشعر لدى الشعراء في فلسطين والمهجر ولكن هناك فروق بين هذا الشعور. نحن في هذه المقالة بالمنهج الوصفي – التحليلي نريد المقارنة بين الشعراء الفلسطينيين والشعراء المهجريين في الشعور بالغربة. الشاعر الفلسطيني يريد أن يسترجع وطنه ولكن الشاعر المهجري خرج من وطنه ويمكنه أن يرجع إليه ويشعر بالغربة بسبب بعده المكاني. وهناك فرق آخر بين الشعور بالغربة عند الشاعر الفلسطيني والشاعر المهجري وهو الغربة اللسانية. الشاعر المهجري دخل في بلاد آخر في قارة بعيدة لايعرف لغتهم ولكن الشاعر الفلسيطني إما يعيش في البلد المحتل إما يعيش مشردا في الدول العربية في المنطلقة و لهذا لايشعر بالغربة اللسانية. أثر المذاهب الغربية خاصة المذهب الرومنطيقي في شعر شعراء المهجر أكثر من الشعراء الفلسطينيين. ويمكن أن نعتبر هؤلاء الشعراء المهجريين من رواد المذهب الرومنطيقي في الشعر العربي المعاصر. الشاعر المهجري يهرب من واقعه ولكن الشاعر الفلسطيني ينعكس الواقع في شعره.

الكلمات الرئيسة: الشعر العربي، الغربة، فلسطين، المهجر الشمالي، المهجر الجنوبي.

۱. مقدمه

تردیدی نیست که انسان موجود اجتماعی است و مایل است در کنار دوستان و آشنایان خود زندگی کند. اما گاه بنا به برخی دلایل دست به مهاجرت زده و در کشوری بیگانه ساکن می‌شود و گاه گروهی غاصب وی را یا مجبور به ترک وطن کرده یا او در کنار اشغالگران حیات می‌گذراند و بنابراین در خود نوعی غربت احساس می‌کند. این احساس غربت و دلتنگی که همواره مورد توجه شاعران و ادیبان بوده است در شعر معاصر عربی نسبت به شعر قدیم، نمود بیشتری دارد که از جمله دلایل آن دوری از وطن و اشتیاق بازگشت به آن، وضعیت نابه‌سامان سیاسی و اقتصادی در کشورهای عربی در مقایسه با غرب، تأثیر مکتب رمانتیک بر شاعران، یا اشغال این سرزمین‌ها همچون سرزمین فلسطین توسط اشغالگران است.

موضوع غربت از جمله موضوعاتی است که نه تنها دغدغهٔ عمدهٔ برخی ادیبان عربی بوده است بلکه ذهن فیلسوفان، دانشمندان و ادبای زیادی را در غرب نیز به خود مشغول کرده است. هگل در کتاب خود "پدیدار شناسی ذهن" که در سال ۱۸۰۷ منتشر شد از غربت روح انسان زیر چکمه‌های تمدن سخن می‌گوید. همچنین مارکس برای اشاره به شکاف بین طبقات اجتماعی و نافرمانی طبقه کارگر از طبقه سرمایه‌دار از اصطلاح غربت انسانی استفاده می‌کند (کامیلیا، ۲۰۰۸: ۷). به این ترتیب می‌توان ماشینی شدن زندگی بشر به دلیل پیشرفت‌های علمی و تضادهای طبقاتی را از دیگر علل احساس غربت در افراد دانست.

نویسنده در پژوهش حاضر به دنبال بررسی و مقایسه شکل غربت گزینی در شعر دو گروه شاعرانِ مهجر فلسطین و لبنان است و در این راستا قصد دارد مخاطب را با شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو گروه در بیان این احساس و انواع و خصوصیات این غربت آشنا سازند.

در حیطهٔ موضوع غربت در شعر فلسطین یا مهجر، به صورت جداگانه پژوهش‌هایی انجام شده است. امیر فرهنگ نیا و همکاران وی در مقاله «ظاهرة الاغتراب فی شعر عزالدین المناصرة» که در سال ۱۴۳۶ قمری در شماره ۳ مجله اللغة العربیة وآدابها به چاپ رسید به بررسی و تحلیل اشکال مختلف غربت مکانی، درونی و اجتماعی در شعر عزالدین شاعر معاصر فلسطین پرداخته‌اند و با اشاره به اینکه موضوع شوق و غربت در اکثر اشعار وی بازتاب داده شده است، او را شاعر غربت گزین بزرگ خوانده و مهمترین مظاهر غربت در شعرش را شکایت، عزلت و امید به آینده برتر دانسته‌اند. پژوهش دیگر مقاله «قسوة الغربة والحنین إلی الوطن فی شعر بعض من شعراء المهجر المختارین» اثر مریم هاشمی و معصومه نعمتی قزوینی است که در سال ۱۴۳۵ در مجله اللغة العربیة وآدابها به چاپ رسید و نویسندگان در آن به علت مهاجرت برخی شاعران مهجر پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که مهاجرت نه تنها آرزوی قلبی آنها را برآورده نساخت؛ بلکه نوعی احساس به غم و غربت و ناامیدی را در درون آنها به وجود آورد.

کیلاس محمد عزیز العسکری در پایان نامه‌ای با عنوان «الاغتراب فی شعر الشاعرین محمود درویش و شیرکو بیکه‌س» نویسنده به بررسی موضوع غربت در شعر این محمود درویش (شاعر فلسطینی) و شیرکو بیکه‌س (شاعر کرد عراقی) پرداخته است و نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بیشترین نوع غربت در شعر این دو شاعر، غربت سیاسی است. همچنین طبیعت جایگاه بالایی در شعر غربت این دو شاعر دارد.

همچنین جمشیدی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان « ملامح الاغتراب فی شعر "علی فودة" وردود فعله علیها» به بررسی غربت در شعر علی فودة یکی از شاعران معاصر فلسطین پرداخته اند و نتایج این پژوهش نشان می دهد که در شعر او انواع غربت اجتماعی، سیاسی، زمانی و مکانی وجود دارد.

با بررسی پیشینه به این نتیجه می‌رسیم که تا کنون هیچ پژوهشی در مسیر مقایسه نوع غربت گزینی بین شاعران فلسطین و مهجر صورت نگرفته است؛ بنابراین پژوهشگر برآن شد تا طی مقایسه‌ای میان این دو گروه به تحلیل و بیان تفاوت غربت در شعر ایشان بپردازد.

سؤالات تحقیق

۱. غربت نزد شاعران مهجر فلسطین و لبنان از چه نوع است و چه عواملی در آن تأثیرگذار است؟

۲. غربت نزد شاعران مهجر فلسطین و لبنان چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با هم دارد؟

۲. تعریف لغوی و اصطلاحی غربت

شایسته است قبل از ورود به اساس پژوهش، اشاره‌ای کوتاه به معنای لغوی واصطلاحی غربت داشته باشیم:

غربت در زبان‌های انگلیسی و فرانسوی به معنای از خود بیگانگی است (الجبوری ۲۰۰۸: ۱۶). اما «لفظ الاغتراب در این سخن: اغترب فلان: هنگامی به کار می‌رود که کسی با غیر نزدیکان خود ازدواج کند و در حدیث آمده است: (اغتربوا لاتضووا) یعنی ازدواج خویشاوندی نکنید (از غریبه‌ها زن بگیرید) تا فرزندانتان ضعیف و لاغر و ناتوان نشود» (ابن منظور، ۱۴۰۸: ۳۲-۳۳)

اما غربت از نظر اصطلاحی عبارت است از: «دوری از وطن و خانواده و سرزمین؛ یعنی این که انسان از زادگاه و کسانی که از نظر روحی، عاطفی و اجتماعی با آنان در ارتباط بوده، دور شود و چنین به نظر می‌رسد از زمانی که انسان در مسیر اهداف خود حرکت کرده، نوعی احساس غربت را نیز در قلب خود حمل کرده است، اینجاست که می‌بینیم بخشی از ادبیات انسانی با این احساس آمیخته شده است. (فهمی، د تا: ۷) غربت‌زدگی به معنای دنیای صنعتی و مدرن امروزی این است که انسان از محیط و یا وطن خود دور می‌شود و این امر بر روح و روان او تأثیر منفی باقی می‌گذارد

(آصفی، ۱۳۸۷: ۲۲)؛ بنابراین غربت هم‌معنای مهاجرت، ترک دیار و دوری از خانواده و سرزمین است و می‌تواند انواع غربت چون غربت زبانی، مکانی، عاطفی، سیاسی و اجتماعی را شامل گردد.

۳. انگیزه‌های غربت و انواع آن در شعر مهجر

غربت انگیزه‌های مختلفی دارد. علت مهاجرت شاعران فلسطینی عموما غصب وطن توسط اسرائیل است. اما سبب مهاجرت شاعران مهجر متعدد است. محمد یوسف نجم علت اصلی هجرت شاعران لبنان را انگیزه‌های سیاسی می‌داند؛ به این صورت که وی معتقد است حکومت آن زمان به سبب ضعف خود، فشار زیادی بر مردم به خصوص غیر مسلمانان متحمل می‌کرد به طوری که جاسوس‌های خود را در میان آنان گسترانیده بود و این خفقان سیاسی عامل اصلی مهاجرت این دسته از شاعران شد. (الخفاجی، ۱۹۸۰: ۱۳) اما دربارهٔ شاعران مهجر به طور کلی، مسعود سماحهٔ عامل اصلی را در این می‌بیند که اغلب این شاعران مسیحی بودند و حوادث خونینی که حکومت عثمانی بر آنها وارد کرد سبب مهاجرت بسیاری از آنها شد، عامل دوم موضوع شرایط اقتصادی بود و وضعیت بد اقتصادی و تنگدستی بعث مهاجرت این شاعران شد. (همان: ۲۳)

همچنین غربت انواع مختلفی دارد که از آن جمله به غربت درونی، زبانی و مکانی اشاره کرد. در این مقاله به بررسی این سه نوع غربت در شعر مهجر فلسطین و لبنان می‌پردازیم.

۱-۳. غربت درونی- عاطفی

غربت درونی به این معناست که انسان مالک ذات و طبیعت انسانی خویش نباشد (شارونی، ۱۹۷۹: ۶۹) و حالتی است که شخص در آن به سادگی احساسات، تمایلات و اعتقاداتش را درک نمی‌کند. (شتا، ۱۹۸۴: ۱۶۷) غربت درونی و عاطفی می‌تواند علت‌های مختلفی داشته باشد، فردی دلتنگ معشوقهٔ خود است دیگری دلتنگ مادری که آن را از کودکی از دست داده و شخصی دیگر دلتنگ مجد و شکوه گذشته وطن و حتی ارزش‌ها و سنت‌های قدیمی آن می‌شود. در شعر معاصر نیز غم غربت و حسرت و دلتنگی ناشی از آن به صورت‌های گوناگون به چشم می‌خورد. یکی از علت‌های اصلی بروز وتنوع آن، پیشرفت‌های سریع و حیرت‌آفرین تمدن و صنعت است. فناوری و پیشرفت‌های صنعتی در کنار رفاه و آسایشی که برای انواع بشر به همراه آورده، خواه ناخواه بخشی از دلبستگی‌ها، عواطف، گذشته، مقدسات و ارزش‌های انسانی را در خود بلعیده و انسان‌ها را در مواجهه با تمدن، بیشتر و بیشتر دچار وحشت کرده و باعث شده است که آنان برای غلبه بر این وحشت و تنهایی به گذشته خویش پناه برند و از آن با حسرت یاد کنند (عالی عباس‌آباد، ۱۳۸۷: ۱۶۰). پناه بردن به گذشته سبب جدایی فرد با حال می‌شود و به نوعی احساس غربت در وجود وی می‌نهد؛ به این صورت که او شرایط کنونی را برنمی‌تابد و از اینکه آنچه را در گذشته می‌دیده هم اکنون نمی بیند، غمگین می‌شود و لب به شکوه می‌گشاید. هر چند این نوع غربت در شعر معاصر

عرب نمود بیشتری نسبت به شعر قدیم دارد. اما با مراجعه به شعر قدیم عرب نمونه‌هایی از این نوع غربت را مشاهده می‌کنیم. ابیات ابتدای قصیده معروف لامیهٔ العرب بهترین نمونه از این نوع غربت در شعر عربی قدیم است:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم وإني إلى قوم سواكم لأميل
ولي دونكم أهلون سيد أملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
(الشنفری، ۱۹۹۶: ۵۸)

(ای خاندان من مرکب‌هایتان را آماده سازید که من به قومی غیر از شما متمایل‌ترم. / من غیر از شما خویشان و اقوامی دارم؛ گرگ تیز پا و پلنگ نرم پوست و کفتارهایی با یالهای درهم.)

شنفری اجتماع خود را مناسب روحیات خویش نمی‌بیند و از اینکه رازدار نیستند و خطای انسان را نمی‌بخشند و عزت نفس ندارند و به طور کلی به سبب تفاوت اخلاقی و اجتماعی که میان خود و قوم خویش می‌بیند با آنها احساس غربت درونی می‌کند و ترجیح می‌دهد در میان حیواناتی چون گرگ و پلنگ و کفتار زندگی کند و به نوعی خود را به یک مهاجرت فردی دعوت می‌کند.

غربت درونی در شعر معاصر فلسطین از جمله "محمود درویش" زیاد دیده می‌شود. محمود درویش، در شعر خود به وضوح بیان می‌کند که غربت فلسطینی‌ها پایانی ندارد:

هذا هو العرس الّذی لاینتهی / فی ساحهٔ لاتنتهی/ فی لیلهٔ لاتنتهی / هذا هو العرس الفلسطینی/ لا یصلُ الحبیبُ إلی الحبیب/ إلا شهیداً أو شریداً. (درویش،۲۰۰۳ :۲۵۶)

(این یک جشن عروسی است که پایان نمی‌پذیرد /در میدانی بی‌انتها/ در شبی بی‌پایان / این جشن عروسی فلسطینی است/ عاشق و معشوق به هم نمی‌رسند/ مگر شهید یا آواره.)

درویش غصب فلسطین توسط بیگانه را به یک جشن عروسی تشبیه می‌کند که مهمانان آن جشن همان غاصبان هستند با این تفاوت که این جشن شادی و رقص بیگانگان تمامی ندارد و در آن هیچ وصالی برای عاشق و معشوق نیست؛ بلکه آنها در این جشن یا به دست غاصبان کشته می‌شوند یا اینکه مجبور به مهاجرت شده وآواره می‌گردند.

"فدوی طوقان" ملقب به خنسای فلطسین، نمونه بارز شاعر فلسطینی است که با وجود زندگی در وطن خویش، از غربت درونی رنج می‌برد. با بررسی اشعار و زندگی‌نامه طوقان می‌توان برخی از این علل را درک کرد. نخستین عامل را می‌توان دوران کودکی عذاب‌آور او در خانواده دانست؛ زیرا وی در خانواده‌اش از مهر و محبت محروم بود و حتی قبل از تولد، مادرش سعی کرده بود تا او را سقط کند. ارتباط او با پدرش نیز چندان عاطفی نبود او خود بیان می‌کند که پدرش برای مخاطب قرار دادنش از ضمایر غایب استفاده می‌کرد. افزون بر این، وی در کودکی مبتلا به تب مالاریا شد و در نتیجه بسیار لاغر و رنجور بود و همین عامل موجب می‌شد کمتر مورد توجه خانواده‌اش قرار گیرد (طوقان، ۱۹۸۵: ۱۲). همین دلایل و شرایط سبب شد فدوی در کودکی در میان خانواده خویش

احساس غربت کند و رابطه خود را با دیگران قطع کند و به گوشه‌گیری روی آورد. در عین حال وی به سبب توانمندی‌هایش در بیرون از خانواده بیشتر مورد توجه بود و معلمان و هم‌کلاسی‌های خود را بیش از افراد خانواده‌اش دوست می‌داشت (همان منبع: ۵۲).

شاعران لبنان در مهجر به دلیل دوری از وطن، شوق به بازگشت به خود دارند. اما در عین حال به دلیل رنج‌هایی که در وطن آنجا کشیده‌اند از عقب‌ماندگی وطن خود و ظلم و ستمی که در آن‌جا وجود دارد، انتقاد می‌کنند و آرزو دارند که آزادی بر شرق خیمه زند و مردم را از ظلم و ستم برهاند. در حقیقت، آنچه سختی غربت نزد شاعران مهجر را بیشتر می‌کند این است که اینان نه تنها در دیار غربت، احساس بیگانگی و تنهایی می‌کنند؛ بلکه در دیار خود نیز به نوعی غریبه بودند.

۲-۳. غربت مکانی

غربت مکانی از جمله انواع غربت است که بین شاعران مهجر لبنان و فلسطین مشترک است. هر چند احساس غربت در بین شاعران لبنان بیش از شاعران فلسطین است و این به دلیل فاصله بیشتر آمریکا ودیگر کشورهایی مقصد شاعران مهجر با کشورهای عربی و تفاوت‌های فرهنگی زیاد است. ایلیا ابوماضی شاعر لبنانی از غربت شکوه می‌کند و و اگر چه سالهای فراوانی از زندگی خویش را در غرب گذرانده بود اما مشرق زمین در نزد او همواره دارای جایگاهی والاست. او در این باره و در پی احساس غربت از مکانی که در ان زندگی می‌کند، می‌سراید:

أنا في نيويورك بالجسم وبالروح في الشرق على تلك الهضاب

(ابوماضی، ۱۹۸۸: ۱۵۵)

(جسم من در نیویورک است و روحم در شرق روی آن تپه‌ها سیر می‌کند.)

در عین حال احساس غربت ایلیا ابوماضی، نوعی غربت جمعی است و شاید در دیدگاه او تمامی انسانهای روی زمین از نوعی غربت رنج می برند که البته غربت عینی و ملموس مکانی او در نیویورک در به وجود آمدن این احساس در وجود وی موثر بوده است:

وما أنا بالغريب الدار وحدي فكل الناس عندي في اغتراب

(همان منبع: ۶۸)

(من تنها نیستم که در اینجا غریبه‌ام و به نظر من همه انسان‌ها در غربت هستند)

نکته حائز اهمیت در این ابیات نگاه عمیق فلسفی ابوماضی به غربت است. او در عین حال که از غربت مکانی رنج می برد. اما غربت اصلی را غربت جسم نمی‌داند؛ بلکه غربت روح و درون را سخت‌تر می‌پندارد:

لست أشكو إن شكا غيري النوى غربة الأجساد ليست باغتراب

(همان منبع: ۱۵۵)

(اگر دیگران از دوری شکوه می‌کنند من نمی‌کنم چرا که به نظر من غربت مکانی غربت نیست.)

شاعر قروی نیز مانند ابوماضی معتقد است که روح او در شرق (لبنان) است. وی می‌گوید:

سلام إلى حيث غادرت روحي بلبنان سابحة هائمة

(القروی، ۱۹۷۳: ۴۱۰)

لبنان وطن شاعر قروی است و اگر به سبب برخی مسائل جسم او در غربت است. اما روح او همواره جسم را ترک می‌کند و به لبنان سفر می‌کند و آزادانه در آن به پرواز در می‌آید.

جبران خلیل جبران شاعر مسیحی لبنانی اقامت خود در نیویورک را نوعی تبعید می‌داند و در نامه خود به امین ریحانی در سال ۱۹۱۲ می‌نویسد: تو فردا به زیباترین و مقدس‌ترین سرزمینها در این دنیا یعنی لبنان می روی و من در این تبعیدگاه باقی می‌مانم و تو چه خوشبختی و من چه کم بهره. (الریحانی، ۱۹۶۵: ۱۳۹). این نوشته دلالت بر عمق وطن دوستی جبران خلیل جبران و حس غربت مکانی وی دارد و در درون او لبنان مقدسترین سرزمنهاست و کسی که به سوی آن می رود خوشبخت است و کسی که در غربت می زید بیچاره و نگون بخت است.

به غربت مکانی شاعران لبنان در مهجر اشاره شد، اکنون به احساس غربتی که شاعران فلسطینی احساس می‌کنند، می‌پردازیم. از جمله این شاعران "هارون هاشم الرشید" است که در پی اشغال غزه توسط اسرائیل به مصر مهاجرت کرد. وی در قصیده "عودة الغائب" که آن را بعد از بازگشت به غزه بعد از بیست و هفت سال سروده، می‌گوید:

أتيتُ غزة، طيرا شاردا تعبا قضى سنينا طريد الدار مغتربا

(هاشم الرشید، ۱۹۹۸: ۱۳۹)

(من مانند پرنده‌ای آواره و خسته که سال‌های زیادی دور از خانه و در غربت زیسته است،)

شاعر در این ابیات شرح حالی از غربت مکانی خود ارائه می‌دهد و بیان می‌کند که من سال‌های متمادی قریب به ۳۰ سال در غربت زندگی کردم و اکنون چون پرنده‌ای آواره و به سرزمین خودم آمده‌ام. اما همچنان غصب کننده سرزمینم یعنی اسرائیل اشغالگر مانع وورد من به سرزمینم است و ورود و خروج من به اختیار خودم نیست؛ بنابراین در هر دو صورت شاعر غریب است چه آن زمان که در مصر و در سرزمین غریب زندگی می‌کرد چه اکنون که به سرزمینش بازگشته است؛ چرا که وقتی او در سرزمینش اختیاری ندارد و اسرائیل فلسطین را اشغال کرده باز هم همه فلسطینی‌ها احساس غربت دارند.

۳-۳. غربت زمانی

حس غربت فقط محدوده مکانی را در بر نمی گیرد؛ گاهی انسان در زمان خود احساس غربت و تنهایی می کند و تلاش دارد تا خود را در ظرفی زمانی غیر از زمان حاضر تصور نماید. ایلیا ابوماضی در ابیات زیر حسرت ایام گذشته و دوستان خود در آن دوران را می خورد:

يا رسوما قد هيجت أشواقي طال، لو تعلمين عهد الفراق
أين تلك الكؤوس أين الساقي؟ أين تلك الأيام أين رفاقي؟
(أبوماضی، ۱۹۸۸: ج۲ : ۲۶۴)

(ای پیام‌آوری که شوقم را برانگیختی، اگر بدانی روزگار جدایی طولانی گشته. آن جام‌ها و آن ساقی کجایند؟ آن روزگار و آن دوستانم کجایند.)

در جایی دیگر می‌گوید:

يا ليت شعري، أين عهد الصبا وأين أحلام الفتى الأمرد
ولي ولت كخيال الكرى يلوح في الذهن ولم يوجد
(همان منبع: ۲۸۲)

(ای کاش می‌دانستم روزگار جوانی و آن رویاهای جوان کجاست؟ آری آنها چون خیال یک چرت دور شدند و اگرچه نیستند در ذهن باقی می‌مانند)

محمد القیسی شاعر معاصر فلسطینی نیز در غربت به یاد خاطرات وطن می افتد و می سراید:

ترى من يخبر الأحباب أنا ما نسيناهم وأنا نحن في المنفى نعيش بزاد ذكراهم
فصحبتنا بفجر العمر مازالت تؤانسنا ومازالت بهذي البيد في المنفى ترافقنا
(القیسی، ۱۹۹۹: ج ۱: ۱۷)

(چه کسی به دوستانم خبر می‌دهد که ما آنها را فراموش نکرده‌ایم/ توشه ما در تبعید ذکر و یاد آنهاست و ما آنان را فراموش نکرده‌ایم/ دوستان ابتدای زندگی ما هنوز ما را آرام می‌کنند و هنوز در این بیابان در تبعید ما را همراهی می‌کنند.)

شاعر در این ابیات حسرت گذشته را می‌خورد و در زمانه حاضر احساس غربت می‌کند و به همین دلیل در تبعید نیز از آنها و دوران خوشی که با آنها سپری کرده سخن می‌گوید.

۳-۴. غربت زبانی

یکی از انواع غربت که برای اهل قلم دردآورترین غربتهاست و در میان شاعران فلسطین دیده نمی‌شود و اختصاص به شعرای مهجر دارد، غربت زبانی است؛ به این دلیل که شاعران فلسطینی عمدتا یا در فلسطین یا در دیگر کشورهای عربی زندگی می‌کردند و مشکل چندانی برای ارتباط

کلامی با مردم جامعه نداشتند، اما شاعران مهجر عمدتا با زبان‌های کشورهایی که بـه آن مهـاجرت کردند آشنایی نداشتند و به ویژه در سال‌های اولیه حضور خود در آن کشـورها غربـت زبـانی را بـه وضوح احساس می‌کردند. در عین حال این نوع غربت بیشتر در بین شـاعران مهجـر جنـوبی دیـده می‌شود؛ زیرا زبان آمریکای شمالی انگلیسی بود و شاعران با این زبان، بیشتر آشنا بودند، اما شاعران مهجر جنوبی مجبور بودند زبان پرتغالی را فرا بگیرند در حالیکه قبل از ورود به ایـن کشـورها هـیچ آشنایی با آن نداشتند. آنها در آغاز زندگی خود در جهان جدید از غربت زبانی رنج می‌بردنـد؛ چـون جهان جدید از نظر نژاد، زبان، فرهنگ و سنت‌ها با آنها تفاوت داشت و آنها برای همکاری بـا مـردم آن کشورها ناچار به یادگیری زبان بودند. جورج صیدح در کتاب خود می‌گوید: بیشتر ادبایی کـه در مهجر آنها را شناختم ... به زبان بیگانه سخن نمی‌گفتند مگر بـه اجبـار و آن هـم بـه خـاطر منـافع تجاری و خرید و فروش (صیدح، ۱۹۶۵ : ۹۷). شاید یکی از دلایل مهم ارتباط زیـاد شـعرای مهجـر بـا یکدیگر و تشکیل انجمن‌های ادبی چون الرابطة القلیمة و العصبة الأندلسیة و... این بود کـه آنهـا بـه دلیل عدم آشنایی به زبان به هم وطنان خویش که در آمریکا زندگی می‌کردند گرایش داشتند.

البته غربت زبانی مختص شاعران لبنانی در مهجر نیست و این نوع غربت در ادبیات قدیم عـرب نیز مشاهده می‌شود. بعد از گسترش اسلام و فتوحات اسلامی شاعران بسیاری در مورد غربت زبـانی شعر گفته‌اند. برای مثال متنبی در دیدار خود از شعب بوان می‌گوید:

مغـــاني الشـــعب طيبـــا في المغـــاني بمنزلـــة الربيـــع مـــن الزمـــان
ولكـــن الفـــتى العـــربي فيهـــا غريـــب الوجـــه واليـــد واللســـان
(المتنبی،۱۹۸۳: ۵۴۱)

(چه دره زیبایی که در مقایسه با دیگره دره ها به منزله فصل بهار در بین فصول سال است/ امـا یک عرب در آن از هر جهت (شکل و زبان) غریبه است.)

رشید سلیم الخوری درباره انگیزۀ مهاجرتش می‌گوید: «بعد از انتشار بعضی از قصـاید انقلابـی‌ام در برزیل عمویم که در آن‌جا بود این شعرها را خواند و ضمن نامه‌ای از من خواست تا نـزد او بـروم، اما من قبول نکردم تا اینکه بعد از مرگ پدرم برای پرداخت بدهی‌های او مجبـور بـه تـرک وطـن و پذیرفتن دعوت عمویم شدم» (بیضون، ۱۹۹۳: ۲۵و۲۶). او در یکی از قصاید خـود بـه غربـت زبـانی اش چنین اشاره می‌کند:

ناء عـــن الأهـــل يفصـــلني عمـــن أحـــب الـــبر والبحـــر
حـــولي أعـــاجم يرطنـــون فمـــا للضـــاد عنـــد لســـانهم قـــدر
لـــو عـــاش بيـــنهم ابـــن ســـاعدة لقضـــى ولـــن يســـمع لـــه ذكـــر
(القروی، ۱۹۷۳: ۳۷۶)

(دور از خانواده هستم و دریا و خشکی مرا از کسانی که دوستشان دارم جدا می‌کند/ در اطراف من غیر عرب‌زبان‌هایی هستند که به زبانی دیگر سخن می‌گویند و زبان عربی برای آن‌ها ارزشی ندارد/ اگر قیس بن ساعده بین آن‌ها زندگی کند، از دنیا می‌رود و کسی نام او را نخواهد شنید.)

شاعر در این ابیات اندک به دو شکل از غربتی که بدان دچار شده است اشاره می‌کند؛ در بیت اول از غربت مکانی سخن می‌گوید و بیان می‌کند که از خانواده اش جدا افتاده و خشکی و دریا و همه راه‌های ارتباط بین او و اهلش فاصله انداخته است و در بیت دوم و سوم به غربت زبانی‌اش اشاره دارد؛ به این صورت که اطراف او را عجم فرا گرفته که با عرب اختلاف زبانی دارد و او زبان آنها را نمی‌فهمد و انها نیز آنقدر از زبان عربی نمی‌دانند که حتی اگر قیس بن ساعده که به فصاحت در زبان عربی شهرت دارد در میان آنها زندگی کند و بمیرد کسی متوجه نخواهد شد.

زکی قنصل دیگر شاعر مهاجر سوریه ای که به برزیل و سپس آرژانتین مهاجرت کرد از رنجی که از غربت زبانی متحمل می‌شود می‌گوید:

غريب اللسان غريب الأماني غريب العشيرة والموئل

كلانا يعيش على الذكريات وأين السراب من الجدول

(قنصل، ۱۹۹۵: ج۲: ۵۳۲)

(زبان و آرزوهایی غریب دارم و از عشیره و پناهگاه بیگانه هستم/ هر دو با خاطرات زندگی می‌کنیم، اما سراب کجا و جوی آب کجا). شاعر در این ابیات به وضوح از غربت زبانی شکوه می‌کند و آن را یکی از دلایل احساس غربت خود می‌داند.

۴. مقایسه غم غربت در شعر مهجر بین شعرای مهجر لبنان و فلسطین

در این بخش به مقایسه غم غربت میان شاعران مهجر فلسطین و لبنان می‌پردازیم و مهمترین دلایل و انگیزه‌های شعرا در بیان غم غربت را بیان می‌کنیم.

شاعران لبنانی در مهجر اغلب به دلیل مشکلات اقتصادی، فرهنگی و روانی که در سرزمین خود داشتند، وطن را با هدف رسیدن به زندگی بهتر، ترک کردند و روانهٔ آمریکای جنوبی و شمالی شدند. اما در آن‌جا نیز با مشکلات عدیده‌ای مواجه شدند و همین امر باعث شد که شوق و اشتیاق به وطن و احساس غربت در درون آن‌ها سایه افکند. این در حالی بود که بیشتر این شاعران، قبل از مهاجرت نیز در محیطی زندگی می‌کردند که از لحاظ حسی، فکری و روانی، غریب و بیگانه بودند و در جوّی که تحت سلطه دستگاه حکومت بود، احساس خفقان می‌کردند و دوست داشتند به جهان آرمانی و معنوی خود بروند (عبدالدایم، ۱۹۹۳: ۶۹). ایلیا ابوماضی شاعر لبنانی که در پی اوضاع نا به سامان سیاسی و اقتصادی و لبنان را ترک و در ابتدا به مصر و سپس آمریکا رفت، اشتیاق زیادی به وطن عربی دارد. او در این زمینه می‌سراید:

الأرض ســـــوريا، أحـــــب ربوعهـــــا عنـــــدي، ولبنـــــان أحـــــب جبالهـــــا
(أبو ماضی، ۱۹۸۸: ۳۰۸)

(تنها سرزمین سوریه است و من دشت‌های آن را دوست دارم و زیبایی لبنان را نیز دوست دارم)

رشید سلیم الخوری (الشاعر القروی) که یکی از چهره‌های برجسته ادبی در مهجر جنوبی است نیز شوق زیادی به وطن دارد. اما امکان بازگشت برای او فراهم نیست او به اجبار مهاجرت کرده و اگر اختیار داشت مهاجرت نمی‌کرد. وی سبب مهاجرت خود را اینگونه بیان می‌کند:

أروم إلى ربي لبنـــــــــان عـــــــــودا فيمنعـــــني عـــــن العـــــود افتقـــــار
ولـــــو خـــــيرت لم أهجـــــر بـــــلادي ولكـــــن لـــــيس في العـــــيش اختيـــــار
(القروی، ۱۹۷۳: ۲۵۷)

(من مایلم که به لبنان بازگردنم اما فقر و تنگدستی مانع بازگشت من می‌شود/ و اگر به اختیار خودم بود هرگز سرزمینم را ترک نمی‌کردم. اما چه می‌شود کرد که در زندگی اختیاری نیست)

جبران خلیل جبران شاعر مسیحی لبنانی نیز که به سبب مشکلات مالی به آمریکا مهاجرت کرده بود در نامه خود به می زیاده همین مطلب را بیان می‌کند:

إن شوقی إلی وطنی یکاد یذیبنی ولولا هذا القفص – هذا القفص الّذی حبکت قضبانه بیدی- لأعتلیت متن أول سفینهٔ سائرهٔ شرقا (جبر، ۱۹۵۰: ۴۶).

(اشتیاقم به بازگشت به وطن نزدکی است که مرا آب کند و اگر این قفسی که میله‌اش به دستانم بافته شده نبود از عرشهٔ اولین کشتی که به سوی شرق در حرکت است بالا میرفتم)

عقل الجر نیز از دیگر شاعران لبنانی مهجری که به برزیل سفر کرده است، دربارهٔ شوق بازگشتش به وطن می‌سراید:

وخـــــير مغـــــانم الـــــدنيا غريـــــب يتـــــاح لـــــه إلى الـــــوطن القفـــــول
(الجر، بی تا: ۱۴۱)

(بهترین غنیمت دنیا برای یک غریب این است که قفل‌های ورود به وطن به وی داده شود)

اما انگیزه‌های مهاجرت و نوع غربت در بین شعرای مهجر فلسطینی متفاوت است و مفهوم پرتکرار در شعر غربت نزد شاعران فلسطین، آوارگی و اشغال سرزمینشان است. "هارون هاشم الرشید" که در پی اشغال غزه توسط اسرائیل به مصر مهاجرت کرد از زبان یک کودک آوارهٔ فلسطینی که از پدرش دلیل آوراگی‌اش را سؤال می‌کند، به این مسأله اشاره کرده و چنین می‌گوید:

لمـــــــاذا نحـــــــن يا أبـــــــت لمـــــــاذا نحـــــــن أغـــــــراب؟

ألـــيس لنـــا بهـــذا الكـــون أصـــحاب وأحبـــاب؟
لمـــاذا نحـــن فـــي ســـقم وفي بـــؤس وفي فقـــر؟
أمـــا كانـــت لنـــا أرض بهـــا الآمـــال تخضـــر؟
(هاشم الرشيد، ۱۹۹۸، :۲۳و۲۴)

(ای پدر چرا ما غریب هستیم؟ آیا ما در این روزگار دوست و یاوری نداریم؟ چرا ما بیماریم و در بدبختی و فقر زندگی می‌کنیم؟ آیا ما در این کره‌ی خاکی سرزمینی نداریم که آرزوهایمان را سبز کند؟)

یکی از مضامین مشترک در شعر غربت میان شاعران مهجر فلسطین و لبنان، شوق به وطن است. هر چند در این زمینه نیز اشتیاق به وطن متفاوت است. چون شاعر لبنانی عمدتا به خاطر دستیابی به زندگی بهتر مهاجرت کرده است اما شاعر فلسطینی عمدتا به زور و به دلیل اشغال کشورش دست به مهاجرت زده است. شاعر لبنانی اگر بخواهد می‌تواند به وطن بازگردد، اما شاعر فلسطینی یا نمیتواند به وطن بازگردد یا اگر بخواهد به وطن بازگردد باید از موانعی که اشغالگران ایجاد کرده‌اند به سختی عبور کند.

هاشم الرشید شاعر معاصر فلسطینی با اشاره به همین مسأله می‌سراید:

وقفـــت في بابهـــا لهفـــان منتظـــرا إذن الـــدخول، مشـــوق الـــروح مرتقبـــا
أبعـــد كـــل ســـنين العمـــر، يـــوقفني في بابهـــا غاصـــب، مـــازال مغتصـــبا؟
(هاشم الرشيد، ۱۹۹۸: ۱۳۹)

(آمدم/ بر درِ آن با اشتیاق و شیفته در انتظار اذن دخول ماندم /آیا بعد از سال‌ها، غصب کننده سرزمینم با خشم مانع ورود من می‌شود؟)

"عبدالرحیم محمود" از دیگر شاعران فلسطینی است که در موضوع غربت و شوق به وطن، اشعار زیادی دارد. او به دلیل برخی فعالیت‌هایش به عراق تبعید شد و در هنگام حضور در عراق، شوق بسیاری به وطن خویش داشت. این شوق و اشتیاق نسبت به وطن در قصیده "حنین إلی الوطن" به وضوح نمایان است:

يا بـــلادي ارشـــفيني قطـــرة كـــل مـــاء غـــير مـــاء فيـــك كـــدر
ليـــت مـــن ذاك الثـــرى لي حفنـــة أتملـــى مـــن شـــذا الـــترب العطـــر
(محمود، ۱۹۹۸: ۴۷)

(ای سرزمین من قطره‌ای آب به من بنوشان! هر آبی جز آب‌های تو، گل‌آلود است/ ای کاش مشتی خاک از خاک عطرآگین تو داشتم و آن را می‌بوییدم.)

۵. نتایج بحث

غربت یکی از مضامین اصلی شعر شاعران مهجر فلسطینی و لبنانی است و انواع غربت در شعر این شاعران دیده می شود. در شعر شاعران لبنان و فلسطین در مهجر غربت درونی (ذاتی)، غربت مکانی، غربت زمانی و غربت زبانی دیده می شود. هر چند برخی انواع غربت نزد شاعران فلسطینی کمتر به چشم می خورد. از آنجا که شاعران لبنانی عمدتا در آمریکای شمالی و جنوبی زندگی می کردند به ویژه در سال های اول مهاجرت خود از غربت زبانی نیز رنج می بردند و گاهی این مسأله را در شعر خود بازتاب داده اند اما شاعران فلسطینی بیشتر در کشورهای عربی منطقه سکونت داشتند و به دلیل شباهت زبان و فرهنگ کمتر این نوع غربت را در شعر خود منعکس کرده اند. غربت درونی، مکانی و زمانی در میان شاعران لبنان و فلسطین در مهجر دیده می شود.

یکی دیگر از مضامین مشترک در شعر غربت شاعران مهجر فلسطین و لبنان، شوق به وطن است با این تفاوت که شاعر لبنانی به اختیار خود وطن را ترک کرده و از اشتیاق خود سخن می گوید اما شاعر فلسطینی به زور وطن را ترک کرده و دائما از آوارگی سخن می گوید. در عمل نیز این مسأله مشاهده می شود، برخی شاعران لبنانی مانند القروی و جبران خلیل جبران توانستند به وطن خویش بازگردند یا رفت و آمد می کردند اما شاعران فلسطینی عمدتا اجازه بازگشت به کشور را نداشتند و تا پایان عمر در بیروت یا دیگر شهرهای عربی در کشورهای همجوار زندگی کردند.

منابع

ابن منظور. (۱۴۰۸). *لسان العرب* (الطبعة الأولی). بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

أبو ماضی، إیلیا. (۱۹۸۸). *الأعمال الکاملة*. بیروت: دار کاتب.

بیضون، حیدر توفیق. (۱۹۹۳). *الشاعر القروی رشید سلیم خوری*. بیروت: دار الکتب العلمیة.

جبر، جمیل. (۱۹۵۰). *می وجبران*. بیروت: دار بیروت للطباعة والنشر.

الجبوری، یحیی وهیب. (۲۰۰۸). *الحنین والغربة فی الشعر العربی المعاصر* (الطبعة الأولی). کویت: دار الهدایة.

الجر، عقل. (ب. ت.). *دیوان عقل الجر*. بیروت: دار الثقافة.

الخفاجی، محمد عبد المنعم. (۱۹۸۰). *قصة الأدب المهجری*. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.

درویش، محمود. (۲۰۰۳). *الأعمال الکاملة*. بیروت: دار الهدی.

الریحانی، البرت. (۱۹۶۵). *الریحانی ومعاصروه: رسائل الأدباء إلیه*. بیروت: دار الریحانی للطباعة والنشر.

شتا، السید علی. (ب. ت.). *الاغتراب الاجتماعی فی ضوء نظریة التکامل المنهجی* (پایان‌نامه دکتری). جامعة القاهرة.

الشنفری. (۱۹۹۶). *دیوان* (شرح إمیل بدیع یعقوب، الطبعة الثانیة). بیروت: دار الکتاب العربی.

صیدح، جورج. (۱۹۶۵). *أدبنا وأدباؤنا فی المهاجر الأمریکیة*. بیروت: دار العلم للملایین.

طوقان، فدوی. (۱۹۸۵). *رحلة جبلیة، رحلة صعبة*. عمان: دار الشروق.

عالی عباس‌آباد، یوسف. (۱۳۸۷ش). غم غربت در شعر معاصر. *نشریه علمی پژوهشی گوهر گویا*، ۲(۶)، ۱۵۵-۱۸۰.

عبدالدایم، صابر. (۱۹۹۳). *أدب المهجر* (الطبعة الأولی). القاهرة: دار المعارف.

فهمی، ماهر. (ب. ت.). *الحنین والغربة فی الشعر العربی*. بیروت: دار الجیل.

القروی، رشید سلیم خوری. (۱۹۷۳). *الأعمال الکاملة*. بیروت: دار الحریة.

قنصل، زکی. (۱۹۹۵). *الأعمال الشعریة الکاملة*. جدة: عبدالمقصود.

القیسی، محمد. (۱۹۹۹). *الأعمال الشعریة*. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

کامیلیا، عبدالفتاح. (۲۰۰۸). *الشعر العربی القدیم: دراسة نقدیة تحلیلیة لظاهرة الاغتراب*. إسکندریة: دار المطبوعات الجامعیة.

المتنبی، أبوالطیب. (۱۹۸۳). *الدیوان*. بیروت: دار بیروت.

محمود، عبدالرحیم. (۱۹۹۸). *الأعمال الکاملة*. دمشق: دار الجلیل.

هاشم الرشید، هارون. (۱۹۹۸). *وردة علی جبین القدس*. القاهرة: دار الشروق.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

بين قصيدة القلب للشاعر الكرديّ صافي الهيرانيّ وقصيدة الناي لجلال الدين الروميّ (دراسة مقارنة في التأثّر العكسيّ)

طاهر مصطفى علي[1] (الأستاذ بجامعة صلاح الدين)

DOI: 10.22034/jilr.2022.62119

CC BY

تاريخ دريافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۰ تاريخ الوصول: ۲۰۲۰/۱۲/۳۰
تاريخ پذيرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰ صفحات: ۱۹۷-۲۳۰ تاريخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۲/۲۱

الملخّص

هذا البحث دراسة مقارنة بين القصيدتين، القلب للشاعر الكرديّ صافي الهيرانيّ، وقصيدة الناي للشاعر الصوفيّ الكبير مولانا جلال الدين الروميّ، من حيث طبيعتهما الرمزيّة وخصائصهما الشكليّة والبنائيّة، وكذلك مميّزات أسلوبيهما في التناول والمعالجة، على أساس علاقة التأثّر المعاكس المسمّى بالمعارضة أو المناقضة الشعريّة بحسب المفهوم النقديّ القديم، ومصطلح التأثّر العكسيّ بحسب المفهوم المقارني والنقديّ الحديث. الشاعر صافي الهيرانيّ قام بمعاكسة الشاعر مولانا في قصيدته العرفانيّة الشهيرة الناي وعلى الرغم من تأثّره بمولانا في تجربته الشعريّة والعرفانيّة هذه وبلغته الفارسيّة، قام بتحوير محتوى قصيدته ورمزها المحوري، وهو الناي وبدّله برمز القلب والعناية به، ونقض توجّه مولانا من حيث دعوته للمتلقّي إلى الإنصات إلى الناي والاعتبار به، وهو يقصّ حكاية الفراق والاقتطاع عن الأصل والمنبت على نحو رمزيّ، وذلك بالدعوة إلى الإنصات للقلب وهو المؤهّل في نظره لهذه الغاية، في قصيدته التي كتبها بالفارسيّة التي ينحو فيها منحى حجاجيّاً معتمداً على الحجج والتسويغات لما يذهب إليه، وذلك بالدفاع عن القلب بصفته الرمز البديل عن الناي والاستدلال لصالحه وتعزيز موقعه، محاججاً السامع المتلقّي تفصيليّاً في إطار ستة عشر بيتاً، بقصد الإقناع والتأثير فيه، بأحقيّة عنصر القلب للاستماع إليه والاعتبار به عرفانيّاً، لا عنصر الناي. فإنّ عمل صافي الشعريّ هذا تنبثق منه ثلاثة إشكالات معرفيّة، من الضروريّ الإجابة عليها ومعالجتها دراسيّاً وتحليليّاً. أولّهما يمثُل في طبيعة وملابسات عمل صافي، فهل يُعدّ عمله الشعريّ هذا معارضةً أم مناقضةً أم محاكاة ومجاراة ؟، وهو ما نعالجه في إطار المفهوم المقارنيّ الحديث، المسمّى بالتأثّر العكسيّ بحسب المفهوم الفرنسيّ للدراسات المقارنيّة، والثاني، بما أنّ صافي كتب عمله الشعريّ هذا باللغة الفارسيّة وليست الكرديّة. فالشاعر عاكس مولانا، وتحديداً في هذه القصيدة بعينها،

[1] البريد الإلكتروني: taher.mustafa1958@gmail.com

التي هي بمثابة دستور العشق الصوفيّ، وأنّها مكتسبة صفة العالميّة منذ قرون، فكيف استساغ لنفسه أن يقوم بمثل هذه المعارضة الشاخصة؟ بل والناقضة لعمله الشعريّ، وهي ما نحاول الإجابة عليها وعلى تساؤلات أخرى.

الكلمات الرئيسة: الصافي، التأثر العكسي، الشعر الصوفي، مولانا، الأدب الكردي.

بررسی تطبیقی نی‌نامه مولانا و قصیده دل از شاعر کرد صافی هیرانی بر اساس رویکرد تأثیرپذیری معکوس

چکیده

در پژوهش حاضر دو شعر از مولانا جلال‌الدین رومی و صافی هیرانی از منظر تطبیقی و بر اساس فرایند تأثیرپذیری معکوس و به شیوه توصیفی-تحلیلی بررسی شده است. این پژوهش بر آن است به این پرسش پاسخ دهد که نوع تأثر صافی هیرانی از مولانا معارضه است یا مناقضه یا تقلید. قصیده "دل" از هیرانی بر اساس مکتب تطبیقی فرانسه به سبک معارضه و نوعی تأثیر پذیری معکوس از نی‌نامه مولانا است. شاعر کُرد شعر خود را به مثابه‌ی یک دستور عشق صوفیانه –به شیوه نی‌نامه- به زبان فارسی و نه کُردی سروده و با مولانا به معارضه پرداخته است. وی علی رغم اینکه در تجربه‌ی شعری و عرفانی از مولانا و زبان فارسی تاثیر پذیرفته است، اما محتوا و رمز محوری شعر مولانا را تغییر داده است؛ از جمله این‌که در رمزواره‌ای متفاوت جایگاه نی را به دل تغییر داده و توجه به ندای دل را جایگزین گوش دادن به ناله نی نموده است. صافی هیرانی سعی دارد مخاطب را به این اقناع برساند که این قلب است که شایستگی دارد تا از لحاظ عرفانی به آن گوش داده و از آن پند و اندرز گرفته شود.

کلیدواژه‌ها: الصافی، تأثیرپذیری معکوس، شعر صوفیانه، مولانا، ادبیات کردی.

١. المقدّمة

هذا البحث دراسة مقارنة بين القصيدتين، القلب للشاعر الكرديّ صافي الهيرانيّ وقصيدة الناي أو أنين الناي عند بعض الدارسين والمترجمين، للشاعر الصوفيّ الكبير مولانا جلال الدين الروميّ، من حيث طبيعتهما الرمزيّة وخصائصهما الشكليّة والبنائيّة، ومميّزات أسلوبيهما في التناول والمعالجة، على أساس علاقة التأثّر المعاكس المسمّى بالمعارضة أو المناقضة الشعريّة بحسب المفهوم النقديّ القديم، ومصطلح التأثّر العكسيّ بحسب المفهوم المقارني والنقديّ الحديث. إذ إنّ الشاعر الصوفيّ صافي الهيرانيّ من باب التأثّر والاقتفاء، قام بمعاكسة الشاعر الصوفيّ الكبير مولانا جلال الدين الروميّ في قصيدته العرفانيّة الشهيرة الناي، التي تبدأ بقوله:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جداییها شکایت می‌کند

وعلى الرغم من تأثّره بمولانا في تجربته الشعريّة والعرفانيّة هذه وبلغته الفارسيّة، قام بتحوير محتوى قصيدته ورمزها المحوري، وهو الناي وبدّله برمز القلب والعناية به، ونقض توجّه مولانا من حيث دعوته للمتلقّي إلى الإنصات إلى الناي والاعتبار به، وهو يقصّ حكاية الفراق والاقتطاع عن الأصل والمنبت على نحو رمزيّ، وذلك بالدعوة إلى الإنصات للقلب، وهو المؤهّل في نظره لهذه الغاية، في قصيدته التي كتبها بالفارسيّة، التي تبدأ بقوله:

مشنو از نی چون حکایت‌های خام راز خود گوید به پیش خاص و عام
(الهيرانيّ، ٢٠١٥: ٥٥٨)

والتي ينحو فيها منحى حجاجيّاً معتمداً على الحجج والتسويغات لما يذهب إليه، وذلك بالدفاع عن القلب بصفته الرمز البديل عن الناي والاستدلال لصالحه وتعزيز موقعه، محاججاً السامع تفصيليّاً في إطار ستة عشر بيتاً، بقصد الإقناع والتأثير فيه، بأحقيّة عنصر القلب للاستماع إليه والاعتبار به عرفانيّاً، لا عنصر الناي.

الإشكال المعرفيّ الذي تطلّب إجراء مثل هذه الدراسة، إضافة إلى الاقتضاء المعرفيّ الأكاديميّ لإقامة الدراسات والبحوث باستمرار، وكذلك خلق سُبل التجاوب والتفاهم بين الآداب والشعوب وهو أمر ضروريّ جدّاً، فإنّ عمل صافي الشعريّ هذا تنبثق منه ثلاثة إشكالات معرفيّة، من الضروريّ الإجابة عليها ومعالجتها دراسيّاً. أولّهما يمثُل في طبيعة وملابسات عمل صافي، فهل يُعدّ عمله الشعريّ هذا معارضةً أم مناقضةً أم محاكاة ومجاراة ؟، وهو ما نعالجه في إطار المفهوم المقارنيّ الحديث، المسمّى بالتأثّر العكسيّ بحسب المفهوم الفرنسيّ للدراسات المقارنيّة، والثاني، بما أنّ صافي كتب عمله

الشعريّ هذا باللغة الفارسيّة وليست الكرديّة، فالدراسة المقامة عن هذه العلاقة وهذا الموقف، ماذا تكون؟، أهي من صنف المقارنات التي تُقام عن الآداب المختلفة أم من صنف الموازنات التي تُجرى بين الأعمال ضمن دائرة الأدب الواحد الأدب القومي، والثالث، هو أنّ صافي حسب علمي وسؤالي عن المتخصّصين الأكاديميّين في الأدب الفارسيّ (ويسي، ٢٠٠٨: ٢٠)، هو الشاعر الوحيد الذي عارض مولانا، وتحديداً هذه القصيدة بعينها، التي هي بمثابة دستور العشق الصوفيّ، وأنّها مكتسبة صفة العالميّة منذ قرون، فكيف استساغ لنفسه أن يقوم بمثل هذه المعارضة الشاخصة؟ بل والناقضة لرمزه وعمله الشعريّ، وهي ما نحاول الإجابة عليها وعلى تساؤلات أخرى قدر المستطاع، من خلال ستّة محاور دراسيّة على النحو الآتي:

المحور الأول للتأسيس والتنظير لمفهوم التأثّر العكسيّ ومصطلحه، مع مناقشة المفاهيم القديمة الأخرى المعارضة والمناقضة والمحاكاة، والمحور الثاني لتصنيف الدراسة المقامة عن القصيدتين وبيان هويّتها، مقارنةً أم موازنةً؟، والثالث للتعريف بالشاعر صافي الهيرانيّ على نحو مقتضب، والرابع لبيان تأثّر الشعراء الكرد بالأدب واللغة الفارسيّين، والمحور الخامس لدراسة ثنائيّة الرمزين القلب والناي، أدبيّاً ومعرفيّاً وعرفانيّاً، والسادس للمقارنة بين العملين من حيث المتشابهات، أي الخصائص الشكليّة والبنائيّة، والمختلفات أي الأفكار والصور المتعارضة، وكذلك أسلوبيهما في التناول والتعامل. تعقب هذه المحاور الستّة قائمة بالهوامش وخاتمة بالنتائج، وقائمة أخرى بالمصادر والمراجع، وكذلك خلاصة البحث باللغة الفارسيّة، وأخيراً ملحق بقصيدة صافي القلب.

٢. التأسيس النظري لمفهوم التأثّر العكسيّ

لعلّ المتتبّع للأدب العربيّ، تأريخه ونقده، لا يجد تعريفات وتحديدات منتظمة ودقيقة، لمفهوم المعارضة الشعريّة وقريناتها المحاذية لها، من المناقضة، المحاكاة، الاحتذاء، المجاراة، من المصطلحات المتعلّقة بظاهرة كتابة نصّ بتأثير نصّ، جواباً أو ردّاً أو احتذاءاً، فهي تأتي متداخلة ومحوّرة عن مدلولاتها الأصليّة ومعانيها اللغويّة، فكلّ ما يقال عن واحد منها يُذكر ويُعمّم على باقي المصطلحات الأخرى، ولم يُعرف أن قام دارس بالتمييز والتأسيس المعرفيّ لهذه المفاهيم على الوجه التام والمنشود، فصلاً واستقلالاً.

فقد قالوا: المعارضة في اللغة هي المقابلة، يقال فلان يعارضني، أي يباريني، وعارضته في السير إذا سرت حياله وحاذيته، ومنه اشتُقّت المعارضة الشعريّة (ابن منظور، ٢٠٠٤: ماده عرض)، وهي أن يعارض

أحدهم صاحبه في خطبة أو شعر فيجاريه في لفظه، ويباريه في معناه، ومن ذلك نقائض جرير والفرزدق، وهي معروفة مشهورة، وقصائدهم في المعارضات كثيرة (مطلوب، ۱۹۸۹: ۳۰۵-۳۰۶)، يراها الشايب، في أن يأتي المعارض بمعانٍ أو صور بإزاء القصيدة الأولى، مع انحراف يسير أو كثير عنها (الشايب، ۲۰۰۳: ۷)؛ أمّا ابن منقذ فيرى المعارضة والمناقضة شيئاً واحداً، وفي عمل واحد، بقوله: أنْ يناقض الشاعر كلامه أو يعارض بعضه بعضاً (ابن منقذ،۲۰۱۰: ۱۵۲)، وقالوا أنّ المعارضة تتجاوز درجة التقليد إلى الإبداع، والتبعيّة إلى الابتكار، وهو وجه من وجوه النقد الفطريّ (بهجت، ۱۹۸۸: ۲٦۷) وهكذا لا توصلنا هذه الدراسات إلى نتائج واضحة مُرضية، ومفاهيم مستقلّة بيّنة، يقول عن ذلك الدارس المقارنيّ الدكتور الطاهر أحمد مكّيّ بوضوح تامّ: إنّ النقائض والمعارضات والمجاراة في شكلها البدائيّ الأوّل جميعاً نشأت مختلطةً ومتداخلة، فمن ينقض فهو في الوقت نفسه يعارض ويعترض، ومع الزمن سار كلّ نوع في طريق ووجهة، لكن دون أن يستقلّ تماماً عن البقيّة، ودون التوصّل إلى مفترق واضح، بحيث يكون الفصل بينها حاسماً وبيّناً (أحمد مكي: ۱۹۷۷: ۱۷).

فمصطلح المعارضة بحسب مادّته اللغويّة، يعني المعاكسة والاعتراض حقيقةً، أي قيام شاعر بمناهضة ما قاله وبناه شاعر آخر قبله، من تصوّرات شعريّة، اعتراضاً ومناقضةً، سواء كان معاصراً له أم لاحقاً ومتأخّراً عنه في الزمان، فيرفض وينفي ما بناه الأوّل، ويُثبت عكس ما قاله من أفكار ورؤى وتصوّرات، مع الأخذ بالإطار العام لقصيدته والالتزام بمسائلها الشكليّة، من الوزن والقافية والإطار، أمّا الوارد والشائع في تعاريف الدارسين عن هذه الظاهرة في كتب الأدب والنقد، هو أن المعارضة يعني اقتفاء شاعر لشاعر آخر في عين مضامين قصيدته وتصوّراته الشعريّة، بقصد الاحتذاء والمباراة، إضافةً إلى الأخذ بمسائلها الشكليّة والإطاريّة، إعجاباً منه بالشاعر وقصيدته، ومحاولةً منه لمجاراته واشتهاره، وإقران اسمه باسم ذلك الشاعر المشهور (بهجت، ۱۹۸۸: ۲۷۸).

أمّا مفهوم النقيضة والمناقضة فهو الآخر محوّر عن معناه الحقيقيّ، مرّة بالتداخل بمعناه في المعارضة، ومرّة أخرى بزحزحة دلالته عن معناه الحقيقيّ، فالأدباء والمتأدّبون أطلقوا مصطلح النقائض على تلك القصائد الهجائيّة المتبادلة بين الشعراء الأمويّين المعروفين الثلاثة، الفرزدق والأخطل وجرير، صحيح أنّ قصائد هؤلاء الثلاثة قائمة على فعل النقض والرفض، والإتيان بالعكس والضدّ لما في قصيدة المقابل الخصم، من حيث الصور والمعاني، هجاءً وتعريةً وتنقيصاً، لكن المصطلح شاع وحُصر فقط في معنى الهجاء ومدلولات الفضح والذمّ والتحقير بينهم فقط، دون دلالة فعل النقض والرفض وتقديم البديل،

كما هو المطلوب من حيث المعنى الحقيقي واللغوي للمصطلح، بل إنّ المعني الحقيقي واللغويّ لهذا المصطلح منسيّان ومهملان تماماً.

أمّا مصطلح المحاكاة فغير مستخدم في كتب النقد والأدب إلّا نادراً، كونه مفهوماً يونانيّاً، وهو يعني قيام الشاعر المحاكي بمجاراة شاعر معروف سبقه، وفي موضوع جليل، يقتفي أثره الشعريّ بقصد استلهام تجربته الشعوريّة واختبار شاعريّته والاشتهار به، وإن ورد مفهومه في تصوّراتهم النقديّة، إنّما ورد بلفظ المضاهاة أو الاحتذاء وليس المحاكاة، وأنكروا هذا المفهوم والموقف المتشكّل منه، على أنّه تقليد واجترار ومنافٍ للإبداع (المصدر السابق: ٢٧٨).

أمّا مفهوم الردّ المستخدم في الأدب الفارسيّ، "فن جواب‌جويى". فلم يرد مفهومه ولا مصطلحه في النقد العربيّ، وهو مصطلح ذو مدلول عامّ يشمل جميع أنواع تلك الظاهرة، سلباً وإيجاباً، من مدلولات المعارضة والنقيضة والمحاكاة وغيرها، فكلّ عمل شعريّ يقتفي عملاً شعريّاً لشاعر آخر هو الردّ، بغضّ النظر عن هويّته وماهيّته.

وبسبب هذا الخبط والتداخل بين المفاهيم ودلالة المصطلحات، وللخلاص من إشكاليّة الغموض وانعدام الوضوح في المدلولات، آثر الدارس استعمال المصطلح المقارنيّ الحديث التأثّر العكسيّ، ذلك المصطلح المترجم عن المصطلح الفرنسيّ impact inverse، الذي يعني اقتفاء أديب لعمل أديب آخر، على نحو معاكس ومناقِض له، أو يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر في أدب أمّة أخرى فينتج من هذه المقاومة أثرها العكسيّ بارزاً في تأليفه (غنيمي هلال، لا تا: ١٦)، لمعاكسته أفكاره وصوره ومعانيه، وبنفس إطاره الأدبيّ وجنسه الفنّيّ، وهو عكس التأثّر التوافقيّ، عندما يكون المؤثّر والمتأثّر المرسل والمتلقّي متوافقين أومتوازيين في رسم الأفكار والأحداث والصور، لا متخالفين (الموسى، ٢٠٠٩: ٣٠)، وهو ما ينطبق على مفهوم المعارضة والمجاراة بالمعنى التوافقي بين العملين.

ومصطلح التأثّر العكسيّ هذا، يجسّد لنا تماماً مفهومي المعارضة العكسيّة والمناقضة معاً، بمعناهما اللغويّ والاصطلاحيّ وعلى نحو متدرّج، من المعارضة صعوداً إلى المناقضة، وذلك بالدلالة على معاكسة الشاعر المتأثّر صافي لرمز وصور الشاعر المؤثّر مولانا، ونقض محور أفكاره وتصوّراته الشعريّة، والإتيان ببديل رمزيّ مختلف ومضادّ عن رمزه المنقوض، وكذلك الدفاع عنه وإثبات جدارته وأهليّته بالأدّلة والمعزّزات.

ومن الجدير بالذكر هنا، أنّه من الخطأ إطلاق لفظ التأثير المعاكس على هذا النمط من التأثّرات، كما فعل بعض الدارسين (المصدر نفسه)؛ لأنّ المعاكسة ماثلة في جانب المتأثّر لا المؤثّر، صحيح إنّ

المفهومين التأثير والتأثّر كلاهما يُطلقان على عمليّة واحدة، من منظورين اثنين، لكن للتمييز بين الموقفين وأثر كلٍّ من الطرفين المرسِل والمتلقّي، ينبغي أن يكون الإطلاق والتسمية دقيقين لكلّ واحد منهما، فالشاعر مولانا هو الذي أثّر في الشاعر صافي، وأنّ صافي المتأثّر هو الذي تابعه بالمعاكسه والمناقضة، وأتى بعكس ما هو طرحه، في إطار توجّهه الشعريّ.

أمّا الفارق البارز بين هذا المفهوم الحديث والمفهومات القديمة، هي أنّ التأثّر العكسيّ ليس مفهوماً خاصّاً بالمعاكسات الشعريّة مثل المفهومات القديمة، وإنّما هي تشمل جميع المعاكسات الأدبيّة، التي تُنجز على صعيد الأنواع والأجناس الأدبيّة، ومن ثمّ فهو ما يقع عن علاقة التأثير والتأثّر بين أدبين مختلفين، لا في الأدب الواحد، أمّا المفاهيم الأخرى القديمة، فهي ما يكون أوّلاً، بين الأعمال الشعريّة حصراً، دون غيرها، لأنّها ظاهرة تخصّ شأن الشعر فقط، ثانياً، في إطار أدب واحد، لا آداب متغايرة ومتعدّدة. فدفعاً لإشكالات الخلط والتداخل تلك، وأخذاً بما هو الأحدث والأجدر في عالم النقد والمعرفة، أخذنا بالمصطلح الأوروبّي التأثّر العكسيّ، على شاكلة الدارس والمنظّر العربيّ للأدب المقارن الدكتور محمّد غنيمي هلال، في كتابه القيّم الأدب المقارَن) (غنيمي هلال، لا تا: ١٦) في إطلاقه على ما قام به الشاعر أحمد شوقي في مسرحيّته الشهيرة مصرع كِليوباترا، من معاكسة كتّاب المسرحيّين الأوروبيّين، لتصويرهم شخصيّة كِليوباترا مثالاً للشخصيّة السلبيّة وأنموذجاً للمرأة الشرقيّة المنحرفة، ورسمها امرأةً ولوعةً بالأهواء والملذّات، وهي تقدّم نزواتها على واجباتها الوطنيّة، وذلك تحت تأثير الفكر المسيحيّ المتشدّد إزاء الإسلام والشرق إبّان الحروب الصليبيّة، جاء شوقي وعاكس هذا التوظيف السلبيّ لتلك الشخصيّة بالرفض والنقض، وأثبت تماماً عكس ذلك في مسرحيّته، وصوّر فيها شخصيّتها مثالاً للالتزام والاتّزان، وهي تقدّم الوطن والواجب على حبّها، حتى تسقط صريعة في الدفاع عن بلدها وشعبها (مكي، ٢٠١٧: ٢٧٧).

ويسمّي بعض الدارسين العمل الناتج عن هذا النمط من التأثّر بالنصّ المضاد، وذلك لما يمتزج الوعي باللاوعي عكسيّاً، ويُفرز المتأثّر المبدع تميّزه الفكريّ والفنيّ من خلال نصّه اللاحق، فيخالف ما جاء به السابق، على الرغم من تحريض المؤثّر على الإبداع والكتابة أوّل الأمر (العظمة: ٢٦). ولعلّ عمل دانتي في ملحمته الكوميديا الإلهيّة أيضاً يمثّل هذا النمط من التأثّرات، لتأثّره بقصة المعراج في نسختها الإسبانيّة بلهجة قشتالة ومصادر إسلاميّة أخرى (غنيمي هلال، لا تا: ٥٤)، لكنه خالفها وعاكسها في صورها ومواقفها، وأثبت عكسها.

هذا على صعيد التقسيم الرأسيّ العموديّ، الذي يشمل أنواعاً أربعةً من التأثّرات، وهي التأثّر السطحيّ غير العميق في صورة الترجمة الأمينة والتأثّرات العميقة، من التأثّر العكسيّ والتأثّر المؤوّل وكذلك القومنة أو التعريب، وهي الترجمة بالتصرّف الزائد وقومنته، أمّا على صعيد التقسيم الشكليّ الأفقيّ فإنّ هذا النمط من التأثّرات الأفقيّة تُعرف بالتأثّر المباشر والواعي، لأنه وقع بين الشاعرين مباشرة، إذ تأثّر وانفعل صافي مباشرة بعمل مولانا في لغته الفارسيّة لا عن طريق الترجمة، ودون وسيط من أدب ثالث، وفي الوقت نفسه تأثّر واعٍ ومقصود، لأنّ صافيّ اتّخذ من عمل مولانا منطلقاً وقاعدة لبناء عمله، وإنجاز قصيدته المعاكسة عن وعي وقصد وإرادة، ولم يتحقّق تأثّره هذا عن صدفةٍ أو اتّفاق بسبب الجيرة أو الاختلاط أو غيرها من عوامل الاتصال، إذاً هذا التأثّر أيضاً يحوز على نمطين من أنماط التأثّرات الأفقيّة الستة، المباشر وغير المباشر والواعي وغير الواعي والمزدوج والمتبادل (الموسى، ٢٠٠٩: ٢٢).

فشاعرنا صافي الهيرانيّ هنا قد تأثّر بالشاعر والصوفيّ الكبير مولانا في قصيدته الناي لكن تأثّراً عكسيّاً قائما على النقض والمعارضة، إذ دعا الإنسان المتأمّل إلى عدم الاستماع والإنصات إلى آلة الناي، إذا أراد أن يتأمّل ويتدبّر في حقائق الوجود والأشياء وأسرار الكون وظواهر الحياة، معارضاً فكرته ومناقضاً رمزه وصوره، معتمداً على أسلوب النهي المباشر الموجّه للمخاطَب، لترك الفعل المطروح من قبل الشاعر الأوّل، وسلب الجدارة والأهليّة من دعوته في الأبيات الأربعة الأولى، من قصيدته المعاكسة ذات الأبيات الستّة عشر، ومن ثمّ طرحه لبديله المفضّل والمؤهّل وهو رمز القلب الجدير بالاستماع والإنصات إليه في الأبيات الإثني عشر الباقية، على نحو حجاج مشفوع ومعزّز بالأدلّة والتسويغات والبراهين، من الحقائق والوقائع والافتراضات، وبأنواع التقنيات والأدوات اللغويّة.

ولاشكّ أنّ تبادل المؤثّرات هكذا على الصعيد الحضاريّ والثقافيّ بين مبدعي الأمم، في معظم الأحيان، هو ظاهرة تنمّ عن قوّة الإدراك وكذلك حرّيّة الاختيار للأديب المتأثّر، وقدرته على الحوار والتفاعل وتطوير الذات لا النقص والدونيّة، والانفتاح الحضاريّ على الآخر وهو سمة قوّة لا ضعف، خصوصاً عندما يتمثّل ذلك في صورة الهضم والتمثّل والانعكاس الموجب، وبالتالي الإنتاج المختلف بما يعبّر عن الخصوصيّات القوميّة والمحلّيّة حضاريّاً (العظمة: ٣٣).

۳. هويّة عمل صافي، وهويّة البحث

ولتصنيف نوع الدراسة وتثبيت عنوانها، من الضروريّ الوقوف على العلاقة بين العملين الشعريّين في هدي ثنائيّة مفهومي الموازنة والمقارنة، كون الموقف الشعريّ المعارض لصافي المتأثّر يتطلّب ذلك عن كثب، إذ أنّه عارض واقتفى أثر الشاعر السابق مولانا في لغته الفارسيّة عينها، ولم يُنجز عمله المعاكس بلغة قومه الكرديّة، أو لغة أخرى كالعربيّة أو التركيّة، ومثل هذا الموقف على صعيد البحث المقارنيّ يتطلّب توضيحاً وتوفيقاً دراسيّين، بغية التوصّل إلى التصنيف الدقيق للعمل الذي نقوم به نحن إزاء العملين والشاعرين، الذي هو دراسة للعلاقة الأدبيّة الاعتراضيّة العكسيّة، والملابسات الفكريّة والجماليّة بين العملين الشعريّين، دراسةً وتحليلاً ومقابلةً.

فبحسب المدرسة الفرنسيّة للأدب المقارن، وهي المدرسة الأولى تأريخيّاً والأكثر اهتماماً بالمسائل المعرفيّة وبالمفاهيم والمبادئ المقارنيّة ومصطلحاتها، فإنّ هذه المدرسة تشترط شرطين بارزين لاكتساب العمل الدراسيّ صفة المقارنة تحديداً، وهما: أوّلاً الاختلاف اللغويّ بين العملين الأدبيّين في كتابة نصّيهما، والثاني تحقّق الصلة التأريخيّة بين صاحبي العملين تأثيراً وتأثّراً، وإلّا لا تدخل الدراسة في دائرة المقارنات، وإنّما تُعدّ ضمن الموازنات التي تقام بين الأعمال الأدبيّة في أدب واحد، أي الأدب القوميّ، وترى أنّ الموازنات الداخليّة بين الآداب قليلة الجدوى ولا تؤتي بشيئ جدير، لا للأدبين ولا للدراسة المقامة عنهما، وتكون فقيرة القيمة والمكانة قياساً بالمقارنات (غنيمي هلال، لا تا: ۱۳)، يقول عن ذلك المقارنيّ الفرنسيّ المعروف فان تيجم: إذا انحصر التأثّر في نطاق أدب واحد لأمّة واحدة، لا يكون وافر الخصب، فهو إمّا مجرّد تأثّر عام وتيقّظ في الاستعدادات الكامنة في الذات، عن طريق الإعجاب بالسابقين، وإمّا ضرب من العبوديّة يمحو كلّ أصالة الكاتب المتأثّر (تيجم، ۱۰).

والذي متحقّق هنا من الشرطين بين عملي الشاعرين، هو الشرط الثاني فقط، دون الأوّل، إذ إنّ الشاعر صافي الهيرانيّ قد تأثّر بمولانا دون شكّ، وعلى أكثر من صعيد، كونه درس اللغة الفارسيّة على غرار طلبة عصره حتى درجة الإتقان وقول الشعر بها، ومكوثه فترة غير قليلة في إيران للتحصيل واقتناء العلوم العربيّة والإسلاميّة عند الشيوخ المعروفين في مدن مهاباد وأشنويّة وبسو (الهيراني، ۲۰۱۵: ۲۰)، وبالتالي يُفضي ذلك إلى معايشة وممارسة للغة الفارسيّة ومتابعة أدبها وأدبائها، وشعرائها الكبار والمتميّزين، ويعني ذلك بالضرورة أنّه استقى قسطاً وافراً من شاعريّته من متابعة وحفظ الشعر الفارسيّ ودواوين شعرائهم الكبار، أمثال الشيرازيّين سعدي وحافظ وكذلك العطار وكنجوي وآخرين، على شاكلة الشعراء الكرد الكلاسيكيّين الآخرين، أمّا بخصوص تأثّره بالشاعر الكبير مولانا جلال الدين

الروميّ تحديداً، ومتابعة نتاجاته الشعريّة عن كثب واحتذاء تجاربه، فيكفينا عمله المعاكس هذا قصيدة القلب لقصيدة مولانا الشهيرة الناي، للدلالة على ذلك التأثّر والتفاعل، فهو أقوى دليل واقعيّ وجدليّ، ربّما يصل إلى درجة البداهة في وضوحه وقوّته ونصاعته.

وللتوفيق بين هذين الموقفين، نقول بما أنّ صافي الهيرانيّ كرديّ الهويّة وله لغته القوميّة الخاصّة، ومجتمعه المختلف مع مجتمع مولانا، ثمّ اختلاف بيئته وخصوصيّاته الاجتماعيّة والثقافيّة المغايرة للمجتمع الإيرانيّ، وإنّ تأريخ الكرد وكردستان غير تأريخ إيران وبلاد فارس، وبين المجتمعين اختلافات عديدة في العادات والتقاليد والرؤى والغايات والمقاصد، وخاصّة في أجواء وخصائص القرن العشرين (مكى، ٢٠١٧: ٢٤١). لذلك فإنّ هُويّة صافي القوميّة غير هويّة مولانا، وبذا يكون عمله مختلفاً عن عمل مولانا من حيث العائديّة، وإن اتّحدا في اللغة، وبذلك يدخل عملنا ضمن دائرة المقارنات لا الموازنات، لأنّنا دراسيّاً إزاء المقابلة بين عملين مختلفين، بناءً على تلك الاعتبارات، خاصّةً وأنّ المدرستين الأمريكيّة والروسيّة، كلتاهما تُقرّان بأنّ كلّ دراسة تقابليّة بين الأعمال الأدبيّة في ذاتها دراسة مقارنيّة، بغضّ النظر إلى المبدءين الفرنسيّين، الاختلاف اللغويّ وتحقّق الصلة التأريخيّة بالتأثير والتأثّر بينهما، خاصّةً إذا كان العملان يعودان لمجتمعين مختلفين، بيئةً وثقافةً وخصائص اجتماعيّة ونفسيّة، يعزّز من هذا التوجّه أيضاً عامل الزمان والمكان والعرق.

فلاشكّ أنّ الأدب الأمريكي غير الأدب البريطانيّ، وإن كان كلاهما مكتوبان باللغة الانكليزيّة، فالانكليزيّة الأمريكيّة غير الانكليزيّة البريطانيّة في تفاصيلها ودقائقها، فكلّ من الانكليزيّتين متبلّة ومطعّمة بالخصائص والاعتبارات المحليّة والقوميّة، فشعر تي ئيس إليوت ليس شعراً بريطانيّاً، وإنّما شعر أمريكيّ بلحمه ودمه ونكهته، وكذلك الحال بالنسبة للفارسيّة الأفغانيّة أو الباكستانيّة مع الفارسيّة الإيرانيّة، خاصّة بعد أن انفصلت المجتمعات ورُسمت الحدود واستقرّت الدول والكيانات السياسيّة، إذاً الموقف يختلف كثيراً بين سليم بركات الروائيّ ومحيي الدين زنكنة المسرحيّ ومحمود بيربال الشاعر وتحسين كه رمياني الروائيّ، هؤلاء الكتاّب الكرد الذين كتبوا تجاربهم ورؤاهم ومشاعرهم الكرديّة وحتّى صورهم وأشكالهم بالعربيّة، مع موقف أحمد شوقي والزهاوي وآخرين، ممّن تجرّدوا عن خصوصيّاتهم القوميّة والاجتماعيّة، فأصبحت نتاجاتهم نتاجات عربيّة خالصة، لغةً وانتماءً.

ومن الضروريّ هنا أن لا ننسى، أنّه حتّى من طرف تأريخ الأدب الفارسيّ نفسه، أنّه لم يُدرِجْ الشاعر صافي الهيرانيّ ضمن الشعراء الفرس، وإنّما عدّه من الشعراء الكرد الذين قالوا الشعر بالفارسيّة وعبّروا بها أحياناً (حيرت سجادى، ١٣٧٥: ٤٧٩)، ولعلّ هذا الموقف المعرفيّ والإنسانيّ في الوقت نفسه،

علاوةً على ما يعزّز من موقف تصنيف بحثنا بالمقارنة لا الموازنة، فإنّه في الوقت نفسه موقف مشرّف يُسجّل لصالح الأدب الفارسيّ وتأريخه، إذ لم يحسبوا شاعرنا صافي من شعرائهم، وإنّما صنّفوه ضمن القائلين الشعر بالفارسيّة، وذلك في كتاب شاعران كرد بارسى كوى لمؤلّفه المنصف سيّد عبد الحميد حيرت سجّادي (المصدر نفسه)، كما هو الحقيقة والواقع، بعكس تأريخ الأدب التركيّ الذيّ عدّ كلّ من عبّر وكتب شيئاً باللغة التركيّة تركيّاً، ولو كان شيئاً قليلاً، فقد عدّوا شاعرنا الكبير والمشهور، أكثر من علم على رأسه نار، كما يُقال، الشيخ رضا الطالبانيّ من القوميّة التركيّة، لأنّه كتب عدّة قصائد، وإن كانت لا تتجاوز عدد أصابع اليد باللغة التركيّة، أمّا أنّه أحد أعمدة الشعر الكرديّ وصاحب أشهر غرضه في الهجاء والتعرية، وصاحب ديوان كبير يمثّل خيرة الشعر الكردي، هذه الأمور وغيرها لم يُحسب لها أيّ حساب أو اعتبار لديهم، وكذلك الحال بالنسبة للشعراء العراقيّين الآخرين ممّن هم من القوميّة العربيّة، وكتبوا بضع قصائد بالتركيّة.

ولعلّ مثل هذا الموقف أو الإجراء التأريخيّ ينافي العمل المعرفي والأخلاقيّ عند المؤرّخ، ويسطو على الحقيقة والتأريخ، ونابع من التوجّه الضيّق والبغيض للتعصّب القوميّ لدى بعض المؤرّخين، وهو عمل لا يتناسب ولا ينسجم مع عمل أهل الأدب والمعرفة، حتّى وإن مارسه الآخرون من أهل السياسة، من ذوي التوجّهات القوميّة لدى بعض الشعوب الغالبة على أمر الآخرين.

وإنّ المدرستين الأخيرتين تريان أنّ المقارنات ليست حصراً على علاقة التأثير والتأثّر، وإنّما كلّ علاقة تَشابُهٍ واختلاف، أو سبْقٍ وتأخير، أو ابتكار وتقليد، متاحة وممكنة لإقامة الدراسات المقارنيّة عنها، بل وتعمل المدرستان بجدّ على مناهضة المبدءين اللذين وضعتهما المدرسة الفرنسيّة (ويليک وواربن، ١٩٨٧: ٣٠٣)، اللذين أدّيا إلى حصر وتحجيم مساحة الدراسات المقارنة، وإفاتة الكثير من الفرص الدراسيّة على دارسي الأدب المقارن وعموم الدارسين والباحثين قبل نشأة المدرستين، اعتراضاً على التحديدات الصارمة والشرائط الصعبة، التي نادت بها تلك المدرسة (المصدر نفسه).

وفي الوقت نفسه هناك نقطة تفاوت ينبغي ذكرها هنا وأخذها بنظر الاعتبار، وهي أنّه مع الإقرار باختلاف العملين حسب العائديّة القوميّة والمجتمعاتيّة، لكن ينبغي أن نُقرّ أيضاً بأنّ العلاقة بين العملين في مثل هذا الموقف ليست علاقة اختلافيّة تامّة وكليّة، مئة بالمئة، أي ليست كالعلاقة بين نصّ كرديّ بحت ونصّ فارسيّ، أو نصّ كرديّ ونصّ عربيّ، وإنّما يظلّ الأمر في مرتبة المنزلة بين المنزلتين حسب الاصطلاح الاعتزاليّ، وصنف ثالث في الأدب والأعمال الأدبيّة، له خصائصه الفنّيّة والأدبيّة، وكذلك العائديّة المستقلّة لا التبعيّة لأدب آخر، فهما نصّان غير مختلفي الهويّة تمام الاختلاف، ولا

متّحدي الهويّة تمام الاتّحاد، فمع ما نقول عنهما بالاختلاف، إلّا أنّ أواصر التفاعل والتشابه تبقى قائمةً بينهما على نحو شاخص (مكي، ٢٠١٧: ٢٤١).

أمّا علّة كتابة صافي لنصّه المعاكس باللغة الفارسيّة، فلعلّها تعود إلى جملة عوامل وأسباب، منها: أوّلاً حبّه وإعجابه الكبير باللغة الفارسيّة وشعرها، وكذلك تمكّنها فيها، وإنّ عمله هذا ليس عمله الأوّل والوحيد بالفارسيّة، وإنّما له عشرات قصائد فارسيّة أخرى، التي تفوق مئة قصيدة. ثانياً، هذا العمل الشعري يخصّ النخبة والصفوة من قرّاء شعره الكرد، لا عموم قرّاء شعره، ومعلوم أنّ النخبة من الأدباء والمتأدّبين الكرد، كانوا متابعين بداهةً للأدب والشعر الفارسيّين عن كثب، بل كانت لغة ثقافتهم وتثقيفهم الفارسيّة لا الكرديّة. ثالثاً، لسعة الجمهور وكثرة قرّاء الفارسيّة، خاصّةً عندما كانت الفارسيّة لغة الحضارة والثقافة والأدب، للمجتمعات والشعوب الإسلاميّة جميعاً في شرق الأرض، فلو كتبها بالكرديّة لم يطّلع عليها الكثيرون يقيناً، وهذا منافٍ لقصده وغايته من عمله المعاكس هذا. رابعاً، للأخذ بمبدأ الوحدة في الرسالة ووسيلة التوصيل كلّيّاً، وبالمعادلة المنصفة لعمل المعارضات، لأنّ المعاكسة أو المناقضة الشعريّة الحقّة هي ما يُكتب بعين لغة النصّ الأوّل المعاكَس والمناقَض، حتّى يتسنّى للدارسين والمختصّين متابعة الأمر بين النصّين، بالتقييم والموازنة، جدارةً وإخفاقاً، وابتكاراً وتقليداً. خامساً، فلو كانت غاية صافي افتراضاً في عمله هذا، الاشتهار وإقران اسمه باسم مولانا المشهور والذائع الصيت، فكتابته بالفارسيّة تضمن وتحقّق له هذا الهدف أكثر وعلى نحو أوسع، ممّا لو كتبه بالكرديّة، للأسباب والفوارق التي ذكرناها آنفاً بين الكتابة باللغتين.

٤. الشاعر صافي الهيرانيّ

لاشكّ أنّ الشاعر المؤثِّر مولانا جلال الدين الروميّ غنيّ عن التعريف، إنّه شخصيّة أدبيّة صوفيّة عالميّة، اكتسب شعره ومجاهداته العرفانيّة مرتبة العالميّة منذ قرون، شهرته وأفكاره بلغت آفاق العالم، متجاوزةً آداب دول ومجتمعات الشرق الأوسط، والشرق عامّةً، وكذلك تسلسل وقائمة الأدباء والكتّاب العالميّين الكبار، يقال أنّه في أمريكا فقط، بيعت من ديوانه المترجم مثنوى معنوى إلى الإنكليزيّة خمسةٌ وعشرون مليون نسخة، ستّة ملايين نسخة منها في عام واحد، وهو عام ٢٠٠٨.

أمّا بخصوص شاعرنا الثاني المتأثِّر صافي، فهو الشيخ مصطفى ابن الشيخ عبدالله ابن الشيخ علي الهيرانيّ، الملقّب بصافي في شعره، دلالةً على صفاء نفسه الصوفيّة (الهيراني، ٢٠١٥: ٦١٥)، ولقب كاك في مشيخته ومنزلته الدينيّة الصوفيّة على شاكلة أجداده، ذلك اللقب الدينيّ والاجتماعيّ الذي يعني

الأخ الكبير، فهو كان شيخ الطريقة القادريّة في عموم مناطق شرق أربيل وغربها، من منطقة خوشناو وشقلاوة وكويسنجق وبالك وراوندوز وبرادوست وسهل أربيل، وصاحب التكيّة القادريّة الرئيسة للمنطقة في مركز ناحية هيران، التي لا تزال تُدار من بعده من قبل أحفاده أباً عن جدّ، وكان له مجلس أدبيّ واجتماعيّ عامر في تكيّته، يرتاده الشعراء والأدباء، والعلماء والوجهاء، وقرّاء المقامات الدينيّة والصوفيّة من معظم مدن ومناطق كردستان، على شاكلة الصالونات الأدبيّة القائمة آنذاك في أوروبا.

فهو من مواليد هيران سنة ١٨٧٣ ميلاديّة على أكثر التقديرات، وكذلك وفاته كانت في هيران نفسها، منتقلاً إلى رحمة الله تعالى سنة ١٩٤٢ (المصدر السابق: ١٩و٦٠) وكان شاعراً مطبوعاً وفنّاناً جماليّاً متميّزاً، أسعفه على ترسيخ شاعريّته وحرارة أسلوبه الغزليّ والرمزيّ أمران أساسان، أوّلهما مشربه الصوفيّ وتوجّهاته الروحيّة، ثانيهما طبيعة منطقته الجميلة الخلّابة منطقة خوشناو، ذات الهواء والأجواء الطيّبة الرطبة في معظم فصول السنة وأشهرها، وخاصّةً مركز ناحيتها هيران، كونها واقعةً في منطقة جبليّة مكثّفة، تتمتّع بالهواء الصافيّ والنقيّ، وكذلك الينابيع الرقراقة العذبة الكثيرة وشلاّلات المياه، وغزارة البساتين والمساحات الخضراء والمواقع المبهرة في الجمال، فقد ورد ذكرها ووصف جمالها وصفائها في كثير من الكتب والمذكّرات والمطبوعات الكرديّة والعربيّة، وحتّى الإنكليزيّة (المصدر السابق: ٢٧)، ولا تزال تُعدّ هيران من أهمّ المواقع السياحيّة لمحافظة أربيل، يتوجّه إليها الناس بجموع غفيرة أيّام الأعياد والعطل والمناسبات، لغرض الاستجمام وقضاء أوقاتهم في معظم الأشهر وفصول السنة.

كما كان لشغفه بالشعر الفارسي العرفانيّ، أثر بالغ في شاعريّته وتفوّقه الشعريّ، يظهر أثر ذلك واضحاً وجليّاً في قصائده الفارسيّة والكرديّة على السواء، وكان يقول الشعر باللغات الثلاث، الكردية والفارسيّة والتركيّة، لكن لم يُدوّن له شعر بالعربيّة، على الرغم من أنّه شخصيّاً يقول في بيتٍ له، ضمن قصيدة رائيّة متعدّدة اللغات، كلّ بيت منها مكتوب بلغة من اللغات الأربعة، الكرديّة والعربيّة والفارسيّة والتركيّة، مع أنّ صافي هو كرديّ الأصل، لكنّ الآن في غرام عشقك يقول الشعر باللغات الأربعة، مخاطباً شيخه ومراده.

درس العلوم الدينيّة والعربيّة أوّلاً عند والده في تكيتهم، وكذلك في مدرسة جامع هيران، ثمّ انتقل إلى مدارس أخرى متعدّدة في مناطق كردستان المختلفة، قاصداً الشيوخ المجيدين للتحصيل عندهم، فقصد إيران مدّةً ومكث في كلّ من مهاباد ومنطقة لاجان وبسو فترةً من الزمن، خاصّةً في مهاباد عند الشيخ قاضي علي والد پيشه وا قاضي محمد (المصدر السابق: ٢٠) لأخذ العلوم وإكمال التحصيل على طريقة علماء الكرد القدماء، كان عارفاً كبيراً وشاعراً مجيداً، بدأ بنظم الشعر في سنّ الرابعة عشرة

من عمره، ومعظم قصائده منظومة في العشق والغرام والتصوّف والإلهيّات وحبّ الرسول (ص)، وكذلك شيخه وملهمه الشيخ عبد القادر الجيلانيّ، منشيء الطريقة القادريّة. ولم يرد في شعره شيء عن الاجتماعيّات أو الإخوانيّات أو القضايا الحياتيّة العامّة، وهو من الشعراء الذين جمعوا بحقّ بين الأدب والتصوّف على شاكلة كلّ من الشيخ أحمد الجزيريّ ومحوي وحريق (المصدر السابق: ٢١). فهو من الجيل الثاني من حيث الزمن، وكذلك من حيث المرتبة الشعريّة للشعراء الكرد الكلاسيك الكبار، بعد نالي وسالم وكوردي ومحوي، إن جاز لنا التصنيف الطبقيّ بحقّهم نقديّاً.

أسلوب الصافي في كتابة الشعر أسلوب رمزيّ هائم وشيّق، يجمع بين الغرام والروحانيّة، متمتّعاً بحرارة الصور والقدرة الموسيقيّة العالية، والطابع الغنائيّ المؤثّر، متغنّياً كثيراً بالقلب والخمر المجازيّ ورموز الدين والتصوّف وكذلك الألحان والآلات الموسيقيّة بأسمائها وأوصافها، وكذلك جمال الطبيعة وسحرها وحبّه لطائر القبج البرّيّ وشغفه به، وفي أسلوبه كثير من الألفاظ والصيغ والعبارات الفارسيّة، كما تبدو على أسلوبه خصائص شعراء منطقة موكريان ولهجتهم من أمثال وفايي وحريق وآخرين، وكان لشعره حضور بارز في المجالس الأدبيّة والشعريّة، في أربيل وكويسنجق وراوندوز، ولا تزال قصائده في الغزل والمديح الدينيّ مادّة المنشدين وقرّاء المواليد والتواشيح في تكايا وخانقاهات كردستان، وله أكثر من مئة قصيدة فارسيّة، بحسب ما هو مثبّت في ديوانه.

طُبع ديوانه أكثر من مرّة، على نحو بدائي وتجاريّ، لكنّ ديوانه الكامل والمحقَّق والمشفوع بالدراسات، هو ما أنجزه وقدّمه للمكتبة الكرديّة الكاتب والشاعر محمد ملا مصطفى الهيرانيّ، الذيّ يُعدّ عملاً متكاملاً وموفّقاً، يحوي جميع قصائده الكرديّة والفارسيّة والتركيّة، مع بيبلوغرافيا بمعظم ما كُتب عن صافي وشعره الجميل والمتميّز، كما دُرس شعره أكاديميّاً في إطار رسالة ماجستير في جامعة صلاح الدين من قبل الدارس الدكتور سردار أحمد كردي.

٥. نبذة تأريخيّة عن تأثّر شعراء الكرد بالشعر الفارسيّ

المتتبّع لتأريخ الشعوب والمجتمعات البشريّة على مرّ العصور والأزمان، يتبيّن له كيف اتّصلت واحتكّت هذه الشعوب في فنونها وآدابها في مراحل معيّنة، بعضها ببعض، وكيف أدّى هذا الاحتكاك والاتّصال إلى التفاعل والتجاوب بين الثقافات والآداب والفنون للشعوب والأمم، وكيف أدّت هذه الاتصالات إلى إثراء الفكر وتطوّر الفنون وإغناء الثقافات بين بني البشر، وفي الوقت نفسه كيف أدّت إلى خلق جوّ من التجاوب والتفاعل، وبناء العلاقات الإيجابيّة بين تلك الشعوب والأمم، فالمجتمعات والشعوب

شأنها شأن الأشخاص والأفراد، إذ لا يمكنها أن تعيش وتبقى منفردةً منعزلةً، لأنّ الإنسان بطبعه وفطرته أفراداً وجماعاتٍ كائن اجتماعيّ، كما قال به المنظّر الأوّل لعلم الاجتماع ابن خلدون (ابن خلدون، ١٩٧٨: ٤١)، وهو مخلوق لغاية التفاعل والتجاوب والتواصل، وما ميزة النطق واللغة التي منحه الله تعالى من دون باقي الكائنات الحيّة، إلّا لدليل شاخص على هذا التوجّه وهذه الغاية المشرّفة من خلقه.

ومعلوم إنّ الآثار والأعمال الأدبيّة للآداب عند الشعوب تكون أقرب إلى الكمال، كلّما تغذّى الأدباء على المؤثّرات الأجنبيّة المتفرّدة والراقية، هضماً وقدرةً وانعكاساً، ومن ثمّ أجادوا التعبير في كتاباتهم بروح محلّيّة خالصة، صافية من العناصر الغريبة والمحاكاة والتقليد، على نحو تعاون وتفاعل بين عبقريّة المؤلّف الخاصّة ومختلف التأثيرات الأدبيّة التي لم تحرّفه عن اتّجاهه ولا أوهنت مواهبه، وإنّما منحته القابليّة وطاقة إضافيّة إلى طاقاته الذاتيّة، وقد قيل عن ذلك ما الليث إلّا بضع خراف مهضومة (غنيمي هلال، لا تا: ١٨).

وإنّ التفاعل والتجاوب بين الأمّتين، الكرديّة والفارسيّة، لأسباب وعوامل كثيرة لا يسع المقام هنا لذكرها، وبالتالي بين أدبيهما ولغتيهما، صورة من صور تلك العلاقات والتفاعلات الموجبة بين الأمم والشعوب، التي يمكن التدليل على ذلك بعشرات الشواهد والوقائع والأمثلة، بين الشعراء والعلماء الكرد، في إطار التحصيل والتأثّر والإعجاب، وأخذهم بما هو المجدي والمثمر لإغناء وتطوير الثقافة والأدب الكرديّين، فقد كان للشعراء الكرد الكلاسيك علاقة حميمة باللغة والأدب الفارسيّين منذ قرون، حتّى أواسط القرن العشرين، إذ كانت دراسة الكتب والدواوين الشعريّة الفارسيّة، في الحكمة والمعرفة والأدب شرطاً ومادّةً ضروريّة في التحصيل العلميّ لطلّاب العلم الكرد، ضمن المواد الدراسيّة والمنهجيّة القائمة آنذاك في عموم كردستان، وليس فقط في قسمها الإيراني.

فكان الطالب الكرديّ يتعلّم اللغة الفارسيّة وأدبها، ويتعرّف على شعرائها الكبار من أمثال سعدي وحافظ ونظامي كنجوي وعطّار النيشابوريّ ومولانا جلال الدين وغيرهم، ربّما أحياناً أكثر وأسبق من تعرّفه على الشعراء الكرد الكبار من أمثال نالي وسالم وكردي ومحوى ومولوي، أو كبار الشعراء العرب كالمتنبّي والمعرّي والبحتريّ وأبي تمّام، على الرغم من أنّه كانت دراسته بالعربيّة وفي العلوم العربيّة، لمدّة عقد من الزمن، وأحياناً أكثر، يدرس فيها عشرات الكتب العلميّة المعتبرة في العربيّة والدين، لكنّه يبقى غير متجاوب وغير متفاعل مع العربيّة وآدابها بالمستوى المطلوب، وعلى نحو تفاعله مع اللغة الفارسيّة وآدابها، فبمجرّد دراسة ديوانين أو ثلاثة للشعراء المعروفين الذين ذكرناهم آنفاً، تتفتّح قرائحهم

وتنمو فيهم روح الشاعريّة والكتابة الإبداعية بالفارسيّة، وبرغبة عارمة دون إلزام أو إكراه، خاصّة عندما كانت الفارسيّة لغة الحكمة والأدب والثقافة لدى الشعوب الإسلاميّة جميعاً، ولعلّ السبب الأقوى في ذلك هو شعورهم بغنى بلاغة الفارسيّة وجمالها ورقّة أدبها وموسيقيّتها، وكذلك علوّ شأن أدبائها وشعرائها، وكان لإدراكهم بما هو القائم بين اللغتين من علاقة تشابه ووحدة للأصل والمنشأ أحياناً، دوره المؤثّر والفاعل في ذلك، كونهما منحدرتين عن أصلهما الآريّ.

لما هو المعلوم أنّ كلّاً من اللغتين، الفارسيّة والكرديّة تنتميان إلى اللغات الإيرانيّة المنحدرة عن مجموعة اللغات الهندوأوربيّة، التي تعود جذورها إلى لغة الآريّين، ولعلّ مرحلة الافتراق والتفرّع بين اللغتين ليست ببعيدة كثيراً، ربّما يعود إلى ما قبل الفتوحات الاسلاميّة لبلاد فارس وسلسلات جبال زاكروس (ويسي، ٢٠٠٨: ٤١)، لذلك نجدهما قريبتين من بعضهما، على صعيد الصرف والنحو والتلفّظ والتركيب وغيرها، فجذور الكلمات وقواعد التركيب والتصريف والجيرة والتحادد بينهما لآلاف السنين، كلّ تلك هي نقاط الاشتراك والاحتكاك والتفاعل بين اللغتين والأدبين، ووشائج العلاقات وأسس التأثير والتأثّر الموجبين في بعضهما البعض (المصدر السابق: ٧)، على النحو الذي نجده ونراه اليوم بين الشعبين والأمّتين.

٦. معاينة الرمزين القلب والناي

القلب والناي، كلاهما رمزان بارزان في الأدب والتصوّف وعموم الفنون، خاصّة عند الشعراء الرومانسيّين، إذ إنّ لهما مكانة مرموقة في المذهب الرومانتيكي الآخذ بالطبيعة ومفرداتها بقوّة، وكذلك لدى الشعراء العرفاء وعالمهم العرفانيّ والوجدانيّ، فالرمزان لهما فاعليّة شعريّة، يتفانى معهما الشعراء في ثنايا تجاربهم، لما لهما من قابليّة الدلالة الجماليّة والإيحاء والإسقاط. فالقلب عنصر بايولوجيّ جسديّ مهمّ وحسّاس، وهو بمثابة القيادة والتمكين للجسد، وكذلك المكمن الأوّل للنفس والروح، وسبب ديناميكيّة الحياة ومضخّة الدورة الدمويّة في الجسم، وفي الوقت نفسه مستودع للعواطف والمشاعر وجميع النشاطات الروحيّة والعرفانيّة، الذي يُطلق عليه بهذا المعنى لفظ الفؤاد، للدلالة على جانبه المعنويّ والاعتباريّ، الذي يوازي جانبه المادّي من حيث الأهمّيّة. والناي عنصر نباتيّ طبيعيّ، يتشيّأ من قصب مجوّف يفقد طراوته ويجفّ بعد الاقتطاع من منبته، وهو آلة موسيقيّة موغلة في القدم، يُصنع على هيأة مخصوصة قابلة للقيام بدور الانبعاث الصوتيّ المنغّم المثير، والمتضادّ، بين الأنغام السارّة

المفرحة والأنغام الحزينة الآسية، إذ يقوم بالمهمّتين في آن واحد، والفنّ العظيم دوماً هو ما يمنحنا شيئاً من الحزن الخفيف، إلى جانب ما يمنحنا من قسط كبير من السرور.

وعلى نحو عام، كلاهما عنصران مرغوبان في النفس والذهن والشعور، أي في الفنّ والمعرفة، ويشتركان في أنّ كليهما محطّ الإثارة والتأثير والهيجان، الناي بالتأثير والقلب بالانفعال والتأثير أيضاً، الناي بالتهييج والقلب بالهيجان، الناي بالإثارة الحسّيّة والقلب بالإحساس الجمالي، ناشدهما الشعراء والفنّانون من عبّاد الجمال كثيراً، وأُعجبوا بهما أيّما إعجاب، ربّما بدرجات متقاربة، مع أنّهما غير متشابهين في الواقع الخارجيّ والمادّي، من حيث الماهيّة والأهمّية، إذ إنّ للقلب فضل احتضان الروح عضويّاً وإدارة الحياة في البدن، والقيام بدور المستودع للرغبات والغرائز ومولّد المشاعر والأحاسيس، والمهيّؤ لكلّ المواقف النفسيّة والشعوريّة، لكنّ الناي حصراً له الجانب الجماليّ والإثارة وخلق الإحساسات الجماليّة، واللذّة السمعيّة بما تتوخّاه وتنشده الروح والذائقة الجماليّة.

فالقلب أو الفؤاد مصطلح لكلّ ما يدور في عوالم الروح والنفس والإدراك، ورمز للعالم الباطني وقوّة الإبصار والحقائق الثابتة والقضايا المعنويّة عند الصوفيّة، وهو مرجع التصوّرات والإدراكات العرفانيّة، أمّا الناي فمفهوم جماليّ، ورمز فنّيّ منشود ومطلوب، فهو مصدر النغمات الجميلة الخالدة الموسيقى، التي نُعِتت بلغة الطبيعة أو لغة البشريّة الأولى قديماً، أمّا حديثاً فتُعرف بلغة الشعوب، التي يفهمها ويتمتّع منها الجميع، عن طريق الإحساسات والتذوّق الجماليّ وإن اختلفت اللغات والأعراق والبيئات، وأصبحت لغة رمزيّة مرغوبة، إلى جانب الرموز والعلامات التعبيريّة التي يلجأ إليها الإنسان الفنّان في إنتاج الفنون والآداب في الفنون جميعاً.

والشعراء بشكل عام والصوفيّة على نحو خاص، يلجؤون إلى رموزهم الخاصّة والمبتدعة تلك، عندما يتمرّدون على القولبة والنمطيّة، ويرفضون علامات العقل الجماعيّ في التعبير، التي تحاول دوماً إلغاء الفردانيّة لدى الإنسان الفنّان، وذلك ليعبّروا بها عن مواقفهم ومقولاتهم، وكذلك مفاهيمهم الخاصّة وغير المألوفة على العرف والمعارف العامّة (ديركي، ۲۰۰۹: ۵۸)، فتكون رموزهم أحياناً بمثابة الكود والشفرة للتواصل فيما بينهم، وغاية الأديب الصوفيّ في رمزيّته وغموضه هذا هي التعبير عمّا هو كائن خلف الوجود الزائل والعرضيّ، واكتشاف الوجود الحقّ الثابت الذي تتعدّد تجلّياته، لا للتعبير عن المظاهر الانفعاليّة الآنيّة كما هو الحال عند الرومانسيّ، وإنّما للتعبير والغوص في حقيقة النفس الإنسانيّة وسرّها الداخليّ العميق الروح وخبايا الذات، والنقل من الحقيقة المطلقة القابعة في أعماق الذات، للوصول إلى السرّ الحقيقيّ للوجود الحقّ الثابت وهو مطلقيّة الروح، وتحديداً روح الله المتجذّر

في مخلوقاته الشريفة، وهذا هو المغزى العميق للحديث النبويّ الشريف، الذي تمسّك به المتصوّفة من عرف نفسه فقد عرف ربّه (المصدر السابق: ٦٠).

وبما أنّهم لا يستطيعون نقل مشاعرهم ومواجيدهم تلك صراحةً، التي لا تُدرك إلّا بالذوق والمشاهدة، كما لا يُعبّر عنها الا بلغة الإشارة والرمز والخيال، ولا تفي بها لغة المنطق والقياس، فإنّهم آثروا أسلوب التلميح والرمز والإشارة والألغاز (المصدر نفسه)، في لغة رمزيّة مكثّفة بالمجاز والإشارات، ومنها إشارتا الناي والقلب، كما عند مولانا وصافي. وإنّ الموضوع الذي يؤرّق الصوفيّ دوماً هو الله تعالى وحبّ الله بوصفه حقيقة الحقائق، وللكشف عن هذه الحقيقة العليّة التي لا تُسعفه لكشفها وسائل المعرفة العاديّة، فهو يقرّر اللجوء إلى القلب بوصفه مصدر المعرفة العالية والمواصفات المعنويّة، عسى أن يُدرك به موضوعه وهو غاية الغايات بالنسبة له، عن طريقه بواسطة الذوق والإلهام، لذلك الموضوع الذي ملأ الصوفيّ بشحنة عاطفيّة طاغية، وتملّكته كليّاً وتتأبّى عن التعبير عنها، وإنّما تتطلّب لغة تختلف عن اللغة التي نعبّر بها عن إدراكاتنا العاطفيّة والحسّيّة، ومن هنا تأتي كل كلمة في تعبيره رمزاً للتعبير عن حقائق تتعالى على الحسّ والمادّيّات (المصدر السابق: ٦٤)، وبذلك يكون الأدب عندهم وخصوصاً الشعر تجربة، ورياضة روحيّة وذهنيّة للوصول الى المطلق، وإنّ الرمز والأسطورة وسيلتان وشكلان للاتّجاه نحو أعماق أكثر اتّساعاً، والبحث عن معنى أكثر يقينيةً (أدونيس، ١٥٨) وتشفّياً.

أوّلاً: الناي

اتّخذ مولانا الناي رمزاً لقصّة الاقتطاع والمفارقة عن الأصل والكلّيّة نيستان، ومن خلاله عبّر عن اقتطاع الروح كجزء عن عالم الأرواح والملكوت الأعلى، ضمن مفهوم وحدة الأرواح، في صورة هياميّة مسحّرة، متداخلة بين العشق الحقيقيّ الإلهيّ والعشق الحسّيّ المجازي، في إطار من الوجد الروحيّ والتماهي، والتعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه باللغة المحايدة الباردة، من آلام الفراق ومعاناة الاشتياق، لذلك يقول: أريد صدراً برّحه ومزّقه الفراق، لأبوح له بألم الاشتياق لأنفّس عن نفسي بعض الشيء، قائلاً:

سينه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگويم شرح درد اشتياق

(مولانا: ١٣٩٥: ١٩)

وإنّ شوق الشخص المفترق عن أهله ومنبته دوماً للعودة إلى أصله، وتكون استغاثته للالتحام مرّةً أخرى بأصله وكلّيّته، قائلاً:

هر کسی که او دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش
(سیاحزاده، ۱۳۹۷: ۳۷)

ومسوّغاً لإحداثه النغمات الشجيّة المؤثّرة، التي تلبّي عطش العشّاق في شأنهم الروحيّ، بربطه وإدخاله في موقف صوفيّ عالٍ من الاتّحاد بين الروح والأنين، قائلاً:

سرّ من از ناله من دور نیست لیک جشم و گوش را آن نور نیست
(مولانا، ۱۳۹۵: ۱۹)

وهو يبيّن ملابسات ذلك النقص والقصور المادّيّ المانع للوصول إلى المعرفة التامّة والحقّة، قائلاً:

تن زجان و جان ز تن مستور نیست لیک کس را دید جان دستور نیست
(المصدر نفسه)

وقد ذهب دارس معاصر إلى أنّ توظيف مولانا للناي واختياره رمزاً شعريّاً وعرفانيّاً، يأتي لما للناي هذه الآلة الموسيقيّة المعروفة من خصائص وامتيازات على غيرها، منها: أنّ الناي من الآلات الموسيقيّة البسيطة والخامّة، قياساً بجميع الآلات الموسيقيّة الأخرى، التي تُصنع وتُركّب كلّ منها من مجموعة موادّ وعناصر، لكنّ الناي الآلة الوحيدة التي تصنع من عنصر ومادّة واحدة، وهي جسده الخشبيّ النباتيّ المجفوف، مع أنّه يمنحنا كلّ هذه النغمات المثيرة المؤثّرة، وكذلك للناي دور ومهمّة التنبيه والتوجيه بالنسبة للعجماوات، خاصّة الأغنام، إذ يوجّهها ويعيد بها إلى القطيع أو البيت، ويحفظها من الضياع والهلاك، وكذلك أنّ آلة الناي آلة فارغة الأحشاء وجوفاء الباطن، وعن طريق الحرق والكيّ والتثقيب المتعدّد في بدنه، يتحمّل عذاباً ومعاناةً ورياضةً كبيرة، إلى أن يصبح كائناً جماليّاً وموسيقيّاً غنّاءً، وكذلك بما أنّه متشكّل من عنصر واحد، فنحن لا نرى له إلّا جسده، علماً بأنّ النغمات الصادرة منه ليس هو عين الجسد ولا جزءاً منه، وإنّما هو من الهواء، ذلك الهواء الموجود في كلّ مكان، لكن لا نراه لأنّه ليس بمرئيّ لنا، ذلك الهواء المحصور والمدفوع على نحو منظّم ومنسّق، فالوجود التركيبي والتشكيل الثنائيّ من القصب والهواء هو عين التشكيل والتركيب الثنائيّ للجسد والروح في الأحياء، وفي مقدمتهم الإنسان.

وكان لاستخدام مولانا للناي على هذا النحو الموفّق والترميز به بهذه الصورة الأدبيّة العالية، في معنى حسّاس وخطير، وفي إطار صورة شعريّة مبتكرة، لم يسبق لها التطرّق والاستخدام من قبل، وبهذا الأسلوب الأدبيّ الدراميّ المصوّر والموسّع، لذلك أصبح الفضل كلّ الفضل لمولانا، في الترقية والتسامي بهذه الآلة المألوفة إلى مرتبة الترميز والتعبير به عن القضايا الإنسانيّة الكبرى من الوجد

والوجود، والتمجيد بالروح، والعشق والفراق، بأسلوب تشخيصيّ مستنطق، يشخّصه على نحو ناطق حكيم محاور، يعرض قضّيته وبأسه، فيقول مذ قُطعتُ من الغاب يبكون لنواحي الرجال والنساء؛

كز نيستان تا مرا بريده‌اند از نفيرم مرد و زنناليدند
(المصدر نفسه)

وقابليّته في الجمع بين طرفي الأحوال المعاكسة المتناقضة من السعداء والأشقياء؛

من به هر جمعيّتى نالان شدم جفت بد حالان و خوش حالان شدم
(المصدر نفسه)

ثمّ بيان موانع الاطّلاع على الأسرار والحقائق الثابتة؛

سرّ من از ناله من دور نيست ليك چشم و گوش را آن نور نيست
(المصدر نفسه)

ثمّ تخليده لعنصر الناي ورمزيّته في ذهن البشريّة والآداب العالميّة، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وذلك في صورة حالات من الوجد والانتشاء والاغتراب النفسيّ والاتّحاد بالكونيّ، روحاً وتعبيراً، لأنّ لكلّ صوفيّ كبير هدف في تعبيره وكتاباته، وهو اكتشاف لغة كونيّة يعبّر بها عن المطابقة والتداخل، بين اللامنتهي المعنى والروح، والمنتهي الصورة والأشكال، وهي لغة تتكلّم دون وساطة العقل، وإنّما لغة تقوم على النشوة، لأنّه لا يعبّر عن نشوة الصوفي الا لغة منتشية.

فبقوّة خياله الخلّاق والبصيرة الصوفيّة المتوثّبة، أشعل مولانا النار في النايّ، ونفخ فيه من روحه نار العشق والهيام، فرفعه وارتقى به وبقضيّته الرمزيّة إلى مصافي القضايا الكبرى، من الوجود والعدم والفناء والخلود، والتعبير به عن ثنائيّة الروح والهواء، وقوّة العشق الناريّة التي تُصفّي وتُرقّي قائلاً:

آتش عشق است كاندر نى فتاد جوشش عشق است كه اندر مى فتاد
(مولانا، ١٣٩٥: ١٩)

وهو ينيط به مهمّة الحديث الخالد عن خلود العشق الدامي، وقصّة عشق مجنون إحدى صوره الدانية والقريبة بقوله:

ني حديث راه پر خون مى‌كند قصه‌هاى عشق مجنون مى‌كند
(المصدر نفسه)

ومن ثمّ الارتقاء به إلى درجة رؤية المصائر والمجاهيل والمكاشفات ودرجة التمييز والقرار بين الحقائق المطلقة وبين الأعراض القاصرة ومحدوديّات الزمان والمكان قائلاً:

روزهـــا گـــر رفـــت گـــو رو پاک نیســـت تـــو بمـــان ای آن‌کـــه چـــون تـــو پاک نیســـت
(المصدر نفسه)

ومعلوم أنّ نوح الناي الرامز لأنين الإنسان ليس جزءاً من مادّة جسده الخشبيّ، ولكنّ جسده هو الوسيلة لنشأة هذا النوح والأنين، إنّما نَوْحه من الهواء المحصور الخفيّ الذي بداخله، والهواء النائح في داخل الناي هو رمز لـالروح، أي نفس الإنسان المربّاة على الخير والحقّ، فهي لتجلّيها تعتمد على الجسد، وبهذا يشير مولانا في ترميزه بالناي إلى حقائق وعناصر ثلاثة، جسد الناي، والهواء الخفيّ المصوّت، وكلّية وجود الناي، للإشارة والدلالة على الجسد الإنسانيّ والنفس الطاهرة فيه الروح، وكليّ وجودنا الإنسانيّ الساميّ والروحيّ (سياحزاده، ۱۳۹۷: ۳٤). وفي الوقت نفسه يفسّر العرفانيّون بأنّ رمزيّة الناي إشارة للدلالة على الإنسان الكامل، والناس المتسامين الكبار مثل مولانا نفسه، فهو مرشد أخلاقيّ وشيخ طريقة وعارف كبير، وهو الآخذ بأيدي السالكين إلى الطريق الحقّ والخير، أي الإنسان الكامل في الإنسانيّة، إنسان ذو وجود ونفس إنسانيّ نبيل ووجود شهرياريّ (المصدر نفسه) لذلك يصبح الناي والأنا في صور الأحداث والمواقف في القصيدة، عنصراً وشخصيّة واحدة في اتّحادّ فنّيّ وعرفانيّ.

ثانياً: القلب

لعلّ من حيث البناء الأدبيّ المتفرّد والخلق الفنّيّ المبتكر، لا يمكننا المقارنة بين ما ابتدعه مولانا من ترميز مبتكر وصورة أدبيّة راقية للناي، وبين موقف صافي المعارض له والداعي إلى نقض ذلك الرمز وتقديم البديل عنه، فالابتكار والسبق والاهتداء إلى مثل هذه التصوّرات المزدوجة، غراماً وهياماً، عشقاً وتمجيداً، مسجّل يقيناً لمولانا، وذلك في عصر مبكّر وهو القرن السابع الهجريّ الموافق للرابع عشر الميلاديّ، على نحو خالد ومتواصل إلى يومنا هذا، في زرع بذور الجمال وغرس جذور العرفان، وخلق الإحساس الجماليّ لدى الأجيال البشريّة، على مختلف لغاتها وأعراقها، لذلك نرى أنّ حجم انشغال الدارسين الغربيّين بأدب مولانا وفيوضاته وعجائبه، أكبر وأكثر من الانشغال به في داخل إيران (مولانا، ۱۹۸۸: مقدمة).

لكنّ صافي حاول جهد الإمكان التقرّب والتلامس لتخوم تلك التجربة الأدبيّة الخالدة والراقية لمولانا، عن طريق التعامل مع تجربته والتأثّر بها أوّلاً، ومن ثمّ طرح رؤيته الخاصّة والبناء على تجربته ثانياً، وذلك عن طريق معاكسته، لرمزه وصورته الأدبيّة لا كلّي دعوته، من حيث الإنصات والاستماع لما هو

له الاعتبار واللياقة، صحيح إنّه عاكسه وناقضه في عنصر الرمز، وهذا بذاته أمر مهمّ وجدير، أدبيّاً وفنّيّاً، إذ لم يجرأ أحد من شعراء الفارسيّة ومن غيرهم أن يُقدِم على مثل هذا الموقف، وهذا دليل لياقته وإمكاناته الأدبيّة والفنّيّة، لكنّه ربّما أقدم على ذلك من باب التوق والشوق لاستحضار روح مولانا للتلاقي العرفانيّ معه، في مشهد أشبه بموقف النبيّ موسى (ع) مع الذات الإلهيّة، (ولله المثل الأعلى)، عندما أسهب في حديثه وأدام بحواره معه تعالى، بغية التسامي بذاته من خلال الذات العليّة، وإدامة اللقاء وإطالة لحظات السعادة والانتشاء والتلذّذ الروحيّ الأكثر. فلعلّ صافي أراد بعمله هذا أن يفتح نافذةً للتلاقي والمحاورة مع ذات مولانا، وخلق لقاء عرفانيّ معه، لكن من خلال عرض جدير بالمحاورة والتواصل، وهو المناقضة والمعاكسة في المادّة والثيمة، وفي الوقت نفسه يوفّر له هذا الاتّصال السعة في زمن الحديث والمحاورة، لا مجرّد محاكاته والسير في مساره توافقيّاً، فقام بتقديم عنصر رمزيّ بديل عن رمزه للإنصات والاعتبار، وهو عنصر القلب، القلب الذي يحوي الروح، الروح التي هي من أجلّ وأبرز قضايا مولانا.

فإذا كان مولانا يقصد برمزيّة الناي، كلّاً من ثنائيّة الروح والجسد، أو ثنائيّة المادّي والمعنويّ، أو المرئيّ والمخفيّ، أو الأثر والمؤثّر، فكلّ هذه المفاهيم متجسّدةٌ حقيقةً واعتباراً عند صافي في عنصر القلب، وفعله الباعث على الكثير من المهمّات والأسرار، ومنه فاعليّته في النفخ والتنغيم بالناي، فهو محرم العشّاق ومُسعد المشتاقين:

بشنو از دل محرم عشّاق اوست هم فرح افزای هر مشتاق اوست
(الهيري، ٢٠١٥: ٥٥٨)

وكذلك هو محطّ تجليّات الرحمة والرحمن الأبديّ، ومظهر نور الوحدانيّة السرمديّة قائلاً:

دل همیشه جلوه‌گاه رحمت است مظهر نور ضیای وحدت است
(المصدر السابق: ٥٦٠)

فهو مكمن الأسرار والعلم اللدنيّ، وبوتقة المكرمات وملابسات الخلق الأوّل والإيجاد منذ الأزل، الماثل في قوله (كُنْ فيكون) قائلاً:

دل کتاب علم اسرار لدن دل مکارم خانه‌ای ست از امرِ کُن
(المصدر نفسه)

وبما أنّ نغمات الناي المتنوّعة المثيرة، هي بتأثير فعل النافخ وقلبه، وإحساسه الجماليّ وشعوره الإنساني الطاهر، لذلك يُعدّ القلب عنده مصنع الصنائع والإبداعات جميعاً؛

دل صـــنایع خانـــهی صـــنع خداســـت دل بـــدایع خانـــهی حـــق را سزاســـت
(المصدر نفسه)

وكذلك إذا كان هناك تصنيف تدرّجيّ للوجود في فكر مولانا، على صعيد الجسد، وروح الإنسان، ومطلقيّة الروح، فإنّ القلب يُلبّي هذا التصنيف أكثر من الناي وبطريقة أولى، فهو كان الحاضر الأكبر في المعراج والمقصود بقوله تعالى (قاب قوسين أو أدنى)، المتمثّل بقلب الرسول (ص)، والوصول إلى مقامات الحقيقة الأبديّة؛

دل مکـــــان کـــــانِ او أدنی بـــــود دل مقـــــام کنـــــز لا یفـــــنی بـــــود
(المصدر السابق: ٥٦١)

فهو المصحف الأوّل لآيات الله، ومظهر الأسرار الخفيّة في قوله تعالى (فأوحى إلى عبده ما أوحى)، لذلك صافي يقول:

مصـــحف دل آیـــت مـــولا بـــود مظهـــر اســـرار مـــا أوحـــی بـــود
(المصدر نفسه)

كان القلب نبراس ليلة الإسراء وسرّ حكمة الخلق، في قوله: "لولاك لولاك لما خلقت الأفلاك":

دل چـــراغ لیلـــة الإســـرا بـــود مخـــزن ســـرّ شـــه لـــولا بـــود
(المصدر نفسه)

لأنّه محطّ الروح ومكمنه، وهو وسيلة ومصدر جميع النشاطات الروحيّة، من حيث المجاهدات والمكاشفات في عالم الأرواح، لذلك يرى علم التصوّف القلب مبعث كلّ النشاطات العرفانيّة والجماليّة، فقالوا بمدار القلب ومنار القلب، وأهل القلوب، والرؤية القلبيّة، وإن كان الناي أكثر طبيعيّة وسحريّة من حيث الحسّيّة والظاهر، لكن من حيث الوظيفة المعرفيّة والمهمّات العرفانيّة فإنّ القلب في منزلة رفيعة، لا توازيه الأشياء الأخرى في نظر الصوفيّة جميعاً. فهو مبعث أنوار الحقائق والكاتم للأسرار اللدنيّة، لا يُفشي أسرار العالم اللاهوتيّ للناسوتي:

شـــأن لاهـــوتی بـــه ناســـوتی نگفـــت راز باطـــن را بـــه ظاهرهـــا نهفـــت
(المصدر السابق: ٥٦٦)

وإذا كان عنصر الناي يُعدّ رمزاً للاقتطاع والافتراق، فإنّ القلب هو المتضرّر الحقيقيّ الأوّل من هذا الافتراق والاقتطاع فعليّاً، من خلال قصّة جدّنا آدم عليه السلام وجدّتنا حوّاء، والدي البشريّة، فأرواحنا جميعاً أجزاء من روحيهما، لذلك يقول حافظ:

مـن ملـك بـودم و فـردوس بـرين جـايم بـود آدم آورد در ايـــن ديـــر خـــراب بادم
(المصدر نفسه)

لذلك فالقلب هو أوّل وأكثر المنادين بعودة الروح إلى كليّتها وموطنها، وعالم الأرواح في عليائها، فهو مبتدع هذه الفكرة والمتعطّش المنادي بهذا المطلب، وهو المصدر والمرجع لوجود جميع الكائنات،

جـــزء در كـــلّ اســـت دل زيـــن كائنـــات كائنـــات از كـــلّ جـــزءش ســـانحات
(المصدر نفسه)

وإذا كان الناي يعتلي هذه المكانة الرمزيّة والشعريّة على صعيد الفنّ والعرفان، بواسطة تجسيد وتفعيل مولانا له، فإنّ القلب منذ أن أدرك الإنسان بدوره ووظيفته من خلال ثنائيّة العقل والقلب، والحياة والموت، والسعادة والشقاوة، ومن ثمّ معرفته بدوره العرفانيّ، باعتباره مستودع الأسرار ومجمع الإدراكات ومحطّ المعرفة الإلهيّة، المتمثّلة بقلوب الأنبياء والأولياء والعارفين الكبار، أعزّه الإنسان ومجّده العرفاء، ورفعوا من شأنه على سائر أعضاء الجسد، وأشركوه مع العقل في مهمّة تشكيل قوّة الإدراك والتعبير، وعامل الرؤيا والبصيرة والإدراكات الراقية، وكلّ ما له علاقة بالوجدان والضمير والرحمة والمعرفة والعرفان.

وفي الأخير يمكننا القول بأنّ عنصر القلب أشرف وأعلى من عنصر الناي، من حيث حقيقته الماديّة ووظيفته الحياتيّة ومهمّاته المعرفيّة، لكن على صعيد الابتكار الأدبيّ والفنيّ الجماليّ، والتوظيف الشعري الأوّل والمتميّز، ودرجات القبول وحجم المتلقيّن للتجربة التي جسّدته على مرّ العصور والأزمان، حسب معيار الفيلسوف كانط (حمود، ١٩٩١: ٣٥)، فإنّ رمزيّة الناي أعلى مرتبةً، وكذلك لما للقلب من بُعد ماديّ فاعل في الواقع الخارجيّ، يساوي بعده الجماليّ في الجانب المعنويّ، لكنّ الناي كلّ شأنه ودوره يتمثّل في مجاله الجماليّ والمعنويّ، ولا يشترك في وجوده أيّ اعتبار آخر، ثمّ إنّ التصوير الأدبيّ الرامز للناي هو من ابتكار وابتداع مولانا نفسه، لذلك نقديّاً يكون فعله ترميزاً، أمّا رمزيّة القلب واستخداماته المتنوّعة في الشعر والأدب، فهي شائعة في الآداب وليس من ابتكار صافي، وإنّما يتمثّل عمله في استخدام جديد للقلب، وتجربة مغايرة لتجارب الآخرين، وإن كانت مبنيّة على خارطة تجربة سابقة، وهي تجربة مولانا هذه.

هذا ما وجدته وأدركت به من أسرار الرمزين، لكن حتماً لكلّ من مولانا وصافي رؤية أخرى تفوق رؤيتي، بل رؤياهما لا رؤيتهما التي تصل حدّ الأساطير، لأنّهما هما العارفان الحقيقيّان برمزيهما، وقيل

صاحب الدار أدرى بما فيها، كذلك يقول المثل الفارسيّ قيمة الذهب عند الصائغ، أو كما قالت ليلى للخليفة: أسكت ما دمت لست مجنوناً، فإنّك لا تستطيع اكتشاف وتلمّس جمالي.

ولاشكّ في أنّ العملين كلاهما أصيلان وموفّقان، فكما أنّ عمل مولانا يتمتّع بالأصالة في ابتكار هذا العمل والترميز المبتدع للناي، كذلك عمل صافي يتمتّع بالأصالة، لأنّه خالفه وعاكسه، وأثبت فكرته وشخصيّته الأدبيّة في تجربته، فهو وإن كان مقتفياً لتجربة مولانا، لكنّه لم يذهب في ركابه ولم يأخذ بتصوّراته الشعريّة والرمزيّة، لذلك قيل: إنّ الأصالة الحقيقيّة تكون في ذات الفنّان وفي العمل الذي يبدعه، وذلك عندما يتعمّق وينشّط فكرته التي يتكوّن منها مضمون قضيّة حقيقيّة، ويتملّك هذه الفكرة كاملةً، ويكشف من خلال المادّة التي شكّلتها عبقريّته عن شخصيّته الحقيقيّة وصورته الأسلوبيّة، التي هي البؤرة الحيّة التي يتشكّل منها كلّ عمل فنيّ أصيل، الذي ينمو ويتكامل في صميم طبيعته الكاملة والنهائيّة (مكي، ۲۰۱۷: ۲٤).

٦. علاقة التشابه والاختلاف

مفهوم التشابه والاختلاف مفهوم جديد في العلاقات الأدبيّة، دعت إليه المدرسة الأمريكيّة أوّلاً، وأخذت به المدرسة الروسيّة لاحقاً، ومن ثمّ عموم مراكز الدراسات المقارنيّة الحديثة، منذ أواسط القرن الماضي، الذي يعني المقارنة بين الأعمال الأدبيّة على صعيد التشابه والاختلاف، بين الأشياء والمواقف والحيثيّات الشعريّة العامّة بين الأعمال، بقصد الممارسة الواسعة للمقارنات، والتعرّف على حقائق الملابسات الأدبيّة بين الأعمال، والتي في جميعها تكون في خدمة الآداب والمعارف الأدبيّة جميعاً. وذلك لأنّ غاية الدراسة المقارنة غاية تأريخيّة لا أسلوبيّة، إذ إنّ الدارس المقارن لا يدرس الموضوعات نفسها، وإنّما يدرس حركة سيرها، وأنّ مادّته شيء متحرّك كالتأريخ نفسه، لذلك يقول المنظّر الفرنسيّ المعروف فان تيجم: إنّ الأدب المقارن يُضيف متعةً ثقافيّةً أخرى، إلى جانب متعة الإحساس بجمال الشعر والنثر، وكذلك المشاعر والأفكار التي تثيرها أعماقنا، وهي متعة الفهم والتفسير (المصدر السابق: ٢٤٤) التي لا تقلّ شأناً عن باقي المتع الأخرى. لذلك نقف أخيراً في هذا المحور على مواطن التلاقي والتوافق من غير الرمزين، وكذلك وعلى مواطن الاختلاف والتباين، وإن كان الأمر الثاني وقفنا عليه من خلال المقارنة بين الرمزين تفصيليّاً، في المحور الخامس.

أوّلاً: المتشابهات

المتشابهات بين الأعمال المدروسة مقارنيّاً عادة، هي المسائل الشكليّة والبنائيّة بين العملين أو الأعمال الشعريّة، من مثل الوزن والقافية والشكل الشعريّ الفورم وطبيعة الخطاب من حيث التلوّنات اللغويّة والأسلوبيّة العامّة، وهي التي تبقى متوافقة بين العملين الشعريّين، مهما كانت صفة التأثّر ونوعه ودرجاته، معارضةً أم مناقضةً أم مجاراة ومحاكاة.

فالقصيدتان من حيث الوزن كلتاهما من بحر الرمل التامّ، ذات التفعيلات السُداسيّة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) في الصدر وكذلك في العجُز، وبتشكيلتي الرمل المقصور والمحذوف، من الضرب المتحوّل تصريعاً للضرب المقصور (فاعلان) كما في البيت الثالث لقصيدة الناي (از فراقْ / فاعلانْ) والبيت الأوّل لقصيدة القلب (هاى خام / فاعلانْ)، والضرب المحذوف (فاعلن)، كما في البيت الأوّل لقصيدة مولانا (مى كند / فاعلن) والبيت الثاني لقصيدة صافي (مى كند / فاعلن)، كنماذج عن باقي التفعيلات الأخرى.

والرمل التامّ لا يرد إلّا وعروضه محذوفةً، والحذف علّة، وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلاتن)، فتُصبح (فاعلا) وتُنقل إلى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسكنات، مقابل ضربه الصحيح، لكن بما أنّ القصيدتين مكتوبتان بالأسلوب المثنويّ المزدوج، أي على شكل ثنائيّات مقفّاة أو مصرّعة، فإنّ صورة القصر على نحو تام واردة فيهما أيضاً، وبنسبة صورة الحذف في الحجم والعدد، والقصر أيضاً علّة، وهو حذف ساكن السبب الخفيف في آخر التفعيلة (فاعلاتن) وتسكين متحرّكه، فتُصبح (فاعلاتْ)، وتُنقل إلى (فاعلان) المساوية لها بالحركات والسكنات.

وتفعيلة الرمل أي (وحدته الإيقاعيّة)، عادةً يدخلها كلّ من زحاف الخبن كثيراً، وهو حذف الثاني الساكن من (فاعلاتن) فتصبح (فعلاتن)، وزحاف الكفّ قليلاً، وهو حذف الساكن السابع من (فاعلاتن) فتُصبح (فاعلاتُ)، وقال العروضيّون إنّ في تكرار وحدته الإيقاعيّة، بتغيير طفيف يجعل وزنه بعيداً عن الرتابة وقابلاً للحركة، لأنّ كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه وضربه تساعده على أن يكون من بحور الطرب والغنائيّة القريبة من الألحان العرفانيّة الحارّة، التي تثير النشوة في سامعيها، لانسيابيّتها على اللسان ومرونتها العاليّة نغميّاً (المحجوب، ١٩٧١: ١٢٦-١٣١). ولذلك نجد أنّ من أشهر وأجمل ما جاء على هذا البحر من الموروث العربي، في تشكيلة مجزوء الرمل المقصور، هو ما ينسب إلى فتيات المدينة المنوّرة، عندما استقبلنَ الرسول الأكرم (ص)، عند الهجرة إليها ووصوله إلى مشارف المدينة، إذ أنشدنَ هذه الأبيات الجميلة:

طلـع البـدر علينـا مـن ثنيّـات الـوداعْ وجـب الشـكر علينـا، مـا دعـا لله داعْ
(عبدالرضا، ۱۹۸۹: ۷۷)

ومن حيث الشكل والفورم فإنّ الشاعر صافي الهيراني قد أخذ بالفورم والشكل الشعريّ الذي اتّخذه مولانا إطاراً وأسلوباً لقصيدته، وهو الشكل المثنويّ المزدوج في القافية، ذلك الشكل الذي ابتدعه مولانا نفسه للشعر في عموم آداب الشرق، الذي يعتمد على الشطرين بالتقفية الواحدة والمستقلّة لكلّ بيت (أ أ – ب ب – ج ج) إلى نهاية القصيدة، على شاكلة المنظومات والأراجيز المعرفيّة، الذي هو خروج من إطار القافية الموحّدة للشعر العمودي، وإنّ هذا التطابق والتساوي في الإطار والمسائل الشكليّة مبدأ من مبادئ المعارضات والمعاكسات في الأعمال الشعريّة.

ومن حيث المعنى والتوجيه، فإنّ كلتا القصيدتين تركّزان على المعاني السامية والصور العالية والأسلوب التوجيهيّ، ويتمحور خطابهما على التوجيه والتبصير، وتوجيه الخطاب للمفرد الواعي المفترض وليس للجمع والمجموعة، وتبدءان بأسلوب الطلب، الأولى بالطلب الأمري (بشنو از نى...) والثانية بالطلب الناهي (مشنو از نى...)، وكلتاهما تدعوان إلى الاستماع والإنصات إلى شيء مهمّ وذي اعتبار، وتنتهيان بالقول الختاميّ والسلام على المخاطب والمتلقّي، وتدور معظم القوافي والرويّ على حروف الدالّ والتاء والميم والنون بنسبة ثلاثين روّياً، وفي كلّ من القصيدتين الغلبة والكثرة لحرفي الدالّ والتاء بنسبة ثلاثة وعشرين رويّاً.

ويبدأ صافي الشروع في قصيدته بالارتكاز على وصف مولانا للحال بلفظ الخام في البيت الأخير من قصيدته الناي، بقوله:

در نيابـد حـال پختـه هـيچ خـام پـس سـخن كـوتاه بايـد والسـلام
(الهيراني، ۲۰۱۵: ۵۵۷)

مستخدماً عين لفظ الخام منذ البيت الأوّل:

مشـنو از نِي ايـن حكايت‌هـای خـام راز خـود گويـد بـه پـيش خـاص و عـام
(المصدر نفسه)

وكذلك يُنهي الحديث والقصيدة بما أنهى به مولانا من السلام فيقول:

صـافی از حـالات دل داد ايـن پيـام گـوش كـن گـر هـوش داری والسـلام
(المصدر السابق: ۵۵۸)

وعلى الصعيد الشخصيّ والاجتماعيّ كذلك، فإنّ كلّاً منهما، من الشخصيّات الدينيّة البارزة، لهما مكانتهما الدينيّة والاجتماعية البارزة في مجتمعيهما، وكذلك كان رمزين كبيرين في عالم التصوّف والعرفان، وشاعران بارزان في كثرة تناول موضوع العشق الإلهيّ في فنّهما، على الرغم من التفاوت بينهما في الكيف والكمّ والجمهور، ولهما مريدون وأتباع كثيرون، وكذلك لهما ميول ورغبات ملحّة للجمال والفنون، خاصّةً الموسيقى والإنشاد الدينيّ، والشغف بالصوت الشجيّ والرقص الديني وغيره، وكذلك لكليهما تعلقّ ملموس بالناس والاختلاط بالتجمّعات، دون الانعزال والهروب منها، والتعامل مع المجتمع برؤية الإصلاح للارتقاء به، ومن المفارقات أو من مشيئات القدر أنّ صافي أيضاً اسم قريته هو إيران، لأنّها كانت تُكتب هكذا قديماً، في المدوّنات ومخطوطات الشعراء والدارسين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، لكن فيما بعد صُحِّفت همزتها وكُتبت هاءً، فأصبحت هيران واستقرّت عليها.

ثانياً: المختلفات

أوّلاً من حيث الحجم، قصيدة الناي لمولانا تتكوّن من ثمانية عشر بيتاً، أمّا قصيدة القلب لصافي، فتتكوّن من ستة عشر بيتاً، ولا يُعرف لماذا تنقص الثانية عن الأولى ببيتين، فهل هذا النقص ناتج عن السقوط ونسيان النسّاخين أم لأمر آخر، لم يتعرّض الدارسون إلى سبب ذلك والتحقيق فيه، علماً بأنّ القصائد المعاكسة والمناقضة عادة تكون أكبر وأوسع من القصائد الأصليّة التي تُعاكَس، أو تكون على أقلّ تقدير متساوية الحجم لها، كون المعاكِس قائماً بمهمّتين، نقض المطروح عند السابق وكذلك إثبات بديله المقترح والمفضّل عنده، أمّا في المجاراة والمحاكاة فاختلاف الأحجام أمر ممكن ووارد بكثرة.

والمختلف الأكبر والأساس بين العملين هو ما يتمثّل في اختلاف رمزيهما الرئيسين والمحوريّين لتجربتيهما، بين ترميز مولانا بعنصر الناي للدلالة على قصّة الاغتراب وتباريح العشق، والارتقاء به إلى مرتبة مشاهدة المصائر والمنادي بعودته إلى عالم الأرواح، وبين توظيف صافي لعنصر القلب رمزاً للدلالة على المواقف الروحيّة العالية والمهمّات المشرّفة الجليلة، وكلّ ما تشكّل وتأسّس من الصور المختلفة في عمليهما ناتج هذا الاختلاف، لكنّه باتّجاه مسار واحد، وهو الإنصات للمرموز به، والاعتبار من وضعه ومهمّته.

أمّا أسلوبيّاً الذي هو بؤرة الاختلافات، فإنّ أسلوب صافي مختلف في التناول والمعالجة تماماً عن أسلوب مولانا، من حيث تفريعاته بمعاني العشق وحيثيّاته، والجولان في عالم العشّاق، وملابسات رمزه

المحوريّ، وتقديماته الشعريّة الخياليّة في صور أشبه بالمقدّمات البرهانيّة، كونه متعاملاً مع موضوع الناي يقينيّاً، وأنّه جمع بين الأسلوب التخييليّ والأسلوب الإقناعيّ، في بيان المعاني وشيء من الاستدلال المقنع، المعروف بالحجاج الشعريّ. يقول عن ذلك ابن حازم القرطاجنّيّ: متى تصرّف الشاعر في المعاني فأردف القول التخييليّ في الطريقة الشعريّة بالإقناعي، والإقناعي في الخطابة بالشعريّ، حسن موقع الأساليب من النفوس وارتاحت لحبّها الانتقال بين فنون الكلام، وتجدّد نشاطها ، فكلّ منتقل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه (القرطاجني، لا تا: ٦٣).

لأنّ موقف صافي موقف معترِض ومعاكِس، بل ومجادل، فهو يدعو إلى دحض ما ذهب إليه مولانا وبالمقابل إثبات ما هو مقتنع به، ويريد إقناع الآخرين به أيضاً، لذلك فهو يُلحّ على صحّة ما نقضه وإثبات ما ادّعاه، ويعدّد بأدلّته ومقدماته، التي في معظمها مقدّمات مشهورة عند الأغلبيّة، لكن في صور من الظنيّة والاحتمال في الماهيّات، خاصّة إزاء شخصيّة أدبيّة وعرفانيّة بمقام ومرتبة مولانا الروميّ، لذلك فهو يظلّ عازفاً على وتر الاستدلال والمحاججة الحثيثة، بالأدلّة والبراهين والمعزّزات لما طرحه منذ البيت الأوّل، من الدعوة لعدم الإنصات للناي وإنّما للقلب، لذلك جاء أسلوبه الشعريّ أقرب إلى الحجاج الجدليّ منه إلى الحجاج الشعريّ (البهلول، ٢٠١٦: ٧٧)، وواقعاً بين فنّيّة الشعر ومعرفيّة الإقناع والبرهنة، وبالتالي بين المجاز والحقيقة، فيما بناه وقدّمه في إطار الشعر وشكله، بعكس أسلوب مولانا فهو أسلوب صوفيّ شاعر متحرّر، سابح في المجاز والترميز والفتوحات الشعريّة والكشوفات العرفانيّة، من بداية القصيدة إلى نهايتها.

وكذلك في الوقت الذي يطرح مولانا أبيات قصيدته مصوّرةً متنامية، على أساس سلسلة من الأحداث والصور الحدثيّة، القصصيّة والدراميّة، ممّا بثّ هذا الأسلوب نوعاً من الحركيّة والتوتّر والفاعليّة في نسيج النصّ، فإنّ أبيات صافي وصوره معظمها أحكام واتصافات سكونيّة مفهوميّة، مصاغة في قالب الحجج والأدلّة، خالية من البناء الحدثي المفضي إلى التنامي والتصعيد الدراميّ، عدا الأبيات الأربعة الأولى، التي هي عبارة عن تعليلات وتسويغات لزحزحة قناعة المتلقّي، بعدم جدارة وأهليّة الناي بالإنصات والاعتبار، التي جاءت في سياقات من الأحداث المعلّلة السالبة والناقصة بحقّ الناي، من مجموع أبيات القصيدة الستّة عشر.

والأبيات الأربعة الأولى بعد المطلع في قصيدة مولانا وصف وتعريف بحقيقة عنصر الناي، على لسان الناي نفسه بياناً وتبجيلاً، في صور من الحوار والمشهديّة والتدرّج الفكريّ بما يخدم الحكاية الشعريّة والأمثولة الكنائيّة، التي يُشار إليها في النقد الحديث بمفهوم المعادل الموضوعيّ، الذي قال عنه

تي ئس إليوت: إنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فنّيّ هي إيجاد معادل موضوعيّ، الذي هو التركيبة المعادلة لهذه العاطفة، أو هي تركيبة هذه العاطفة (أحمد بدير، ٢٠١٩: ١٩٥)، من الحديث المنلوجي بالمناجاة، قائلاً:

أنصِت إلى الناي يحكي حكايته ... ومن ألم الفراق يبثّ شكايته
مذ قُطِعتُ من الغاب ومنبتي ... يبكي الرجال والنساء لأنيني
أريد صدراً برّحه ومزّقه الفراق ... لأبوح له بآلام الاشتياق
فكلّ من قُطِع عن أصله وكلّه ... يحنّ شوقاً إلى زمان وصله
(المصدر نفسه)

لكنّ الأبيات الأربعة في قصيدة صافي، هي في ذمّ الناي وبيان نواقصه وأخلاله وهفواته، حسب تصوّره الشعريّ على نحو التعليل والتسويغ، لبيان عدم أهليّة عنصر الناي بالاستماع والإنصات إليه، للاعتبار والاتّعاظ بقصّته، قائلاً:

لا تُنصت إلى الناي وحكاياته ... فهو يذكر سرّه للخاصّة والعوام
وهو يبكي ويصرخ من جفاء حبيبه ... ويروي حكايات أيّامه الحزينة
يذهب بشكواه من حبيبه إلى الغير ... ويفشي بأسراره أينما راح وحلّ

وهي تعليلات أدبيّة جميلة، يحسب لها حسابات جماليّة وفنّيّة، للارتقاء بمستوى العمل الشعريّ فنّيّاً، وكذلك تهيئة الموقف وطرح مقتضيات النقض للرمز المذكور عنده، وتقديم البديل المفضّل لديه محلّه، من أنّه يتحدّث ويتحاور كلّ المستويات، فلا يفرّق بين الخواص من أهل المعرفة والعرفان، وبين العوام الذين لا يُجدي معهم الحديث والتواصل، وكذلك لإفشائه الأسرار وإبداء الشكوى عن الحبيب للأغيار والخصوم أينما توجّه وحلّ، وأمور أخرى.

ولعلّ القوّة الحجاجيّة لأسلوب صافي، إضافة إلى متانتها وجدارتها في الاستدلال والتعليل، تكمن أيضاً في أنّه لم يبدأ قصيدته بالمقدّمات التعليليّة والتسويغات أوّلاً، للتمهيد للقيام بإصدار الحكم عليه بالنهي عنه والترك، وإنّما استهلّ مباشرةً قصيدته بالنهي والدعوة إلى الترك واستلاب رمز الناي وعدم الإنصات والاستماع له، ثمّ عقّب هذه الخطوة وهذا الاقتحام الشعريّ الصادم بالتعليل والتسويغات والبرهنة على ما دعا إليه بع ذكر الحكم والنتيجة. وهو ما يسمّى في الحجاج الجدليّ بطريقة الالتواء، لأنّ المحاجج في مثل هذا العرض، يقدّم النتيجة على المقدّمات، ولا يؤلّف المعادلة على ترتيبها

المعهود، أو يوجّه الأسئلة بأسلوب التخيير بدلاً من توجيهه بالسؤال التقريريّ (البهلول، ٢٠١٦: ١٥١) وغيره من التقنيات المفضية إلى بلوغ المرام.

٧. نتائج البحث

بعد هذه الجولة الدراسيّة المقارنة بين العملين الشعريّين، توصّل البحث إلى جملة نتائج تحليليّة، من أهمّها:

الناي والقلب رمزان جماليّان بارزان، أدبيّاً وعرفانيّاً، تناولهما كثير من الشعراء في تجاربهم الخالدة، خاصّة الرومانسيّون والمتصوّفة، لكن في القيمة والمرتبة متفاوتين، لأنّ للقلب بُعدان من حيث الأهمّيّة والمكانة، بُعد حياتيّ مادّيّ، وبعد روحيّ جماليّ ومعرفيّ، أمّا الناي فله بُعد واحد فقط، وهو البعد الجماليّ الروحيّ فقط، وهذا ما جعل من مكانة الناي أعلى من القلب، فناً وأدباً، لانفراده وتخلّصه بالعالم الجماليّ، أمّا القلب فهو أهمّ وأجدر منه من حيث دوره الحياتيّ الفاعل، ومهمّاته العرفانيّة والروحيّة المتعدّدة.

يُعدّ عمل مولانا هو العمل الأصيل والمبتكر أدبيّاً، لا لمجرّد كونه هو السابق زمنيّاً، وإنّما لترميزه الأوّل بالناي، وابتكاره لتلك الصورة الشعريّة، الموسّعة والموفّقة، التي لم يتطرّق إليها أحد من قبله، ولم يُرقَّ بالناي إلى هذه المرتبة الرمزيّة والعلاميّة عالميّاً، إلّا بفضل عمل مولانا والترميز به، وكذلك لخلود تجربته وسعة تقبّلها وجمهورها، على مرّ العصور والأزمان، لدى مختلف اللغات والأعراق شرقاً وغرباً.

عمل مولانا في توظيفه المبتكر للناي هو ترميز في المفهوم النقديّ، أي استحداث رمز وتوظيف سبّاق ومتفرّد، فهو الذي أدخل عنصر الناي في عالم الرمز الشعريّ، بعمله البديع والمبتدع هذا، لكنّ عمل صافي هو توظيف لرمز معروف ومستخدم من قبل الآخرين أيضاً، وليس رمزاً خاصّاً ومتفرّداً به، وفي ذلك فرق بين الاستخدام للرمز وبين ابتكاره، كمفهومي الأسطرة واستخدام الأسطورة.

فإنّ عمل صافي الشعريّ أيضاً عمل جدير ومهمّ، على صعيد الأدب والدرس المقارن، كونه الاعتراض الوحيد على شعر مولانا وقصيدته هذه تحديداً، وعلى نحوٍ موفّق وجدير، إذ لم يجرأ أحد الإقدام على مثل هذا العمل، ومعاكسة قصيدته التي تُعدّ دستور العشق الإلهي عند المتصوّفة، وعمله هذا ليس معارضة فقط، وإنّما معاكسة ومناقضة متكاملة الأبعاد الحجاجيّة، من تقديم البديل للمنتقض، وأسلوب النقض المصوّر والمشفوع بالحجج والتسويغات، وبالمقابل إثبات وتعزيز البديل بالأدّلة والبراهين.

بين الشاعرين أكثر من أواصر ووشائج العلاقة الأدبيّة والروحيّة العرفانيّة، المتجسّدة في صورتي التأثير والتأثّر، بحسب الشواهد والوقائع، بدءاً بالأدبين وانتهاءً بالشاعرين أنفسهما، كما هو مفصّل في البحث، لكنّ أهمّها تصدّي اللاحق بالاعتراض على السابق، وبناء نصّ على نصّه بأسلوب المناقضة.

تمكن البحث معاينة العملين إضافةً عن علاقة التأثير والتأثّر من خلال الاشتغال على علاقة التشابه والاختلاف، بصفتها علاقة جديدة، قرّرتها المدرسة المقارنيّة الأمريكيّة، وفي ذلك استطاع الوقوف على مجموعة متشابهات ومختلفات بين العملين، وتحديد السمة العامة لأسلوبيهما، الأسلوب الشعريّ الحجاجي لمولانا والأسلوب الحجاجي الجدلي لصافي.

وبالأخذ بمجموعة اعتبارات إثنيّة، عرقيّة واجتماعيّة، تأريخيّة وجغرافيّة، توصّل البحث إلى مغايرة واستقلاليّة عمل صافي عن عمل مولانا، أدباً ومقارنةً، ممّا جعل من عملنا الدراسيّ هذا في خانة الدراسات المقارنة لا الموازنة، على الرغم من وحدة لغة النصّين.

وبسبب الخلط والتداخل بين المصطلحات والمفاهيم القديمة المتعلّقة بالعمل الشعريّ المعاكِس، معارضةً ومناقضةً ومحاكاةً واحتذاءً، آثر الباحث المصطلح الأجنبيّ المترجم عن الفرنسيّة، وهو التأثّر العكسيّ، للخلاص من إشكالات الغموض والالتباس، هذا المصطلح الذي يُلبّي تماماً الاعتبارات النوعيّة للتأثّر وصورته النقضيّة، وكذلك مقاصد الدرس والدارس المقارنيّ على نحو أوضح وأضبط.

المصادر

القرآن الكريم.

ابن خلدون. (١٩٧٨). *المقدمة* (الطبعة الأولى). بيروت: منشورات دار القلم.

ابن منظور. (٢٠٠٤). *لسان العرب* (الطبعة الأولى). بيروت: قسم الدراسات في دار نوبليس.

ابن منقذ، أسامة. (٢٠١٠). *البديع في نقد الشعر* (تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد). العراق: وزارة الثقافة والإرشاد.

أحمد بدير، شعبان. (٢٠١٩). *قضايا الشعر الصوفي*. د.ط، إربد: عالم الكتب الحديث.

أحمد مكي، الطاهر. (١٩٩٧). *في الأدب المقارن: دراسات نظرية وتطبيقية* (الطبعة الثالثة). القاهرة: دار المعارف.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (١٩٦٠). *الصوفية والسريالية* (الطبعة الثانية). بيروت: دار الساقي.

بهجت، منجد مصطفى. (١٩٨٨). *الأدب الأندلسي*. الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل.

البهلول، عبد الله. (٢٠١٦). *الحجاج الجدلي وخصائصه الفنية* (الطبعة الأولى). عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

حمود، علي عبد الرزاق. (١٩٩١). *النقد الأدبي الحديث*. بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد.

حيرت سجادى، سيد عبدالحميد. (١٣٧٥ش). *شاعران كرد پارسي‌گوي* (الطبعة الأولى). تهران: نشر احسان.

ديركي، هيفرو محمد علي. (٢٠٠٩). *جمالية الرمز الصوفي* (الطبعة الأولى). دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.

سياح زاده، مهدي. (١٣٩٧ش). *و چنين گفت مولوى؛ نگرشى ديگر بر مثنوى* (الطبعة الثالثة). طهران: انتشارات مهراندیش.

الشايب، أحمد. (٢٠٠٣). *الأسلوب* (الطبعة ١٢). القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

عبدالرضا، علي. (١٩٨٩). *العروض والقافية: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والحر* (الطبعة الأولى). الموصل: دار الكتب بجامعة الموصل.

عوض، إبراهيم محمود. (٢٠٠٦). *في الأدب المقارن: مباحث واجتهادات* (الطبعة الأولى). العراق.

غنيمي هلال، محمد. (ب. ت.). *الأدب المقارن* (الطبعة الخامسة). بيروت: دار العودة ودار الثقافة.

القرطاجني، ابن حازم. (ب. ت.). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* (تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة). دار الغرب الإسلامي.

المجذوب، عبد الله الطيب. (١٩٧٢). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها* (الطبعة الثانية). بيروت: دار الفكر.

مطلوب، أحمد. (١٩٨٩). *معجم النقد العربي القديم* (الطبعة الأولى). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، المجلد الأول.

مكي، الطاهر أحمد. (٢٠١٧). *الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه* (الطبعة الأولى). القاهرة: دار المعارف.

الموسي، خليل. (٢٠٠٩). *مبادلات شعرية*. دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.

مولانا، محمد جلال الدين بلخي الرومي. (١٣٩٥ش). *مثنوي معنوي* (الطبعة الرابعة). تهران: انتشارات آتيسا.

مولانا، محمد جلال الدين بلخي الرومي. (١٩٨٨). *مثنوي معنوي* (ترجمة إبراهيم الدسوقي). القاهرة.

ويسي، عماد. (٢٠٠٨). *ملحمة الشيخ صنعاني بين عطار النيسابوري وفقى طيران* (الطبعة الأولى). العراق: جامعة صلاح الدين، كلية اللغات.

ويليك، رينيه، ووارين، أوستن. (١٩٨٧). *نظرية الأدب* (ترجمة: محيي الدين صبحي، الطبعة الأولى). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الهيراني، صافي. (٢٠١٥). *ديوان صافي الهيراني* (تحقيق وشرح: محمد ملا مصطفى، الطبعة الثانية). العراق: منشورات مكتبة محوى.

دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی | نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ | السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

دراسة بلاغية لشعر البشنويّ الكرديّ

سودابه مظفّری[1] (الأستاذة المساعدة بجامعة خوارزمي)
عبدالإله عبدالوهّاب هادي العرداوي (الأستاذ بجامعة الكوفة)

DOI: 10.34785/j022.2021.009

CC BY

تاريخ دريافت: ۱۳۹۹/۱۱/۰۵ | **تاريخ الوصول: ۲۰۲۱/۰۱/۲۴**
تاريخ پذيرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۱ | صفحات: ۲۳۱-۲۴۶ | **تاريخ القبــول: ۲۰۲۱/۱۲/۲۲**

الملخص

البشنويّ الكرديّ من الشّعراء الأكراد في العصر العبّاسي وصفه أصحاب التّراجم بأنّه شاعر مجيد مكثر، ومصنف بارع، وهو من الّذين لم ينالوا حقّهم من الدّراسة، رغم أنّه من الشّعراء الّذين تميّزوا بجودة قريحتهم وقدرتهم الفائقة على حسن السّبك وإصابة المعنى وموهبتهم الرّائقة في نظم الشّعر الّذي يمتاز بالفصاحة والبلاغة؛ إنّ الأخبار الواردة من حياته وأشعاره تدلّ على تشيّعه و موالاته لرسول الله –صلوات الله عليه– وآل بيته الطّاهرين، كما قدعدّه "ابن شهر آشوب" من الشّعراء المجاهرين بحبّ أهل البيت –عليهم السّلام–، واعتبره صاحب *الغدير* في الرّعيل الأوّل من حاملي ألوية البلاغة وأحد شعراء الإماميّة النّاهضين بنشر الأدب؛ وكان له ديوان يتداوله النّاس في القرن السّادس الهجريّ، فيه أبيات مبثوثة في الغزل تدلّ على أنّ الشّاعر عاش تجربة حبّ مفعمة بالأحاسيس الصّادقة من دون التّصريح بحبيبة محدّدة، أو قدتكون مقدّمات عقيديّة مذهبيّة ممهّدة لقصائده في حبّ آل البيت –عليهم السّلام– وذكر مناقبهم، كما كانت له قصائد علويّة؛ أمام هذه الإشراقات المعرفيّة كان لنا وقفة تأمّليّة في شعره وفي جانب مهمّ منه، ألا وهو المكنونات البلاغيّة؛ فهذه الدّراسة تتناول الأساليب البلاغيّة من المعاني والبيان والبديع في شعر البشنويّ الكرديّ والإشارة إلى ميزة شعره في العصر العبّاسيّ، وهذا الأمر يتحقّق في إطار المنهج الوصفيّ–التّحليليّ.

الكلمات الرئيسة: البشنويّ الكرديّ، دراسة بلاغيّة، إبداعيّة، حسن السّبك، إصابة المعنى.

بررسی بلاغی شعر بشنوی کردی

[1] الكاتب المسؤول؛ البريد الإلكتروني: soud42_moz@khu.ac.ir

چکیده

بشنوی کردی از جمله شاعران کرد در عصر عباسی است که نویسندگان او را شاعری نیکو دارای اشعار بسیار و نثرنویسی توانا توصیف کرده اند که در خوشی قریحه و توانایی برتردر زیبایی سبک و رسایی معنا در شعر امتیاز یافته و در حوزه فصاحت و بلاغت برجسته شده است. اخبار وارده از زندگی و اشعارش گویای تشیّع وی و ارادتش نسبت به پیامبر و خاندان آن حضرت است چنانکه "ابن شهرآشوب" او را از شاعرانی به شمار آورده که آشکارا به دوستی اهل بیت نبوت(ع) پرداخته است و صاحب کتاب «الغدیر» نیز وی را در زمره پیشگامان پرچمدار بلاغت و یکی از شاعران امامیه شمرده که به نشر و گسترش ادبیات همت گماشته است؛ وی دیوانی دارد مشتمل بر ابیاتی پراکنده در غزل، که نمایانگر برخورداری شاعر از تجربه عشقی آکنده از احساسات پاک و راستین است، همانگونه که مشتمل بر قصایدی در دوستی اهل بیت نبوت(ع) و ذکر فضایل آنان و نیز قصاید علوی می باشد. این مقاله نوآوری های اسالیب بلاغی (معانی، بیان و بدیع)و ویژگی های شعر بشنوی کردی را با تکیه بر منهج توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار می دهد.

کلیدواژه‌ها: بشنوی کردی، پژوهش بلاغی، نوآوری، زیبایی سبک، رسایی معنا.

۱. المقدّمة

إنّ دواوين الشّعراء من أهمّ المصادر اللّغويّة والبلاغيّة، فالمصادر البلاغيّة بحاجة ماسّة إلى الدراسة والبحث، لأنّ النّاس إذا اشتركوا في فهم الدّلالات الأساسيّة فإنّ اختلافهم واسع ولاسيّما على مستوى البلاغة من جانب، وأنّ الأساليب البلاغيّة تبيّن مكنونات الشّاعر النفسيّة وعالمه الفكريّ واختلاجاته الدّاخليّة من جانب آخر وبتعبير آخر إنّ الأساليب البلاغيّة هى الطّرق الّتي يتّخذها الشاعر والأديب في أعماله الأدبيّة للتّعبير عن اتّجاهاته وآرائه وأفكاره الخاصّة الّتي لايمكن التّصريح بها أو يطلب تزيين أعماله الأدبيّة لجذب المخاطب إليها وتقويتها بها،في الواقع يمكن البحث عن الحالات النّفسيّة وشخصيّة الشّاعر في صوره الشّعريّة الّتي تدور في ذهنه وخياله ثمّ تبرز ضمن شعره من خلال الضّروب المختلفة من العلوم البلاغيّة. الدّراسات عن البشنويّ الكرديّ وشعره وميزات قصائده قليلة جدا، منها:

كتاب الحسين بن داوود البشنويّ الكرديّ حياته وشعره تأليف عبدالحليم عوض الحلّي، بحث منشور في كتاب شيعة، الرقم ١٣ و١٤، سنة ١٣٩٥ش،قام الكاتب بترجمة الشّاعر، ثمّ قام بلمّ شتات أشعاره المبثوثة في المصنّفات المتفرّقة، وهى في الأغلب وردت في مناقب ابن شهرآشوب وجلّها في مدح أهل البيت وتقديم أميرالمؤمنين ووصايته. و"البشنويّ الكرديّ حياته وماتبقى من شعره" كتبه د.عبدالإله عبدالوهاب هادي العرداويّوحيدر هادي سلمان الأسديّ، منشور في مجلّة جامعة كرميان. قام المؤلّفان في هذا البحث بدراسة حياة الشّاعر والإتيان ببعض نماذج شعريّة نادرة له لم توجد في أيّ مصدر أدبيّ، كما قاما بتبيين بعض ميزات شعره.

وأمّا هذه الدّراسة فتمتاز بتناولها تحليل أشعار البشنوى الكرديّ من منظار الأبعاد الدّلاليّة والبلاغيّة، والكشف عن صور الخيال وتبيين أنواع الصّناعات البلاغيّة في شعر البشنويّ الكرديّ تبيينا خلوصه وصداقته لآل البيت (ع)، وهو من الشّعراء المصرّحين في أهل البيت(ع) والّذي يعتبر من روّاد البلاغة العربيّة ومن شعراء الإماميّة النّاهضين بنشر الأدب. وبما أنّه من المريدين المخلصين نيّته لأهل بيت النّبوّة وديوانه حامل أحاسيسه الصّادقة وأفكاره الطّيبة قبال أهل البيت من جانب ومن جانب آخر ديوانه الشّعريّ مفعم بالأساليب البلاغيّة المختلفة فرأينا من الأفضل دراسة شعره تبيينا مضامينه وآراء الشّاعر واختلاجاته النّفسيّة بالنّسبة للأئمّة الأطهار وأولياء الله معتمدة على المنهج الوصفيّ-التّحليليّ.

٢- ترجمة البشنويّ الكردي

لم تقف المصادر القديمة طويلا في ترجمة البشنويّ الكرديّ، اذ لا نجد له ترجمة وافية إلاّ النّزر اليسير من أطوار حياته المختلفة، وربما يكون السّبب في ذلك كونه من الشّعراء الموالين لآل البيت (ع) ممّا جعل أصحاب التّراجم لا يطنبون في ترجمته وأشعاره على ما سنرى لاحقا.

كانت في العراق في شرقي دجلة طوائف كثيرة من الأكراد ينتمون إلى حصون وقلاع وبلاد كانت لهم في نواحي الموصل والأربل (الأميني، ١٩٧٧م: ٣٦/٤)، ومنها البشنويّة بفتح الباء وسكون الشّين المعجمة وفتح النّون طائفة كبيرة من الأكراد تسكن بنواحي جزيرة ابن عمر (إبن الأثير، لاتا: ١٥٧/١؛ السّيوطي، لاتا: ٣٩؛الزبيدي، ١٩٩٤: ٥٩/٨؛ الأميني، ١٩٧٧: ٣٦/٤؛ الأمين، ١٣٧١: ١١/٦)، لهم قلعة تسمّى فنك مشهور «بينهما نحو فرسخين، وما كان يقدر صاحب الجزيرة ولا غيره من مخالطتهم للبلاد عليها، وهي بيد هؤلاء الأكراد منذ سنين كثيرة نحو ثلاثمئات سنة وفيهم مروّة وعصبية ويحمون من يلتجأ اليهم ويحسنون إليه» (الحموي، ١٩٥٥: ٢٧٨/٤)، ويبدو أنّ البشنويّة منسوبة الى "بشنو" وهى لفظة فارسيّة معناها "استمع" (الأمين، ١٣٧١: ١١/٦).

ولهذه الطّائفة قلاع كثيرة منها: قلعة "فنك" وهي أشهرها وقلعة "برقة" وقلعة "بشير"، ومن أمرائها: صاحب قلعة فنك الأمير أبو طاهر، والأمير إبراهيم، والأمير حسام الدّين من أمراء القرن السّادس (الأميني، ١٩٧٧: ٣٦/٤)؛ وممّن نسب إلى البشنويّة محمّد ويعرف بملك البشنويّ الصّوفيّ الصّالح كان قبيل سنة أربعمائة ومنها شاعرناأبو عبد الله الحسين بن داود (إبن الأثير، لاتا: ١٥٧/١)، هو أبو عبد الله الحسين بن داود البشنويّ الكرديّ إبن عمّ صاحب "فنك". يحدّد أصحاب التّراجم سنة ولادته، وقد وصفوه ـ أصحاب التّراجم ـ بأنّه شاعر مجيد مكثر، ومصنف بارع، بيته كريم وعصره قديم كما يقول صاحب *الخريدة* (الإصفهاني، لاتا: ٩٠/٢)، وهو من الشّعراء المجاهرين في حبّ آل البيت (ع) كما عدّه "ابن شهر آشوب" في معالم العلماء من الشّعراء المجاهرين (إبن شهرآشوب، لاتا: ١٨٣)، كما ذكر له كتاب *الرّسائل البشنويّة* وكتاب *الدّلائل* (المصدر نفسه: ٧٨)، ويصفه صاحب *الطّليعة*: بأنّه "كان فاضلاً مصنّفاً باهراً وأديباً محاضراً وشاعراً" (السّماوي، ٢٠٠١: ٢٥٣/١). وأطنب صاحب *الغدير* في وصفه بقوله: "من الشّعراء المجاهرين في مدائح العترة الطاهرة (ع). فهو في الرّعيل الأوّل من حاملي ألوية البلاغة ، وأحد شعراء الإماميّة النّاهضين بنشر الأدب" (الأميني، ١٩٧٧: ٣٦/٤).

أمّا ما نقل عن المؤرخّين بأنّه شاعر بني مروان (إبن أثير، ١٩٨٧: ٧٠/٩)، فهو اشتباه واضح، ذلك أنّه يمتّإلى بني مروان بصلة خؤولة فهم أخواله، ثمّإنّهم ملوك ديار بكر لا مروان أمية، وهم أولاد أخت

باذ الكرديّ وأوّلهم عليّ بن مروان استولى على حكم ديار بكر من خاله (الأميني، ١٩٧٧: ٣٦/٤؛ الشّاكري، ١٤١٨: ١٠٥/٤). وما مرّ من أوصافه هو جميع ما وقع إلينا من وصفه في المصادر القديمة الّتي اطّلعنا عليها حتّى اليوم.

حدّد أغلب أصحاب التّراجم سنة وفاته بعد سنة ٣٨٠ق (النّمازي، ١٤١٤: ١٢٦؛ الأميني، ١٩٧٧: ٣٦/٤؛ الشاكري، ١٤١٨: ١٠٥/٤) بناءً على ما ذكره ابن الأثير في الكامل عند ذكره حوادث سنة ٣٨٠هـ (ابن الأثير، ١٩٧٨: ٧٠/٩-٧١)، لكن صاحب *أعيان الشّيعة* يحدّد وفاته سنة ٣٧٠هـ (الأمين، ١٣٧١: ١١/٦) وهو تحديد يجانب الحقيقة، فذكره في حوادث سنة ٣٨٠ق. في كتاب *الكامل* يقتضي أنّ التّاريخ يشهد بحياته بعدها بعشر سنين (الأميني، ١٩٧٧: ٣٦/٤).

التّحديد الدّقيق لسنة وفاته هو ما ذكره صاحب *الخريدة* وهو سنة ٤٦٥ق. اذ يقول: "ذكر الشّاتاني أنّ والده رآه ـ البشنويّ ـ وتوفّي سنة خمس وستين وأربعمائة" (الإصفهاني، لاتا: ٩٠/٢)، إذ أنّ الكتاب كان لترجمة الشّعراء الّذين عاشوا بعد المائة الخامسة إلى سنة ٥٧٢ق. (إبن خلكان، لاتا: ١٨٩/٢)، وتابعه في هذا التّحديد صاحب *الوافي بالوفيات* (الصفدي، ٢٠٠٠: ١٢/٦).

٢-١- أخباره

على الرّغم من ندرة الأخبار عن حياة ابن البشنويّ الكرديّ، لكنّنا نظفر بخبر يضيء لنا جانباً من حياته بلسان "ابن الأثير" في كامله وفي حوادث سنة٣٨٠ق. تحديداً، وهذا نصّه: «في هذه السّنة قتل باذ الكري صاحب ديار بكر، وكان سبب قتله أنّ أبا طاهر والحسين ابني حمدان لما ملكا بلاد الموصل طمع فيها باذ وجمع الأكراد فأكثر، وممّن أطاعه الأكراد البشنويّة أصحاب قلعة فنك وكانوا كثيرا، ففي ذلك يقول الحسين البشنويّ الشّاعر لبني مروان يعتدّ عليهم بنجدتهم خالهم باذا من قصيدة:

البشنويّة أنصار لدولتكم ... وليس في ذا خفا في العجم والعرب
أنصار باذ بأرجيش وشيعته ... بظاهر الموصل الحدباء في العطب
بباجلايا جلونا عنه غمغمة ... و نحن في الرّوع جلاؤون للكرب

وكاتب أهل الموصل فاستمالهم، فأجابه بعضهم فسار إليهم ونزل بالجانب الشرقيّ فضعفا عنه وراسلا أبا الذّواد محمّد بن المسيّب أمير بني عقيل واستنصراه فطلب منهما جزيرة ابن عمر ونصيبين وبلدا وغير ذلك، فأجاباه إلى ما طلب واتّفقوا وسار إليه أبو عبد الله بن حمدان وأقام أبو طاهر

بالموصل يحارب باذاً. فلمّا اجتمع أبو عبد الله وأبو الدّواد سارا إلى بلد وعبرا دجلة وصارا مع باذ على أرض واحدة وهو لا يعلم، فأتاه الخبر بعبورهما وقد قارباه فأراد الانتقال إلى الجبل لئلاّ يأتيه هؤلاء من خلفه وأبو طاهر من أمامه، فاختلط أصحابه وأدركه الحمدانيّة فناوشوهم القتال وأراد باذ الانتقال من فرس إلى آخر فسقط واندقّت ترقوته، فأتاه ابن أخته أبو عليّ بن مروان وأراده على الرّكوب فلم يقدر فتركوه وانصرفوا واحتموا بالجبل. ووقع باذ بين القتلى فعرفه بعض العرب فقتله وحمل رأسه إلى بني حمدان وأخذ جائزة سنيّة وصلت جثّته على دار الإمارة، فثار العامّة وقالوا رجل غاز ولا يحلّ فعل هذا به وظهر منهم محبّة كثيرة له وأنزلوه وكفنوه وصلوا عليه ودفنوه» (ابن الأثير، ١٩٨٧: ٩/٧٠-٧١).

وهذا الخبر يبين أنّ البشنويّ الكرديّ كان يستحثّ الأكراد البشنويّة أصحاب قلعة فنك لمؤازرة باذ الكرديّ خال بني مروان المذكورين في وقعة سنة ٣٨٠هـ. الّتي وقعت بينه وبين أبي طاهر والحسين ابني حمدان لما ملكا الموصل سنة ٣٧٩ق.

ولا نجد في المصادر القديمة غير هذه الأخبار القليلة عنه، وعندما نطالع شعره نجد له أبياتاً في قصيدةٍ جيميّة يذكر فيها شَعَث بِزَّته وأبياتاً متفرّقة من قصائد في الغزل تدلّ دلالة واضحة على أنّ صاحبها قد عاش تجربة حبّ مفعمة بالأحاسيس الصّادقة من دون التّصريح بحبيبة محدّدة، أو قد تكون مقدّمات عقيديّة مذهبيّة -وهو الرّأي الأصحّ- ممهّدة لقصائده في حبّ آل البيت (ع)، قصائد علويّة أو قصائد في ذكر بقيّة آل البيتوذكر مناقبهم.

يبرز بشكل واضح من خلال أخبار البشنويّ الكرديّ وشعره المبثوث في المصادر القديمة تشيّعه وموالاته لآل البيت (ع) وقد عدّه "ابن شهر آشوب" في *معالمه* من المجاهرين من شعراء أهل البيت وترجم له "الشّيخ الأمينيّ" في *غديره* ترجمة وافية وعدّه من أعلام الشّيعة وشعرائها المجيدين (إبن شهرآشوب، لاتا: ١٨٦).

٣- أساليب البيان في شعر البشنويّ

٣-١- التّشبيه

يعدّ التّشبيه من أيسر أساليب البيان وأكثرها دورانا في الشّعر العربيّ حتّى قيل إنّه أكثر كلام العرب (المبرد، ١٩٣٧: ٣/٨١٨)، وذلك لأنّ التّشبيه من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان والإيضاح والإبانة وأفضل أداة لتقريب البعيد (مطلوب، ١٩٧٥: ٢٧؛ عبدالكريم، ١٩٨٤: ١٨)، إذ يزداد به «المعنى وضوحا ويكتسب تأكيدا» (العسكري، ١٩٥٢: ٢٤٩)؛ ولذا عدّ التّشبيه «المجال

الرّحب لانسياب الصّورة واستحداثها في الشّكل، بل هو الكاشف عن حقيقة الصّورة الأدبيّة ولعلّه من أهمّ مقوّمات الشّكل الشّعري» (ناصف، ١٩٨٣: ٤٤). ولذلك كلّه شكل التّشبيه ظاهرة بارزة في الشّعر العربيّ قبل الإسلام فقد لقى عناية كبيرة من لدن البلاغيّين قدماء ومحدثين، لأنّه الفنّ الّذي تقاس به شاعريّة الشّاعر وفطنته وبراعته (الكاتب، ١٩٦٧: ١٣٠).

ومن التّشبيه في شعر البشنويّ الكرديّ قوله:

فلبّـــى مجيبـــــا ثمّ أســـرع مقـــبلا بوجـــه كمثـــل البـــدر في غصـــن البـــان

(العرداوي والحمداني، ٢٠١٩: ٥٤)

فليس أرقى من أن تصف ممدوحاً بالبدر في النّصاعة والإشراق لاسيّما إن كان الممدوح ممّن تصدق عليه الصفات كلّها الإمام عليّ (ع)، وهو أخو الرّسول (ص) ومنزلته عظيمة مثل منزلة هارون من موسى، فيقول:

علـــيّ أخـــي لا فـــرق بيـــني و بينـــه كهـارون مـن موسـى الكلـيم بـن عمـران

(المصدر نفسه)

وقوله الجليّ من النّصاعة والرّونق، فيستبين عقلا وقولا فشتّان بين العلماء والجهّال:..

لا والـــذي فـــــرض علـــيّ وداده مـــا عنـــدي العلمـــــــاء كالجهّـــال

(المصدر نفسه)

ويعطي لتشبيهاته بعداً مكانيّاً يعطي الأمان والاطمئنان الرّوحيّ والعقيديّ، وكيف لا وهم أهل البيت (ع)، فيقول:

فهـــم أمـــان كالنّجـــــوم وإنّهـــم ســـفن النّجـــاة مـــن الحـــديث المســـند

(المصدر نفسه)

٣-٢- الاستعارة

تعدّ الصّورة الاستعاريّة من وسائل بناء الصّورة البيانيّة، وقد عرف السّكاكي (ت٦٢٦ق) الاستعارة بقوله: «هي أن تذكر أحد طرفي التّشبيه وتريد منه الآخر مدعياً دخول المشبّه في جنس المشبّه به دالّاً على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به» (السّكاكي، ١٩٨٢: ١٧٤)، ومن خلال هذا القول ندرك بوضوح تامّ الصّلة القويّة القائمة بين الاستعارة والتّشبيه، ولكنّ التّشبيه على الرّغم من ذلك يبقى قاصراً عن تحقيق القيمة الفنيّة الّتي تحقّقها الاستعارة لما فيها من تداخل في الدّلالة على نحو

لايحدث بنفس الثّراء في التّشبيه (عصفور، ١٩٨٤: ٢٤٧)؛ فهي تخرج الألفاظ من دلالاتها الوضعيّة إلى دلالات إيحائيّة جديدة فضلاً عن أنّها تقوم بتنشيط الخيال من خلال قدرة الشّاعر على تطويع مفردات اللّغة لهذه الدّلالات الجديدة الّتي تتّسم بالإبداع.

وقد كشف الجرجانيّ عن أهميّة الاستعارة عندما قال: «ومن الفضيلة الجامعة فيها الاستعارة أنّها تبرز هذا البيان في صورة مستجدّة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضيلة فضلاً» (الجرجاني، ١٩٥٤: ٤١)، وهذا يؤكّد على أنّ الاستعارة تحمل المتلقّي على تخيّل الصّورة ويخلق عنده الدّهشة، لأنّها أكثر أداءً في التّصوير من التّشبيه إذ «إنّ المسموعات والمنظورات أقلّ رتبة من الأشياء المصطنعة بالخيال، والاستعارة من أولى الوسائل لصهر هذه المسموعات بالخيال، ومن هنا كانت الاستعارة أعلى رتبة من التّصوير المباشر» (الصّاوي، ١٩٧٩: ٢١٢). فالشّاعر فيها يعمد إلى تصوير المعنويّات وخلق وجود جديد للعبارات في علاقات صوريّة متخيّلة تحقّق الغاية الجماليّة والتأثيريّة عند الشّاعر والمتلقّي، ولا تقتصر الصّورة الاستعاريّة على وظيفتها التّصويريّة وإنّما هنالك وظيفة نفسيّة، وهذه الوظيفة ترتبط ارتباطاً قويّاً بحالة الشّاعر النّفسيّة وطبيعة تجربته الشّعريّة الّتي يريد تجسيدها، فضلاً عن انعكاس أثر المتلقّي فيها (العسكري، ١٩٥٢: ٣٠٩).

ومن الاستعارة قوله:

ولّى الشّـــــباب بحســـــنه وبهائـــــه وأتـــــى المشـــــيب بنـــــوره وضـــــيائه

(العرداوي والحمداني، ٢٠١٩: ٧٤)

فهنا يستعير الشّباب والمشيب باستعارة مرشّحة بذكر المشبّه دون المشبّه به وهو الإنسان، إضافة إلى استعارة المحسوس للمعقول فيه لأنّ "ولى" و"أتى" مستعاران وهما محسوسان والشباب والمشيب مستعاران لهما وهما معقولان. وهو يسبغ على المعنويّات صفات إنسانيّة، فأنسنة الزّمان ممكنة فهو زمان سوء لا خير فيه ولا صلاح، فيقول:

زماننـــــــا ذا زمـــــــان ســـــــوء لا خـــــــير فيـــــــه ولا صـــــــلاحا

(المصدر نفسه: ٧٣)

إنّ لسانه سيف في قول الحقّ فلا يعتريه الباطل بين يديه ولا من خلفه، ففي "لساني سيف" استعارة مفهوميّة على العلاقة البنيويّة، فيقول:

لســـاني ســـيف مـــا نبـــا عـــن ضـــريبة ولا طـــاش ســـهم مـــن ســـهام قـــريحتي

(المصدر نفسه)

٣-٣- الكناية

إستند البشنويّ الكرديّ في تشكيل ملامح صوره إلى ما في الكناية من قدرة في خلق صورة تمتّع النّفس والذّوق، إذ إنّ الشّاعر بها يعبّر بالرّمز والإيحاء عن كلّ ما يجول في خاطره بعيدا عن المباشرة والتّحديد الصّريح الّذين يفقدان النّصّ الأدبيّ الحياة ويحرمان المتلقّي من لذّة التّمتّع بما فيه من صور وخيال، فضلاً عن أنّ الشّاعر في توظيفه الكناية في صوره يؤكّد معانيه وأفكاره ومشاعره حينما يضعها موضع المحسوسات بأن يجيء إلى معان هي تاليها وردفها، فيحقّق له بذلك وظيفتين دلاليّتين هما: تثبيت المعنى والبرهنة عليه (الجرجاني، لاتا: ٤١؛ السيد، لاتا: ٢٣٨).

وممّا هو معروف عن الصّورة الكنائيّة أنّها تحمل بعضا ممّا في نفس الشّاعر وعقله، وهذا هو مرادنا في شعر صفّين، فالصّورة الكنائيّة «ليست مجرّد أداء معنى بألفاظ لاتدلّ على ظاهر مدلولها وإنّما هي صياغة فكرة تنبع من وجدان صاحبها فتماسك الألفاظ، وتبقي تعبيراً لكلّ لفظ منه مكانته و وشيجته الّتي تربطه بما أتى قبله وبما يرد بعده» (مطلوب وبصير، ١٩٩٩: ٣٧٩). ووظيفة الكناية هذه في الشّعر وقدرتها على خلق صور تمثّل أمام ناظري المتلقّي. فنلحظها في قوله:

فتغضّ والأبصار خاشعة وعلى بنان الظّالم العضّ
(العرداوي والحمداني، ٢٠١٩: ٥٩)

فالعضّ على البنان كناية عن النّدم والألم ولا يخفى شدّة الوقع في الدّلالة بقرينة العضّ. وفي قوله:

نحن الذّوابة من كرد بن باذ من نسل قيس لنا في المحتد الطّول
(المصدر نفسه: ٥٤)

فنحن الذّوابة كناية عن كرم أصله وطيب النّسب وعراقته،فأجداده الكرد يعتزّ بهم ايمّا اعتزاز فهم عنوان كرم المحتد.

٤- أساليب البديع في شعر البشنويّ

٤-١- التّرصيع

التّرصيع من المحسنات البديعيّة وهو «أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به من جنس واحد في التّصريف، وقال العسكريّ: هو أن يكون حشو البيت مسجوعا» (مطلوب، ٢٠٠٠م: ٣٠٦).فهو لذلك «موسيقى داخليّة في زنة الألفاظ إضافة إلى موسيقاه العروضيّة»

(هلال، ١٩٨٠: ٢٣١)، وبذلك يكون الترّصيع تقنية موسيقيّة يراد بها جعل الكلام بصيغة متوافقة ذات إثارة في النّفس والحسّ معا. ومن الترّصيع قوله:

في طيهـــا خفـــر في طرفهـــا حـــور في ســـنّها صـــغر في جيـــدها طـــول

(العرداوي والحمداني، ٢٠١٩: ٥٣)

٤-٢- التّشطيـر

وهو توازن المصراعين والجزأين وتعادل أقسامهما مع قيام كلّ واحد بنفسه واستغنائه عن صاحبه (العسكري، ١٩٥٢: ٤١١). ومن نماذج التّشطير الّتي تطالعنا في شعر البشنويّ الكرديّ قوله:

فقـــام خطيبـــاً بينـــأعواد منـــبر ونادى بأعلـــى الصّـــوت جهـــراً بإعـــلان

(العرداوي والحمداني، ٢٠١٩: ٥٤)

وقوله:

حـــبّي لآل المصـــطفى فـــرض وجـــزاء مـــن عـــاداهم بغـــض

(المصدر نفسه: ٥٧)

فكلّ شطر من الأبيات تامّ المعنى مكتف بنفسه معرفيّاً ونفسيّاً.

٤-٣- ردّ الأعجاز على الصّدور

وهو «كلام منثور أو منظوم يلاقي آخره أولّه بوجه من الوجوه» (الحلبي، ١٩٨٠: ٢١٤)، كأن يكون «أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأوّل أو حشوه أو آخره أو صدر الثّاني» (القزويني، ١٩٧١: ٥٤٣/٢)، أي هو موافقة آخر كلمة في البيت (كلمة القافية) كلمة وردت به سابقة لها (الرؤوف، ١٩٧٧: ١١٤)، وعليه فهو تقنية موسيقيّة يتبنّاها الشّاعر ليؤدّي بها وظيفة دلاليّة، ومنه قوله:

إن كـــان هـــذا الـــرّفض عنـــدكم فيمـــا تـــرون فـــديني الـــرّفض

(العرداوي والحمداني، ٢٠١٩: ٥٧)

وقوله:

أدمنـــة الـــدّار مـــن رباب قـــد خصّـــك الله بالـــرّباب

(المصدر نفسه: ٥٧)

٤-٤- الجناس

إستعان شعراء صفّين بالجناس لغرض التّأثير في السّامعين بوصفه أحد المحسنات البديعيّة، وهو اتّفاق الألفاظ في الحروف كلّها أو بعضها واختلافها في المعنى، الأمر الّذي دفع د. ماهر مهدي هلال إلى القول بأنّ «التّجنيس بأنواعه من ضروب التّكرار المؤكّد للنّغم» (هلال، ١٩٨٠: ٢٨٤)؛ والجناس بذلك يبعث في ذهن المتلقّي تجاوباً موسيقيّا صادراً من تماثل الكلمات فيه تماثلاً كاملاً أو ناقصاً، فتطرب الأذن وتهتزّ أوتار القلوب لذلك التّماثل فضلاً عن التماس المعاني الّتي تنصرف إليها اللّفظتان بما يثيره هذا التّماثل «من انسجام بين نغم التّشابه اللّفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت» (المصدر نفسه: ٢٨٤)، إذأنّ سرّ قوّة الجناس «كامن في كونه يقرب بين مدلول اللّفظ وصورته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللّفظ من جهة أخرى» (المجذوب، ١٩٧٠: ٢/٢٣٤). كما أنّ الجناس يحقّق نوعاً من الجرس الموسيقيّ العذب، فهو يستعمل لكي «يلتذّ السّمع بما يدرك منه ولا يمجّه، ويتلقّاه للإصغاء إليه والأذن له فلا يحجبه» (المرزوقي، ١٩٥١:١/٦)، ولذلك فاستخدام الجناس في الشّعر ليس حلية وزخرفة،«بل مركزا موسيقيّا في البيت يقابله مركز موسيقي آخر يضفيان على البيت تنظيما داخليّا خاصّا» (علوان، ١٩٧٥: ٣١٠). وقد وعى شعراء صفّين هذه الأهميّة الخاصّة للجناس إلاّأنّهم لم يكثروا منه، وإنّما كان يأتي عفو الخاطر بين الحين والآخر لأجل تقوية جرس الألفاظ وجذب انتباه سامعهم بألفاظ متناسقة متجانسة. وإنّنا نرى في صور الجناس الّتي جاء بها شعراء صفّين خالية من التّعقيد والتّكلّف، لأنّهم جاءوا بها أصلاً لأجل توضيح فكرة أو موقف في أذهانهم أو بيان الصّور الحربيّة ورسمها في ذهن المتلقّي. ومن الجناس قوله:

حـــــبّي لآل المصـــــطفى فـــــرض وجـــــزاء مـــــن عـــــادهم بغـــــض

(العرداوي والحمداني، ٢٠١٩: ٥٧)

فهنا جانس بين كلمتين هما (فرض وبغض) فحملتا تنغيماً موسيقيّاً وبعداً دلاليّاً أغنى البيت. وقوله:

وكيـــــف تحـــــرقني نار الجحـــــيم كـــان القســـيم لهـــا مـــولاي ذوالحســـب

(المصدر نفسه: ٧٣)

فجانس هنا بين لفظتي (الجحيم والقسيم). ومن الجناس الاشتقاقي قوله:

عـــــوجتم بالجهـــــل غـــــير معـــــوّج وأقمـــــتم بالغـــــيّ غـــــير مقـــــوّم

(المصدر نفسه)

٥- أساليب المعاني في شعر البشنويّ

٥-١- الاستفهام

أسلوب الاستفهام «يمتلك قدرة طيّبة في إدخال المتلقّي في صميم الصّورة» (الصّائغ، ١٩٨٧: ٣٩٨)، وهو بذلك يثير في نفس المتلقّي مشاعر مختلفة هي «ألصق بتصوير الأحوال النفسيّة من الألم والحسرة والتّعجب والتوجّع ونحو هذا» (السّامرائي، ١٤٠٤: ٥٩). فلا ريب أن يفتتح الشّعراء قصائدهم بالسّؤال الّذي يعبّر عن حيرة الشّاعروقلقه المخيف لما آلت إليه ديار الأحبّة وما تثيره تلك الأطلال من ألم وعبرة سكبت في ظلّ صمتها الرّهيب وذكريّات حفلت بها عهود الصّبا وذهبت أدراج الرّياح. ومنه قوله الّذي فيه الاستفهام الإنكاري "المعنى فيه النّفي وما بعده منفيّ" (مطلوب، ٢٠٠٠م:١١١):

أآل طـــــه بـــــلا نصـــــيب؟ ودولـــــة النّصـــــب في انتصـــــاب

(العرداوي والحمداني، ٢٠١٩: ٥٧)

كما أنّ الشّاعر يرفض هذا القول ويعتقد بإيجابه، أي: ليس كذلك، بل لآل طه نصيب. ومن أدوات الاستفهام (كيف) الّذي نجدها في معنى التّعجب في قوله:

كيـــف المليحـــة لي بالوصـــل باخلّـــة والسّـــحر مـــن عينهـــا للعـــين مبـــذول

(المصدر نفسه: ٥٣)

في البيت إظهار تعجّب من الشّاعر في وصل المليحة له. ومنها (هل) في قوله:

أم مثلـــــي التيمـــــيّ أم عـــــدويهم هـــل كـــان في حـــال مـــن الأحـــوال؟

(المصدر نفسه: ٥٨)

في البيت استفهام التأكيد، "أي التّأكيد لما سبق من معنى أداة الاستفهام قبله" (مطلوب، ٢٠٠٠م: ١١٢) كأنّ الشّاعر يقول: ماكان في حال من الأحوال.

٥-٢- الأمـــر

يمثّل الأمر أسلوباً من الأساليب الّتي استعملها البشنويّ الكرديّ في شعره، كما يقول مستعيناً بصيغة فعل الأمر:

واليـــتهم وبرئـــت مـــن أعـــدائهم فاقلـــل ملامـــك لا أبا لـــك أو زد

(المصدر نفسه: ٥٩)

في البيت المذكور أعلاه الأمر للتّسوية، أي سواء لي إقلال ملامك وزيادته. والأمر بمعنى الإرشاد في قوله:

وبعلمـــــــه وقضـــــــائه وبســـــــيفه شـــهد الرّســـول مـــع الملائـــك فاشـــهد

(المصدر نفسه: ٦٦)

وفي قوله:

يا ناصـــــبي بكـــــلّ جهـــــدك فاجهـــــد إنّي علقـــــــت بحـــــــبّ آل محمّـــــــد

(المصدر نفسه: ٥٩)

الأمر للتّعجيز، فالشّاعر يريد إظهار قوّته واستمرار حبّه أهل بيت النّبوّة رغم كلّ جهود الأعداء، كأنّه يقوم بتعجيز الأعداء وجهودهم.

٥-٣- النداء

شكّلت جملة النّداء مساحة لابأس بها في نسيج الأبيات، وهي في هذه الأبيات لم تكن مقصودة لذاتها، بل هي لتنبيه المخاطب كي يصغي إلى ما يجيء بعدها من كلام المنادى له وليهيّئ ذهنه للاستماع إلى أمر أو نهي أو ...الخ؛ وقد شكّلت جملة النّداء محورا ينطلق من خلالها الشّاعر للإفصاح عن تلك المشاعر المتأجّجة في ذاته الكامنة فيها لفترة طويلة، وقد استثمر البشنويّ الكرديّ دلالات النّداء البعيدة مدركين بعدها الدّلالي في التّنبيه وبعدها النّفسيّ في ذات المخاطب، ومن أهمّ أدوات النّداء(يا) الّتي نجدها في قوله:

يا دار ســـــلمى عـــــلام الغيـــــث منتجـــــع ومـــــن دمـــــوعي عليـــك الغيـــث مهطـــول

(المصدر نفسه: ٥٣)

في البيت يدلّ النّداء على التّحيّر والتّضجّر. وفي قوله الآتي يدلّ النّداء على الإغراء:

ألســـت بكـــم أولى مـــن النّـــاس كلهـــم فقـــالوا: بلـــى يا أفضـــل الانـــس والجـــان

(المصدر نفسه)

وقوله أيضاً:

يا أمّـــــــة ضـــــــلّت ببـــــــدعتها أتكـــــــون فـــــــوق سمائهـــــــا الأرض

(المصدر نفسه: ٥٧)

البيت الشّعريّ شاهد للنّداء الدّالّ على الزّجر. ولابدّ من القول هنا أنّ في البحث شواهد كثيرة لأساليب أخرى في البيان والبديع والمعاني، وفي ايرادها جميعا إطالة للبحث ولكنّ المقام يقتضي الاختصار قدر الإمكان.

٦- نتائج البحث

أهمّ النّتائج الّتي توصّلت هذه الدّراسة إليها:

يبرز بشكل واضح من خلال أخبار البشنويّ الكرديّ وشعره تشيّعه وموالاته لآل البيت (ع)، فنظم الشّعر المذهبيّ في حبّهم وذكر مناقبهم، ويبدو أنّ هذا اللّون من الشّعر لم يستهو أصحاب التّراجم ممّا أدّى إلى عزوفهم عن ذكر أخباره وأشعاره، أو وصفه بأوصاف تنمّ عن أقلام أهمّها مداهنة السّلطة الجائرة ومحاولة كسب ودّها ومالها. تحرّك البشنويّ الكرديّ في شعره نحو أساليب البيان، فأوردها في التّشبيه والاستعارة والكناية فكان حضورها فاعلاً في نصوصه الشّعريّة بما تشيّعه من بعد دلاليّ يبعث التّكثيف الجماليّ الإبداعيّ. كما أنّ أساليب البديع انصهرت في بوتقة التّفنن الجماليّ بما أثرته من قيم معرفيّة مختلفة حوت أفكاراً ماهويّة تعكس أيقونة التّميز عند البشنويّ الكرديّ. أمّا أساليب المعاني فكانت تقنيّات أسلوبيّة انمازت بالفرادة من حيث حسن الصّوغ وجمال العبارة الّتي أحدثت هوساً ديناميكياً يشعّ حركيّته في حنايا نصوصه الشّعرية.

المصادر

القرآن الكريم

ابن الأثير، عزّالدّين. (ب. ت.). *اللّباب في تهذيب الأنساب*. بيروت: دار صادر.

ابن خلّكان، أبوالعبّاس. (ب. ت.). *وفيات الأعيان* (تحقيق: إحسان عبّاس). بيروت: دار صادر.

ابن شهرآشوب، أبوجعفر محمّد بن عليّ. (ب. ت.). *معالم العلماء*. لامك.

الإصفهانيّ، عماد الدّين. (ب. ت.). *خريدة القصر وجريدة العصر* (تحقيق: محمّد بهجت الأثري وجميل سعيد). العراق: المجمع العراقي، وزارة الإعلام العراقيّة.

الأمين، السّيّد محسن. (ب. ت.). *أعيان الشّيعة* (تحقيق: السّيّد حسن الأمين). بيروت: دار التّعارف للمطبوعات.

الأمينيّ النّجفيّ، عبدالحسين. (١٩٧٧). *الغدير في الكتاب والسّنّة* (ط. ٤). بيروت: دار الكتاب.

الجبوريّ، كامل سلمان. (٢٠٠١). *الطّليعة من شعراء الشّيعة: الشّيخ محمّد طاهر السّماويّ* (ط. ١). بيروت: دار المؤرّخ العربيّ.

الجرجانيّ، عبدالقاهر أبوبكر. (١٩٥٤). *أسرار البلاغة* (تحقيق: ريتر). استانبول: وزارة المعارف.

الجرجانيّ، عبدالقاهر أبوبكر. (ب. ت.). *دلائل الإعجاز* (صححه وشرحه: أحمد مصطفى المراغي). ط. ٢. مكتبة المحموديّة التّجاريّة. لامك.

حسين، طه، أمين، أمين، عزام، عبدالوهّاب، و محمد، محمد عوض. (ب. ت.). *التّوجيه الأدبيّ*. لامك.

حفني، محمّد شرف. (١٩٧٣). *التّصوير البيانيّ* (ط. ٢). القاهرة: المطبعة العثمانيّة.

الحلبيّ، أبوالثّناء شهاب الدّين. (١٩٨٠). *حسن التّوسل لصناعة التّرسّل* (تحقيق: أكرم عثمان يوسف). بغداد: دار الحريّة.

الحمويّ، شهاب الدّين أبوعبدالله. (١٩٥٥). *معجم البلدان*. بيروت: دار صادر.

الخطيب القزوينيّ، جلال الدّين أبوعبدالله. (١٩٧١). *ديوان* (شرح وتعليق: د. محمّد عبدالمنعم خفاجي، ط. ٣). بيروت: دار الكتاب اللّبنانيّ.

الذّبيانيّ، النّابغة. (١٩٦٠). *ديوان* (تحقيق وشرح: كرم البستانيّ). بيروت: دار صادر.

الزبيدي، سيّد مرتضى حسينيّ. (١٩٩٤). *تاج العروس* (تحقيق: علي شيري). بيروت: دار الفكر.

السّامرائيّ، إبراهيم. (١٤٠٤). *في لغة الشّعر*. عمان: دار الفكر.

السّكاكيّ، أبو يعقوب. (١٩٨٢). *مفتاح العلوم* (تحقيق: أكرم عثمان يوسف، ط. ١). بغداد: مطبعة الرّسالة.

السّيد، شفيع. (ب. ت.). *التّعبير البيانيّ: رؤية بلاغيّة نقديّة* (ط. ٤). مصر: دار المعارف.

السّيوطيّ، جلال الدّين. (ب. ت.). *لبّ اللّباب في تحرير الأنساب*. بيروت: دار صادر.

الشّاكريّ، حسين. (١٤١٨). *عليّ في الكتاب والسّنّة* (مراجعة: فرات الأسديّ، ط. ١). مطبعة ستارة. لامك.

الصاوي، أحمد عبدالسّيد. (١٩٧٩). *فنّ الاستعارة: دراسة تحليليّة في البلاغة والنّقد مع التّطبيق على الأدب الجاهليّ*. الهيأة المصريّة العامّة للكتّاب، فرع الإسكندريّة.

الصّائغ، عبدالإله. (١٩٨٧). *الصّورة الفنّيّة معياراً نقديّاً: منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير* (ط. ١). بغداد: دار الشؤون الثّقافيّة العامّة.

الصّفديّ، صلاح الدّين. (٢٠٠٠). *الوافي بالوفيات* (تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى). بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الطهرانيّ، آغا بزرك. (١٩٨٣). *الذريعة إلى تصانيف الشّيعة* (ط. ٣). بيروت: دار الأضواء.

عبد الرؤوف، محمّد عوني. (١٩٧٧). *القافية والأصوات اللّغويّة*. القاهرة: مطبعة الكيلانيّ.

عتيق، عبد العزيز. (١٩٧٤). *علم البيان*. بيروت: دار النهضة العربيّة.

العرداويّ، عبدالإله عبدالوهّاب هادي، والحمدانيّ، هاشميّة حميد جعفر. (٢٠١٩). *شعر البشنوي الكرديّ: سلسلة شعراء عبّاسيين (٢)* (ط. ١). سوريا: دار أمل الجديدة.

العسكريّ، أبو هلال. (١٩٥٢). *الصناعتين: الكتابة والشعر* (تحقيق: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، ط. ١). القاهرة: دار إحياء الكتب العربيّة.

عصفور، جابر أحمد. (١٩٨٤). *الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ*. القاهرة: دار الثقافة.

علوان، علي عبّاس. (١٩٧٥). *تطوّر الشعر العربيّ الحديث في العراق: اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج*. بغداد: وزارة الإعلام.

قدامة بن جعفر، أبو الفرج. (١٩٦٣). *نقد الشعر* (تحقيق: كمال مصطفى). بغداد: مكتبة النهضة، مصر: مكتبة الخانجي.

الكاتب، أبو الحسن إسحق. (١٩٦٧). *البرهان في وجوه البيان* (تحقيق: د. أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، ط. ١). لامك.

كحالة، عمر. (ب. ت.). *معجم المؤلفين*. بيروت: مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي.

المبرد، أبو الحسن محمّد. (١٩٣٧). *الكامل في اللّغة والأدب* (تحقيق: د. زكي مبارك وأحمد شاكر). مصر.

المجذوب، عبد الله الطيّب. (١٩٧٠). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها* (ط. ٢). لامك: دار الفكر.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمّد. (١٩٥١). *شرح ديوان الحماسة* (نشره: أحمد أمين وعبد السّلام محمّد هارون، الطبعة الأولى). القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

مطلوب، أحمد. (١٩٧٥). *فنون بلاغيّة*. الكويت.

مطلوب، أحمد. (٢٠٠٠). *معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها*. بيروت: ناشرون.

ناصف، مصطفى. (١٩٨٣). *الصّورة الأدبيّة* (ط. ٣). بيروت: دار الأندلس.

النّمازيّ الشّاهروديّ، عليّ. (١٤١٤). *مستدركات علم رجال الحديث* (ط. ١). طهران: مطبعة حيدري.

هلال، ماهر مهديّ. (١٩٨٠). *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقد عند العرب*. بغداد: دار الحرية.

چکیده‌های انگلیسی

Intertextuality of Imam Ali's Short Sayings in the Poems of Shahnameh

Hasan Abdollahi
Associate Professor, Ferdowsi University of Mashhad
Zahra Haghayeghi
Ph.D. Candidate, Ferdowsi University of Mashhad

Abstract

According to intertextuality, every text is a direct or indirect intervention and recreation of its previous or contemporary texts. From a long time ago, authors have used the concepts and instructions of Nahj al-Balagha next to the Quran as an approach to increase their vocabulary richness. Considering the noble goal of Ferdowsi in his precious work of Shahnameh, which was preserving the Persian language and culture, this study, using the descriptive-analytic method, was aimed at recognizing and determining the level of intertextual influence of Imam Ali's sayings in the words and themes of Shahnameh poems. According to the results, the intertextual forms, which were lexical, interactive and informative between the present and absent text, represented intertextual relationship between the two texts in the forms of partial, parallel and general negation. It should be noted that the most frequent kind of relationship was parallel negation, which was performed in content and inspiration, while the lexical intertextuality is the least frequent one due to Ferdowsi's emphasis on using Persian lexicon.

Keywords: intertextuality, Nahj al-Balagha, Imam Ali's short sayings, Ferdowsi, Shahnameh.

The Semantic Defamiliarization in Contemporary Islamic Poetry (Case Study: Personification in Haroun Hashem Rasheed's Poetry)

Abdolhamid Ahmadi
Assistant Professor, University of Zabol
Foad Abdollahzadeh
Assistant Professor, University of Zabol
Saeed Naroei
Master of Arabic Language and Literature, University of Zabol

Abstract

The technique of defamiliarization is one of the stylistic features in literature. For the first time, this technique was presented by one of the great formalists who lived in Russia, named "Viktor Shklovsky". He thought that the output of literature is defamiliarization because it keeps the mind out of falling into the habit and creates literary taste and pleasure by making the language poetic. Haroun Hashem Rasheed, an Islamist Palestinian contemporary poet has used defamiliarization in his poems widely especially semantic defamiliarization. Keeping in mind the importance of this feature in stylistics, it seems necessary to study it in Haroun Hashem's poetry in order to recognize his poetic method in a better way. Therefore, Haroun Hashem's poetry was studied in the present research with the descriptive-analytic method in order to clarify the role of aesthetic technique in the structure of his poetic style. Results of this study indicate that the poet was interested in employing the semantic defamiliarization based on personification and it is regarded as the most important feature in his poetry. The images that the poet presented based on personification, reveal his sincere feelings toward Palestine and his close ties to it and its people's tragedy, in a manner that all things were conformed with him even natural phenomena and abstract matters.

Keywords: contemporary Islamic poetry, stylistics, semantic defamiliarization, personification, Haroun Hashem Rasheed

Illustration of Political Violence in Naguib Kilani's Novels (Case Study: the Novel of "Layali Turkistan")

Salahaddin Abdi
Associate Professor, Bu-Ali Sina University
Shahla Zamani
Master of Arabic Literature, Bu-Ali Sina University

Abstract

Political violence means the exercise of will and power in the pursuit of unlawful purposes, and since the literature is a mirror reflecting the entire society, it depicts the history of nations and historical realities of societies in a literary expression to show the relationship of literature with politics. Among literary works, stands the novel of Layali Turkistan by Naguib Kilani (an Egyptian Muslim writer), wherein he addresses the Muslims' problems beyond the boundaries of the Arab world, i.e. in Turkistan or Xinjiang, and he tries to expose the political violence and other concepts like assassination, execution, and torture to other Muslims. Using the descriptive-analytic method, this paper tries to illustrate these political and sociological concepts in the novel and to explain political violence and other related concepts. The most important results indicate that these concepts include: occupation of a land, suppression of religious feelings, conversion of mosques into debauchery places, and the change of topographic and ethnographic pattern of country.

Keywords: illustration, Naguib Kilani, novel of Layali Turkistan, political violence, topographic and ethnographic changes.

A Study on the Theological Ideas of Mawlavi Kurd

Jamal Ahmadi
Assistant professor, Islamic Azad University of Sanandaj

Abstract

There is no doubt that Abdolrahim Tawagozi known as Mawlavi Kurd with poetic pseudonym of Ma'doum (1806-1882) is among the greatest Kurdish poets renowned not only for poetic capabilities but also in mysticism, theology, exegesis, and Hadith. His experiences in the fields of poetry and Islamic theology clarify his abilities in these areas. He has published three versified books in Kurdish, Persian and Arabic languages about Islamic theology. He took his most theological viewpoints from Ash'ari's which were described according to a famous Prophetic Hadith defining the matters of belief, righteousness, and Islam. This paper utilizing the descriptive-analytic method and library resources, will reflect Mawlavi's thoughts especially in the Arabic versified book of Fazila. The results of the research indicate that most of Mawlavi's beliefs were derived from Ash'ari's views, but in some cases such as: fatality, Caliphate and Imamate, and divine speech, there are somewhat different opinions.

Keywords: Mawlavi Kurd, Islamic theology, Ash'arites, Mu'tazilite, Shiite.

Religious Hereditary Reality and Artistic Modern Modification in Khalil Hawi's Sodom Odes

Ahmad Noheirat
Assistant Professor at the Department of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan
Jamil Jafari
Assistant Professor at the Department of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan

Abstract

The story of Sodom appeared in religious heritage to explain the destination of pagans and the perverted people. Arab poet Khalil Hawi has utilized this topic in three odes. Using the descriptive-analytic method we tried to explain the hereditary and religious roots of these odes, furthermore we explained how Hawi modernized the story by applying it in a social and political situation in Arab countries and how he made use of pessimistic expressions in his views. The poet's viewpoint is vividly pessimistic in these odes and he relied on symbolic expression of the topic of Arab sovereignty in Arab homelands and of old dogmas and reactionary thoughts with a grotesque diction; so, he shows his anger and wrathful attitude toward tyrant and absolute Arab sovereigns and toward Arab nations for their passivity, silence and obedience against them. The results show that our poet has had three phases toward this problem: firstly, he looks pessimistic to existence in the first ode "Sodom", so confusion, stress, and death are apparent as main themes in it. In the second ode "Return to Sodom" we confront a radical change in his attitude, because there are some hints of optimism and hope for Arab revolution; But at the third ode "Sodom for the Third Time" this hope will wither soon and a newborn pessimism will takes its place and our poet looks gloomy and sad.

Keywords: story of Sodom, symbolism, pessimism, modernization, Arabic poetry, Khalil Hawi.

Reflection of the Holy Quran in the Poetry of Muhammad Miftah al-Fittouri

Mehrdad Aghaei
Associate Professor, University of Mohaghegh Ardabili
Gholamabbas Rezaei Haftador
Associate Professor, University of Tehran

Abstract

The Quran is a source of Arabic resources, and its significance and value is recognized when compared to other books. The Holy Quran and its high contents are undoubtedly among the most important sources of Arabic poetry, so many poets were inspired by its subjects and personalities that were the axis of their great literary productions. Intertextuality is a new phenomenon of an old concept that emerged as a result of linguistic studies in the West. It was rooted in the ancient critical studies with different terms such as quotation, inclusion, citation, imitation, and similar in modern studies such as application of myth and so on. Quranic intertextuality is considered to be a direct and the most prominent source of poetic experience in modern poetry. This research is an attempt to study this phenomenon in Muhammad Miftah al-Fittouri's poetry (contemporary Sudanese poet) to obtain information of the most prominent forms of intertextuality in his poetry (the present text) from the Holy Quran (the absent text). It is concluded by this research that Fittouri's poetry is influenced directly or indirectly by the Holy Quran.

Keywords: the Holy Quran, modern Arabic Poetry, intertextuality, al-Fittouri, Sudan.

The Emergence of Different Types of Commitment in Ahmad Matar's Poetry

Mohsen Pishvaei Alavi
Associate Professor at the Department of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan
Golbahar Naderi
Master of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan
Parvin Yousefi
Master of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan

Abstract

The commitment literature is an approach that stands against the art for art school. This literary school emerged in the 19th century after flourishing different literary schools in Europe. Commitment in general means deliberate participation of writer's thoughts, feelings and art in different humane, national and ethnic matters. Thus, using art and literature for illustrating people's conditions and showing their pain and sufferings is called commitment. Ahmad Matar is considered one of the few poets who has dedicated his poetry to the service of religion, ethics, politics and people in a way that he has devoted his life to the Arab People. The most important feature of Matar's poetry is commitment in literature and the topics of his poems clearly show this important feature. The present study intends to examine the types of commitment in Ahmad Matar's poetry in a descriptive-analytical manner and to express the frequency of each. The findings show that political commitment has a higher frequency than other types of commitment, and the attack on the manifestations of oppression and injustice of the rulers in the Arab world occupies a significant part of the content of his poetry. The reason for this is that the poet grew up in a suffocating political situation.

Keywords: Arabic contemporary poetry, commitment literature, political commitment, religious commitment, social commitment, Ahmad Matar.

An Analysis on Kurdish Translations of the Holy Quran by Mustafa Khorramdel
(Case Study: "Exegesis of Noor" and "Shney Rahmat")

Sharafat Karimi
Assistant Professor at the Department of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan
Jamil Jafari
Assistant Professor at the Department of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan
Sa'di Saffar Kalakan
Master Graduate of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan

Abstract
Mustafa Khorramdel is one of the most influential translators who has written works such as: "Exegesis of Noor", "Translation of Fi-Zilal", "Exegesis of al-Muqtataf (in Arabic)", and "Commentary of Shney Rahmat (in Kurdish)". In this research, using a descriptive-analytical method, we tried to present a critical analysis on translations and interpretations presented in "Shney Rahmat" and "Exegesis of Noor". After our analysis based on content and constructive principles of native and target languages, we find that his Qur'anic translations contain many principles of a good translation and this is because of his cautiousness and awareness of grammar and rhetoric of Kurdish, Farsi and Arabic languages. Furthermore it seems that his commentary of "Shney Rahmat" is a translation of "Exegesis of Noor", although he has not pointed to it. Nevertheless, while analyzing the artistic, literary and linguistic aspects of these works, we found that in some cases, they contain errors; such as: the tendency to be detailed longer than necessary, incomplete meaning of some Qur'anic verses according to the context, improper equivalents in the target language for some Arabic words and idioms, the generalization of certain names, the lack of adequate consideration of tradition and revelation situations, considering the fact that both of them are called exegeses.

Keywords: the Holy Quran, translation, Mustafa Khorramdel, exegesis of Noor, Shney Rahmat.

The Implications of Rhetoric Images Associated with the Sense of Taste (Food and Beverage) in the Holy Quran

Khodadad Bahri
Assistant Professor at Persian Gulf Uniersity

Abstract

In many verses, the Holy Quran presents a tangible image of its own purposes, and in many of them uses rhetoric techniques (simile, metonymy, irony). The author of this paper has studied the sensory images of the Quran, which are related to eating, drinking, and taste, to answer these questions. A) How are the images related with food, beverage, and tastings are manifested in the Holy Quran? B) What is the role of aforesaid images in conveying Quran's motives? C) Which rhetoric technique has the most important role in expressing meanings related to the sense of taste? The method used to carry out the research is analytical-descriptive. The obtained results of the research point to the fact that sensory images related to food and beverage are manifested in two forms in the Holy Quran: A) Real images which are abundant in the Holy Quran and are found in verses expressing halal and haram foods, mentioning the divine blessings in the world, describing the eating and drinking of the elysian, and describing the food and wine of the infidels in the Hell. B) Rhetoric images which are few and are limited to one metonymy and some similes and metaphors. Regarding the similes and metaphors, the Quran has chosen the best for the likened and presented a clear picture of it. Many of these images depicted impalpable affairs in a tangible way, and in some cases, they are presented in a sensual covering to illuminate their perceptible concepts. The Qur'anic rhetoric images do not have the role of an independent array, but they are images whose main function is to convey meaning and they have performed this task with miraculous beauty.

Keywords: Holy Quran, rhetoric images, sensory images, images associated with the sense of taste, food and beverage.

Comparison of Homelessness among Mahjar Poets (Case Study: Palestinian and Lebanese Mahjar Poets)

Habib Keshavarz
Assistant Professor at the Department of Arabic Language & Literature, Semnan University
Mahdi Tarkeshvand
Assistant Professor at Sayyed Jamaleddin Asadabadi University

Abstract

The feeling of alienation has been one of the most important poetic themes among poets from the past to the present. One of the main reasons for the feeling of alienation among poets is migration to other lands. Some Palestinian and Lebanese poets also emigrated from their homeland for many reasons and settled in other countries, so alienation is one of the main themes of their poetry. Since the motives for migration are different among Palestinian and Lebanese poets, their views on Mahjar also differ. In this article, which is written based on an analytical-descriptive method; we have compared the feeling of alienation among Palestinian and Lebanese poets in Mahjar. The results of the research show that Lebanese poets face a kind of so-called linguistic alienation due to living in non-Arabic speaking countries, but this type of alienation is not seen among Palestinian poets because they live mainly in Arab countries, especially Lebanon, Syria and Jordan. Moreover, the desire for the homeland is also different for Palestinian and Lebanese poets in Mahjar, and in addition to the desire for the homeland, Palestinian poets also speak of occupation and displacement.

Keywords: contemporary Arabic poetry, alienation, Palestine, northern Mahjar, southern Mahjar.

A Comparative Study in the Opposite Effect between Two Odes: "The Heart" by Safi al-Hirani and "The Reed" by Mawlana Jalal al-Din al-Rumi

Taher Mustafa Ali
Professor at Salahaddin University, Erbil, Iraq

Abstract

This research is a comparative study between the two odes, "The Heart" by the Kurdish poet Safi al-Hirani, and "the Reed" by the great Sufi poet Mawlana Jalal al-Din al-Rumi, in terms of their symbolic nature and their formal and constructive characteristics, as well as the characteristics of their styles of treatment, on the basis of the relationship of opposite influence called poetic contradiction by ancient criticism, and adverse influence by modern comparative and critical concept. The poet Safi al-Hirani contradicted the poet Mawlana Jalal al-Din al-Rumi in his famous mystical poem The Reed, and although he was influenced by Mawlana in his poetic and ritualistic experience and in his Persian language, he altered the content of his poem and its central symbol, which is the reed, and replaced it with the symbol of the heart, and invalidated his invitation to the recipient in terms listening to the reed, while he tells the story of separation from the origin in a symbolic manner, by calling to listen to the heart and it is qualified in his view for this purpose, in his poem that he wrote in Farsi in which he takes an argumentative approach based on arguments and justifications , by defending the heart as the substitute symbol for the flute, inferring in its favor and strengthening its position, arguing in detail with the hearer, the recipient, within sixteen verses, with the intention of persuading and influencing him to listen to it, not to the reed. From Safi's ode emanates three epistemological problems, which need to be answered scholarly and analytically. The first of them represents its nature and circumstances, so is his poetic work considered opposition, contradiction, or imitation? We deal with this problem in the framework of the modern comparative concept, called reverse influence according to the French concept of comparative studies. The second, since Safi wrote this poetic work in the Persian language, he reflects Mawlana, specifically in this particular poem, which is like the constitution of Sufi love, and has acquired the status of universalism for centuries, so how can it be acceptable to make such a frank opposition?

Keywords: Safi al-Hirani, opposite effect, Sufi poetry, Mawlana, Kurdish literature.

A Rhetorical Study of the Beshnawi Kurdi's Poetry

Soudabeh Mozaffari
Assistant Professor of Arabic Language & Literature, Kharazmi University, Tehran
Abdulelah Abdulwahhab Hadi al-Ardawi
Professor of Arabic Language & Literature, University of Kufa, Iraq

Abstract

Beshnawi Kurdi is one of Kurdish poets in the Abbasid era whom writers described as a poet of great and beautiful poetry, with a large amount of poems and a capable prose writer, as well as being distinguished with creativity and superior ability in the beauty of style and meaningfulness in poetry and has been renowned in the fields of eloquence and rhetoric. Narratives of his life and poetry show that he was a Shiite and a follower of God's Prophet and his family, as Ibn Shahr Ashub has counted him among the poets who are exposed to the love of the Prophet's household, and the writer of the book "Al-Ghadir" has considered him in the first generation of rhetoric flagships and an Imamiyyah poet. He has a poetical work containing some scattered lyric poems which indicates that the poet lived a love experience full of sincere sensations; furthermore his work comprises some odes related with the love of Prophet's household and mentioning their virtues. This study, utilizing a descriptive-analytical approach tries to study the rhetorical innovations of Beshnawi's poetry and its specifications.

Keywords: Beshnawi Kurdi, rhetorical study, innovation, beauty of style, meaningfulness.