

108

الدَّرَاسَاتُ الْأَدَبِيَّةُ

مجلة نصف سنوية محكمة

في الثقافتين العربيّة والفارسيّة وتفاعلهما
در فرهنگ ایرانی و عربی وتأثیر آنها در یکدیگر

تصدر عن الجامعة اللبنانية
قسم اللغة الفارسيّة وآدابها

فصلنامه علمی

پژوهشی دانشگاه لبنان
كرسى زبان و ادبيات فارسى



المستشارية الثقافية
The Cultural Counselorship Of The Embassy
Of Islamic Republic Of Iran | Lebanon



(4 لغات)
أُنسِت: 1959م

خريف 2024م
پايز 1403 هـ.ش

جمهوری لبنان
دانشگاه لبنان

الجمهورية اللبنانية
الجامعة اللبنانية

رايزانى فرهنگى جمهورى اسلامى
ايران در لبنان

المستشارية الثقافية للجمهورية
الإسلامية الإيرانية في لبنان

الدراسات الأدبية

مجلة نصف سنوية محكمة تصدر عن الجامعة اللبنانية

فصلنامه علمى پژوهشى دانشگاه لبنان

((٤ لغات))

أسست: ١٩٥٩م

رئيسة التحرير
الأستاذة الدكتورة دلال عباس
المدير المسؤول-مدير التحرير
الدكتور علي قصير

لا علاقة لتسلسل الأبحاث في المجلة بأي معيار تقويمي،
بل هو يجري في سياق تنسيقها الموضوعي.

نظام طبقه بندي مقالات بر پایه ی ضرورت های فنی و رابطه ی موضوعات با یکدیگر
صورت می گیرد؛ پس و پیش افتادن آنها علت دیگری ندارد.

e-mail: studies.literary@gmail.com

الرقم المتسلسل - شماره پیاپی

الثامن بعد المئة / ١٠٨

الهيئة الاستشارية

- د. سهى فرج الصمد (لبنان)
أ.د. غلامعلي حداد عادل (إيران)
أ.د. نعيمة شكر (لبنان)
أ.د. مها خير بيك (لبنان)
أ.د. أنسية خزعلي (إيران)
أ.د. مهدي محقق (إيران)
أ.د. علي حجازي (لبنان)
أ.د. محمد خاقاني (إيران)
أ.د. حبيب فياض (لبنان)
أ.د. خليل أبو جهجه (لبنان)
أ.د. يوسف بكار (الأردن)
أ.د. علي زيتون (لبنان)
أ.د. عيسى عاكوب (سوريا)
أ.د. فريد قطاط (تونس)
أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم (مصر)
د. عباس خامه يار [إيران]
أ.د. محمد ثناء الله الندوي (الهند)

الهيئة العلمية

- أ.د. دلال عباس (لبنان)
أ.د. فردوس موسى (مصر)
أ.د. نعيمة شكر (لبنان)
أ.د. إحسان اللواتي (عمان)
أ.د. محمد خاقاني (إيران)
أ.د. رقية رستم پور (إيران)
أ.د. عيسى عاكوب (سوريا)
أ.م.د. حسين مهدي (إيران)
أ.د. بتول مشكين فام (إيران)
أ.م.د. هادي نظري منظم (إيران)
أ.د. ناهي الزهيري (العراق)
د. حسن حيدر
أ.د. محمد ثناء الله الندوي (الهند)

هيئة التحرير

- أ.د. دلال عباس (رئيسة التحرير)
د. علي قصير (مدير التحرير)
أ.د. نعيمة شكر (نايبة رئيسة التحرير)
أ.م.د. حسين مهدي (مدير الموقع الإلكتروني)
د. طوني الحاج
أ.د. علي نور الدين
أ. هدى فقيه
أ. مريم ميرزاده

الفهرس

٩	افتتاحية العدد أ.د. نعيمة شكر نائبة رئيسة التحرير	
١٢	بلاغة السكاكي؛ حسب «نظرية فنّ البيان البلاغية» أ.د. محمد خاقاني أصفهاني	١
٤٣	The Mystical Lineage of Ḥaḍarāt-Dignitates: Historical-Lexical Perspectives on Ibn Arabi's Impact on Medieval European Spirituality Prof. Dr. Mohd. Sanauallah Al-Nadawi	٢
٨١	تحليل شخصيت جمصه بلطي در ليالي ألف ليله براساس سفر قهرمان جوزف كمپيل محمد رضا ميدان نورد - د. علي اكبر محمدی	٣
١١٨	«تنازع» يا «استخدام على الاطلاق» (مبحث تنازع در شعر فارسی تحت يك بازنگری انتقادی) د. اورنگ ايزدی - هادی نورمحمدی کمال	٤
١٨٤	ساختار روایی شعر «ضيافت» اثر «احمد شاملو» د. شیرين خيري عبد النبي	٥

٢١٤	<p>بررسی تطبیقی مضامین زندان نامه های مسعود سعد سلمان و علی بن الجهم د. طیبہ سیفی محمدعلی کاظمی نصرآبادی</p>	٦
٢٤٣	<p>مغامرة میتاروائية في روايتي «امراتان في امرأة» لنوال السعداوي و «بازي آخر بانو» لبلقيس سليمانى أكرم حبيبي بردبري د. حسين ميرزاى نيا د. أحمد رضا صاعدي</p>	٧
٣١٥	<p>التحليل الجندرى للموروث الثقافى والاجتماعى: قراءة فى القصص العربىة و الفارسىة المعاصرة وثام العلى د. مريم جلالى د. قدرت الله طاهرى</p>	٨
٢٦٨	<p>النقد الشكلانى لأشعار أحمد عزيزى الدينىة والعرفانىة د. محمدحسن أمراى</p>	٩
٣١٥	<p>قراءة اللوحة الفنّية سيميائياً لوحة مقام رأس الإمام الحسين (ع) للمستشرق الفرنسى الفنان «جان جيروم» أنموذجاً نزار فيصل قانصوه</p>	١٠
٣٣٥	<p>الثورىة والجهادىة بين الأنشودة الآلاتىة واللطمىة الحسينىة فى تجربة المقاومة الإسلامىة فى لبنان أحمد همدانى</p>	١١
٣٧٥	<p>المفاهيم التعلیمیة الأخلاقیة ما بین محمد علی شمس الدین وشهریار (دراسة مقارنة) نور قیسی - أ.د. محمد خاقانى أصفهانى</p>	١٢

في مكتبتنا		
٤٠٠	<p>قراءة في كتاب / كتاب: رسائل جابر بن حيان الكوفي الفلسفية أ.د. حسن كريم الربيعي مقدمة بقلم: إدريس هاني</p>	١٣
٤٠٤	<p>قصيدة الشيخ الدكتور ترني (أدرف دموع العشق) في رثاء الشهيد السيد حسن نصر الله رحمه الله</p>	١٤
ملخصات / چكیده ها/stcartsbA		

افتتاحية العدد الثامن بعد المئة مجلة «الدراسات الأدبية»

أ.د. نعيمة شكر¹
نائبة رئيسة التحرير

وتبقى مجلة الدراسات الأدبية جسراً من جسور التمازج الثقافيّ

في وقت كان يخيم فيه الظلام الدامس على موطن الحضارة والحرف، وفي ظلّ الظروف الصعبة التي كان يمرّ بها لبنان الجريح العصيّ على الاحتلال، لا تزال مجلّة الدراسات الأدبيّة في عددها الثامن بعد المئة قبلّة الباحثين يرتشفون منها جوهرَ التداخل بين الآداب العالميّة.

تُعنى المجلّة بنشر البحوث الأصيلّة التي تتناول التفاعل الثقافيّ والحضاريّ بين العربيّة والفارسيّة والإنجليزيّة والألمانيّة والفرنسيّة، وتنسج خيوط الروابط المعرفيّة والأدبيّة، وتكشف عن جوهر التشابه والتلاقي ووجوه التمايز والاختلاف، وتُسهّم في رقد التعاون الثقافيّ بين الأمم وتُعزّز التلاقح الفكريّ وتُغنيه؛ إذ إنّ المثاقفة بين العربيّة والفارسيّة ليست أمراً جديداً بين العربيّة والفارسيّة بل هي قديمة وجذورها ضاربة في أعماق التاريخ منذ بدء التأثير المتبادل بينهما في

١- أستاذة الدراسات العليا والأدب المقارن والتقارب اللغويّ وتحليل الأخطاء وفنّ الإلقاء و... في الجامعة اللبنانيّة ومشرفة على العديد من أطروحات الدكتوراه والماستر.

القرن السابع الميلاديّ عقب الفتوحات الإسلاميّة واستخدام الفرس اللغة العربيّة لغة دينيّة وبسط نفوذها في إيران إلى أن أصبحت حجر الرchy في تكوين أدب الشعراء الإيرانيين الذين اعتمدوا أوزان الشعر العربيّ في نَظْم الشعر الفارسيّ وتناولوا الأغراض الشعريّة ذاتها ووقفوا كما وقف العرب على الظاهرة الطلّية في مطلع قصائدهم ما أسهم في مدّ جسور التمازج الثقافيّ في المجالات الأدبيّة وغيرها..

برزت آثارُ التقارب جليّةً في مجال الدراسات المقارنة واستشراف مواطن التلاقح والتأثر والتأثير المتبادلين، وكُتبت في ذلك عشرات المقالات والدراسات بين الأبيّن والتي سنذكر منها على سبيل المثال لا الحصر المقارنة بين أبي نؤاس والرودي؛ وأبي فراس الحمدانيّ ومسعود سعد سلمان؛ ونيماء يوشيج وبدر شاكر السيّاب؛ وأدونيس وأحمد شاملو؛ وأدونيس ومهدي أخوان ثالث؛ والمتنبي وسعدي...

تهدف هذه المجلة إلى نشر الأبحاث التي تجمع بين عمليّن أدبيّين مختلفين لغةً ومن حيث المفاهيم والقيم وتربطهما قضية مشتركة تكون مفتاح المقارنات الأدبيّة، كما تهتمّ بنشر المواضيع المستحدثة المشتركة بين العربيّة والفارسيّة وأبيهما؛ وبينها وبين اللغات والآداب العالميّة.

إنّ دراسة التأثير والتأثر المتبادلين مهمّة أدبيّة لها قواعدها الخاصّة والدقيقة التي ينبغي أن يأخذها الباحثون في هذا الميدان في الحسبان، فهي تحتاج إلى التعمّق في التحليل والربط بين العمليّن لتبيان نقاط الائتلاف والاختلاف في الحقول المعرفيّة التي تدرس العلاقات بين الآداب المختلفة، وتعمّق الصلات بين الثقافات المتباينة.

يحدونا الأمل أن تبقى مجلّة الدراسات الأدبيّة زاكرة الوطن وثروته المعرفيّة وكنزه الذي لا ينضب ونافذة من نوافذ البحثيّة المشرّعة لمساهمات الباحثين ذات الصلة الوثيقة بأهداف المجلّة المدرجة في دعوة الاستكتاب.

الدِّراسَاتُ الأَدَبِيَّةُ

مجلة نصف سنوية محكمة تصدر عن الجامعة اللبنانية

فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه لبنان

((ع لغات))

أسست: ١٩٥٩م

بلاغة السكاكي؛ بحسب «نظرية فنّ البيان البلاغيّة»

د. محمد خاقاني أصفهاني^١

تاريخ الاستلام ٢٠٢٤/٣/١

تاريخ القبول ٢٠٢٤/٥/٥

الملخص

تأسست البلاغة العربيّة كحلقة تكاملية بعد النحو العربي، لتخدم القرآن الكريم بالكشف عن جماليّاته ورفائعه. لكن البلاغة التقليديّة عانت من نقائص، وتكبّلت بقيود جرّتها إلى (شفا جرف هار) [التوبة: ١٠]، وتلقّطت أنفاسها الأخيرة في العقود الراهنة، حيث أعلنوا في الغرب الحديث عن موتها وتشجيع جثمانها على أكتاف شعب اللسانيّات الجديدة، وحذفوا مادّتها من قاعات التدريس. أمّا المسلمون عربيًا وعجمًا فقد احتاروا في أمر هذا المحتضر؛ هل يحيونها من جديد بصدمة كهربائيّة، بوصفها الكفيلة الوحيدة بالدفاع عن المعجزة القرآنيّة؟ أم يواكبون تيّار الحداثويين وما بعد الحداثويين، ويضعونها في تابوت الماضي المجيد؟! يحلّل هذا البحث عبر المنهج الوصفيّ التحليلي إشكاليّات هذه المنظومة البلاغيّة، وقد توصلنا فيه إلى أنّ بلاغة السكاكي ولدت

١- أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، الجمهورية الإسلاميّة الإيرانيّة، أصفهان

ناقصة، ولم تكن سليمة حتى في زمانها، وليست صالحة للإحياء، لأنّها تعاني من نقائص ناتية في هيكليتها العامّة وفي تقسيمها الثلاثي: المعاني والبيان والبديع، وفي غفلتها عن النّص بوصفه الوحدة الرئيسيّة في الكلام البشريّ، وهذا ما فرض على الباحث رسم مشروع بلاغيّ مختلف سمّاها: «نظرية فنّ البيان البلاغيّة».

الكلمات المفتاحيّة: بلاغة السكاكي، نظرية فنّ البيان البلاغيّة، البلاغة الجديدة، المعاني والبيان والبديع.

١. المقدمة :

١-١. أهميّة البحث

تكمّن أهميّة مائة البلاغة في أنّها الأساس في تحليل النصوص الأدبيّة. إنّ اللغة العاديّة عندما ترتقي تصل إلى مفترق طريقين، هما: اللغة العلميّة واللغة الأدبيّة. تمتاز الأولى بالصرامة والشفافية، وتتطلب الاتفاق بين المتخصّصين في أيّ حقل من الحقول العلميّة، لأنّ وظيفتها الكشف عن أسرار الكائنات خارج وجود الإنسان، لكنّ الثانية تهدف إلى الداخل، ولذلك تنحاز إلى الغموض، وتعدّ الكناية أبلغ من التصريح. أمّا الحقل المتكفّل بدراسة جماليّات النّص الأدبيّ فهو البلاغة. وقد ظهرت في العقود الأخيرة بعض الحقول الجديدة لدراسة النصوص الأدبيّة كالنقد الأدبيّ والأسلوبيّات والسيميائيّات وتحليل الخطاب وما إلى ذلك، لكننا نعدّها فروعاً من علم البلاغة، شرط تحديثها عبر مشاريع بلاغيّة تتجاوز بلاغة السكاكي، وتتأهّل للنظر إلى الأدب بمنظار جديد.

٢-١. إشكالية البحث

الإجماع معقود على أنّ البلاغة العربيّة تأسست لخدمة القرآن الكريم وإثبات إعجازه الخالد. وكانت حليفة النحو العربيّ وشريكته في الكشف عن أسراره ودقائقه. وقد مرّت بمراحل بدءًا بمرحلة الولادة والمخاض، مرورًا بمرحلة النضج والكمال والإبداع، ووصولًا إلى مرحلة الجمود والتعقيد والدوران في دوامة المطوّلات والمختصرات والشرح والتفاسير. وفي هذه المراحل، عاشت التجارب نفسها التي عاشها الأدب العربيّ بشكل عام، من ظهور ونضج وانحطاط، إلى أن اصطدمت العقليّة العربيّة والإسلاميّة بطيف جارف من الثقافة والحضارة الغربيّتين، حيث أعلن بعض الدارسين في الغرب عن موت البلاغة التقليديّة: «وقد نمت العلومُ الألسنيّة والجماليّة والإنشائيّة على حساب البلاغة، وكانت هذه العلوم هي البلاغة الحديثة أو تعويضًا عن البلاغة، لأنّ البلاغة التقليديّة ماتت ودُفنت بحسب تعبير جيرو (Giraud)» (كفوري، ١٩٩٤م، ص ١٤)

فاندلعت نيران حرب قاسية بين الأصالة والمعاصرة، وبين العراقة والحداثة وما بعد الحداثة. وبرزت على الساحة تيارات فكرية متضاربة شتّى من المحافظين المصريّين على الأصالة العربيّة والإسلاميّة، والإصلاحيّين المتطرّفين المنادين للثورة على هيمنة التراث، ومذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء.

في أجواء هذه الحيرة؛ برزت على الساحة العربيّة مشاريع لإحياء البلاغة التقليديّة، أو لوضع بدائل عنها، ومن أقوى هذه المشاريع ذلك الذي صاغه الشيخ أمين الخولي بعنوان: «فن القول» (الخولي، ١٩٩٦م).

وقد وُصفت البلاغة العربيّة في مرحلتها الأخيرة بالجفاف والجمود، ووصفت مناهج علمائها بالتكرار والتعقيد، وقد عدّ بعضُ الباحثين جملةً من الأسباب التي كانت وراء هذا الجمود والتعقيد هي:

(أ) نشأة البلاغة في بيئة المتكلمين والأصوليين،

(ب) أثر الفلسفة والمنطق في البلاغة العربيّة،

(ج) أكثر علماء البلاغة العربيّة هم من غير العرب،

(د) ربط البلاغة العربيّة بقضيّة إعجاز القرآن الكريم،

(هـ) تراجع الأدب وعزلة العربيّة، خاصّة في العصور التي تلت القرن الخامس الهجري،

(و) النظرة الاجتزائية في البلاغة العربيّة (محمد، ٢٠١٣م، ص ٤٢٥)

لكنّها تعدّت مرحلة الجمود والجفاف إلى حركات تجديدية لم تتقيّد بحدود التراث، فظهرت الاتجاهات التالية في تجديد البلاغة العربيّة:

من يقول بموت البلاغة العربيّة وضرورة ضربها على الحائط، والذي «يدعو إلى قتل المريض وتغييبه تحت أطباق الثرى بين عبارات الرحمة وزفرات الإشفاق.

ومن يرى في البلاغة القديمة رائدًا معرفيًا ثرًا يمدّ الأسلوبيات اللسانية ونظريّة اللسانيّات النصيّة بما يعين لإحياء موات القديم واستنباط الصالح من ثمرات الجديد» (مصلوح، ٢٠١٠م، ص ٩٨).

نحاول في هذا البحث أن نرصد الأخطاء المنهجية والتطبيقية التي ارتكبتها السكاكي في منظومته البلاغية، لنرى هل انتهى مفعولها؟ أم يمكن إحيائها من جديد؟

٣-١. سابقة البحث

ظهر لأمين الخولي كتاب: «مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب»، تتبّع فيه تاريخ البلاغة، ودعا إلى نبذ منهج المدرسة الفلسفية وتعويضه بمنهج المدرسة الأدبية. حاول الخولي إعادة البلاغة العربية إلى رحاب الدرس الأدبي؛ ليجعل منها فناً جميلاً فاتخذ (التخلية والتحلية) لمواد البلاغة سبيلاً لإكسابها الصورة المحببة. فالتخلية تخليص البلاغة من الجمود والجفاف والذبول، فإذا ما تمّ ذلك صلّحت بعده التخلية بأسباب الحُسن، ووسائل التأثير، وزيادة ما يجب زيادته (الخولي، ١٩٩٦، ص ٢٢٧). يفضّل أمين الخولي تسمية البلاغة بفنّ القول، ويرى «ضرورة العدول عن الثلاثية المصطلحية إلى مصطلح واحد جمع هو البلاغة». ثم يقسّم الدرس إلى بلاغتين: بلاغة الألفاظ وبلاغة المعاني (الخولي، ١٩٩٦م، ص ٢٦٧).

يرى أحمد الشايب أنّ علوم المعاني والبيان والبديع - على خطرهما - لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون، وأنّ موضوعات هذه العلوم ينبغي أن تدخل لا على أنّها علوم مستقلة، بل على أنّها فصول في باب الأسلوب، يتناول بحوثها كما يتناول غيرها (الشايب، ١٩٧٦م، ص ٤). لكنّ كتابه برأي مصلوح أقرب إلى التشريع والإرشاد والنصح إلى البحث العلمي الهادي إلى طريق مقارنة النصوص وتحليلها (مصلوح، ٢٠١٠م، ص ٤٩).

عدّ خليل كفوري كتابه: «نحو بلاغة جديدة» ثورةً في عالم البلاغة، وأكّد أنّ «الدراسات في عصر الانحطاط بعدت كثيراً عن جوهر البلاغة، وصارت تلوك مصطلحات عقيمة يجب تخليص البلاغة منها. البلاغة بنتُ الأدب، ووُجدت لتشرح صدر أبيها لا لتخنقه. وعلّل سبب العمق

في البلاغة الانحطاطيّة بتأليف شواهد اصطناعيّة لمصطلحات جاهزة، وهذا زؤد البلاغة بمئة وستين اصطلاحًا لا تمتّ إلى البلاغة بصلة. فأصبحت الدراسة عبئًا على الطلاب، وأصبحت بعيدة عن الحياة وعن الحاجة». ويتساءل: «ما علاقة السرقة مثلاً بالبلاغة؟ وما علاقة المعاظلة أو الاستعارة البشعة أو السجع المتكلّف بالبلاغة؟» (كفوري، ١٩٩٤م، ص ٥).

• حاول سعد عبد العزيز مصلوح في كتابه: «في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة؛ آفاق جديدة» من إصدارات عالم الكتب في القاهرة سنة ٢٠١٠ أن يقدّم مشروعًا لإحياء البلاغة العربيّة. وقد ذكر مصلوح محاورَ الخلاف بين البلاغة العربيّة واللسانيّات الحديثة (١١ محورًا) لإصلاح علم البلاغة، كي تستجيب لمتطلّبات المرحلة الراهنة.

• وقد تطرّق موسى سلامة في كتابه: البلاغة العصريّة واللغة العربيّة إلى المضامين العامّة المتعلّقة بالأبعاد السوسولوجيّة والسايكولوجيّة للغة العربيّة. وفيه تركيز على الخلافات بين العربيّة القديمة والمعاصرة (سلامة، ١٩٦٤م).

• خصّ عدنان بن زريل الفصلَ الخامس من كتابه «النصّ والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق»: بعنوان: في البلاغة الجديدة (ابن زريل، ٢٠٠٠م).

• اتّبع الأزهر الزنّاد في تأليف كتابه: «دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة» نهجَ الدرس البلاغيّ العربيّ القديم، لكنّه زؤده بمعطيات الدرس اللسانيّ الحديث (الزنّاد، ١٩٩٢م، ص ٥).

• يحدّد محمّد مصطفى هدّارة في كتابه: علم البيان منهج الكتاب بإبراز القواعد البيانيّة كما ثبتت في كتب التراث البلاغيّ، وفي الوقت ذاته يريد «تحريرها من جمودها وثبات أمثلتها والتخفّف من التقسيمات والتفريعات ما أمكنه ذلك وربطها بالنقد الأدبيّ، خاصّة

أن موادّ البيان تتصل اتصالاً وثيقاً بالصورة الفنيّة» (هدّارة، ١٩٨٩م، ص ٨).

• محمّد سليمان ياقوت صاحب كتاب: «علم الجمال اللغويّ: المعاني، البيان، البديع». ما يهّمنا في هذا الكتاب النقلة النوعيّة في العنوان من البلاغة إلى علم الجمال. خصّص ياقوت الفصل الثالث من كتابه بعلم الجمال الصوتي، وفي الفصل الرابع بعنوان: علم الجمال التركيبيّ والفصل الخامس بعنوان: علم الجمال الدلاليّ (ياقوت، ١٩٩٥م).

• أمّا «نظريّة فنّ البيان البلاغية» فتختلف عن المحاولات السابقة اختلافات جذريّة كثيرة تتبيّن في هذا البحث، من أهمّها: استقصاء المشاكل التي عانت منها بلاغة السكاكي وفرزها بين الأخطاء الكليّة والجزئيّة.

١-٤. أسئلة البحث

السؤال الأوّل: هل كانت بلاغة السكاكي منظومةً متكاملة عند ظهورها، أم أنّها وُلدت ناقصةً غير منتظمةٍ من الأساس؟

السؤال الثاني: ما الأخطاء الكليّة التي عانت منها بلاغة السكاكي منذ ظهورها؟

السؤال الثالث: ما الأخطاء الجزئيّة التي عانت منها بلاغة السكاكي منذ ظهورها؟

السؤال الرابع: هل تصلح بلاغة السكاكي للإحياء من جديد؟ أم أنّ مفعولها قد انتهى؟

١-٥. منهج البحث

جرى تطبيق المنهج الوصفيّ التحليليّ في هذا البحث لوصف بلاغة السكاكي أولاً، ثمّ لتحليل أخطائها المنهجية والكلية والجزئية.

٢. نظرة عابرة إلى البلاغة العربيّة

١-٢. نشأة البلاغة العربيّة:

تبلورت معالم البلاغة الكلاسيكية عند اليونان وفلاسفته المشهورين. و«كانت عندهم هي: «فنّ الإقناع»، كما يقول أرسططاليس. كان أرسططاليس يطلق على هذه القضايا المشتركة مصطلح: «أدلة» جمع دليل: ارجمان؛ واستناداً إلى ذلك اشتقّ الغربيون مصطلح «إدلال»: ارجمنتاسيون، ويقصد عندهم عمل المقاصد، والبرهنة الأدبية عليها، أو حمل الدلالة بحمل الدليل، أي بما يعادل الكلام في موضوع، مع إشغافه بمحاكاة جدلية تدعمه لدى المتلقي، لا سيما وأنّ البلاغة القديمة بصفاتها خطائية هي موجّهة إلى الجمهور، وتستهدف الحصول على تأييده لأطروحاتها (ابن زريل، ٢٠٠٠م، ص ٥٣).

أمّا عند العرب، فقد تبلورت البلاغة في خضمّ القرآن الكريم، وشملت المحاولات التي انصبّت على العلوم اللغوية العربيّة للكشف عن الأسرار الجمالية لهذه المعجزة السماوية؛ تلك الأسرار التي تفوق بنية الجملة القرآنية، والتي تتبناها علوم كالصرف والنحو والصوتيات أو التجويد.

وقد عرّف بعضهم البلاغة بأنّها «ملكة نفسانية يقتدر بها الإنسان على تأدية المعنى إفادةً ودلالةً» (البارتني، ١٩٨٣م، ص ١٣٣).

لكنّ مثل هذه التعاريف تركّز على القوّة في الكلام وعدها شرطاً للكلام

البليغ، ولا تأخذ بالحسبان أنّ الكلام قد يكون قويًّا ومتينًا بفضل القواعد اللغويّة وسلامة المعنى، من دون تحقيق أيّة تقنيّة بلاغيّة.

وقد اختلف الباحثون في مصدر الدراسات البلاغيّة عند المسلمين، حيث ذهب بعضهم إلى أنّ الأبحاث البلاغيّة عند المسلمين أصيلة وقد ابتكروها بفضل جماليّات القرآن الكريم، والبعض الآخر أسند النشاطات البلاغيّة الأولى في تاريخ الإسلام إلى نهضة الترجمة وتعرّف المسلمين إلى أعمال اليونان.

تعود نشأة البلاغة العربيّة مثل سائر العلوم اللغويّة والفقهية وغيرها في الحضارة الإسلاميّة إلى الحدث القرآنيّ. فنزول القرآن الكريم وانتشار الإسلام ظهرت الحاجة إلى وضع القوانين التي تحكم عمله من حيث هو نصّ لغويّ وتضمن فهمه الفهم السليم (الزّناد. ١٩٩٢م، ص ٧).

جاء القرآن الكريم بأساليب بلاغيّة بيانيّة جديدة قوّضت أركان الشعر وزحزحته عن مكانته المرموقة التي كان يحتلّها ضمن المنظومة النصّيّة السائدة. ... «وصار القرآن هو النصّ المهيمن المسيطر الذي تقاس عليه النصوص الأخرى وتحدّد به مشروعيتها» (أبو زيد. ١٩٩٠م، ص ٢٦). وهذا يعني أنّ النصّ القرآنيّ صار هو المعيار والقاعدة.

لكنّ البلاغة العربيّة أقلّ نجمها في القرون الأخيرة، إذ ظلّت منغلقة على نفسها في طيّات كتب الشروح والتعليقات، إلى أن اصطدمت أخيرًا بتيار جارف من تصوّرات الحديثة في عالم الفنّ والأدب، وتشبّث البلاغيّون المسلمون بين المحافظين المصرّين على التراث والمجدّدين المتحمّسين لكلّ ما هو جديد. فدعا بعضهم إلى تهميش البلاغة العربيّة لصالح علوم كالنقد الأدبيّ والأسلوبيّات، ودعا بعضهم إلى تجديد البلاغة العربيّة لإحيائها وإنقاذها من هذه الورطة العصيبة.

٢-٢. المؤلفات البلاغيّة العربيّة:

كان القرن الثاني الهجريّ أوّل عصر شهد نشأة آراء كثيرة أصيلة و مترجمة حول البلاغة وعناصرها، ثم أُلفت في القرن الثالث كتبٌ تجمع كثيرًا من الدراسات الموجزة حول البلاغة. من هذه الكتب إعجاز القرآن لأبي عبيدة (ت: ٢٠٧هـ)، و صناعة الكلام ونظم القرآن للجاحظ والبلاغة وقواعد الشعر للمبرد و إعجاز القرآن للواسطي المعتزلي (ت: ٣٠٦هـ). إلّا أنّ أهمّ كتاب تناول بعض مسائل البلاغة بالبحث هو كتاب جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي.

ومن المؤلفات الإسلاميّة التي ظهرت في ساحة البلاغة: صحيحة بشر بن معتمر (ت: ٢١٠هـ)، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ البصري (ت: ٢٥٥هـ)، و عيار الشعر لابن الطباطبا (م ٣٢٣)، و نقد الشعر لقدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ)، و النكت في إعجاز القرآن للرماني (ت: ٣٨٦هـ)، و بيان إعجاز القرآن لأبي سليمان الخطابي (ت: ٣٨٨هـ)، و كتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري، و نرى أصول الفصاحة لأوّل مرّة في كتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي (ت: ٤٦٦هـ) (عمارتي، ١٣٩٥ش [٢٠١٦م]، ص ٦-٨).

وجاء أبو بكر عبد القاهر الجرجاني شيخ البلاغة العربيّة والمتوفّى سنة ٤٧١هـ. فألّف في البلاغة كتابين جليلين هما:

أسرار البلاغة؛ وفيه دراسات واسعة تتناول بحوث علم البيان من تشبيه ومجاز واستعارة، وفيه شرح للسرقات وبعض ألوان البديع. دلائل الإعجاز؛ وفيه بحوث كثيرة هي أصول علم المعاني. و بعد الجرجاني أوّل من وضع مناهج بحوث البلاغة العربيّة على وجه التحقيق. وبعد عصر الجرجانيّ نذكر الزمخشري في تفسيره والرازي في كتابه: «نهاية الإيجاز» وابن الأثير صاحب المثل السائر. ومن أهمّ هؤلاء العلماء في هذا العصر: أبو يعقوب السكاكي المتوفّى في العام ٦٢٦هـ.

الذي ألف كتابه: المفتاح وجعله أقسامًا وخصّ القسم الثالث منه بالبلاغة، وقسمها إلى ثلاثة أقسام: المعاني والبيان والبديع. وبعد ذلك تميّزت علوم البلاغة ومباحث كل علم منها بالتفصيل (الخفاجي، ١٩٨٩م، ص ١١).

وبذلك تنتهي مراحل التأليف والابتكار في بحوث البلاغة وتدوينها تدوينًا كاملاً.

وجاء الخطيب القزويني (ت: ٧٣٩هـ). فألف في البلاغة كتابه: تلخيص المفتاح والإيضاح. وقد ألف الإيضاح ليكون كالشرح لتلخيص المفتاح وجمع فيه كثيرًا من آراء عبد القاهر والسكاكي في شيء من التنظيم والشرح.

وعلى متن التلخيص كثرت الشروح والحواشي والتقارير وفي مقدمتها: الأطول لعصام والمطول لسعد (الخفاجي، ١٩٨٩م، ص ١١).

والأصوليون جمعوا من العلوم المختلفة ما يرجع إلى غرضهم ويختصّ ببحثهم فألفوه وصيروه علمًا (الخمري، ٢٠٠٧م، ص ١٣٨).

٢-٣. فصول البلاغة العربيّة:

٢-٣-١. علم المعاني:

عُرّف علم المعاني بأنه «تتبع خواصّ تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره، ليُحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام، على ما يقتضي الحال ذكره» (السكاكي، ١٩٨٤م، ص ١٦١).

إنّ علم المعاني شديد الصلة بالنحو، بحيث يسمّيه الجرجاني علم معاني النحو. يفترض تمام حسان «أنّ الشراكة قائمة بين النحو والمعاني من

جهة دراسة الجملة، وتقديره أنّ الفارق الأساسي هو أن النحو يقف عند الجملة، والمعاني تتجاوز الجملة إلى العلاقات بين الجمل» (حسان، ١٩٩٤م، ص ٣٤٠). لكنّ أحمد علوي يردّ عليه بقوله: وإّما هناك علاقة بين مستويين من التحليل: النحويّ الذي ينظر إلى الإنتاج اللغويّ مستقلاً عن المتكلّمين، ويدرس منه الملك الشائع العام، والتحليل النظمي (علم المعاني) الذي يدرس الإنتاج اللغويّ من جهة كونه في جانب فيه راجعاً إلى قدرات المتكلّمين واختياراتهم، فهو بحث في العلم اللغويّ الخاصّ بالمتكلّم (العلوي، د.ت، ص ٢٣٢).

وقد انقسمت أبحاث علم المعاني إلى ثمانية أبواب هي: المسند إليه، والمسند، والإسناد الخبري، وأحوال متعلّقات الفعل، والخبر والإنشاء، والقصر، والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب والمساواة. وقد تحدّثنا عن هذه الأبواب وضرورة نقل معظمها من علم المعاني إلى علم النحو في رأينا، في كتابنا: البلاغة الجديدة.

٢-٣-٢. علم البيان:

يدرس علم البيان الوجوه التي يخرج بها اللفظ عن معناه الأصليّ إلى معنى آخر متّصل به. وتجمع هذه الظاهرة في المجاز (المرسل والعقليّ والاستعارة والكنائية). وعرّفه السكاكي أنّه «معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه» (السكاكي، ١٩٨٤م، ص ١٦٢).

وبحسب البلاغة التقليدية؛ الحقيقة أن يُستعمل اللفظ في معناه الحقيقيّ الذي وُضع له، والمجاز هو أن يُستعمل في غير معناه الحقيقيّ الذي وُضع له. والخروج من الاستعمال الحقيقيّ إلى الاستعمال المجازيّ

يتمّ بنقل دلالة المطابقة إلى دلالتَي التضمّن والالتزام بحسب التقسيم الثلاثي المنطقي لأنواع دلالة الكلمة.

وقد عرّف الجرجاني المجاز بكلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول (الجرجاني، ١٣٧٢هـ، ص ٣٢٤).

لكن المجاز عند أبي عبيدة يشمل جميع الأساليب البلاغية... ومنها خروج الاستفهام عن معناه إلى معنى التقرير. والمجاز عند الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين» ضدّ الحقيقة، وهو يشمل التشبيه والاستعارة، بل يضاف إليها الكناية، ونفهم من بعض أقواله أنّ المجاز قد يشمل التعبير الأدبيّ كلّه، حتّى ما يدخل بعد ذلك في علم البديع، وهو ما سمّاه اللغز، وما يدخل أيضاً في علم المعاني وهو إيجاز القصر والحذف وأساليب الخبر والإنشاء (هدّارة، ١٩٨٩م، ص ١٣).

يتوقّر في المجاز وجهٌ طريف في الدلالة يأتيه شاعر دون آخر. فهو يتّصل بقدرة الفرد على إجراء اللغة. فلا يمكن ضبط ذلك الوجه في قاعدة خاصّة به، وإن أمكن إرجاعه إلى القاعدة العامّة (الزّناد، ١٩٩٢م، ص ٧٢).

تتفق كتب البلاغة في تفضيل المجاز على الحقيقة من جهة كونه أبلغ منها. فقد قرّر السكاكي «أنّ الاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه، وأنّ الكناية أوقع من الإفصاح بالذكر» (السكاكي، ١٩٨٤م، ص ٤١٢).

إدًا؛ تنقسم الألفاظ بحسب طبيعتها إلى حقيقة ومجاز. فالحقيقة لا تقبل التأويل، في حين أنّ المجاز يجب تأويله. والدلالة في الحقيقة مطابقيّة، وفي المجاز إما تضمّنية وإما التزاميّة.

وقد قسّم محمد مفتاح التأويل إلى مستويين: مستوى يقوم به الراسخون في العلم (أي العلماء)، ومستوى آخر لا يقدر عليه إلاّ خواصّ العلماء، وهذه الفكرة مأخوذة من ابن رشد، والتي كرّرها في أكثر من موضع في كتابه: «فصل المقال». لكنّه أهمل مستوى آخر من مستويات التأويل؛ وهو الذي يُعدّ من أسرار القرآن الكريم، والذي لا

يعلم تأويله إلاّ الله تعالى، وهو المستوى الأكثر عمقاً (خمري، ٢٠٠٧م، ص ١٦٧).

لكننا نرفض هذا المستوى الأخير، بحجّة أنّ وجود مستوى في كلام المتكلّم غير قابل لفهم أيّ سامع يجعل هذا الكلام لغزاً بدون رسالة، وهذا يتناقض مع حقيقة الكلام التي هي إيصال الرسالة إلى المتلقّي.

٢-٣-٣. علم البديع:

البديع علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة.

أول من جمع بعض وجوه البديع ابن المعتز (٢٤٧.٢٩٦هـ) في كتابه: «كتاب البديع». وبعده قدامة بن جعفر (٢٥٧.٣٣٧هـ). ثم تطوّر العلم مع أبي هلال العسكري في «كتاب الصناعتين» والرماني في «النكت في إعجاز القرآن»، واستوت أسس العلم مع ابن رشيق القيرواني في «العمدة» ونضج مع السكاكي (٥٥٥.٦٢٥هـ) في «مفاتيح العلوم».

وقد قسّموا البديع إلى نوعين: بديع يحسّن به الكلام من جهة المعنى، فهو معنويّ، وبديع يحسّن به الكلام من جهة اللفظ، فهو لفظيّ.

تجدر الإشارة إلى أنّ «المحسنات اللفظيّة كلّها تتّصل بالجماليّات الصوتيّة في اللغة الأدبيّة، ولها صبغة صوتيّة (Phonological). وقد تبيّه شميسا بفارق مهمّ بين المحسنات اللفظيّة والمعنويّة؛ وهو أنّ المحسنات اللفظيّة كلّها تقع في محور العلاقات التركيبيّة أو التتابعيّة (Syntagmatic). لكنّ المحسنات المعنويّة بعضها يقع في ذلك المحور والبعض الآخر يقع في محور العلاقات الاستبداليّة (Paradigmatic)» (شميسا، ٣٧٢ش [١٩٩٣م]، ص ١٥).

٣. الأخطاء الكلية في بلاغة السكاكي

رصد الباحث نقائص -في منظومة السكاكي- مقارنةً بالمنظومات البلاغية التي ظهرت بعده في القرون الأخيرة إثر التجارب التي مرّت بها في الحضارة الغربية الجديدة، ولا تؤخذ على السكاكي هذه النقائص، لأنّه عاش في زمن قبل ظهور هذه التجارب. وقد تطرّق إلى هذه النقائص في بحوث أخرى.

لكن هذا البحث كفيل فقط برصد الأخطاء الكامنة في بلاغة السكاكي منذ أوّل ظهورها، ولا ترتبط بالتجارب الحديثة.

هذا وقد انتبه الباحثون السابقون إلى بعض هذه الأخطاء، نحاول الإشارة إلى أسمائهم لمراعاة الأمانة العلميّة. لكنّ معظم الأخطاء التي نذكرها في البحث هي ما استنتجها هذا الباحث خلال تدريس مادّة البلاغة على مدى ثلاثة عقود، ممّا دفعه إلى رسم منظومة بديلة سماها: «نظرية فنّ البيان البلاغية».

والمقصود من الأخطاء الكلية، هي التي تمسّ شاكلة البلاغة في عمومها، مقابل الأخطاء الجزئية التي ترتبط بجزء من أجزاء البلاغة التقليديّة كالمقدمة والمعاني والبيان والبديع.

٣-١. الخطأ في اختيار عنوان: «البلاغة»

يرى الباحث أنّ اختيار عنوان (البلاغة) لهذا العلم اختياراً خاطئاً. لأنّ البلاغة والإبلاغ والبلاغ كلمات مقدّسة قرآنيّة لكنّها لا تفي بالمقصود، وهي أعمّ من إطار هذا العلم، لأنّ اللغة العلميّة أيضاً يجب أن تكون بليغة قادرة على إيصال المعنى في قاعة الدرس والبحث العلميّ. نحن بحاجة إلى تسمية فنيّة تناسب ماهيّة هذا العلم الدائر مدار الفنّ. لذلك

وقع اختيار أمين الخولي على عنوان: «فنّ القول»، لكنّ المؤلف يفضّل عنوان: «فنّ البيان» لأسباب ذكرها في بحث آخر. إنّ تسمية هذا الحقل بالفنّ للتأكيد على بُعده الجماليّ، مقابل الحقول العلميّة التي لا ترتبط بالجمال والأحاسيس والعواطف البشريّة، مع ملاحظة أنّ تسمية هذا الحقل بالفنّ لا تكفي ولا بدّ أن تغطّي عمليّات الدرس البلاغيّ في جميع مراحلها.

٢-٣. انعدام الطابع الجمالي

من ميزات البلاغة التقليديّة سيطرة الأسلوب المنطقيّ والفلسفيّ على تصنيفاتها وأبحاثها، ومن أمثلتها تقسيمات منطقيّة كثيرة لأنواع التشبيه والاستعارة، ممّا يبعد المتلقّي عن تذوّق الجمال في النصّ الأدبيّ. وهي من آثار هيمنة المنطق الصوري الأرسطيّ على عقول العلماء الأقدمين في جميع الحقول العلميّة. وسيأتي أثر هذه الهيمنة في تقيّد البلاغة التقليديّة بوحدة الجملة وعدم تجاوزها إلى وحدة النصّ.

٣-٣. انعدام الربط بين جمال الأدب وجمال الخلق

عوّدتنا البلاغة العربيّة على منظومة من جماليّات أدبيّة بلاغيّة منشورة عشوائيّة غير منتظمة تتوزّع بين علوم المعاني والبيان والبيدع، ولا تمتّ بصلّة إلى أيّة منظومة أخرى. إنّها -بالإضافة إلى كونها غير منتظمة - تشكّل جزيرة مستقلّة لا ترتبط بسائر الجزر في نظام الوجود، بحجّة أنّ البلاغة والعلوم اللغويّة والأدبيّة من العلوم الاعتباريّة ولا علاقة لها بالعلوم الحقيقيّة.

لكنّ نظريّة «فنّ البيان» تتجه بالاتجاه المعاكس للنحو التقليديّ والبلاغة التقليديّة، وهي تعترف بأنّ العلوم الاعتباريّة تختلف في بنيتها عن العلوم الحقيقيّة، لأنّها تابعة لقيم الإنسان وتقاليده الثقافيّة والاجتماعيّة، لكنّها في الوقت نفسه تؤكّد أنّ العلوم الاعتباريّة ليست أنظمة منفصلة عن عالم الكون تمامًا. صحيح أنّها قائمة على المواضع والاصطلاح، لكنّها تستمدّ في خلفيتها من أصول في نظام التكوين والسنن الحقيقيّة. القيم النفسيّة التي تؤدّي إلى خلق هذه الأنظمة (كالأنظمة السياسيّة والدينيّة والثقافية) مركّزة في صميم الفطرة الإلهيّة التي فطر الناس عليها، وهي حقائق كونيّة وسنن لا تتغير مع أحداث الدهر (فطرة الله التي فطر الناس عليها، لا تبديل لخلق الله) (الروم: ٣٠). على هذا الأساس، اللغات البشريّة تتألف من كلمات ومفردات تتمّ بالمواضع والاصطلاح، لكنّها في الوقت نفسه تتمحور على بنى تحتيّة مشتركة مستمدّة في أساسها من سنن الحياة والكون.

إدًا، تتبنّى نظريّة فنّ البيان البلاغيّة «ضرورة استلهاً أصولها من السنن الحاكمة على نظام الوجود، وإنّ جماليّات النصّ الأدبيّ ليست إلّا صورًا من مظاهر الجمال التي نشاهدها في عالم الوجود من أصغر ذراتها إلى أكبر مجرّاتها. نحن نتيقّن بوجود مناسبات بين المواضيع اللغويّة والأدبيّة وحقائق العالم. على سبيل المثال: بين الوصل والفصل في علم المعاني وبين كلّ اتصال أو انفصال في حقائق العالم، وبين التشبيه الذي يتخيّله الأديب والشاعر والتشابهات والتناسبات الموجودة خارج ذهن الأديب، وبين الجناس في علم البديع وتجانس شجرتيّ الصفصاف في مواصفاتها وميزاتها. فإذا كان التقارن سنّة إلهيّة مطبقة على الحقائق الكونيّة، فهذا التقارن هو ذاته يتمظهر في اللغة ويسبّب جمال النصّ الأدبيّ.

٣-٤. الخلط بين النحو والبلاغة

معظم العناوين في أبواب علم المعاني مقولات نحوية وليست بلاغية (كأبواب الخبر والإنشاء والإسناد والمسند إليه والمسند - بما فيها مواضيع التقويم والتأخير والذكر والحذف والتعريف والتنكير- والقصر والوصل والفصل). نحن في نظرية فنّ البيان نحيل هذه الأبحاث إلى النحو - بما فيه نحو النصّ- ونحصر وظيفة علم النحو في البحث عن المعنى في الجملة أو النصّ، ونخصّ البلاغة -بعد تجاوز المعنى- بالبحث عن معنى المعنى كما سمّاه الجرجانيّ والمعنى الباطن كما سمّيناه نحن في «نظرية فنّ البيان البلاغيّة».

قد يُسوِّغ بعض الباحثين أنّ مقولات كالخبر والإنشاء والإسناد والمسند إليه والمسند تدرس في علمي النحو والبلاغة من وجهتين مختلفتين، فلا بأس أن تكون مقولات نحوية وبلاغية في الوقت نفسه، لكننا نتصوّر أنّ عناوين الدروس البلاغية يجب أن تكون مختلفة عن عناوين الدروس النحوية، كما أنّ علم المنطق على سبيل المثال يعالج العلاقة بين «المبتدأ والخبر» ولكن بعناوين «الموضوع والمحمول»، ولا يوظّف علماء المنطق عنواني المبتدأ والخبر كي لا تخلط دراساتهم بالدراسات النحوية. ثمّ إنّ الخبر والإنشاء -على سبيل المثال- موضوع نحويّ بحث وليس بلاغيًّا، ولا يدخل في الدرس البلاغيّ إلّا إذا احتتمل ما يزيد عن المعنى (وهو المعنى الباطن) عندما ينزل الخبر منزلة الإنشاء أو العكس.

٣-٥. سيطرة الطابع التفتيتي والغفلة عن بلاغة النصّ

الكلام البشريّ عبارة عن نصوص لغويّة، والنصّ هو الوحدة الأساس في اللغات البشريّة. وهو يتشكّل من وحدات أصغر منه وهي بالترتيب: الفقرة والجملة والعبارة والكلمة والصرفيم والصوتيم الذي لا أصغر منه.

وقد اشتغل أرباب العلوم العربيّة بخصائص الوحدات الصغرى كالصوتيم (في علم التجويد) والصرفيم والكلمة (في علم الصرف) والعبارة والجملة (في علم النحو). لكنّهم افترضوا الجملة هي الوحدة الأساس ولم يتعدّوها للبحث عن جماليّات الفقرة والنصّ، ومرّد ذلك إلى سيطرة العقليّة الأرسطيّة على عقولهم، لأنّ أرسطو في منطق قسّم العلم الحصوليّ إلى قسمين فقط، هما: التصرّو والتصديق، والتصرّو يتجلى في الكلمة، والتصديق يتمظهر في الجملة المؤلّفة من مسند إليه ومسند. ولم يكن بعد التصديق في المنطق الصوري محطة، ولذلك غفل أتباع أرسطو -ومنهم النحويّون والبلاغيّون العرب - عن وحدة «النص»، ولم ينتبهوا إلى أنّ النصّ هو الأساس في نقل الرسالة اللغويّة من المرسل إلى المتلقّي.

ويؤسفنا أنّهم غفلوا أيضًا في إحياءات قرآنيّة واضحة وشقّافة عن أهميّة النص، منها: أنّ القرآن الكريم حدّد النصّ القرآنيّ المتمثّل بـ «السورة» بصفته أساس الإعجاز القرآنيّ، ودعا إلى التحدّي بكلّ القرآن بقوله تعالى: (قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا) الإسراء: ٨٨، ثم خفّف

للمشركين، وطلب منهم التحدي بعشر سور مثله بقوله: (أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوْرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرِيَاتٍ) هود: ١٣، إلى أن توقّف في التخفيف الأكثر على أن يأتوا بسورة من مثله بقوله: (وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ) البقرة: ٢٣، ولم يخفّ إلى الآية الواحدة، ممّا يوحي بأنّ أقلّ الحدّ المعجز من القرآن الكريم هو السورة لا الآية. و«السورة نصّ متكامل»، وهذا يوحي بضرورة الدراسة النصائيّة للقرآن الكريم، لكنّ المفسرين السنة والشيعة اشتغلوا بتجزئة السورة إلى آيات، وبذلوا كلّ الجهود لدراسة جماليّات الكلمة القرآنيّة والآية القرآنيّة، ولم يعتنوا بدراسة السورة القرآنيّة بصفتها نصّاً مترابطاً متماسكاً (إلا في بحوث في العقود الأخيرة). وبذلك خسروا فهم ميزات مهمّة في الدراسات النصائيّة القرآنيّة في القرون الماضية. هذه بلاغة تفتيتيّة سمّاها سعد مصلوح «بلاغة الشاهد والمثال» (مصلوح، ٢٠١٠م، ٥١)، ونوال محمّد ب «النظرة الاجتزائية» (محمّد، ٢٠١٣م).

٣-٦. حصر البلاغة في اللغة العربيّة

عرّف السكاكي علم المعاني بأنّه معرفة أحوال اللفظ العربيّ، وغفل عن أنّ هذه الأبحاث تشترك في مختلف الآداب في لغات العالم ولا تخصّ باللغة العربيّة وآدابها. كما غفل عن أنّ القرآن لا يدعو إلى اختصاص العربيّة بالدرس والبحث، بل إلى المقارنة بين لغات العالم (علم اللغة المقارن، والأدب المقارن) بقوله: (إِنَّ فِي اخْتِلافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَاخْتِلافِ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ آيَاتٍ لِلْعَالَمِينَ) (الروم: ٢٢).

٣-٧. حصر وجوه تحسين الكلام في علم البديع

عرّف السكاكي البديع بأنّه علم يعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسناً وطلاوة. مشكلتنا مع هذا التعريف أنّه يشمل أدوات

علمي المعاني والبيان أيضًا فهذه الثلاثة مشتركة في زيادة الكلام حسنًا وطلاوة.

٤. الأخطاء الجزئية في بلاغة السكاكي

المقصود من الأخطاء الجزئية ما يرتبط بجزء من أجزاء منظومته البلاغية وهي: المقدمة والمعاني والبيان والبيدع.

٤-١. أخطاء في المقدمة (الفصاحة والبلاغة):

١. البلاغة التقليدية تبدأ بمقدمة في الفصاحة والبلاغة وشروطهما. لكن لا تتضح نوعية تحقق هذه الشروط في أبحاث علوم المعاني والبيان والبيدع.

٢. تشترط في كون الكلام فصيحًا عدم مخالفة القياس. وهذا شرط زائد لأن مراعاة القياس شرط ضروري في الصرف والنحو ولا حاجة إلى ذكره هنا.

٣. تشترط في كون الكلمة فصيحة عدم تنافر حروفها، ونحن نرى في بعض مصاديق تنافر الحروف جمالية أدبية، لأن المتكلم قد يتعمد استعمال حروف في كلمة أو كلمات في جملة بينها تنافر متعمد للدلالة على شيء منفور. ولذلك حسبنا هذا التنافر المتعمد الدرجة الأولى من درجات جمال الألفاظ في «نظرية فنّ البيان البلاغية».

التنافر هو غاية التباعد بين أحرف الصوتيات من حيث النبرة الصوتية ومخارج الحروف، وهو:

٠. قد يقع في الكلمة الواحدة (تذكر الكتب البلاغية مثال الهعخع حيث تتنافر أحرف الهاء والعين والخاء ويصعب تلقؤها عندما تجتمع في الكلمة الواحدة).

- أو في كلمات الجملة الواحدة أو النصّ الواحد. الكتب البلاغيّة تذكر البيت التالي مثلاً لهذا التنافر:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

قد يستغرب القارئ الكريم أنّنا نعدُّ التنافرَ مرتبةً من مراتب جمال الألفاظ في نظريتنا، ويتساءل كيف تتصوّر في التنافر جمالاً موسيقياً وقد عدّه البلاغيّون في مقدّمة علم البلاغة أمراً مخالفاً للفصاحة إطلاقاً؟!

لكنّنا في نظريّة فنّ البيان ندرجه في المرتبة الأولى من مراتب جمال الألفاظ، شريطة أن يكون متعمّداً ومفيداً لإبلاغ الرسالة الجماليّة، ونذكر لمواقع كون التنافر مفيداً المجالين التاليين:

- أن تستعمل الكلمة أو الجملة التي تتنافر في الحروف قصداً وعمداً لأداء معنى منفور يريد المتكلّم أن يضحّ إحساس التنفر من مدلول الكلمة في نفسيّة المخاطب، ومثالها كلمة (ضيّزى) في الآية الشريفة: (تلك إذا قسمة ضيّزى) وكلمة الاستهزاء في (إنّ الله يستهزئ بهم)، وكلمة يصعد في (ومَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ) (الأنعام/١٢٥)، وكلمة أثاقلتم في (مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمْ أَنْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَثَاقَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ) (التوبة/٣٨).

- أن يقصد مقدرة المخاطب (خاصّة الأطفال) على تلفّظ الكلمات الصعبة.

٢-٤. أخطاء في علم المعاني

١. أهم موضوع بلاغي في علم المعاني هو ما سماه الخروج من المعنى الأصلي إلى معان فرعيّة لأغراض بلاغية. نختلف معه في تسمية المعنى الثانويّ بالمعاني الفرعيّة إذ إنّ الكلام يرتقي بواسطتها ولا يمكن أن يكون الفرع أرقى من أصله. لذلك نحن في نظريّة فنّ البيان نفضّل «المعنى الباطن» على «المعنى الفرعي».

٢. من هذا القبيل أيضاً توظيف مصطلح (التنزيل) في كون الجملة شاملة لمعنى آخر، فالبلاغيون في هذا العلم يتحدثون عن (تنزيل الخبر منزلة الإنشاء) أو (تنزيل الممكن منزلة المحال) ويغفلون عن أنّ كلمة التنزيل تنزل احتواء الكلام على معنى آخر، والحقّ أنّه ترفيع أو ترقية، ونحن نفضّل تسمية (انطواء الكلام على معنى آخر) لأنّ الانطواء يشير إلى المعنى الباطن المختبئ في طبيّات المعنى الظاهر.
٣. ثم إنّ ادعاء الخروج من المعنى الأصليّ إلى الفرعيّ يوحي بأنّ المعنى الفرعيّ ينفصل عن الأصليّ. ونحن نرى أنّ ما يسمّيه الفرعيّ لا يخرج عن أصله بل يضيف المعنى الثاني إلى المعنى الأوّل الذي يحتفظ به في طبيّاته. وهذا خطأ ارتكبه في تعريف الحقيقة والمجاز في علم البيان أيضاً.
٤. غفل السكاكي أنّ في ما يسمّيه بالمعنى الأصليّ والمعنى الفرعيّ توجد قرينة صارفة. وقد خصّ القرينة الصارفة بالخروج من الحقيقة إلى المجاز في علم البيان. في رأينا لا فرق بين علمي المعاني والبيان في ضرورة حضور القرينة الصارفة ولذلك لا نقنع بأنّهما علمان مختلفان.
٥. غفل السكاكي عن أنّ قيمة الكلام في الإيجاز ولا قيمة للإطناب إطلاقاً. فالمصديق التي ذكرها في باب الإطناب لا يقصد المتكلم فيها الإطناب، بل يصوّرها غاية في الإيجاز، كما حصل في كلام موسى (ع) عندما أجاب ربّه تعالى بقوله (هِيَ عَصَايَ أَنَا وَأَنَا هِيَ وَأَهْشُ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَارِبٌ أُخْرَى) طه: ١٨. العبارة الأخيرة في الآية تشهد بأن موسى (ع) كان يأمل في ذكر أو صاف أخرى لعصاه لغرض إطالة الحديث مع المحبوب، لكنّه أوجز كلامه بذكر (ولي فيها مارب أخرى) ونحن نعدّه مصداقاً للإيجاز لا الإطناب.
٦. عدّ السكاكي مثال (بيضاء من غير سوء) النمل: ١٢، مصداقاً لإطناب الاحتراس، لو صحّ هذا وجب عدّ كل قيد زمنيّ أو مكانيّ

مصدّقًا لهذا النوع من الإطناب، للمثال: في جملة: «سافرت أمس إلى طهران» زكرت كلمة «أمس» للاحتراس من تصوّر قبل أمس أو يوم آخر من الأيام الماضية، ولكن لا أحد من البلاغيّين يُعدُّ هذا الظرف الزمنيّ إطنابًا ولا يعير قيمةً فنيّةً لما يسمّيه إطناب الاحتراس.

لم يلتزم السكاكي بالبحث عن طرق انطباق الكلام مع مقتضى الحال في أبواب علم المعاني، بالإضافة إلى أنّ مقتضى الحال أمر ضروريّ لكنّه لا يخصّ علم المعاني كما زعم، بل يشمل أبحاث علم البيان والبديع أيضًا. ثم إنّ مقتضى الحال في رأينا أمر مितانصّي يتجاوز إطار اللغة والأدب ليبحت عن أوضاع المرسل والمتلقي حين وقوع الخطاب، وهذا أمر يتجاوز إطار البلاغة، ويدخل في علوم أخرى كتحليل الخطاب.

٤-٣. أخطاء في علم البيان:

١. النسبة بين علمي المعاني والبيان: ينصّ السكاكي على أنّ البيان كالجزء من علم المعاني. لكنّه يعرّف علم المعاني بتعريف مختلف عن علم البيان، بمعنى أنّهما علماّن مختلفان، وقد استقرّت منظومته البلاغيّة على ثلاثيّة المعاني والبيان والبديع. ثم غفلوا عن أنّ علم البيان ليس علمًا مختلفًا عن علم المعاني، بل هما علم واحد بدليل أنّ بين الأصليّ والفرعيّ والحقيقة والمجاز توجد علاقة وتوجد أيضًا قرينة صارفة، فهما علم واحد.

٢. حصر التدرّج التشكيكيّ في علم البيان: إنّ السكاكي انتبه إلى ضرورة «التدرّج التشكيكيّ» في فصول العلم البيان بقوله في تعريف البيان: (علم يراد به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في الشدّة والضعف). لكنّه لم ينتبه إليه في علمي المعاني والبديع، وحتّى في علم البيان اقتصر على الإشارة إلى التشكيك في تعريف هذا العلم

فقط، ولم يرتب التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية بمقتضى النظام التشكيكي. لكن نظرية فنّ البيان البلاغية تؤكد على أنّ الجمال في أساسه هويّة تشكيكية ذات مراتب مختلفة في الشدّة والضعف، ولا فرق في هذه الميزة بين ما سمّوه بالمعاني والبيان والبديع.

٣. قرّر السكاكي وعلماء البلاغة العربيّة تسمية المعنى الثانوي في علم البيان بالمجاز، وغفلوا عن أن ما سمّوه المجاز مرتبة أعلى ممّا سمّوه الحقيقة. وفي هذه التسميات ظلم للحقيقة. فالحقيقة تسمو على المجاز في مدلولهما. إنّ المجاز هو الذي يجب أن يتجاوز إلى الحقيقة في منظومتنا الفكرية والعرفانية، وليس العكس!

٤. عرّفوا المجاز بأنّه خروج من المعنى الحقيقي ولم يلتفتوا إلى أنّ المجاز لا يبتعد عن المعنى الحقيقي بل يحتفظ به ويضفي عليه معنى آخر، فهو لا ينطبق على ما سمّي في الحكمة المتعالية بـ «الخلع واللبس، بل هو مصداق لـ «اللبس بعد اللبس». ولهذا عرّفوا خطأً المجاز بأنّه استعمال اللفظ في غير ما وضع له. ونبّه إلى هذا الخطأ بعض البلاغيين واستشهدوا بالبيت التالي للاعتراض عليه:

٥. قامت تظّلني ومن عجب شمس تظّلني من الشمس

٦. فإنّ استغراب الشاعر من شمس تظّلله من الشمس دليل على أنّ استعمال الشمس في بيان تلالؤ وجه الحبيبة لا تبعد اللفظة عن معناها الحقيقي.

٧. اختلفوا في التشبيه هل يعدّوه ركنًا في علم البيان بمعزل عن الاستعارة نظرًا للقيمة الأدبية التي يحظى بها؟ أم يعدّوه مقدّمة لباب الاستعارة بدليل أنّ التشبيه لا يُخرج الكلمة من الحقيقة إلى المجاز؟

٨. وقعوا في تناقض منطقيّ في تعريف الكناية. حيث عرّفوها بأنّها استعمال مجازي مع جواز إرادة المعنى الحقيقيّ، ثمّ أضافوا أنّها لا تتحمّل أحيانًا المعنى الحقيقيّ لوجود قرينة صارفة.
٩. لم يتبنّوا قاعدةً سليمةً في ترتيب أنواع المجاز (الاستعارة، المجاز المرسل، والكناية) فصنّفوا هذه الأصناف بشكل عشوائي.

٤-٤. أخطاء في علم البديع

١. تعريف علم البديع بأنه «علم معرفة وجوه تحسين الكلام» تعريف أعمّ من أبحاث علم البديع، حيث يشمل أبحاث المعاني والبيان أيضًا!
٢. البديع التقليديّ مجموعة مشوّشة من صناعات كثيرة لا يربط بينها أيّ رابط، ولا يتضح أيّة صناعة مقدّمة وأيّها مؤخّرة. البديع مجموعة محسنات مبعثرة لا تجمعها روابط منطقيّة ولا أدبيّة جماليّة، ومن الطريف أنّ بعض الباحثين ربّب المحسنات ترتيبًا أجدّيًا للخروج من مشكلة التبعض! وقد جرت محاولات في جمع بعض المحسنات تحت عناوين عامّة، ومن هذه المحاولات كتاب شميسا بالفارسيّة بعنوان: «نگاهي تازه به بديع» (رؤية جديدة إلى علم البديع)، جمع فيه المحسنات اللفظيّة تحت أربعة فصول هي: طريقة التسجيع، طريقة التجنيس، طريقة التكرار، والتفنّن وإبراز الاقتدار. كما جمع المحسنات المعنويّة تحت خمسة عناوين هي: طريقة التشبيه، طريقة التناسب، الإبهام، ترتيب الكلام، والتعليل والتبرير. لكننا ربّنا هذه المحسنات في «نظرية فنّ البيان البلاغيّة» بترتيب مستوحى من ترتيب الجماليّات في نظام الوجود.

٣. لا إجماع في تسمية المحسنات البديعية، حيث تشتتت هذه الأسماء في مختلف كتب البديع.
٤. إنّ تعاريف المحسنات غير شقّافة، ممّا يسبّب تداخلًا بينها.
٥. اتفق البلاغيّون على أنّ أساس البلاغة في علمي المعاني والبيان. أمّا البديع فيعدّ محسّناً هامشيّة لتحسين وجوه الكلام. لكن نجد في هذه المحسنات أدوات مهمّة تُعدّ من أهم الدعائم لأدبيّة النصّ الأربّي كصناعة المبالغة. ولا يمكن نسيان أنّ بعض مصاديق حسن التعليل قد تكون أجمل من بعض مصاديق التشبيه والاستعارة في عمليّة التصوير الفنّي.
٦. عدّوا التشخيص محسّنة بديعية، وهو في الواقع استعارة مكنية تتعلّق بعلم البيان.
٧. فرّقوا بين محسّنة الجناس التامّ والتكرار، بحجّة أنّ الأولى تكرر كلمة واحدة بمعنيين مختلفين والثانية تكررهما بمعنى واحد، ونسوا أنّهم وضعوهما في المحسّنات اللفظيّة فكان لا بدّ من تحليلهما من حيث الصوت فقط من دون الاهتمام بالمعنى. لذلك نحن جمعنا بينهما في محلّه في نظريتنا البلاغيّة.

٥. الخاتمة والإجابة عن أسئلة البحث

قلنا في مقدمة هذا البحث إنّنا خصّصنا بحثًا آخر غير هذا، لرصد النقائص التي تعاني منها البلاغة التقليديّة المتمثّلة بنظريّة السكاكي في مفتاح العلوم بعد اصطدامها بالتطوّرات الأدبيّة والنقدية الحديثة، وركّزنا في هذا البحث على المشاكل الكامنة فيها منذ أولّ ظهورها.

وقد توصلنا في الإجابة عن السؤال الأوّل أنّ بلاغة السكاكي وُلدت ناقصةً غير منتظمة من الأساس، لأنّ المشاكل التي ذكرناها في هذا البحث رصدناها من هذه المنظومة البلاغيّة منذ أوّل ظهورها.

أمّا السؤال الثاني: ما الأخطاء الكليّة التي عانت منها بلاغة السكاكي منذ ظهورها، ونحن رصدنا فيها الأخطاء التالية التي تعمّ هذه المنظومة بشعبها الثلاث المعاني والبيان والبيدع، وهي:

الخطأ في اختيار عنوان: «البلاغة»، وانعدام الطابع الجماليّ، وانعدام الربط بين جمال الأدب وجمال الخلق، والخلط بين النحو والبلاغة، وسيطرة الطابع التفتيتيّ، والغفلة عن بلاغة النصّ، وحصر البلاغة في اللغة العربيّة، وحصر وجوه تحسين الكلام في علم البيدع.

أمّا عن السؤال الثالث: الأخطاء الجزئيّة التي عانت منها بلاغة السكاكي منذ ظهورها، فقد رصدنا الأخطاء التالية:

١. أخطاء في المقدّمة (الفصاحة والبلاغة): عدم وضوح علاقة علوم المعاني والبيان والبيدع بتحقيق شروط الفصاحة والبلاغة في المقدّمة، وذكر عدم مخالفة القياس وهو موضوع نحويّ لا بلاغيّ، واشتراط مطلق لضرورة عدم تنافر حروف الكلمة، ونسيان مصاديق التنافر المتعمّد فيها.

٢. أخطاء في علم المعاني: الخطأ في اختيار مصطلحيّ: المعنى الأصليّ والمعنى الفرعيّ بدلاً من الظاهر والباطن، والخطأ في اختيار مصطلح التنزيل بدلاً من الانطواء، وادعاء الخروج من المعنى الأوّل إلى المعنى الثاني في حين أنّه ليس خروجاً، والغفلة عن وجود القرينة الصارفة في الانتقال من المعنى الأوّل إلى المعنى الثاني، وافتراس الإطناب من مظاهر الجمال إلى جانب الإيجاز، والحديث الخاطيء عن إطناب الاحتراس، وعدم التطرّق إلى شرط علم المعاني في مراعاة مقتضى الحال في أبواب هذا العلم.

٣. أخطاء في علم البيان: الخطأ في ترتيب النسبة بين علمي المعاني والبيان، وحصر التدرج التشكيكي في علم البيان دون المعاني والبدیع، وتسمية المعنى الثاني في علم البيان بالمجاز بدلاً عن المعنى الباطن، والحديث عن الخروج من المعنى الأول إلى المعنى الثاني وهو في الواقع ليس خروجاً، والاختلاف في عدّ التشبيه ركنًا في علم البيان أم مقدّمة لركن الاستعارة، والتناقض في تعريف الكناية، وانعدام نظام سليم في ترتيب أنواع المجاز.

٤. أخطاء في علم البديع: حصر التعريف بوجوه تحسين الكلام في علم البديع دون المعاني والبيان، والترتيب العشوائي غير السليم في المحسنات البديعية، وعدم الإجماع على أسماء المحسنات البديعية، وعدم الوضوح في تعريفها، وعدّ جميع محسناتها هامشية مقارنة بعلمي المعاني والبيان، وافترض التشخيص محسنة بديعية، والتفريق الخاطئ بين الجنس التام والتكرار.

٥. أمّا عن السؤال الرابع: هل تصلح بلاغة السكاكي للإحياء من جديد؟ أم أنّ مفعولها قد انتهى؟ فنحن مع الخيار الثاني، لأننا يكفي أن ندمج علمي المعاني والبيان بالدلائل التي ذكرناها في هذا البحث، ثم نعمم تعريف تحسين وجوه الكلام من البديع إلى علمي المعاني والبيان، لنتهار بلاغة السكاكي من الأساس، وتسقط دعائمها ولا يبقى من بنائها شيء على الرغم من اعترافنا بميزاتها الإيجابية في بعض التعاريف والأبحاث الجزئية في ثلاثية المعاني والبيان والبديع.

إذًا، لا يبقى حلٌّ إلا بالتخلّي عن هذه المنظومة البلاغية التقليدية، وبعده نحدّد موقفًا سليمًا، إمّا بالانحياز إلى الكتلة الغربية التي قضت بموت البلاغة نهائيًا وإحلال علوم كالنقد الأدبي والجماليّات والأسلوبيات والسيمياء وعلم الدلالة وتحليل الخطاب محلّها، أو رسم بلاغة عربية إسلامية تستمدّ أصولها ومبادئها من رؤيتنا الكونية التوحيدية، وهذا ما اختاره الباحث بعونه تعالى ورسم بلاغة جديدة بعنوان: «نظرية فنّ

البيان البلاغية». لقد فازت هذه النظرية بالقبول والتسجيل الرسميّ في المجلس الأعلى للثورة الثقافيّة في الجمهوريّة الإسلاميّة الإيرانيّة، وهي بانتظار ردود الفعل العربيّة والإسلاميّة في أمة الإسلام. وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم
٢. الكتب العربيّة:
٣. أبو زيد، نصر حامد، (١٩٩٠م)، مفهوم النص، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
٤. البابرّي، أكمل الدين، (١٩٨٣م). شرح التلخيص، تحقيق: محمّد مصطفى رمضان صوفيّة، طرابلس ليبيا: المنشأة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان.
٥. ابن زريل، عدنان، (٢٠٠٠م)، النصّ والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دمشق: اتحاد كتّاب العرب.
٦. الجرجاني، عبد القاهر، (١٣٧٢ق)، أسرار البلاغة، ط ٢، القاهرة: المنار.
٧. حسان، تمام، (١٩٩٤م)، مقالات في اللغة والأدب، بيروت: دار العلم للملايين.
٨. الخفاجي، عبد المنعم (١٩٨٩م)، شرح الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، بيروت: الشركة العالميّة للكتاب.
٩. خمري، حسين، (٢٠٠٧م)، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الجزائر: منشورات الاختلاف.
١٠. الخولي، أمين، (١٩٩٦م)، فنّ القول، القاهرة: مطبعة دار الكتب.
١١. الزناد، الأزهر، (١٩٩٢م)، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، بيروت: المركز الثقافي العربي.
١٢. سلامة، موسى، (١٩٦٤م)، البلاغة العصريّة واللغة العربية، بيروت: منشورات سلامة موسى.
١٣. الشايب، أحمد، (١٩٧٦م)، الأسلوب؛ دراسة بلاغيّة تحليليّة في أصول الأساليب الأدبيّة، ط ٧، القاهرة: النهضة المصريّة.

١٤. العلوي، أحمد، (د.ت)، الطبيعة والتماثل، الرباط: الشركة المغربية للناشرين.
١٥. كفوري، خليل، (١٩٩٤م)، نحو بلاغة جديدة، بيروت: منشورات نذاف.
١٦. مصلوح، سعد، (٢٠١٠م)، في البلاغة العربيّة والأسلوبيات اللسانية: آفاق جديدة، ط٢، القاهرة: عالم الكتب.
١٧. هدّارة، محمد مصطفى، (١٩٨٩م)، علم البيان، بيروت: دار العلوم العربيّة.
١٨. ياقوت، محمد سليمان، (١٩٩٥م)، علم الجمال اللغويّ: المعاني، البيان، البديع، القاهرة: دار المعرفة الجامعيّة.
١٩. المجلات العربيّة:
٢٠. محمد، نوال، (٢٠١٣م)، جهود الاستاذ امين الخولي في تجديد البلاغة العربيّة (عرض وتحليل ونقد)، مجلة كليّة التربية الأساسيّة، جامعة بابل. العدد ١٤.
٢١. الكتب الفارسيّة:
٢٢. شميسا، سيروس، (١٣٧٢ش)، نكاهي تازّه به بديع. تهران: انتشارات فردوس.
٢٣. عمارتي مقدم، داوود، (١٣٩٥ش)، بلاغت از آتن تا مدينه، تهران: هرمس.
- ٢٤.

The Mystical Lineage of *Ḥaḍarāt-Dignitates*: Historical-Lexical Perspectives on Ibn Arabi's Impact on Medieval European Spirituality

Prof. Dr. Mohd. Sanaullah Al-Nadawi¹

Date of receipt: 12/5/2024

Date of acceptance: 25/7/2024

Abstract

Notwithstanding the unfathomable intrigues augmented by a diversity of factors (historical, polemical, real-politik, etc), the East-West or Islam-Europe encounters of literary and cultural enterprise chiefly through Arabia and Afro-Iberian channels during Muslim dominions in Spain (711-1492) invariably bear some clear marks of spiritual affirmation while producing a sizable corpus of texts during the Middle Ages. This was possible in the backdrop

1-Professor & Chairman, Department of Arabic, Aligarh Muslim University, Aligarh-202002 (U.P.) India. Email: sanaullahnadawi@gmail.com

of translations from Arabic to European languages (alongside trade, commerce, diplomacy and crusades) in renowned schools of Toledo, Salerno, Padua and Paris, metamorphosing into emergence of Latin Averroism and Latin Avicennism, besides the theological Schools of Gundisalvus (1187-1259), Ramon Lull (1232-1315) and other Franciscans and Dominicans.

The Mysticism, Alchemy, Encyclopedism and Evangelism of Lullism have entered a vibrant phase of interaction centering around domains of ontology, divinity and contemplative theology. In this context, Ibn Masarra (833-931) and Ibn Arabi (1165-1240) engage Ramon Lull and his school in a plethora of subjects concerning divinity, especially Ḥaḍarāt-Dignitates due: the One Hundred Names of Allah (Ibn Arabi) and Lull's Els cent noms de Deus.

The paper aims at approaching the theme in historical, textual and comparative perspectives.

Keywords: Ibn Arabi, Ramon Lull, Ḥaḍarāt-Dignitates, Sufism, Islam and Europe.

Introduction

Andalusia of the Almoravids (1095-1149) and Almohads (1149-1248) has been home to a large number of high-ranking Sufis with their spiritual centers enjoying wider collective appeal and greater following among the Muslims in the Iberian Peninsula. The spiritualist- philosophical

approach to the great problems of ontology, epistemology, morality and ethics made them highly respected to the academia. Among the Andalusian Sufis, the names such as Mohammed Ibn Abdullah Ibn Masarra (269/899 – 20th October 319/931) and his school consisting of Ṭarīf Ibn Ṣaleḥ al-Barghowātī of Rota, Mohammed al-Fannī (d.371/982), Ibn Ukht ‘Abdūn of Bajjanah (Pechina) who died in the year 376/986, Abān of Medina Sidona (d.377/987), Ibn al-Imām al-Khawlānī of Cordova (305/917–380/990), Mohammed al-Qaisī ibn al-Khair of Jaén (d. 382/992) and ‘Abd al-‘Azīz of Cordova, great grandson of Caliph Muḥammad I (d. 387/997), Ismā’īl al-Ra’inī, Abū al-‘Abbās Ahmad Ibn Mohammed Ibn al-‘Arīf al-Ṣinhājī (d. circa 536/1141) and his three disciples Abu Bakr al-Mayūrqī in Granada, ‘Abd al-Salām Ibn ‘Abd al-Raḥmān Ibn Barraḡān al-Lakhmī in Seville (d. circa 536/1141) and Abu al-Qāsīm Ahmad Ibn Qasī al-Shilbī (d. 546 A.H.) in Portugal, and finally Shaikh Mohi’ al-Dīn Ibn Arabi of Murcia (560/1165 – 638/1240) and his school come to the fore while deliberating on the topic in historical perspectives (Sanaullah 2003:144-70).

Ibn Arabi in his numerous compendiums (*Fotūḥāt*, *Foṣūṣ*, etc) perceived divine existence intuitively in a highly sublime mystical station: the absolute simplicity, the *Tanzīh al-Tawḥīd* (transcendence of the Unity). Such approach was disseminated by a number of Jewish pseudo-Empedoclean thinkers such as Judah ha-Levi (c.1075-1141) of *Cuzari* fame, Moses ibn Ezra (c. 1050-c. 1138), Joseph ibn Zaddik (?-1149) who wrote *al-‘Ālam al-Saghīr* in Arabic, Samuel ibn Tibbon (1150-1230) and Sem-Tob ibn Joseph Falaquera (1225-1290) who alluded with more or less precision to the divine allegory of light in

the geometric pattern of concentric spheres as well as the eschatology based on *katharsis*. *Yanbū' al-Ḥayāt* or *Fons Vitae* of Avicenna (Solomon ibn Gabirol, 1021-1070) disseminated the thesis of *spiritual matter*; and its mystic and theosophist system shared the identical Ibn Masarra-Ibn Arabi orientation. The pantheism of John Scotus Erigena (c. 815-c.877) in his famous formula 'natura creans creat' (God creating Himself in the world) is, as well-testified by scholars (Palacios 1978) very similar to that which Ibn Barrajān and Ibn Arabi employ to designate spiritual matter, the first emanation of God: *al-Ḥaqq al-Makhlūq bihī'*.

The Pythagorean pantheism of Thierry (died c. 1155) synthesized in the formula 'Omne quod est, o deo est, quia unum est' seems similar to the famous verse often repeated by Ibn Arabi: *wa fī kullī shai'in lahū ayatun tadullu 'ala annahū wahīdu*: 'In every being there is a sign that proclaims that He is One', or *wa fī kullī shai'in lahū ayatun tadullu 'ala annahū 'ainuhū*. The pantheistic heresies of Amaury of Bennes (died c. 1204) and David of Dinant (1160-1217) had some analogous channels that are yet to be explored, but Dominicus Gundissalinus (1115-1190), Avicenna and one *Mauritius Hispanus* have been identified by the Scholars. This 'Mauritius Hispanus' was a Spanish Muslim, a defender of Pantheism, and this essential character would be analogous to that of David of Dinant for whom God is identical with *primal matter*. Amalricians affirm that God is 'principium formale omnium rerum' and David of Dinant: 'Deum esse materiam primam', along with the Indian Vedantic pantheistic traditions: *Aham Brahmasmi* (अहं ब्रह्मास्मि ,*Tat'tumasi*) तत्त्वमसि (and *Ekam Sat* (एकम् सत्

विप्रा बहुधा वदन्ति(, etc) of both the antiquity and the modern times (Sanaullah: 2010, 2013).

The Spanish Reconquista's Catalan Ramon Lull or Raymond Lull (1232-1315) legendarily known and acknowledged for his propaganda for Crusade and Missionary work that constitutes the very core of Lullism, his numerous books such as *Liber Contemplationis in Deum*, *Liber de Gentili*, *Compendium Logicae Algazalis*, *Liber de Fine*, *Liber de Acquisitione Terre Sancte*, etc, exhibits the esoteric Sufi proximity (imitation ?) in excellent clarity, with reference to his concept of *Dignitates (Divine Dignities)*, as a copy of the Sufi concept of the Divine Names the *Asmā Allah al-Hūsna*, and *Ḥaḍarah* as found especially in the works of Ibn Arabi. In 1292, Lull sailed from Genoa to Tunis for missionary work. In 1300, he arrived in Syria to preach the Tatars, but only to find that they had gone beyond reach. So, he went to Genoa and then to Paris to petition the professors and bachelors of the University to formulate the arguments most suitable for the conversion of heathens. This was the beginning of the *Disputatio Raymundi Christiani et Hamar Saraceni* which he was soon afterwards to write during his period of captivity in Tunis. In 1315, armed with a letter of protection from King James II of Aragón to 'Miralmomonin Bujahie Zacharie, King of Tunis, son of Almir Abhalabbar, son of Almirs' was allowed to lead a quiet life in Tunis, and even dedicated his book 'Liber de majori fine intellectus amoris et honoris' to the Mufti of the town, though, afterwards, was recognized by a furious mob stoned him to death on the beach. Two Genoese merchants drag his body to their ship and carry it to Palma where it is interred in the old church of San

Francisco. Lull wrote books in Arabic and his mother tongue Catalan, and got them translated into Latin, and translated some of his own books into Arabic. The *Ḥaḍarāt-Dignitates* mystical lineage stands a significant point of reference in the academic sphere of Occidentalism (Sanaullah: 2021) in regard to East-West spiritual dialogue and dissemination or the impact of Ibn Arabi on Medieval European Spirituality.

The Ḥaḍarāt lineage

To trace *Ḥaḍarāt* lineage in relevant historical trajectory, one has to relive the legacy of Ibn Masarra (833-931) and its dissemination. In the last years of the rule of Abdullah in Cordova, before the year 300/920, Ibn Masarra built a hermitage on the cliffs of the Sierra of Cordova where he lived with his most intimate disciples, hence called al-Jabalī or El Serrano. As we come across the recorded details (Ibn al-Faraḍī 1988: 650, Ibn al-Abbār 1915: 113,339, Ibn Sā'id 1942: 666, al-Qiftī 1903: 16, Ibn al-'Idhārī 1983: I, 201, Dozy 1861: chaps xvi, xvi, Codera 1904), we are not at loss of necessary information about his hermitage concerning the proselytes such as Hayy ibn 'Abd al-Malik, Khalīl ibn Abd al-Malik (d. 322/934 or 323/935), Mohammed (d. 357/968) and Ahmad ibn al-Muntil (d. 344/955). He wrote many books out of which two were very important, namely *Kītāb al-Tabṣirah* (Book of Clear Explanation) and *Kītāb al-Ḥorūf* (Book of Letters). He had to resist the intransigence of the Spanish jurists who ordered that the books of Ibn Massara be burnt as impious, without crucifixion of its author. But we can trace out his views in the *Fotūḥāt* of Ibn 'Arabi where he had often

cited him in support of his abstruse, hermetic and pantheist allegories. On 20th of October 311/931, he breathed his last after his prayer of mid-afternoon, surrounded by his disciples in his hermitage of the Sierra (Ibn Ḥazm 1996: 199, al-Dabbi 1989:163, Ibn 'Arabi 1293: I, 191, 194; II, 276, II; p. 767). We find fragmented information of the paradigm in Ibn Ḥazm's *al-Fiṣal* and Ibn Said's *Tabqāt al-Umam*. An outline of his philosophy can be found in *Rawdah* of al-Shahrazūrī, *al-Milal* of al-Shahristānī, *Uyūn* of Ibn Abi Usaibi'ah and *Tārīkh* of al-Qiftī that describe him to adhere to the Empedoclean views.

For Arab writers, the great Greek philosopher Empedocles of Agrigento was contemporary of King David and had inherited mystic sciences and wisdom from Solomon and Luqman, and other sages of ancient Hebrew and Syria. Some of the apocryphal treatises ascribed to Empedocles are: *Metaphysics*, *Treatise of the Soul*, *Book of the Falsity of the Spiritual and Corporal Resurrection and Book of Homilies or Ascetic Sermons*. The authentic work of Empedocles *On Nature* is not mentioned by the Arabs. The views contained in such sources are related to the excellence and esotericism of philosophy, the concept of *prime substance*, the esoteric method of psychology, the simplicity of soul, the absolute simplicity of Primal Being, the ineffability of the Primal Being, movement and quiescence of the Primal Being, origin of the world by Emanation, Emanation as the subsequent to the Cause, Hierarchy of the Emanation, Love and Hate as essential principles of Primal Matter, Love as property of Soul and Hate as property of Nature, Relationship between the first five emanations: Primal Matter, Intellect, Soul, Nature and

Secondary Matter, Particular souls as emanation of the Universal Soul, Five Categories of the Soul (Vegetative, Vital, Rational, Intellectual); concepts of physics and cosmology, pre-existence, sin and redemption of Souls (Ibn Ḥazm 1996: II, 126; IV, 198-200, Sā'id 1942: 666, Shahrzūrī 1993: 13-14; Shahrīstānī: 1993 II, 260-265; al-Qifti 1903: I, 36-7, Barthélemy d'Herbelot 1776: 293a, 800b; Zeller 1877-84; 260, al-Mas'ūdī 1989: III, 434, Hājī Khalīfa 1941: V, 144, 152, Sanaullah: 2015).

The Sufis perceive the divine existence intuitively in a highly sublime mystical station: the absolute simplicity, the One without attributes, names, actions or ideal relationship that determine limit or multiplicity. Ibn Arabi (1293: II, 763) calls it *Tanzīh al-Tawḥīd* (transcendence of the Unity), and affirms that even though this mystic station consists essentially in the intuition of the absolute unity of God and of His exemption of all multiplicity, it is manifested also in the act of illumination of the soul of the Sufi as something endowed with concrete and corporal forms. Therefore, it is absolutely impossible for any of the Sufis to penetrate into it. Ibn Arabi (1293: II, 767) ascribes this idea to Ibn Masarra and his *Kītāb al-Ḥorūf*. Ibn Hazm says that for Ibn Masarra, the Throne of God (*al-'Arsh*) is the being that governs or commands the cosmos. God is too sublime to have any action attributed to Him *ad extra* (Ibn Hazm 1996: IV, 199). According to Ibn Arabi, Ibn Masarra thought of *'Arsh* as the dominion which is reduced to body, Spirit, substance and grade. Adam and Israfil are those who bear the forms; Gabriel and Mohammed are the bearers of the spirits; Michael and Abraham of the provisions; Malik and Ridwān of the rewards and punishments. So, the Throne of

God is the whole of everything that exists in the universe. The cosmos is divided into four categories of phenomena: origin of the bodies and forms, the origin of the spirits, the conservation and continuity of all beings and their happiness or unhappiness. Each of these four categories possesses a double reality: the esoteric and exoteric. Prophet Mohammed has a spiritual and pre-existence, preceding Adam and every being, and is the foundation of all spirits, but only with regard to their phenomenal reality. Their internal reality depends upon the angel Gabriel, the highest of the angelic hierarchy (Ibn Arabi 1293: I, 191; II, 372) Ibn Masarra, like other Muslim mystics recommended individual and daily contemplation and meditation in order to safeguard life from the dangers of carnal desires and worldly inhibitions, and keep up the fruit of the unitive life. This required a practice, which is made up of the commitment, that is anticipation from early morning the possible dangers to which the soul may be exposed, and in committing oneself before God to formulate the right intention in every case, vigilance or the careful attention of the soul in each incident or danger, examination of conscience, corporal mortification, expiatory penitence and reprimand of the soul, that is, the mental consideration which the devout person makes in order to free himself from the pain of contrition for the imperfections committed. This helps heeding to evangelical counsel to renounce all riches and the practice results in attaining the goal of saintliness and perfection like the prophetic souls (al-Ghazzālī 2011: IV, 281; Ibn Ḥazm 1996: IV, 199). Here, lots of parallels could be drawn between Muslim ontology and Indian Vedantic wisdom from perspectives of Sufism and Vedanta (Sanaullah:2009, 2010, 2013, 2015).

This amounts to human attainment of the gift of prophecy, a concept full of great controversies between canonical lawyers, philosophers and intuitive mystics. The concept at an obvious contrast to the dogma of the *seal of prophecy* had its metamorphosis in the injection of Mutazilites and Batinites who sustain that a *Mahdi* or later pontiff could complete it or at least interpret it with a new meaning (al-Jāhiz 1943: 184-5). Orientalism is quick to believe that the Alexandrian theories on the possibility of the mystic union of the perfect soul with God gave new force to that desire, as Philo himself had affirmed that prophecy is a common gift to all perfect men (Plotinus 1991: VI, 7, 35; 9,11; Philo 1898: I, 445; Mullach 1860-1: vs. 457-461), in disregard of active historical avenues of cross-cultural dialogue between Muslim philosophers and exegetists (El-Khatib: 2011; Kidwai: 1919; Sanaullah: 2021). Muslim philosophers came up with a naturalistic theory of prophecy, explaining that divine gifts of the prophets represent necessary effects of the natural gifts of the spirit, perfected by ascetic discipline and study (Mehren 1891: 16; Palacios 1905: 781-6) while Sufis distinguished between *Wahī* (revelation) and *Ilhām* (inspiration), the former exclusively for the prophets and the later for the mystics (Ibn Arabi 1293: II, 3-4).

It starts with the concept of One as utterly simple and explained the cosmos as the result of an emanation via the hierarchy of the five substances, and visualized Divine Throne as a symbol of Primal Matter, which is common to every being. His ascetic doctrine is based on purification of everything corporeal in order to maintain an eschatology

absolutely spiritual, which denies physical rewards and punishments.

Ibn Masarran School was continued in Spain by Ismail ibn Abdullah al-Ruainī who lived in Pechina near Almería, his son Abu Haroon, his son-in-law Ahmad ibn Yahya, Sahl ibn Ibrāhīm, who was probably a native of Orhuela, Mundhir ibn Said al-Balūtī, the known Mutazilite and supreme magistrate of Cordova, his brothers Said and Abd al-Wahhāb, Abd al-Mālik, who was a judge under al-Ḥakam II and others, of schismatic or moderate schools. Ismā'il al-Ruainī's political ideas took the form of a fierce theocratic fanaticism, the approach of a man who considered the whole land a land of infidels whose blood was therefore lawful to shed and whose properties should be confiscated. And no one was to be exempt from such a sentence except his followers (Ibn Ḥazm 1996: IV, pp. 80. 199-200; Ibn al-Faraḍī 1988: 576; Ibn Bashkwāl 1950: 332, 470). According to Palacios 'This brought about a problem in Spanish Islam identical with that which a century later shook the Christian Society in France, Italy and Germany. It was there were the illuminist sects which were called Amalricians, Albigensians, Catharis, Waldenses, Beghards, and the Brethren of the Free Spirit, like the pseudo-prophets and Anabaptists of Zwickau in the beginning of the sixteenth century, paradoxically allied the asceticism and renunciation of the world with an antisocial hate for the rich' (Palacios 1978: 111).

Ibn Masarra's school in Andalusia flourished in disciplines adhered to by some new and inspired cenobitic associations headed by Abū al-'Abbās Ibn al-Areef who had a large number of adepts especially from Seville,

Granada and Portugal, Abu Bakr al-Mayūrqī in Granada and Ibn Qasī in Portugal. Ibn Qasī was so successful that he ruled almost for ten years as a sovereign in Portugal and lived in constant alternation between alliance and war with Christians, Almoravids and Almohads until he died in 546/1151 (Codera 1899: 33-52; Lopes 1911: 100-116; Ibn Sāhīb al-Ṣalāt:1964). Ibn al-Areef's *Maḥāsin al-Majālis* (MS perhaps in Constantinople. Cf. Hājī Khalifa 1835-1858, no. 4788, and the Catalogue of the Library of Constantinople, I, 113., Ibn Qasi's *Khal' al-Na'lain* (cf. G.A.L, I, 434.), and books written by Ibn Barrajan (Ibn Arabi 1293: I, 75, 176, 297, 363, 407; II, 128, 366, 421, 811; III, 8,9,31, 101, 520, IV, 105, 117, 164, 282, 714) were destined to have an enigmatic personae in Murcia's Shaikh Mohi' al-Dīn Ibn Arabi, who was educated in Seville, the city of Ibn Barrajan, and educated in Tunis, going through the book of Ibn Qasi with the latter's son. Ibn Arabi has frequently used the esoteric books and writings of the three masters of Almería (Kaufman 1899: 17-51, 52-58).

Dissemination

Ideas of Ibn Masarra were disseminated by a number of Jewish thinkers of pseudo-Empedoclean initiative in the beginning of eleventh century. They include Judah ha-Levi (1075-1141) of Toledo who wrote *Cuzari*, Moses ibn Ezra (d. 1138) of Granada, Joseph ibn Zaddik (1075-1149) of Cordova who wrote *al-Ālam al-Saghīr* in Arabic, Samuel ibn Tibbon (d. 1232), Shem-Tob ibn Joseph

Falaquera (1225 - c. 1290) and others. ‘They alluded with more or less precision to a supposed book of his called *Of the Five Substances*. To judge by the title, it must have contained the complete system of pseudo-Empedocles, and therefore, of Ibn Masarra. Kaufman had the good fortune to discover some Hebraic fragments of that book and was able to prove the suspect...flagrant analogies were clearly indicated between the technical terms, symbols and ideas, on one hand, and the Arabic fragments of al-Shahristānī and of al-Shahrazūrī on the other...material appears in them (i.e., Rabbinic texts) designated by the name element (*unṣor*) and symbolized by the Throne of God, the same as in the Arabic Empedocles and in Ibn Masarra. The same kind of correspondence are noticed in the hierarchy of five substances, in their mutual relationship, in the divine allegory of light, in the geometric pattern of concentric spheres, and in their eschatology based on *Katharsis*. Moreover, as the philological analysis of these rabbinic texts demonstrates that they are not original, but a literal version of an Arabic source, the dependency of this pseudo-Empedoclean movement of the Spanish Jews on Ibn Masarra is indisputable.’ (Munk 1959: 164, 177, 190, 220, 231: *materia est sicut cathedra unis*, or ‘The Throne of God is the symbol of the spiritual matter’, 275ff.)

Yanbu’ al-Ḥayāt or *Fons Vitae* of Avicborn (Solomon ibn Gabirol, c. 1022 - c. 1070)) disseminated the thesis of *spiritual matter*, and its mystic and theosophic system shared the identical Masarran orientation.

We have seen earlier the Toledo and Palermo schools of translations and zeal of procuring and translating the Arab sources shown by noted persons, such as Raimundo (d. 1152) the Archbishop of Toledo, the Englishman Adelard of Bath (1080-1152), Herman of Dalmatia (c. 1110-1154), Englishman Alfred (Alphiatus) of Morley (c. 1200-1227), Gerard of Cremona (1114-1187), Michael Scott (1175-1232) and others who came to Spain from the most remote countries of Europe. This situation has led even some orientalist like Palacios to suspect whether some pantheistic systems of the Scholastics before St. Thomas Aquinas (1225-1274) were examined closely with heterodox Sufism, and whether the complete dependency of the pantheism of John Scotus Erigena, whose boldness cannot be fully examined, is on heterodox Sufism (de Wulf 1912: 194), whose pantheistic formula ‘natura creans creat’ (God creating Himself in the world) ‘is very similar to that which Ibn Barrajān and Ibn Arabi employ to designate spiritual matter, the first emanation of God: *al-Ḥaqq al-Makhlūq bīhī*’.

The School of Chartres conceived the origin of the cosmos in a neo-Platonic and Pythagorean sense, and Thierry, one of its illustrious members, had maintained relationship with Spain and had enjoyed the first productions of the translations of Toledo. He had derived the abundance of new logic and introduced it to the scholasticism of his time. The Pythagorean pantheism of Thierry synthesized in the formula ‘Omne quod est, o deo est, quia unum est’ seems to Palacios ‘a copy of the famous verse often repeated by Ibn Arabi (Ibn Arabi 1293: I, 354 et passim): *wa fī kullī shai’in lahū ayahtun tadullū ‘ala annahū wāḥidū*: ‘In every being there is a sign that proclaims that He is One’,

or *wa fī kullī shai'in lahu ayahtun tadullū 'ala annahū 'ainuhū*, 'In every being is a sign that proclaims that He is the same (that He is His essence, that of God). William of Conches was another prominent member of Chartres 'who had confirmed the Arabic character of that school by his physiological psychology derived from the Arabic versions of Constantine the African and by his atomistic cosmology which is of *mutakallim* lineage' (Palacios 1978: 133, footnote). The pantheistic heresies of Amaury of Bennes and David of Dinant had some analogous channels that are yet to be explored, but Gundisalvi, Avicbron and one *Mauritius Hispanus* have been identified by the Scholars. This 'Mauritius Hispanus' was a Spanish Muslim, a defender of Pantheism, and this essential character would be analogous to that of David of Dinant for whom God is identical with *primal matter*. (de Wulf 1912: 246-250; Aquinas 1911: I, q.3, art. 8.) Amalricians affirm that God is 'principium formale omnium rerum' and David of Dinant: 'Deum esse materiam primam' (Palacios 1978: 133-134).

The principal representative of the school of Toledo, Dominicus Gundisalvi, in his *De Unitate Liber* was inspired by Avicbron's *Fons Vitae*, and had pleaded for the Ibn Masarran view that every being except God is composed of matter and form. This was beginning of a doctrinal tendency in a number of illustrious Augustinian or Pre-Thomist Franciscan Scholastics who inscribed at the head of their *Summas* and philosophical treatises the theorem cited: the positive reality of the primal matter which is common to bodies and spirits and their consequent hylomorphic composition, and affirmation of the plurality of the forms (Palacios 1978: 134). This blend of ideas is easily traceable in the works of Dominicus

Gundisalvi of Segovia, Guillaume d’Auvergne (d. 1249), Alexander of Hales (d. 1245), Saint Bonaventura (d. 1274), Duns Scotus (d. 1308), Roger Bacon (d. 1292) and Raymond Lull (d. 1315), together with their disciples of second rank. ‘Because of their inclinations more or less to blend the realm of faith with that of reason into total and harmonious “wisdom” which requires a certain divine illumination, they fully became a part of Muslim thinkers who call themselves *Ishraqis* or Illuminists’ (Palacios 1978: 144). Palacios calls Duns Scotus ‘the legitimate heir of Avicenna and of Ibn Masarra’, and St. Thomas ‘the continuer of the spirit of Stagira (Aristotle) and of his Commentator’ (Palacios 1978: 144).

Roger Bacon’s *Opus Majus* has cited on each page the names of each philosopher and theosophist, and has insisted on the unavoidable need to study the doctrines of these in original, as ‘Philosophy comes from ...the Arabic. And, therefore, no Latin can understand the wisdom of sacred scripture unless he understands the language from which they are translated...Likewise, almost all secrets of philosophy thus far lie in a foreign language (Bacon 1733: 44, 46): ‘Latins have nothing to express this except in other languages, and these are few interpreters, and even these are bad’ (Bacon 1733: 46). Roger Bacon has cited a text from *Sirr al-Asrār*, the apocryphal Arabic book ascribed to Aristotle (which was translated into Latin by Philip of Tripoli, a Syrian Christian, around 1233) and states ‘God has revealed all wisdom to His prophets and righteous people and to certain others whom He chose beforehand, illuminating them with a spirit of divine wisdom and endowing them with the gifts of knowledge...

Philosophers coming after these received from them the beginning and origin of philosophy, and wrote down the principles and secrets of the arts and sciences.’ (Bacon 1733: 31). He has traced a long history of philosophy, starting with Noah and Abraham, teachers of Chaldeans and Egyptians, to Zoroaster and Hermes, to Greeks such as Thales, Pythagoras, Anaxagoras, Socrates, etc., to Latins, to Muslims, and finally infers that ‘we Christians ought to use philosophy in divine things, and in philosophy to assume many things pertaining to theology, in order that it be apparent that wisdom is one, shining forth in both.’ (Bacon 1733: 37). For Roger Bacon, a universal and harmonious wisdom, the *sapientia*, was transmitted by divine illumination from the time of the patriarchs of the ancient law to the philosophers of the time through the sages, saints and theosophists of all religions and peoples. To quote Palacios: ‘He adopts their mystic method of spiritual interpretation. He imitates their esoteric attitude of concealing from the common man the mystic truths. He employs their symbols and geometric examples, which he accommodates to the physics of light. He eulogizes and defends their occult extravaganza of alchemy, astrology and magic...And the ‘Muslim origin was proclaimed with utmost clarity’ (Palacios 1978: 136, 137).

Ramon Lull (1232-1315)

The Spanish Reconquista’s Catalan Ramon Lull or Raymond Lull (1232-1315) legendarily known and acknowledged for his propaganda for Crusade and Missionary work, and his *Liber Contemplationis in Deum*, *Liber de Gentili*, *Compendium Logicae Algazalis*, *Liber de Fine*, *Liber de*

Acquisitione Terre Sancte, and other books, exhibits the esoteric Sufi imitation in excellent clarity, with reference to his concept of *Dignitates (Divine Dignities)*, as a copy of the Sufi concept of the Divine Names the *Asma Allah al-Husna*, and *Ḥaḍarah* as found especially in the works of the Murcian Shaikh Mohi' al-Dīn Ibn Arabi. I would like to entreat some details to the topic.

Raymond Lull was born in 1232 in Majorqa and spent ten years in the study of philosophy and learning Arabic from a Moorish slave. He spoke Arabic and wrote couples of books in that language. He had converted from a profligate life to penitence and to the service of God in 1263, and passed through spiritual crisis in the years 1291-92. In 1276, he founded the College of Miramer under the patronage of King James of Majorqa, perhaps the first in the West for the study of Arabic; and John XXI gave him and his college the papal benediction in the same year. He was a prolific writer who wrote about 4000 or 488 or 328 or 321 or 282 books! He delivered lectures in many intellectual centres of Europe. In 1294, he appeared at Naples with *Petitio Raymundi pro conversione infidelium ad Coelestinum V*, and in 1294, he interviewed Pope Boniface VIII (1294-1303) in Rome, and submitted his 'Petitio pro recuperatione Terrae Sanctae et pro conversione infidelium'. Historians have different views on Lull's scheme of conquering the Saracens: by reason or by military action. In April 1305, he wrote *Liber de Fine*, a work of importance for the crusades. He was in the Council of Vienna in 1311 in one of his 'Ordinationes' for the 'exaltio sanctae fidei Catholice et bonus status totius universis' he pressed for establishing three colleges in Rome, Paris and another suitable city

where philosophy, theology and Oriental languages may be taught for missionary propose. In the third and last sitting of the Council, it was decided that in order to propagate Christianity among the unbelievers, chairs should be created for the study of Oriental languages (Hebrew, Arabic and Chaldee) at Rome and in the universities of Paris, Oxford, Bologna and Salamanca, and the faculty would be appointed by the Pope in Rome, the King of France in Paris, and in remaining universities by their respective prelates and chapters.

In 1292, Lull sailed from Genoa to Tunis for missionary work. Before this mission, he had worked hard for converting the Muslims who had survived the Christian conquest in Majorqa, although his efforts were of little importance as the Majorqan Muslims were destined to forcible conversion. Tunis was under the rule of the Hafside (1229-1574). Lull was caught preaching Christianity, and the penalty for this was death, but the Hafside Caliph managed to change the death-sentence into exile, and Lull had a narrow escape from the infuriated crowd. In 1300, he arrived in Syria to preach the Tatars, but only to find that they had gone beyond reach. So, he went to Genoa and then to Paris to petition the professors and bachelors of the University to formulate the arguments most suitable for the conversion of heathens. This was the beginning of the 'Disputatio Raymundi Christiani et Hamar Saraceni' which he was soon afterwards to write during his period of captivity in Tunis. His second North African mission took place in 1307, when he boarded a ship for the city of Bugia in Algeria, which was founded in 454 A. H. by the Hammadi ruler al-Nasir b. Inas b. Hammad b. Ziri b.

Manad b. Bulukkin on the site of an ancient Berber village, and had an excellent harbour. Bugian Muslims agreed to have polemic discussion with Lull, and this time Lull was able to gauge the depth of Muslim arguments forwarded by ‘episcopi Saracenorum’ against the Christian dogmas, and on this basis, he prepared his book ‘Disputatio’. Lull was thrown into prison for six months for abusing Islam. After being released from prison, he came back to Italy, but in 1315, we see him back to his mission in North Africa for the third and last time. This time, he was armed with a letter of protection from King James II of Aragón to ‘Miralmomonin Bujahie Zacharie, King of Tunis, son of Almir Abhalabbar, son of Almirs.’ He was allowed to lead a quiet life in Tunis, preaching his faith in secret and giving the public no cause for suspicion or animosity. In Tunis, Lull lived in a friendly atmosphere and even dedicated his book ‘Liber de majori fine intellectus amoris et honoris’ to the Mufti of the town. Then suddenly he takes the western road to Bugia, gets recognized and a furious mob stoned him to death on the beach. Two Genoese merchants drag his body to their ship and carry it to Palma where it is interred in the old church of San Francisco (Atiya 1938: 74; Peers 1929: 128-35; Perroquet 1667: 364-90; Zwemer 1902: T. VII, 640-9; Neander 1852: 520-38; Pasqual 1890: II, 112; Riber 1916: 194-207).

Raymond Lull did not know Latin, nor did he learn it in Paris. He wrote books in Arabic and his mother tongue Catalan, and got them translated into Latin, and translated some of his own books into Arabic. Lull’s following books are very important:

1. *Liber Contemplationis in Deum* (The Book of Contemplations of God), originally written in Arabic, and translated into Latin and Catalan. It is an encyclopedia of practical theology that gives satirical descriptions of various classes of peoples, such as physicians, lawyers and teachers, and uses various algebraical and geometrical symbols and figures.
2. *Liber de Gentili* (Book of the Gentile), originally written in Arabic and translated into Latin, was a book on polemics.
3. *Ars inventiva veritatis*. Lull translated the book into Arabic (Palacios 1978: 187-188)
4. *Blaquerna*
5. *Compendium Logicae Algazelis*, a summary of al-Ghazzālī's logic originally prepared in Arabic, and then translated into Latin in 1290.
6. *Liber de Fine*.
7. *Liber de Acquisitione Terre Sancte*.
8. *Ars*.
9. *Ars demonstrativa*.
10. *Del Amigo y del Amado* (The Lover and the Beloved, al-Muḥibbwa'l-Maḥbūb)
11. *De quadratura e triangulatura de cercle*.

12. *Disputatio Raymundi christiani et Hamar sarraceni.*
13. *De Ascensu et descensu intellectus.*
14. *Declaratio Raymundi.*
15. *Doctrina pueril.*
16. *Els Cent Noms de Deus.*
17. *Felix (Liber de meravelles).*
18. *Liber mirandarum demonstrationum.*
19. *Liber angelorum.*
20. *Liber de quatuordecim articulis fidei.*
21. *Liber de quinque sapientibus* ('Prologue of *Els cent noms de Deus: Perque eu, Ramón, suplich al Sant Pare apostólich e als senyors Cardenals qu'el fassen pausar [his book] en latí, car eu no li sabría pausar, per ço car ignor la gramática*' (Ribera 1928: 192-3).

In 1315, Lull had asked King James II of Aragon that he send him his disciple Simón of Puigcerdá, a Franciscan monk, to translate for him from Catalan to Latin the *Ars consilii* which he had prepared. James wrote under the dates of August 5th and October 29th of the same year to the Superior of the Monores de Lérida and to the Provincial of Aragon that they grant the petition of Lull (Rubió y Lluch 1908: I, 63,65,66). Lull's books appearing earlier include: *Opera omnia* (Coloniae: 1612), *Liber de maravelles*,

Opera omnia, Liber de quinque sapientibus, Liber demonstrationum, Libro del amigo y del amado (Palma, 1749), etc.

Sufi *Ḥaḍarāt*, *Asma Allah al-Husna* and Lull's *Dignitates* - *Els cent noms de Deus*

Lull's theological view reflects the Sufi tunes of Ibn Masarra and Ibn Arabi, besides his concept of love and love-poems as Catalan troubadour (Sanaullah: 2006; 2010), ontological diagrams and tree of sciences (*De quadratura e triangulatura de cercle, Blaquerna, Ars*, etc) that have been subjects of research by a number of oriental as well as occidental scholars in comparative domains involving classical Arabic texts of Al-Farabi (870-950), Avicenna (980-1037), Ibn Arabi (1165-1240) and others (Ribera: 1899; Pelayo: 1899; Burckhardt: 1950/1974; Renouard: 1964; Bellver: 2014; Koetsier: 2016; Mayer: 2016; Bornstein: 1919; Sari: 2020). Lull's *De quadratura e triangulatura de cercle* and *Del Amigo y del Amado* immediately recall Ibn Arabi's *Inshā al-Dawā'er* and Sari Al-Saqati's *Kitāb al-Muhibb wa al-Mahbūb* (Nyberg: 1919; Gla'unji: 1987). Lull says in his *Opera omnia; Disputatio Raumundi et Eremitae*, that God is the One Being, infinite and eternal, having no determination in regard to His essence and nature... God cannot be a subject of theology in the sense of some determinate attribute, but only with reference to His properties and effects. Divine perfections and attributes, which Lull call *Dignities*, are

identical to His essence, and it is impossible to think of any numerical plurality... Only approximately can His essence be even partially represented by means of the perfections of His creatures which are copies of His Dignities... Light is more adequate symbol of divinity... Spiritual matter common to angels and bodies is the first substance of every being except God... Even the plurality of human forms are axiomatic... The origin of the world is explained by love and divine generosity. God created it to manifest *ad extra* His Dignities. Dignities are the Divine Names in abstract, and they are exemplary and efficient cause of all created being, the latter being the concrete realization of the former. Proximity is evident between these views of Raymond Lull and what the Murcian Ibn Arabi said in his *Fotūḥāt* and other books: the distinction between essence (*al-Dhāt*) and divinity (*al-Ulūḥah*); the latter is the object of theology which can know only by rational induction in the divine attributes or relationship of God with His creatures, while *essence* is unknowable and can only be subject of ecstatic intuition... Light is the symbol of *al-Haqq* (truth)... Sufi concept of love as the cause of divine creations ‘I was a hidden and unknown treasure... I loved to be known and I created the creatures and I came to know them and they knew me’ forms the core of the theorem of *Asma Allah al-Husna* and their effects in the cosmos (Ibn Arabi 1293: I, 50, 54, 58 et passim, 130; II, 426, 432; III, p. 336; IV, 251, 818).

The Muslim theorem of *Ḥaḍrah* and *Asma Allah al-Husna or Divine Names* and Raymond Lull’s *Dignitates* should be discussed in some detail. *Ḥaḍrah* is a term from

the Sufi illuminist lexicon, comparable to *Parousia*, or presence to designate each one of the aspects or concrete relationship under which God manifested to souls in mystic contemplation. These aspects, manifestations or presences of God are the perfections or divine names (Dozy 1927: I, 298a.). Historians like Ibn Khaldun (Ibn Khaldun 1867: I, 393) have used *Ahl al-Haḍrah* to refer to the illuminist Sufis. *Asma Allah al-Husna* have its origin in the Holy Quran, and Collections of Hadith. The famous narration of Abu Hurairah is recorded by *Sahih* of Bukhari and *Sahih* of Muslim that says: “God has ninety-nine names, one hundred less one. God is odd and loves the odd. He who enumerates them will enter paradise.” Then follows the enumeration of the divine names. The *al-Ism al-A'zam* (the greatest name) completes the number of one hundred. The Scholars of *Hadith* and the Sufis have written a number of commentaries on the one hundred divine names. Sufis approach to divine names had an esoteric hermetic initiation with somewhat cabala nature. Among the classic Sufi commentaries on divine names, mention should be made of al-Ghazzālī's *al-Maqṣad al-Asna Sharh Asma Allah al-Husna* (Cairo: 1312 A.H.), ‘Abd al-Salām Ibn ‘Abd al-Raḥmān Ibn Barraġān al-Ishbilī's *Sharh Ma'ani Asma Allah al-Husna* (Brockelman 1943-49:I, 559), Shaikh Mohi al-Dīn Ibn Arabi's *Tāj al-Rasā'il wa Minhāj al-Wasā'il fi Idāḥ al-Ma'ānī al-Ilāhiyah al-Muwada'ah fi al-Ma'ānī al-Ruḥīyah* (Cairo: 1328 AH), Fakhr al-Dīn al-Razī's *Kitāb Lawāmī' al-Bayyināt Sharh Asmā Allah Ta'ala wa al-Ṣifāt* (Cairo, 1328 AH) and Sadr al-Dīn al-Qaunvi's *Sharh al-Asmā al-Ḥusna* (2012), among others. The cabala nature is evident in the literature of the Sufis of the *Shattaria* order, like the *Awrad -é- Ghauthia* of Shaikh

Mohammed Ghauth (1500-1562) of Gawalior in the Indian Sub-continent (Sanaullah:2010, 2015).

The Christian Scholastics before Raymond Lull had the concepts of perfections, attributes, names and relations with regard to God. Plotinus in his *Enneads* (VI, 9, 4) spoke of the ecstatic intuition of God as a phenomenon superior to rational induction which can only be called “*praesentia quaedam*” or *Parousa* (Dozy 1927: I, 298a.) but only Lull and his disciples used the term *Dignitates*. Palacios has argued that Lull was not well initiated in the esoteric sense of lexicological subtleties, and “what does not derive from the Christian origin is the reduction of the number of those names to one hundred” (Palacios 1978: 173). Ibn Arabi formulated the theorem of *Ḥaḍrah* to designate abstract divine names and their importance in Sufi meditation, dedication an article in full to each of the one hundred names in his *Fotūhat* (Ibn Arabi 1293: IV, 250-420). In his *Els cent noms de Deus, Liber de quatuordecim articulis fidei, Declartio Raymundi and Doctrina pueril*, Lull “chose the *Dignities* from among the copious quantity of Sufi *ḥaḍras* ...in his various books with different number and order. But without a single exception, all of them correspond verbatim to one or more of the *ḥaḍras* of Ibn Arabi. Moreover, among them there are some which are exclusively used by Lull without precedence among the Christian theologians, such as Glory, Nobleness, Humility, Patience and Lordship” (Palacios 1978: 176). Let us see the points of affinity between the following *Divine Dignities* of Lull and *al-Ḥaḍārat al-Ilāhīyah* of Ibn Arabi as they appear in texts of *Els cent noms de Deus; Liber*

de quatuordecim articulis fidei (Opera omnia, II, p.1; Declartio Raymundi, p. 98 and Doctrina pueril, c. I, V. 5, p. 3 compared to Ibn Arabi in his Fotūḥāt, as juxtaposed by Ribera (1928) Palacios (1978), Sari (2010), Bellver (2014), Palma (2016), among others:

Lordship	(250)	al-Rabbānīyah
Mercy	(255)	al-Raḥmah
Glory	(263)	al-‘Izzah
	(293)	al-Izaz
Virtue or Power	(265)	al-Jabarūt
	275)) al-Qahr
	(362)	al-Qūwah
Greatness	(364)	al-Matanah
	(266)	al-Kibriya
	(308)	al-‘Azmah
Largess	(277)	al-Wahab
	(324)	al-Ikrām
Wisdom	(283)	al-‘Ilm
	(331)	al-Ḥikmah

Humiliation	(295)	al-Idhlāl
Justice	(301)	al-Hukm
	(302)	al-‘Adl
Nobleness	(322)	al-Jalāl
Love	(333)	al-Wudd
Goodness	(340)	al-Iḥsān
	(339)	al-Tīb
Simplicity, Simpleness		
or Singleness	(355)	al-Ifrād
	(376)	al-Tawḥīd
Truth	(359)	al-Ḥaq
Eternity	(378)	al-Şamadiyah
Power or capability	(379)	al-Iqtidār
Patience	(408)	al-Şabr

It may be recollected that Raymond Lull had a polemic argument with the Muslim canonical lawyers in the city

of Bugia in 1307, and its details have been given by Lull himself in his *Disputatio Raymundi christini et Hamar saraceni*. In this book, Lull has put in the mouth of his adversary, Hamar (most probably *Amr*), an enumeration of the dignitates ‘almost identical in number and names with his, accepting it as a common point of departure for both disputants with the propose of better defending the dogmas of the Trinity and the Incarnation against Islam’ (Lull 1612: II, I, i. c. 34, 13).

Both of Professor Julian Ribera and his disciple Father Miguel Asín Palacois have dealt in good details with the astonishing similarity between the ‘Dignitates’ of Lull and ‘Ḥaḍrāt’ of Ibn Arabi. They have made comparison between the words and phrases used by Lull and Ibn Arabi while elaborating important points on the theme. We may have a glance of ‘almost literal copy of the Arabic texts’ in the following points:

(One) Allegory of two lights:

Lull says: “Just as the light of a candle descends downward through the smoke of a candle which has been recently extinguished and which is standing below and near a lighted candle, and this because fire seeks to rise with its own form...it will follow that the intellect and its understanding have the possibility of ascending higher, that in receiving...” (Lull 1612: II, I, i. c. 34, 13).

Ibn Arabi says: “When the wick of a lamp is put out, there remains in its snuff a bit of light from which something like smoke issues which tends by its nature to rise. Then if there is another lighted lamp close by and if we place the wick of the lamp just extinguished, while yet smoking, vertically below the flame of the lighted lamp in such a way that the smoke and light come together, we shall see that the light will immediately go down by itself to settle over the smoke and light the burned part of the wick. This light will appear in the same form as the lighted lamp from which it has taken its light... This in a similar way is the communication of the Spirit to the heart of man accomplished in order to teach him the knowledge of mystery.” (Ibn Arabi 1293: II, p. 751, line 4 inf.; III, 66-68).

(Two) Example of sick palate:

Lull says: “It is just as it seems in a sore throat that has a sensation of bitterness when it tastes a sweet apple or honey. From this it follows that the quality of bitterness is not in the apple or the honey, because, if it were there, the apple and the honey would not taste sweet. Thus, that bitterness is a quality which suggests soreness of the throat.” (Lull 1965: *Liber mirandarum demonstrationum*, 1.p. 40)

Ibn Arabi says: “In the same way, upon tasting sugar or

honey and finding it bitter, even though it is sweet, one necessarily knows that the sense of taste has been deceived... But there comes afterwards another understanding which says that the bilious disposition has been placed in the organ of taste... So the taste now perceives nothing but the bitterness of bile.” (Ibn Arabi 1293: II, 398)

(Three) The secret virtues of the divine names:

According to Lull, ‘As God has put virtue in words, stones and herbs, so much more, then, He put it in His names. ‘(Lull Prologue: *Els cent noms de Deus*).

And Ibn Arabi sees that ‘The science of the virtues of the divine names belongs to the intuitive mystics who should not reveal their mysteries to the secular ... The letters which make up the divine names have virtues or properties as do the physical elements, drugs and everything else” (Ibn Arabi 1293: I, 278, line 21).

(Four) The goal of divine love:

For Lull (*Libro del Amigo y del Amado*, Prologue and p. 212), ‘Love is the charity and benevolence with which the Friend and the Beloved are loved. The three...are the

same thing...Love and loving, Friend and Beloved, are so firmly united in my Beloved that they are one actually in essence...’

And Ibn Arabi writes (1293: II, 441, line 3; Palacois 1978: 177-178; Ribera 1928: I): ‘The goal of spiritual love is identification. This means that the essence of the Beloved becomes the same essence that as that of the Lover, and reciprocally, the essence of the Lover comes to be the essence of the Beloved.’

Conclusion

The spiritually contoured discourse of Lullism on divinity is less blurred by polemics and conjectures while seen in historical-textual parameters involving Ramon Lull and a number of Muslim philosophers and spiritual masters such as Ibn Masarra and Ibn Arabi. Lull had written the book ‘Els cent noms de Deus’ as confessed by himself in imitation of similar books of the Muslim Sufis which study the metaphysics of divine love. Lull did not use the Christian terminology of *the soul and its spouse*, rather he borrowed the technical terminology particularly used in Arabic poetry, that is, the terms of ‘The Lover and the Beloved,’ *al-Muḥibb wa al-Maḥbūb*, with their various themes, such as jealousy, weeping, sadness, secrets, presence and absence, madness, etc. Again, the reader finds similar method of expression in the writings of Lull and Ibn Arabi, like the cabalistic symbolic value of letters (Ibn Arabi 1293: I, 64-117), use of geometric schemes with concentric and eccentric circles, triangles, squares and figures (Ibn Arabi

1293: III, 553-594; 1919; Lull: 1517) the famous symbol of tree to depict the whole harmonious divine system. Ibn Arabi's *Shajarah al-Kaūn*, *Kītāb Shaqq al-Jaib* and *al-Shajarah al-Nu'māniyah*, besides *al-Fotūḥāt al-Makkīyah*, and Ramund Lull's *Ars Magna*, *Book of Angels* and *Els cent noms de Deus* hold special significance and relevance in historical-spiritual perspectives. Such books justify the use of a distinctive vocabulary.

Ibn Arabi (1293: I, 366; III, 505) had pleaded for the use of some esoteric technical terms on the ground that the mystic divine sciences are the fruit of religious experience and not of reason, and they vary in each subject and cannot be enclosed within the narrow molds of the common theological terminology. He had prepared a special vocabulary for his works which may be seen in a number of works such as the *Ta'rifāt* of al-Jurjānī (al-Jurjānī 1845: I, 366; III, 505), etc. Lull, too, justifies the same method. In *Opera omnia, II, Liber de quatuordecim articulis fidei*, Prologue, Lull has put it very explicitly: 'It is very necessary that we seek appropriate vocabulary through which we may declare and make credible the intrinsic work which is in our Lord God... Whence, since this vocabulary is necessary to make credible the acts of the divine attributes (*dignitatum*), no one ought to be surprised... Very often it happens that, for fear of introducing errors, a person speaks in a curtailed and restricted manner and therefore cannot explain those things that he could explain if he were able to speak at length... in which search we lack appropriate vocabulary to show completely what our mind conceives so much more perfectly than we can express in word. Nevertheless,

we should speak thus, if that we seek...we wish to explain to others.’ This along with Latin schools of Avicenna, Averroes and Medieval literary *Eurabia* (Sanaullah: 2006, 2007, 2010) substantiates the historicity of Arab-Muslim encounters in Latin Europe and opens vistas of assimilative affirmations in a trajectory of shared spiritual-culture epitomized in Ibn Arabi and his imprints on Ramon Lull (Bellver: 2014, Palma: 2016, Koetsier:2016, Sari: 2020).

Bibliography

1. Al-Dabbī, Ahmad Ibn Yahya (1989). *Bughyah al-Multamis fī Tārīkh Rijāl al-Andalus*. Edited by Ibrāhīm al-Abyārī (Cairo & Lebanon: Dār al-Kitāb al-Misrī & Dār al-Kitāb al-Lubnānī)
2. Al-Ghazzālī, Abū Hamid Muhammad (1982). *Ihyā Uloom al-Dīn* (Beirut: Dār al-Ma’refa)
3. Al-Jāhiz, Abū Uthmān ‘Amr Ibn Bahr (1943). *Majmū’a al-Rasā’il* (Cairo: Lajnah al-Talīf wa al-Tarjama wa al-Nashr)
4. Al-Maqqarī, Ahmad Ibn Muhammad al-Tilmisānī (1949). *Nafḥ al-Ṭīb min ghuṣn al-Andalus al-Rafīf wa Dhikr wazīrihā Lisān al-Dīn Ibn al-Khaṭīb* (Cairo: al-Maktabah al-Tijārīyah)
5. Al-Mas’ūdī, Abū al-Hasan (1973). *Morūj al-Ḍahab wa ma’adin al-Jauhar* (Beirut: Dār Ihya al-Turāth al-‘Arabī)
6. Al-Qaunvī, Sadr al-Dīn (1375 AH) *al-Nafḥāt al-Ilāhīyah*. Edited by Mohammad Khajawi (Iran: Inteshārāt é Maula)
7. Al-Qaunvī, Sadr al-Dīn (2012), *Sharḥ al-Asmā al-Ḥusna* (Beirut: Books - Publisher)
8. Al-Qiftī, Ali Ibn Yusuf (1903). *Ibn al-Qiftī’s Tārīḥ al-Hukamā*. Edited and translated by Julius Lippert (Leipzig: Dietriche’sche Verlagsbuchhandlung).
9. Al-Saqāfī, Abū al-Ḥasan Sarī (al-Sirrī) b. al-Mughallis (1987). *Kitāb al-Muhibb wa al-Mahbūb*. Edited by Misbāh Gla’unji. Damascus: Majma al-Lugha al-Arabiyyah.
10. Al-Sha’rānī, ‘Abd al-Wahhāb Ibn Ahmad Al-Ansārī (2005). *Tabaqāt al-Kubra* (Cairo: Maktabah al-Thaqāfah al-Dīniyah)
11. Al-Shahrazūrī, Shams al-Dīn Mohammad Ibn Mahmud (1993) *Rawdah al-Afrāḥ wa nuzhat al-Arwāḥ* (Alexandria: Manshūrāt Markaz al-Turāth al-Qaumī wa al-Makhtūtāt)
12. Al-Sharistānī, Abd Al-Karīm (1993). *Al-Milal wa al-Niḥal: Livres des religions et des sects* by Gimatet, Monnet and Jolivet (Lueven: Peeters)
13. Aquinas, St. Thomas (1471). *Summa Theologica* (Mainz: Peter Schöffler)
14. Atiya, Aziz Suryal (1938). *The Crusades in the Later Middle Ages* (London: Methuen & Co, Ltd)
15. Bacon, Roger (1733). *Opus Majus*. Edited by Samuel Jebb (London: William

- Bowyer)
16. Bellver, José (2014). 'Mirroring the Islamic Tradition of the Names of God in Christianity: Ramon Llull's Cent Noms de Déu as a Christian Qur'an'. *Intellectual History of the Islamicate World*. 2 (2014) 287-304.
 17. Burckhardt, Titus (1950/1974). *Une Clef Spirituelle de L'Astrologie Musulmane d'après Mohyi-d-din Ibn 'Arabi*, Les Editions Traditionnelles, Paris, 1950, and as *Cle Spirituelle de L'Astrologie Musulmane d'après Mohyiddin Ibn 'Arabi*, Arche, Milan, 1974.
 18. Codera, F (1882-95). *Biblioteca Arabico-Hispaña* (Madrid: Caesaragustae)
 19. Codera, F (1899). *Decadencia y desaparición de los almorávides en España* (Zaragoza: Tip de Comas Hermanos, Pilar I)
 20. Codera, F (1904). *Los Benimeruán en Mérida y Badajoz* (Zaragoza)
 21. d'Herbelot, Barthélemy (1776). *Bibliothèque orientale* (Maestricht: J.E. Eufour & Ph. Roux)
 22. de la Marche, Lecoy (1892). *Relations politiques de la France avec le Royaume de Majorque* (Paris: Ernest Leroux, Editeur)
 23. de Wulf, Maurice C. J (1912). *Histoire de la philosophie médiévale* (Louvain: Institut de philosophie)
 24. Dozy, R (1927). *Supplement aux dictionnaires Arabes*. Tome I (Leiden and Paris: Brill & Maisonneuve Frères)
 25. Dozy, R. P.A. (1861). *Histoire des musulmans d'Espagne* (Leiden: E.J. Brill)
 26. El-Khatib (2011). "The Efforts of Translating the Meanings of the Holy Quran into English from 1649 AD till 2000 AD". *Journal of College of Sharia & Islamic Studies* 29 (1). <https://journals.qu.edu.qa/index.php/sharia/article/view/154>.
 27. Ibn Abi Usaibi'ah, Abu Al-'Abbās Aḥmad Ibn Ṣaḍīd al-Khazrajī (1986). *Uyūn al-Anbā fi tabqāt al-Atibbā* (Beirut: Dār Maktabah al-Hayāt)
 28. Ibn al-Abbār, Muḥammad al-Quḍā'ī (1986). *Takmilah li Kitāb al-Ṣilah* (Cairo: Maktaba Nashr al-Thaqafah al-Islāmīyah)
 29. Ibn al-Faradī, Abdullah Ibn Muhammad (1966). *Tārīkh 'Ulamā al-Andalus* (Cairo: Al-Dār Al-Misriyyah li Al-Ta'lif wa al-Tarjama)
 30. Ibn al-Idhārī (1881-1864). *al-Bayān al-Mughrib* (Leiden: Brill)
 31. Ibn Arabi, Mohi' al-Dīn (1239 AH). *al-Fotūḥāt al-Makkiyah* (Cairo: Bulac)
 32. Ibn Arabi, Mohi' al-Dīn (1919). *Kūṭāb Inshā al-Dawā'ir*. Edited by Nyberg S.S. (Leiden: Brill)
 33. Ibn Arabi, Mohi' al-Dīn (1968). *Shajarah al-Kaūn* (Cairo: Mustafa al-Bābī Ḥalabī)
 34. Ibn Arabi, Mohi' al-Dīn (2001). *Kūṭāb Shaqq al-Jaib bi Ilm al-Ghaib in Rasail Ibn Arabi*. Edited by Said Abd al-Fattah (Beirut: Mu'assaha al-Intishar al-Arabi)
 35. Ibn Arabi, Mohi' al-Dīn (2016). *Foṣūṣ al-Hikam* (Cairo: Dār al-Afāq)
 36. Ibn Bashkwāl, Abu al-Qasem Khalaf Ibn Abd al-Mālik (1989). *al-Ṣilah fi Tārīkh A'immat al-Andalus*. Edited by Ibrahim al-Abyārī (Cairo & Beirut: Dār al-Kitāb al-Misrī & Dār al-Kitāb al-Lubnānī)
 37. Ibn Farḥūn, Al-Mālikī Ibrāhīm Ibn Nūr al-Dīn (n.d.). *al-Dībāj al-Muḍahhab fi Ma'rifah A'yān al-Maḍhab* (Cairo: Dār Al-Turāth)
 38. Ibn Ḥazm Abu Muhammad Ali Ibn Ahmad (1996). *al-Fīṣal fi al-Mīlal wa al-Ahwā wa al-Niḥal*. Edited by Naṣr Mohammad Ibrahim & Umaira Abdurrahman (Beirut: Dār al-Jīl)
 39. Ibn Khaldoon (1867). *Prolegomena (Muqaddimah)*. Facsimile Bulac ed. (Beirut: Mu'assasah al-'Alamī li al-Matbuāt)
 40. Ibn Sā'id, Abu Al-Qāsim Sā'id ibn Ahmad al-Andalusī (1912). *Tabqāt al-Umam* (Lebanon: Al-Matb' a Al-Kathulikīyyah)
 41. Ibn Ṣāhib al-Ṣalāt, Abu Marwān Abd al-Malik Ibn Mohammad al-Bājī (1964). *al-Mann bi-l-imāma 'alā l-mustaḍ'afīn bi-an ja'alahum Allāh al-a'imma wa-ja'alahum al-wārithīn*. Edited by Abd al-Hadī Tazi (Beirut: Dār al-Sudalus li

- al-Tiba'a wa al-Nashr)
42. Kaufman, David (1899). *Studien Über Salomon Ibn Gabirol* (Budapest: Országos Rabbiképző Intézet)
 43. Kidwai, Abdur Raheem (2019). "The Interfaith Dimension of Some Recent English Translations of the Quran: A Critical Analysis", *Journal of College of Sharia and Islamic Studies* 36, no.2, (2019). <https://doi.org/10.29117/jcsis.2019.0220>
 44. Koetsier, Teun (2016). 'The Art of Ramon Llul (1232-1350): From Theology to Mathematics'. *Studies in Logic, Grammar and Rhetoric*. 44 (957) 2016. DOI 10.1515/slgr-2016-0004.
 45. Khalifa, Haji (1835-1858). *Kashf al-Zonūn* (Leipzig and London: Oriental Translation Fund)
 46. Koetsier, Teun (2016). 'The Art of Ramon Llul (1232-1350): From Theology to Mathematics'. *Studies in Logic, Grammar and Rhetoric*. 44 (957) 2016. DOI 10.1515/slgr-2016-0004
 47. Lopes, David (1910)., *Os arabes nas obras de Alexandre Herculano*, (Lisboa: s.t.)
 48. Lull, Ramon (1517). *Ars Magna* (Jacobum Marechal)
 49. Lull, Ramon (1721-42). *Opera Omnia*. 8 volumes. It includes *Els cent noms de Deus; Liber de quatuordecim articulis fidei, Declartio Raymundi, Doctrina pueril*, etc. (Mainz, Frankfurt/Main, Minerva).
 50. Lull, Ramon (1935). *Libre d'amic e amat. Versió moderna*. Edició de Ramon Aramon (Barcelona: Barcino)
 51. Lull, Ramon (1906-1914). *Obres de Ramon Lull. Libre de contemplació en Déu*. Edició de Mateu Obrador, Miquel Ferrà i Salvador Galmés (Palma de Mallorca)
 52. Mayer, Annemarie C (2016). Llull y los atributos divinos en el contexto del siglo XIII. *Anuario Filosófico* (Vol. 49, Issue 1). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
 53. Mehren, M.A.F (1891). *Traites mystiques d'Ibn Sina*. Fasc. II (Leiden: Brill)
 54. Munk, S (1859). *Mélanges de la philosophie juive et arabe* (Paris: Chez A Frank, Libraire)
 55. Bornstein, Pablo (2019). An Orientalist Contribution to "Catholic Science": The Historiography of Andalusi Mysticism and Philosophy in Julián Ribera and Miguel Asín. *The Zvi Yavetz School of Historical Studies*, Tel Aviv University, Tel Aviv 6997801, Israel *Religions* 2019, 10(10), 568; <https://doi.org/10.3390/rel10100568>
 56. Palacios, Asín (1906). 'La Psicología según Mohidin Abenarabi', in *Acts of the 14th International Congress of Orientalists*, vol. III (Paris: Leroux)
 57. Palacios, Asín (1978). *The Mystical Philosophy of Ibn Masarra and his Followers*. Translated into English by Elmer H. Douglas and Howard W. Yoder (Leiden: E.J. Brill)
 58. Palma, Oscar De La Cruz (2016). 'El op. 38 Cent noms de Déu de Ramon Llull como poesía anticoránica'. *Revue des sciences religieuses*. 90/ 4 | 2016. <https://doi.org/10.4000/rsr.3434>
 59. Pasqual, A. R (1890). *Vida del Beato Raymundo Lulio*. 2 vols (Palma de Mallorca: Sociedad arqueológica luliana, 1890)
 60. Peers, E Allison (1929). *Ramon Lull, A Biography* (London: Society for Promoting Christian Knowledge)
 61. Menéndez Pelayo, Marcelino. 1899. La obra científica de Raimundo Lulio. *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e*

- Hispano-Americanas* IV: 79–81.
62. Perroquet, A (1667). *Apologie de la vie et des oeuvres du bien-heureux Raymond Lulle* (Vendôme: Chez Sébastien Hyp)
 63. Philo (1851). *Quis rerum divinarum heres* (Touchnitz). English translation by FH Colson & GH Whitaker (London & New York: Heinemann & Putnam, 1929-62)
 64. Plotinus (1988). *Enneads*. Translated by AH Armstrong (Cambridge MA: Harvard University Press)
 65. Renouard, P., Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur et humaniste, 1462-1535. rep. [New York, 1964]. *Proverbia Raemundi. Philosophia amoris eiusdem. Iodoci Badii qui impressit tetrastichon ...* (Paris: Badius, December 13, 1516). (RD, no. 62)
 66. Riber, Lorenzo Campins (1916). *Vida I Actes del reverant...Ramon Lull* (Palma: Per Josep Tous, Impressor)
 67. Ribera, Julián (1928). *Orígenes de la filosofía de Raimundo Lulio*, in Palacios (ed): *Desertaciones y opusculos* (Marid: Impr de Est Maestre)
 68. Rubió, y Lluch (1908). *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval* (Barcelona: L'Avenc)
 69. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2003). *The Arab Legacy in Latin Europe* (Aligarh: Samia Publications)
 70. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2006). 'Arab-Muslim Impressions in the Romance Literature'. *Hamdard Islamicus*, Karachi, Pakistan, vol. XXIX, No. I, January-March, 2006. Pp. 45-66. ISSN 02507196
 71. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2006). *The Arab-Romance Parnassus* (Aligarh: Muslim University Press)
 72. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2007). 'Andalusian Seers, sufi cristiano and cultimso'. *Hamdard Islamicus* (Pakistan) Oct-Dec 2007. Pp. 7-73. ISSN 02507196
 73. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2009). 'Man, Cosmos and God in the philosophical summae of Islam', *Proceedings of the International Interfaith Dialogue Seminar*, K. J. Somaiya Bharatiya Sanskriti Peetham, Somaiya Vidyavihar Campus, Mumbai, on 7th to 11th September 2009, pp. 99-132, ISBN 978-81-7039-276-7.
 74. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2010). 'Elements of Yoga in Sufism', in *History of Science, Philosophy and Culture in Indian Civilization*. General Editor: D. P. Chattopadhyaya, Volume XVI, Part 2 History of Yoga, edited by S.P. Singh (PHIPCS-Centre for Studies in Civilizations, New Delhi, 2010. ISBN 81-87586-44-3, pp. 629-652.
 75. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2010). 'Symbolic Islamo-European Encounter in Prosody: Muwashshahat, Azjal and the Catalan Troubadours', *Islamic Studies*, Islamabad (Pakistan), Volume 49, Number 3 Autumn 1431/2010, pp. 357-400. ISSN 0578-8072.
 76. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2013). 'Spiritualism in South Asia: Aspects of Inter and Intra-Cultural Gnostic Sufi Mingling in the Indian Sub-Continent' in Islam in South Asia. Proceedings of International Symposium on Islamic Civilization in South Asia. Edited by Halit Eren. Istanbul: IRCICA, 2013, pp. 179-196. ISBN 9789290632603.
 77. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2015). 'Perspectives on the concept of basic elements in Islam', in 'The Cosmic Elements in Religion, Philosophy Art and Literature', by Kala Acharya, Ignacio Arellano, Mariano Iturbe, Prachi Pathak, Rudraksha Sakriker (eds), Servicio de Publicaciones de la Universidad Navarra, 2015. Biadeg. Biblioteca Aurea Digital del Grisco. 34. ISBN 978-84-8081-481-2.
 78. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2019). 'A Synergy between Yoga and

- Sufi Sadhna', in Dilip Karambelkar, Kala Acharya and Mariano Iturbe (eds), Universal Brotherhood Through Yoga. Somaiya Publications Pvt. Ltd, Mumbai and New Delhi. Pp. 463-470. ISBN: 978-81-7039-306-1.
79. Sanaullah, Mohammad Al-Nadawi (2021). 'In Retrospect: Indian Occidentalism, Reference Corpus and Questions of Specificity. Journal of College of Sharia and Islamic Studies. Vol. 39 No. 2 (2021): Special issue on the conference proceedings on "Occidentalism in Contemporary Cognitive Deliberation: Toward Objective Scientific Vision for Exploring the Other".
1. <https://doi.org/10.29117/jcsis.2021.0305>
80. Sari, Simone (2020). 'One God, Many Names: Lull's Hundred Names of God in its Christian and Islamic religious context'. *Studia lulliana* 60 (2020), 5-36.
81. Zeller, E (1882). *Philosophie des grecs dans son développement historique*, (Paris: Librairie Hachete et C)
82. Zwemer, S.M (1902). *Raymond Lull: First Missionary to the Moslems* (New York and London: Funk & Wagnalls Co)

تحلیل روان‌شناختی شخصیت جمصه بلطی در لیالی ألف لیله اثر نجیب محفوظ براساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل

محمدرضا میدان‌نور^۱

د.علی اکبر محمدی^۲

تاریخ الاستلام ۲۰۲۴/۴/۱

تاریخ القبول ۲۰۲۴/۶/۲

چکیده

جوزف کمپبل (۱۹۰۴-۱۹۸۷) با تاثیرپذیری از کارل گوستاو یونگ (۱۹۷۱-۱۸۷۵)، فیلسوف و روان‌پزشک سوئیسی، به بررسی سفرهای قهرمانی در فرهنگ‌ها و اسطوره‌های مختلف پرداخت و در کتاب قهرمان هزار چهره، الگویی مشترک برای این سفرهای کهن‌الگویی ارائه کرد. او این الگوی مشترک در اساطیر جهان را نظریه «تک اسطوره» نامید. این الگوهای سفر در بسترهایی مانند اسطوره، افسانه، داستان،

۱- دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بیرجند، دانشکده ادبیات و

علوم انسانی، بیرجند، ایران mohammadreza_meidannavard@birjand.ac.ir

۲- استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بیرجند، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، بیرجند

ایران (نویسنده مسئول) ir.ac.birjand@mohammadi.aa

حماسه، رؤیا و اوهام آشکار می‌شوند یا در آثار ادبی ظهور می‌یابند. از جمله این آثار ادبی، لیالی ألف ليله نجيب محفوظ است که بر پایه هزارویک‌شب و در امتداد آن نگاشته شده و می‌تواند با توجه به سفر قهرمانی کمپیل مورد بررسی قرار گیرد و هدف محققان نیز نشان دادن انطباق طرح تکامل یکی از قهرمانان اصلی داستان لیالی ألف ليله، جمصه بلطی، با الگوی سفر قهرمان کمپیل است. جمصه بلطی از کلیدی‌ترین شخصیت‌های این رمان است که سفر درونی خود را به صورت اتفاقی آغاز می‌کند و به کمال دست می‌یابد و در جای جای داستان تأثیری حضوری آشکار دارد. از آن روی که تا کنون جستار مستقلی به بررسی سفر قهرمان درباره این شخصیت نپرداخته است، پژوهش حاضر بر آن است تا به بررسی این مسأله در این رمان بپردازد. مسأله اصلی در پژوهش این است که شخصیت جمصه بلطی تا چه حد و با چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با مراحل مختلف سفر قهرمان کمپیل هم‌خوانی دارد؟ مقاله منظور به شیوة توصیفی - تحلیلی مبتنی با رویکردی بین‌رشته‌ای و بر پایه روان‌شناختی قصد دارد قابلیت انطباق مراحل سه‌گانه «عزیمت»، «تشرّف» و «بازگشت» الگوی کمپیل در شخصیت بلطی را مورد بحث و بررسی قرار دهد. بر اساس یافته‌های پژوهش، جمصه بلطی، به عنوان قهرمان، سفر خویش را با یافتن گلوله‌ای فلزی و برخورد با عفريت شروع می‌کند و با سرنوشتی تناسخ‌گونه و پشت سر گذاشتن آزمون‌های مختلف، وجودی هماهنگ و فراتر از تضادها دست می‌یابد و خداوند در همه چیز برای او متجلی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نقد روان‌شناختی، جوزف کمپیل، سفر قهرمان، نجيب محفوظ، لیالی ألف ليله، جمصه بلطی

۱. مقدمه

نقد ادبی روان‌شناختی در جهان با فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹) آغاز می‌شود که به بررسی زندگی نویسندگان یا بازشکافی متون ادبی و شناسایی ویژگی‌های روانی شخصیت‌های داستانی برای دستیابی به ویژگی‌های روانی نویسندگان می‌پرداخت. بگونه‌ای که متن، در ژرف‌ترین لایه معنایی خود به آئینه‌ای مبدل می‌شود که آسیب‌ها و نژندی‌های روانی آفریننده خود را باز می‌تاباند (یآوری، ۱۳۷۸، ص ۲۶). از نقد ادبی روان‌شناختی، نظریه‌پردازان متعددی برای اثبات دیدگاه‌ها و یافته‌های بالینی خود بهره برده‌اند که از جمله آن‌ها کارل گوستاو یونگ^۱ (۱۹۷۱-۱۸۷۵) است که به ارتباط ادبیات با روان‌شناسی و به ویژه با اسطوره که از مباحث جذاب نقد ادبی است، می‌پردازد. یونگ با مطالعه بر اساطیر، اعتقادات اقوام و عرفان شرقی اذعان کرد که در ناخودآگاه جمعی بشر، صوری وجود دارد که به صورت ناخودآگاه در ادبیات، آیین‌های مذهبی و اسطوره‌ها تجلی پیدا می‌کنند. او این صور را کهن‌الگو و آرکی‌تایپ^۲ می‌نامید. انواع کهن‌الگو در آثار شاعران و نویسندگان جهان دیده می‌شود که چگونه ذهن نویسنده و شاعر، صور اساطیری را که محصول به ارث رسیده عمومی نژاد بشر است جذب می‌کند و آنها را به شیوه نمادین و سمبلیک نمایش می‌دهد.

در همین راستا، جوزف کمپیل^۳، فیلسوف و اسطوره‌شناس آمریکایی (۱۹۰۴-۱۹۸۷) متأثر از یونگ به طرح نظریه «سفر قهرمان یا تک اسطوره‌ه»^۴ در کتاب قهرمان هزار چهره که عنوان اولیه آن «چگونه

1- Carl Gustav Jung

2- Archetepe

3- Joseph Campbell John

4- Monomyth

اسطوره بخوانیم»، پرداخت و تأثیری شگرف بر نقد کهن‌الگویی (اساطیری) گذاشت. نگاه کمپیل به اسطوره، معنوی و روان‌شناختی است؛ نگاهی که واقعیت متعالی موردنظر قدیسان و شمن‌ها را در بر می‌گیرد و مستقیماً می‌توان آن را تجربه کرد (کمپیل، ۱۳۹۸، ص ۱۷) و به عبارتی دیگر، الگوی سفر قهرمان فقط مختص اساطیر و داستان‌ها نیست؛ بلکه در زندگی هر روزه بشر کاربرد دارد و می‌توان با به‌کارگیری آن روش زندگی را تغییر داد. کمپیل از جمله افرادی بود که به کهن‌الگو قهرمان پرداخت و با بررسی داستان‌های سراسر جهان و دوره‌های گوناگون تاریخی به این نتیجه رسید که توالی اعمال قهرمان از الگوی معینی تبعیت می‌کند و بیان می‌دارد که در یک قهرمان اسطوره‌ای، کهن‌الگویی وجود دارد که زندگی او توسط گروه‌های بسیاری از مردم نسخه‌برداری شده است (کمپیل، ۱۳۷۷، ص ۲۰۵-۲۰۶). از دیدگاه او هر چند پیام‌آوران بزرگ (حضرت محمد (ص)، حضرت موسی، بودا، حضرت عیسی) با هم فرق دارند؛ اما سفرهای مکاشفه آن‌ها بسیار شبیه یکدیگر است.

به اعتقاد یونگ هر چند دنیای امروز با دنیای پنجاه سال قبل فرق دارد؛ اما زندگی درونی بشر همان است که قبلاً بوده است پس باید به اسطوره به‌عنوان ماهیت جستجوی درونی انسان، مراحل تحقق آن، آزمون‌های گذر از مرحله‌ای به مرحله دیگر مانند کودکی به بلوغ توجه کرد (همان، ص ۲۱۰) اسطوره‌شناسی بالاخص الگوی سفر قهرمان، آنچه را که در پشت ادبیات نهفته است آشکار می‌کند و با انسان‌ها از زندگی‌شان سخن می‌گوید و به سؤالات بنیادین بشر پاسخ می‌دهد. الگوی سفر قهرمان نقش مهمی در شکل‌گیری هویت انسان‌ها دارد و کمک می‌کند تا بدانند کیست؟ و جایگاهش در هستی کجاست؟ اساطیر، قصص و داستان‌ها و الگوهای سفر قهرمانان موجود در آن باعث فراگیری مفاهیم ارزشمند پنهان در الگوی سفر قهرمان و تکامل شخصیت بشر می‌شود.

هزار و یک شب با حکایات رنگارنگ و گوناگونش و شخصیت‌های شگفت‌انگیز همواره مورد توجه نویسندگان بزرگ در شرق و غرب قرار داشته است. به گونه‌ای که این تأثیرگذاری بر ادبیات ملل، از محدوده زمان و مکان خارج است. از جمله مهم‌ترین نویسندگانی که تحت تأثیر هزار و یک شب قرار گرفته‌اند می‌توان به این موارد اشاره کرد: خورخه لوییس بورخس^۱، نویسنده آرژانتینی که در باب این تأثیر بر افکار غرب می‌گوید: شرق، غرب را شکوه مندانه اشغال کرد. از دیگر نویسندگان ادگار آلن پو^۲ نویسنده آمریکایی در داستان کوتاه «هزار و یک شب و دومین قصه شهرزاد» و چارلز دیکنز^۳ در «ایام دشوار» و «سرود کریسمس» را می‌توان اشاره کرد (قاسمی اصل و اصغری، ۱۳۹۱، ص ۱۸۴). هزار و یک شب بر ادبیات عرب، قرون متمادی تأثیر عمیق و شگرف گذاشته است که با الهام از آن سعی در عرضه آن بر پایه روش جدید نگارش داستان دارند. از جمله مهم‌ترین نویسندگان عربی که با الهام از هزار و یک شب و اشخاص آن آثاری را خلق کرده‌اند می‌توان به توفیق الحکیم و طه حسین در «القصر المسحور»، هانی راغب در «الف لیله و لیلتان»، مبارک ربیع در «بدر زمانه»، عزیز اباطه در رمان «شهریار»، فتحی غانم در «شهرزاد و الساخر» و... اشاره کرد. یکی دیگر از مهم‌ترین اثری که با الهام از هزار و یک شب و بر پایه آن تحریر شده است، لیالی الف لیله نجیب محفوظ است که می‌توان بسیاری از شخصیت‌های اسطوره‌ای هزار و یک شب را در آن مشاهده کرد. این اثر هر چند توسط نجیب محفوظ نگارش یافته است؛ اما از آنجایی که محفوظ این اثر را با الهام از هزار و یک شب تحریر کرده، نشانه‌هایی از افسانه‌های هندی، ایرانی، عربی و... در آن دیده می‌شود که یکی از

1- Jorge Louis Borges

2- Edgar Allen Poe

3- Charles Dickens

پهناورترین عرصه‌های تجلی کهن‌الگوها از جمله‌ی الگوی سفر قهرمان است که می‌تواند از دیدگاه کهن‌الگویی و اسطوره‌شناسی مورد تحلیل قرار گیرد. یکی از این داستان‌ها ماجرای سفرهای قهرمانانه «جمصه بلطی» است که شرح‌الگوی سفر قهرمانانه او در حکایات جمصه بلطی و همچنین در لابه‌لای دیگر حکایت لیالی الف لیلة آمده است.

پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی، مبتنی بر رویکرد بین‌رشته‌ای شکل‌گرفته که پس از مطالعه نظریه سفر قهرمان کمپبل، به بخش‌هایی از رمان لیالی الف لیله که شخصیت بلطی در آن حضور دارد این ماجرای تحول بلطی به صورت دقیق واکاوی، دسته‌بندی و تحلیل شده است.

۱-۱. اهمیت و اهداف پژوهش

قهرمان یک الگوی انسانی بنیادین است که در مورد زن و مرد به یکسان اعتبار دارد. قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطة شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند: پس از رویارویی با اژدها، گنجی را می‌یابد که خویشتن آنهاست (پیرسون، ۱۳۹۸، ص ۳). داستان قهرمان و الگوی سفرش در انتخاب آگاهانه یا ناآگاهانه افراد برای روش زندگی و همچنین در شکوفایی و تکامل اشخاص موثر هستند. همچنین، قهرمانان نمایانگر حقیقت و خصلت‌های نیکو، زیبا هستند که از نظر فرهنگی، آرزوهای والا به حساب می‌آیند و الگوی سفر آنها مربوط به کهن‌الگوها هستند که طبق نظر یونگ در ناخودآگاهی جمعی موجودند. این ناخودآگاه جمعی اهمیت چشمگیری در آفرینش اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌ها و... دارد و نجیب محفوظ نیز در بیش‌تر مواقع از ضمیر ناهشیار در خلق سفر جمصه بلطی بهره برده است، تطبیق الگوی سفر قهرمان کمپبل

با اندیشه‌های محفوظ و سفر بلطی، راهگشای شناخت انسان از درون خویش و جهان ناخودآگاهی است که باید بدان سفر کرد.

پژوهش حاضر در تلاش است تا پس از بررسی موضوعات و مفاهیم اصلی مربوط به نظریه‌الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل، شباهت‌ها و تفاوت‌های سفر جمصه بلطی در رمان لیالی الف لیلة با الگوی سفر و همچنین چگونگی این سفر را مورد مطالعه قرار دهند.

۲-۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش درصدد است تا به پرسش‌هایی زیر پاسخ گوید:

۱. تحول شخصیت جمصه بلطی در لیالی الف لیلة با توجه به نظریه سفر قهرمان چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند؟

۲. تحول جمصه بلطی، در سیروسلوک عرفانی و اجتماعی‌اش، چگونه محقق می‌شود؟

۳-۱. پیشینه پژوهش

امروزه تحلیل آثار ادبی با بهره‌گیری از نقد روان‌شناسی رواج گسترده‌ای دارد. پژوهش‌های فراوانی در فارسی، عربی و لاتین در زمینه رابطه‌ای ادبیات و روان‌شناسی و همچنین الگوی سفر قهرمان کمپبل وجود دارد که هر کدام به روشی در جهت تبیین این نظریات کوشیده‌اند که در اینجا مجال ذکر همه آن‌ها نیست؛ اما از جمله این آثار می‌توان به این موارد اشاره کرد: رؤیای یداللهی شاه‌راه (۱۳۹۲) در پژوهش «تکامل شخصیت وهاب در زمینه عشق در داستان خانه ادریسی‌ها بر مبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل» تکامل شخصیت وهاب

را با الگوی سفر قهرمان انطباق می‌دهد و همه مراحل سفر قهرمان کمپبل به جز آشتی با پدر و فرار جادویی را در خانه ادیسی‌ها منطبق می‌دهد. فرهاد رجبی و طاهره شکوری (۱۳۹۴) در مقاله‌ای به‌عنوان «تحلیل‌السن‌د‌ب‌اد فی رحلته‌الثامن‌ه بر اساس الگوی سفر قهرمان کمپبل» به نتیجه رسیده‌اند که خلیل حاوی در تفهیم معنای رستاخیز و ضرورت ایجاد تحولات اجتماعی و سیاسی با استفاده از رهیافت سفر قهرمان موفق عمل کرده است. شهریار شکریور و علیرضا یوسف‌کند (۱۳۹۹) در پژوهش «بررسی و تحلیل اسطوره‌شاماران بر اساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل» روایت داستان شاماران را با سفر قهرمان تطبیق داده‌اند و وجوه اشتراک و افتراق روایت با الگوی سفر قهرمان را بیان کرده‌اند. میترا حاجی‌زاده، رضا اشرف‌زاده و سید مجید تقوی بهبانی (۱۴۰۰) در تفحص «تحلیل زمینه‌های تعلیمی حکایت علاء‌الدین ابوالشامات از مجموعه هزار و یک شب بر اساس نظریه سفر قهرمان جوزف کمپبل» به بررسی مؤلفه‌های عزیمت و تشریف و همچنین کارکردهای اخلاقی این حکایت پرداخته‌اند و ظرفیت‌های تعلیمی آراء کمپبل را آشکار کرده‌اند.

همچنین تحقیقاتی به بررسی رمان لیالی الف لیله نجیب محفوظ پرداخته شده است که به آن‌ها اشاره می‌شود. رضا ناظمیان و علی‌گنجیان و یسرا شادمان (۱۳۹۳) در مقاله «رنال‌یس‌م جادویی و مؤلفه‌های آن در بررسی داستان لیالی الف لیله نجیب محفوظ» به وجود مؤلفه‌های رنالیسم جادویی در این داستان، چگونگی و میزان استفاده محفوظ از آن‌ها تبیین شده است. سروه یونس احمد (۲۰۱۱م) در پژوهش «المکان فی روایه لیالی الف لیله لنجیب محفوظ» به انواع مکان و ویژگی‌های آن در رمان لیالی الف لیله پرداخته می‌شود. جواد اصغری و زینب قاسمی اصل (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیرپذیری نجیب محفوظ از هزارویک‌شب» به بررسی تطبیقی میان لیالی الف لیله و هزارویک‌شب، تبیین شباهت‌ها و افتراقات آن‌ها از جنبه ساختار

و عناصر داستانی پرداخته‌اند.

باتوجه به پیشینه‌های ذکر شده، می‌توان این استنباط را داشت که رمان لیالی الف لیله تاکنون از جنبه نظریه سفر قهرمان مورد پژوهش قرار نگرفته و پژوهش حاضر سعی دارد یکی از مهم‌ترین اشخاص لیالی الف لیله به نام جمصه بلطی را از منظر نظریه تک اسطوره مورد تحلیل قرار دهد.

۲. نظریه تک اسطوره جوزف کمپبل

سفر، جست‌وجویی برای دستیابی به حقیقت، آزمایش، جاودانگی و کشف یک مرکز معنوی است و قهرمان با سفرکردن و پشت سر گذاشتن آزمون‌ها زمینه تحول روحی خود را هموار می‌سازد. کمپبل با بررسی اساطیر سیر تحول تک اسطوره قهرمان را دارای سه مرحله و هفده گام می‌داند که شامل این موارد است: ۱. جدایی: شامل «دعوت به آغاز سفر»، «رد دعوت»، «امداد غیبی»، «عبور از نخستین آستان» و «شکم نهنگ» ۲. تشریف: شامل «جاده آزمون‌ها»، «ملاقات با خدایانو»، «زن در نقش وسوسه‌گر»، «آشتی و یگانگی با پدر»، «خدایگان» و «برکت نهایی» ۳. بازگشت: شامل «امتناع از بازگشت»، «فرار جادویی»، «دست نجات از خارج»، «عبور از آستان بازگشت»، «ارباب دو جهان»، «دستیابی به آزادی در زندگی». (کمپبل، ۱۳۸۵، ص ۴۵-۴۶). بر اساس تک اسطوره قهرمان می‌توان برخی آثار ادبیات جهان را مورد مطالعه و پژوهش قرار داد که در این پژوهش، لیالی الف لیله مورد نظر است.

۳. لیالی آلف لیله و خلاصه داستان جمصه بلطی

نجیب محفوظ نویسنده و روزنامه‌نگار مصری (۱۹۱۱-۲۰۰۶) که ۳۵ رمان و مجموعه داستان‌های کوتاه منتشر ساخته، در سال ۱۹۸۸ به دریافت

جایزه نوبل نایل شد. قدرت قصه‌گویی او سبب شد که لیالی الف لیله (۱۹۸۲) را با الهام از الف لیله و لیله (هزار و یک شب) به شکل متبحرانه در قالبی نو و با سبک رئالیسم جادویی^۱ یا واقع‌گرایی جادویی به رشته تحریر درآورد. لیالی الف لیله از نقطه‌ای که شهرزاد در هزار و یک شب از قصه‌گویی بازمی‌ایستد، آغاز می‌شود و شخصیت‌های داستان‌های قبلی در زندگی روزمره خود شاهد رویدادهای عجیب و حیرت‌انگیزی همانند قصه‌های شهرزاد خواهند بود. این رمان از هفده حکایت پدیدآمده است که بسیاری از آن‌ها به نام اشخاص اصلی داستان، نام‌گذاری شده است:

۱. شهریار ۲. شهرزاد ۳. الشیخ ۴. مقهی الأمراء (قهوه‌خانه امراء) ۵. صنعان الجمالی ۶. جمصه البلطی ۷. الحمال ۸. نورالدین و دنیا زاد ۹. مغامرات عجر الحلاق (ماجرای آجار سلمانی) ۱۰. آنیس الجلیس ۱۱. قوت القلوب ۱۲. علاءالدین أبو الشامات ۱۳. السلطان ۱۴. طاقیه الإخفاء (شب‌کلاهی که نامرئی می‌کند) ۱۵. معروف الإسکافی ۱۶. السنبداد ۱۷. البکاءون (گریه‌کنندگان).

داستان جمصه بلطی، مهم‌ترین داستان لیالی الف لیله بر پایه تداخل است به طوری که جمصه بلطی در آغاز رئیس داروغه شهر (قاهره) است و میان گناه و رستگاری سرگردان است. ناگهان به هنگام ماهیگیری با عفریتی که از عهد سلیمان زندانی است روبه‌رو می‌شود و نجات او سبب بیداری وجدان تاریکش می‌شود و بعد از توبه به اعمالی متهورانه ضد حاکم فاسد می‌زند و به دست جلاد کشته می‌شود و دوباره به شکلی تناسخ‌گونه به عبدالله حمال تبدیل می‌شود و در مقامی فرازمینی قرار می‌گیرد. عبدالله حمال (جمصه بلطی) پس از آشنایی با عبدالله بحری و غوطه‌ور شدن در آب به هیئت

عبدالله بری زندگی دوباره‌ای آغاز می‌کند بعد از پایان حکایت حمال او را دیوانه می‌خوانند و سپس در آغاز حکایت سندباد، عبدالله عاقل نامیده می‌شود. این دگرگونی‌های ظاهری و باطنی و سپس به تکامل رسیدن جمصه باعث می‌شود که الگوی سفر جمصه از منظر الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل مورد بررسی قرار گیرد.

۴. تحلیل روان‌شناختی الگوی سفر قهرمانی جمصه بلطی

برای بررسی تحولات شخصیت جمصه بلطی در لیالی الف لیلة، پیش از هر چیز باید شرایط اولیه او را نشان دهیم:

اولین گزاره‌ای که در مورد جمصه بلطی بیان می‌شود این است: «انطلق جمصه البلطی کبیرالشرطه نحو النهر لیمارس هوایتة المفضلة فی الصيد» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۴۳). (جمصه بلطی کنار رودخانه رفت تا به سرگرمی مورد علاقه‌اش، ماهیگیری، بپردازد) علاقه جمصه به صید و ماهیگیری می‌تواند کلید شناخت گره وجودی او باشد. در اینجا شخصیت خودآگاه (بلطی) خود را در معرض هجوم جریانی از انرژی ناخودآگاه (نهر و صید و ماهیگیری که نمادی از قدرت زندگی است که در ناخودآگاه) آب (اسیر شده است) قرار می‌دهد. ماهی‌هایی که در زیر آب‌اند و بلطی قصد صید آن‌ها را دارد همان شخصیت‌های نهفته در وجود اوست که طی اتفاق‌های آینده قرار است از زیر آب بیرون بیاید، تا شناخته شود و وجود او را به کمال برساند و درونش را درمان کند. پس از آن بلطی این‌گونه توصیف می‌شود: «بل أحب هذا القلب حسنیة کریمة صنعان و أوشک أن یطلب یدها لو لا أن دهمته الحوادث» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۴۳). (بلکه این دل، عاشق حسنیه کریمه بود و می‌خواست از او خواستگاری کند، اگر تحت تاثیر حوادث قرار نمی‌گرفت) عادات و اختصاری از گذشته بلطی توصیف می‌شود. این

تصاویر نشان‌دهنده ورود به آستانه میان‌سالی و تکامل است که زندگی‌اش از شور و هیجان خالی است، عاشقِ حَسَنیّه، دخترِ صنّعان شده است و با خاطرات او زندگی می‌کند، قلبش به خاطر او می‌تپد. این سیروسلوک و سفر اسطوره‌ای قهرمان جمصه بلطی در نیل الگوی پیشنهادی جوزف کمپبل به صورت مرحله‌به‌مرحله تطبیق داده شده و مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۴-۱. عزیمت

اولین گام سفر قهرمان و دستیابی به تغییر، جدایی از زندگی عادی و جهان معمول است. قهرمان که به زندگی عادی خو گرفته است تمایلی برای ترک زندگی آرام خود را ندارد. جهان معمول برای او نمادی از زندگی واقعی است. جهان عادی جمصه، رهبری داروغه شهر است که با کارش و تفریحاتی همچون مباحث در قهوه‌خانه امراء و ماهیگیری سپری می‌شود. سفر قهرمانی جمصه، با ترک این زندگی معمول و مراحل همراه است که طبق نظریه کمپبل مورد بررسی قرار می‌گیرد.

دعوت به آغاز سفر

آغاز سفر، راه‌های مختلفی دارد. گاهی با قدم‌زدن در یک جنگل، گاهی با اجبار، گاهی به اختیار و گاهی با یک اشتباه که به ظاهر از سر اتفاق رخ می‌دهد و جهانی ناشناخته را آشکار می‌کند. یک اشتباه می‌تواند دری به سوی سرنوشت باشد. در داستان جمصه بلطی، یافتن اتفاقی گلوله فلزی در تور، اولین نشانه است که قرار است برای جمصه اتفاقی بیفتد دومین نشانه، عفریتی^۱ است که از عهد سلیمان در گلوله گرفتار

شده است و سومین نشانه، قصد کشتن جمصه توسط عفريت است که با ورود دوستش (قمقام) فعلاً منصرف می‌شود: «ذهل جمصة البلطی . . ثمة كرة معدنية و لا شيء سواها . . تناولها حانقا، قلبها بين يديه، ثم رمى بها فى باطن القارب . . أحدثت صوتا عميقا مؤثرا . . حدث بها شيء غير ملحوظ فتمخض عن انفجار . . انطلق منها ما يشبه الغبار مدوما فى الجو حتى عانق سحب الخريف . . و تلاشى الغبار تاركا وجودا خفيفا جثم عليه فملا شعوره بحضوره الطاعى . . ارتعب جمصة على إيلافه مواقف الخطر . . أدرك بسابق علمه أنه حيال عفريت منطلق من قمقم . . ما ملك أن هتف:

-الأمان بحق مولانا سليمان! (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۴۴-۴۵).

(جمصه بلطی بهت‌زده تنها یک گلوله فلزی یافت و نه هیچ چیز دیگر. گلوله را با خشم در میان دستانش گرفت و به کف قایق پرتاب کرد. از گلوله صدایی بلند برخاست و در همان حال دگرگونی توصیف‌ناپذیری رخ داد و انفجاری صورت گرفت. از گلوله دوی برخاست که شروع به چرخیدن در هوا کرد سپس تا ابرهای پائیزی بالا رفت به‌زودی دود شروع به پراکنده شدن کرد و جای خود را به موجوی ناملموس داد که با حضورش سبب ترس طاقت‌فرسای جمصه کرد. هرچند جمصه در برابر موقعیت‌های خطرناک کارکشتگی داشت؛ ولی از ترس میخکوب شد. با اطلاعات قبلی که داشت فهمید با جنی سروکار دارد که از درون گلوله خارج شده است.

-رحم‌کن! به‌خاطر سرورمان حضرت سلیمان رحم‌کن!

عفريتی که به‌صورت معجزه‌آسا وارد داستان می‌شود، نمادی از نیروهایی هستند که با حضور خود مرحله‌ای به وجود می‌آورند که آن را «دعوت به آغاز سفر می‌نامیم». دعوت به آغاز سفر همچون ندایی است که قهرمان را ممکن است به زندگی فراخواند و یا در

مرحلة بعدى زندگی، به سوی مرگ دعوت کند یا ممکن است نشانگر فرارسیدن مرحله‌ای از زندگی مانند بلوغ باشد (کمپبل، ۱۳۸۵، ص ۶۱). در مورد جمصه بلطی، این ندا می‌تواند علامت بیداری خویشتن او باشد. معمولاً ندا به آغاز سفر، در شرایطی خاص انجام می‌شود، همان گونه که ندا به جمصه بلطی، در کنار رودخانه و در هوای مه‌آلود، به واسطه باز شدن گلوله رخ می‌دهد و پیام‌آور قدرت سرنوشت نیز موجودی زشت و ناملموس است که خوار و ناچیز شمرده می‌شود.

اولین مرحله سفر اسطوره‌ای نشان می‌دهد که سرنوشت، قهرمان را با ندایی به سوی خود فرامی‌خواند و او را از چهارچوب جامعه که برای قهرمان آشنا و شناخته شده است به سوی قلمرویی ناشناخته می‌گرداند.

ردّ دعوت

اساطیر و قصه‌های عامیانه آشکارا نشان می‌دهد که علت رد دعوت سفر از طرف قهرمان، وابستگی او به ارزش‌ها، اهداف، فضای احساسی گذشته و ترک نکردن علایق است. از نظر روانکاوی که بیشتر مورد نظر کمپبل است، علت رد دعوت، ماندن در فضای آرامش و امنیت دوره کودکی است؛ دوره‌ای که کودک دوست ندارد از مادر به‌عنوان حامی و خواسته‌های خویش جدا شود (نصیری و محمدی فشارکی، ۱۳۹۵: ص ۲۸۱). در گفتگویی که بین جمصه بلطی و عفریت رخ می‌دهد مشخص می‌شود باوجود اینکه وجدان بلطی نیز به‌خاطر ظلم طبقات حاکم جامعه ناخشنود است؛ ولی به‌خاطر اینکه دچار خطرات و از دست دادن شغل خود نشود سعی می‌کند خود را از خطرات به‌دور بدارد.

«فقال بجرارة:

-لم أفلح قط في اقتلاع الهواتف الشريفة، إنها دائماً تحاورني في

سکون اللیل» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۵۷)

(جمصه با اعتقاد بیشتری گفت:

-تاکنون موفق نشده‌ام ندای وجدانم را که در آرامش شب نهب می‌زند خاموش کنم)

«فتأوه قائلًا و كأنما يحدث نفسه:

-سأفقد عملي من أجل ذلك» (همان، ص ۵۷)

(بلطی نفس عمیق کشید و با خود می‌اندیشید که این کار به بهای از دست دادن شغلش تمام خواهد شد.)

علت اصلی رد دعوت بلطی را می‌توان ریشه در شکوفانیدن ظرفیت‌هایش و نیمه‌تاریک شخصیت او دانست که در پندارهای نادرست گرفتار شده به صورتی که داروغه بودن را کاری می‌داند که باید بدون تفکر هر کاری را که امرکردن، انجام دهد.

مددرسان غیبی (پیر خردمند)

پیش از شروع سفر، قهرمان نیاز به کسی دارد که او را راهنمایی کند و طریقه عبور از مراحل خطرناک سفر را به او بیاموزد. به‌طورکلی قهرمانی که دعوت را پذیرفته با موجودی حمایتگر روبه‌رو می‌شود که معمولاً در هیئت پیرمرد، عجوزه، کوتوله جنگلی، راهب، جادوگر، آهنگر و... ظاهر می‌شود و طلسم و راهنمایی می‌دهد که از قهرمان محافظت می‌کند. پیر خردمند نیز زمانی ظهور می‌کند که قهرمان در وضعیتی لاعلاج قرار گرفته است و فقط تأملات عمیق می‌تواند او را از آن خارج کند. اما چون به دلایل درونی و بیرونی نمی‌تواند خود این کارها را انجام دهد، دانش لازم برای جبران این کاستی به شکل پیر

مددکار و با فراست درمی‌آید (گورین و دیگران، ۱۳۸۵، ص ۱۶۵) جمصه بلطی بعد از اینکه در میان دشمنی حاکم مستبد و درخواست‌های سنجام قرار می‌گیرد تصمیم می‌گیرد که برای راهنمایی و مشورت به سوی شیخ عبدالله بلخی رود؛ اما شیخ تصمیم را به عهده خود جمصه بلطی می‌گذارد و از او می‌خواهد که در تصمیم‌گیری صرفاً به خدا بیندیشد.

«فقال بتوسّل:

-اسمع حکایتي العجیبة ..

فقال بهدوئه:

-کلا یهمني أمر واحد ..

فسأله بلهفة:

-ما هو یا مولاي؟

-أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۶۲)

(پس با التماس گفت: داستان عجیب مرا بشنوید.

با آرامش پاسخ داد: نه! برای من تنها یک چیز ارزش دارد.

پس مشتاقانه پرسید: چه چیزی مولای من؟

در هنگام تصمیم‌گیری به خدا بیندیشید).

شیخ عبدالله بلخی، فقط خدا را معیار سفرکردن قهرمان می‌داند و یاد خدا بالاتر از هر طلسم و وردی است که برای رسیدن قهرمان به مقصد کافی است.

عبور از نخستین آستان

آن‌سوی نگهبانان آستان، تاریکی، ناشناخته‌ها و خطر در انتظار است و به عقیده کمپبل، مناطق ناشناخته همانند جنگل، صحرا، دریا عمیق و قلمروهای بیگانه حوزه‌هایی‌اند که محتویات ناخودآگاهی در آن‌ها متجلی می‌شود (کمپبل، ۱۳۸۵، ص ۸۶) و سفر نیز همیشه عبور از حجاب دانسته‌ها به‌سوی ناشناخته‌هاست و این عبور دارای نگهبانان آستانه‌ای است که خطرناک‌اند و روبه‌روشدن با آن‌ها مخاطره‌انگیز است؛ ولی کسی که شایستگی دارد خطری او را تهدید نخواهد کرد. فروید این نگهبان را «من برتر» می‌داند و بنا به نظر ویلهلم استکل^۱، روان‌شناس اتریشی، نگهبان، سمبول ناخودآگاه است و می‌توان او را تجمع محدودیت‌های خودآگاه دانست. (کمپبل، ۱۳۸۵، ص ۹۰) و خودآگاه مانع تحقق آرزوهای مخاطره‌انگیز و رفتارهای غیراخلاقی است. در داستان جمصه بلطی، سربازان، افراد جامعه و سیاه‌چال نقش نگهبان آستانه را دارند که در برابر در ورودی دنیای ناشناخته ایستاده‌اند.

«فعزم علی مغادرة السجن، وتبع الآخريين لا يلتفت إليه أحد .. رب أه .. المدينة منحشرة في ميدان العقاب .. نساء و رجال وأطفال» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۶۷).

تصمیم گرفت زندان را ترک کند. در برابر بی‌تفاوتی عمومی به دنبال دیگران به راه افتاد. خداوند! جمعیت پیرامون سکوی اعدام انباشته شده بود. مردان، زنان، کودکان)

بلطی پس از انداخته شدن در سیاه‌چال و خروج از آن به‌وسیله مرگ از نخستین آستان عبور می‌کند. او به‌عنوان قهرمان قصد دارد قدم

1- super ego

2- Wilhelm Stekle

به آن‌سوی دیوارِ سنتِ جامعه‌ی خود گذارد، به‌ناچار باید با نگرهبانان آستان که هم خطرآفرین‌اند و هم اعطا‌گر قدرت جادو، روبه‌رو شود و همچنین باید از تمام قطب‌های متضاد همانند زندگی و مرگ، هستی و نیستی، خوبی و بدی که او را با امید و ترس درهم می‌آمیزد، عبور کند.

۴-۲. تشرّف

پس از سپری‌کردن بخش اول سفر، قهرمان شایستگی و توانایی ورود به بخش تشرّف را پیدا می‌کند. تشرّف دارای چند زیر مجموعه است که به آن پرداخته می‌شود.

شکم نهنگ

در این مرحله، هر چند قهرمان بر نیروهای آستانه، پیروز شده و یا رضایت آن‌ها را جلب کرده، اما توسط ناشناخته‌ها بلعیده می‌شود. شکم نهنگ، دنیایی است که قرار است قهرمان دوباره در آن متولد شود و به‌نوعی می‌توان آن را فنای خویشستن برشمرد. همان‌گونه که آناندا کوماراسوامی^۱، متفکّر و اندیشمند سنت‌گرا بیان می‌دارد که هیچ موجودی در عالم طبیعت نمی‌تواند به مرحله‌ای برتر نایل گردد، مگر اینکه زیستن برایش متوقف گردد (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۹۸-۹۹) قهرمان در داستان‌های اساطیری و پریان، در مکان‌هایی همچون چاه، غار، سیاه‌چال زندان، معبد و... که نماینده رحم زمین و رحم مادرند در ظاهر و به‌صورت نمادین می‌میرد، تا در هیئت قالب انسانی جدید از نو زاده شود. جمصه بلطی بعد از قتل خلیل حمدانی در سیاه‌چالی

زیرزمینی و تاریک زندانی می‌شود و در آنجا به خوابی عمیق فرومی‌رود که به صورت نمادین این خواب در سیاه‌چال او را می‌بلعد:

«وِظَنُّ أَنْ السَّهَادَ لَنْ يَفَارِقَهُ وَلَكِنَّهُ نَامَ نَوْمًا عَمِيقًا لَمْ يَسْتَقِيزْ مِنْهُ إِلَّا عَلَى جَلْبَةِ وَضُوءٍ مَشَاعِلٍ . . لَعَلَّهُ الصَّبَاحُ، وَ هَا هُمْ أَوْلَاءُ الْجُنُودِ قَدْ حَضَرُوا لَيْسُوقُوهُ إِلَى النَّطْعِ» (محفوظ ۲۰۱۵، ص ۶۷).

(گمان می‌کرد که بی‌خوابی دست از سرش بر نمی‌دارد؛ ولی ناگهان به خواب عمیق فرورفت که او را از سروصداهای کرکننده و نور مشعل‌ها خلاص می‌کرد. این‌ها سربازانی بودند که امروز صبح برای بردن او به میدان اعدام آمده بودند)

«هر فرد می‌خواهد از سرایت گناه و مرگ (هم‌زات‌پنداری با فناپذیر) رها و پاک شود باید کلیت این مکاشفه را بشناسد و حتی دوست بدارد» (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۳۹) و زندگی بلطی اینگونه است که همه چیز در حال تغییر است و هیچ نمی‌میرد. روح جمصه در گردش است گاه این‌جا، گاه آن‌جا هر شکل را که بپسندد، به خود می‌گیرد و فقط جسم بلطی که روح جادوان، فناپذیر و غیرقابل درک در آن سکنی می‌گزیند، پایان می‌یابد. بلطی با مرگ، هویتش را از دست می‌دهد تا به هویتی جدید به نام عبدالله حمال مبدل شود و به تکامل و سیروسلوک ادامه دهد و به عبارت دیگر مرگ پایان کار بلطی نیست؛ بلکه تولدی نو، زندگی نو و معرفتی نو از هستی است که به او داده شده است.

«فَهتَف الرَّجُلُ فِي غَايَةِ التَّأَثُّرِ:

-سَنَجَامُ؟! . . أَنْتَ صَاحِبُ الْمَعْجَزَةِ!

-إِنَّكَ حَيٌّ، وَ مَا قَتَلُوا إِلَّا صُورَهُ مِنْ صَنْعِ يَدِي!» (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۶۸).

(مرد با کنجکاوی بسیار فریاد زد:

-سنجام! پس تو بانى اين معجزه بودى؟

-تو زنده‌اى. كسى كه سر از بدنش جدا شد تصويرى بود كه با دست‌هاى خودم كشيده بودم)

اين مرگ باعث درك او از نجاتش به وسيله سنجام و همچنين پى‌بردن به جهان وراء الطبيعه مى‌شود.

يكى ديگر از نمودهاى مرحله شكم نهنگ در سفر قهرمانى جمصه بلطى، گذر از آب است. آب متداول‌ترين نماد ناخودآگاه است آب حيات كه در تاريخى‌ها مكشوف مى‌شود دوباره زنده مى‌كند. در سوره كهف آن ماهى (وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا) (سوره كهف آيه ٦٠) كه در ملتقاي دو دريا پرتاب شده بود وقتى در آب غوطه مى‌خورد دوباره زنده مى‌شود. (شواليه، ١٣٨٤، ص ١٧)؛ بنابرايين، گذر از آب نيز بر اين پايه استوار است كه قهرمان با هر بار گذشتن از آب تولدى نو و تازه شكل مى‌گيرد و قهرمان با تزكيه و پاكى مى‌تواند گيرنده الهام‌هاى جديد باشد.

«وسرعان ما غاص عبدالله البحري في الماء تاركة لاختياره .. ويدافع من إلهام ثمل خلع ملابسه وغاص في الماء النهر حتى اختفى تمامًا .. و إذا بالصوت يقول له:

-عد إلى البر آمنًا...» (محفوظ، ٢٠١٥، ص ٩٨).

(عبدالله بحرى در آب فرورفت و همتاى خود را براى گرفتن تصميم تنها گذاشت. عبدالله برى نيز پس از آنكه برهنه شد در آب پريد و به‌طوركلى ناپديد شد. در همين لحظه صدا به او گفت:

-اکنون به با آسودگى به خشكى برگرد)

عالم خواب و رؤيا؛ يعنى عالمى كه قهرمان را مى‌بلعد و به‌ظاهر مى‌ميراند نمودى ديگر از مرحله شكم نهنگ است. هر چند در

اسطوره‌شناسی، سیمای خدای مرگ، خواب، شب، طوفان یا سیمای عالم اسفل است (یاسمی فر و دیگران، ۱۳۹۹، ص ۱۰۸)؛ اما در این داستان، دنیای ناخودآگاهی و قلمرو ناشناخته درون است که جمصه با ورود به خواب، ناخودآگاه شخصی مادی خویش را رها می‌کند و با خروج از خواب، تولدی دوباره را تجربه می‌کند:

«عند ناك غلبه النوم فنام نومًا عيمقًا هادئًا و كأنما النجوم لا تومض إلا لترعاء .. وصحا قبل انبلاج الصبح .. ونظر في مرآته على ضوء أوّل شعاع يهبط فرأى وجهًا جديدًا لم يعرفه من قبل، فهتف: مبارکه العجائب إن تكن من صنع الله ..

لا هو وجه جمصه البلطی ولا وجه عبدالله» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۹۸).

(به خوابی عمیق و آرام فرورفت و به نظر می‌رسید ستارگان از او مراقبت می‌کنند. قبل از سپیده‌دم بیدار شد و در پرتو نخستین اشعه خورشید به آئینه‌اش نگاهی انداخت. آئینه یک چهره جدید که او را نمی‌شناخت را نشان می‌داد.

-خجسته است معجزاتی که آفریده خدا باشد.

چهره جدید نه متعلق به جمصه بلطی بود و نه عبدالله)

به عقیده فلوطین^۱ (۲۷۰-۲۰۵/۲۰۴ م) تصویر یک موجود، به مثابه یک آئینه، در معرض دریافت تاثیراتی از الگوی خویشتن است (شوالیه، ۱۳۸۴، ص ۳۲۹) و نگرستن به آئینه بازتاب حقیقت و آگاهی است که در اینجا نشان‌دهنده تغییر و تحول کامل بلطی است و از طرف دیگر، خواب جمصه، مقدمه زندگی فعالی است که فارغ از همه وابستگی‌ها، حتی فارغ از نام و نشان است و این‌چنین قهرمان با ورود به ناخودآگاه،

هم به آمادگی لازم و هم قدم به حیطة عمل می‌گذارد تا بتواند به آگاهی معنوی دست یابد.

جاده‌ی آزمون‌ها

این مرحله همان‌گونه که از نام آن مشخص است مرحله رودررویی قهرمان با آزمون‌های مختلف است. این آزمون‌ها صورت‌های مختلف دارد از جستجوی عاشق به دنبال معشوق گرفته تا تزکیه نفس (دومین مرحله طریقت عارفان) برای فنا فی الله که همگی به صورت نمادین بیانگر مسائل متنوعی هستند. جاده‌ی آزمون‌ها، آغاز راهی طولانی و وهم‌انگیز است؛ راهی سرشار از فتوحات اولیه و لحظات توهم‌انگیز که قهرمان باید چندین اژدها را بکشد و بارها از موانع شگفت‌انگیز عبور کند (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۱۱۵). این آزمون‌های متعدد که به صورت تولدهای مجدد برای بلطی رخ می‌دهد سمبول بحران‌هایی است که قهرمان برای رسیدن به تکامل باید آن را طی کند آزمون‌هایی که آگاهی او را وسعت می‌دهد به عقیده کمپیل سختی در جاده‌ی آزمون‌ها همانند مرحله عبور از نخستین آستان وجود دارد؛ اما در این مرحله مسئله این است که آیا «من» خود را به دست مرگ می‌سپارد (قره‌باغی، ۱۳۹۹، ص ۱۳۷). جمصه بلطی از نیروهای درونی و موهبت جاودانگی برخوردار است که از سوی نیروهای فرابشری (عفریت‌ها) به او داده شده است و این موهبت باعث می‌شود که او بدون ترس از مرگ، با اهریمنان و فاسدان جامعه مانند خلیل حمدانی، عدنان شومه و آنیس جلیس بجنگد به طوری که بلطی قصد دارد از تجربه شغلی خود در جهت خدمت به فرد توبه کار استفاده نماید.

«علیه أن یسلّم بذلك ما دام الإنسان قد قبل الأمانة .. سیلقى الأشرار غداً الویل بفضل عزیمة تائب ومکر شرطی خیبر» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۷۸)

(باید از لحظه‌ای که از مرد مقدس پذیرفته بود محرم اسرارش باشد از تبهکاران فاصله بگیرد و هرگونه شرارت و تجربه داروغه‌ای خود بر خدمت فردی توبه‌کار قرار دهد)

مسئله اصلی در شخصیت بلطی نحوه استفاده از جاودانگی است؛ آیا آن را در راه خیر به کار می‌برد یا در راه شر یا حتی بی‌تفاوت، به زندگی‌اش می‌پردازد. بی‌تفاوت نبودن به اتفاقات و رخدادها و به‌کارگیری نیروها در جهت خیر، نشان‌دهنده این است که بلطی «من» را به دست مرگ نسپرده است.

ملاقات با خدایانو

ملاقات با خدایانو که در تکتک زنان تجلی‌یافته است، آخرین آزمون قهرمان، برای به‌دست‌آوردن موهبت عشق است و این موهبت چیزی جز لذت‌بردن از زندگی به‌عنوان نمونه‌ای کوچک از زندگی نیست (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۱۲۶). بلطی به‌خاطر اینکه از خدای بانویش غافل شده برای جبران غفلت و تنها گذاشتن خانواده‌اش، بیشتر اوقات خود را به‌صورت ناشناس در خانه خویشاوندان سپری می‌کند و به‌خاطر عزیزانش سعی می‌کند با مرگ خود کنار بیاید و در دنیای مردگان باقی بماند و از آن‌پس عبدالله حمال باشد.

«حتى رسمية وأكرمان تنظران إليه كغریب وافد من بلاد غریبة .. لذلك یشعر خیال نظرتها غیر المبالیة بغربة قاسیة وظلم معدّب» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۷۲)

(حتی رسمیه و اکرمان او را فردی بیگانه تلقی می‌کردند که از سرزمینی دور آمده است. نگاه بی‌تفاوت آن دو او را بیش از رنج تبعید و بی‌عدالتی آزار می‌داد)

«و علیه أن یألف موته فی حیاته الجدیة .. لیکن عبدالله حمال لا جمصة البلطی» (همان، ص ۷۲).

(باید که در این زندگی جدید با مرگ کنار بیاید و از آن‌پس نه جمصه بلطی بلکه عبدالله حمال باشد)

هرچند بلطی در ظاهر به فکر فراموش‌کردن خدا بانویش هست؛ اما در درون این‌چنین نیست. به قول گوته و به نقل از کمپیل، «زنانگی جاودان، ما را به سوی خود فرامی‌خواند» (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۵) بلطی نیز از این امر مستثنا نیست و زنانگی در ضمیر ناهشیارش او را به سوی خویش می‌خواند.

زن در نقش وسوسه‌گر

زن وسوسه‌گر در الگوی سفر قهرمان با تأثیرپذیری از آنیما^۱ در نظریه یونگ است که قادر است مرد را از آنچه به سویش در حرکت است منحرف یا باز دارد. جمصه بلطی هر چند به وسیله‌ی عفریتی که خود را به شکل زنی زیبارو درآورده است و او را دعوت به همراهی می‌کند اما او در مقابل وسوسه‌ها مقاومت می‌کند و باعث نجات کثیری از افراد می‌شود.

1- Anima (جنبه‌های زنانه در روان مرد)

«استسلمات ضعیفه أمام جنونه المقتحم .. انهزم الإغراء كما انهزم التمويه.. ولّته ظهرها لتفكر.. تحركت شفتاه بتلاوة خفيفة .. لم تسعفها المقاومة اليائسة .. وزحف عليها ما يشبه النوم الثقيل .. تراخت أعصابها.. تركت تيار التغيير يتدفق» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۱۸۹)

(در برابر دیوانگی ویرانگر مرد منصرف شد. عشوه‌گری او شکست‌خورده بود. انیس برای تفکر پشتش را به دیوانه کرد. لب‌های دیوانه دعایی را زمزمه می‌کرد. کم‌کم خواب‌سنگینی بر انیس چیره شد. او تسلیم شده و در برابر موج از هم فروپاشی هیچ مقاومتی نشان نداد)

آشتی و هماهنگی با پدر

آشتی (یکی‌شدن) عبارت است از پشت سر گذاشتن هیولاهای دوگانه، هیولاهایی که فکر می‌کنند خدا هستند (من برتر) و هیولاهایی که فکر می‌کنند گناه هستند (نهاراً سرکوب شده) (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۱۳۶). وقتی قهرمان، آیین‌های تشریفی را به‌درستی پشت سر نگذارد و در همان حال، نقش مهمی را برعهده گیرد، هرج‌ومرج فایق می‌شود. وقتی کودک به حدی بزرگ می‌شود که امنیت سینه مادر را پشت سر گذارد و رو به سوی جهان بزرگسالان نهد از لحاظ روحی، وارد حیطة پدر می‌شود و پدر برای او کاهن آیین‌های تشریف است که به قهرمان کمک می‌کند تا پای به جهان وسیع‌تر گذارد (همان، ص ۱۶۱). بلطی که با تناسخ‌های گوناگون، گویی از حالت بشریت خارج شده است نماینده نیروی کیهانی است که به فردانیت رسیده است. او خود یک پدر است که نقش راهنما و پیری خردمند را برای افراد مختلف لیالی آلف لیله بر عهده می‌گیرد و رها از خوف و رجا و در آرامش کامل به ارشاد انسان‌ها می‌پردازد.

خدايگان

مرحله خدايگان، الگوی موقعیتی است که قهرمان پس از گذشتن از آخرین وحشت‌های جهل به آن می‌رسد و به عبارت دیگر هنگامی که حجاب آگاهی از میان رفت آنگاه قهرمان از تمام وحشت‌ها رهایی می‌یابد و به آن‌سوی تغییر و تحول می‌رسد. «آن رنجبر درون ما، همان وجود الهی است و اگر خدای ما کهن‌الگوی قبیله‌ای، قومی یا ملی باشد، ما جنگجویان راه او می‌شویم، ولی اگر خداوندگار تمام کائنات باشد، آنگاه عارفانی خواهیم بود که در نظرشان همه انسان‌ها برابرند» (قره‌باغی و مهدوی، ۱۳۹۹، ص ۱۶۱). جمصه بلطی در این مرحله به عارفی تبدیل شده است که همانند بودا لایه‌های سه‌گانه (هوس، دشمنی، وهم) را در درون خود رام کرده است (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۱۶۹) و در صد است تا جان انسان‌ها را نجات دهد و آنان را به سوی خدا رهنمون کند. نورالدین هنگامی که رویا خویش را به بلطی تعریف می‌کند او را از هوس نهی می‌دارد.

«هل عندك تفسير للسر؟»

- وراءك ملاك أو شیطان ولكنة حقيقة!

- وكيف أبرأ من أشواقی؟

فقال بهدوء:

- نحن نكابد أشواقًا لاحصر لها لتقودنا في النهاية إلى الشوق الذي لا شوق بعده، فاعشق الله يغنك عن كل شيء» (محموظ، ۲۰۱۵، ص ۱۲۵)

(آیا توضیحی برای این معما دارید؟)

- رؤیای شما یک فرشته یا شیطان را پنهان می‌کند، ولی درهرحال واقعیت دارد.

-چگونه هوس‌های آتشین خود را تسلی بدهم؟

با آرامش گفت: هوس‌هایی که عمیقاً بر وجودمان چیره می‌شوند نامحدود است همه آنها ما را به یک هوس نهایی سوق می‌دهد، هوسی که پس از ارضای آن هیچ هوسی وجود نخواهد داشت. خدا را دوست داشته باشید و این کار شما را از هرگونه هوس بی‌نیاز خواهد کرد.

هرچند خدایان و خدا بانوان را باید به‌عنوان تجلیات و پاسداران اکسیر جاودان در نظر گرفت؛ اما آن‌ها هدف نهایی نیستند و آن چه از مرادۀ آن‌ها حاصل می‌شود برکت رحمت آن‌هاست.

برکت نهایی

در پایان سفر، قهرمان باید گنجی را به دست آورد. این گنج ممکن است به صورت‌های مختلف از جمله فناپذیری جسم یا دستیابی به گوهرهای ارزشمند خودشناسی و خداشناسی باشد که دستیابی به این گوهرهای معرفتی، به قهرمان شخصیتی قدیس گونه می‌بخشد. به عقیده کمپبل، برکت نهایی جایی است که مسافر به بیدار رسیده، می‌تواند چشم‌های خود را بی‌باکانه به ماورای تصویر فرخنده پدر، پسر، روح‌القدس ببرد و به نور جاودان نگاه کند (کمپبل، ۱۳۸۵، ص ۱۸۸-۱۸۹) جمصه بلطی نیز علاوه بر جاودانگی که به دست آورده است به چنان سطح از خودشناسی و خداشناسی رسیده که فردی برای ارشاد افرادی چون نورالدین، شهریار و دیگر افراد جامعه تبدیل می‌شود. بلطی با مشاهده کردن درد جدایی از زندگی مألوف شهر، با دعوت از او برای زندگی در حاشیه سبز قصد دارد او را به حقیقت رهنمود شود.

«صمت شهریارملیا، ثم قال وکأنما غفل من الموقف کله:

-جميع الكائنات تبكي من ألم الفراق!

فسأله و هو يبتسم ابتسامة غامضة:

-أليس لك مأوى؟

-كلا..

-هل يطيب لك أن تقيم تحت النخلة قريبًا من اللسان الأخضر؟»
(محفوظ، ٢٠١٥، ص ٢٨٩)

(شهربار با گيجی گفت:

-این درد جدایی است. همه موجودات در چنین مواردی گریه می‌کنند.

داروغه لبخند معنی‌داری زد و پرسید:

-مگر جایی برای سکونت ندارید؟

-نه

-از زندگی در سایه درخت نخل و در کنار زیانهٔ سبز خوششان می‌آید؟)

همچنین کمپیل، علت برکت نهایی را هدف و نیت قهرمان از سفر می‌داند که برای تصاحب آن به جستجوی سخت و طاقت‌فرسا پرداخته است. جمصه بلطی بسیاری از آن چیزهایی را که در ابتدای عزیمت از دست‌داده بود (مانند شغل، موقعیت اجتماعی، مال و مکنت) در پایان به دست می‌آورد و فراتر از آن، شایسته بهره‌مندی از کرامات می‌شود که به‌واسطه دستیابی به ظرفیت‌های اخلاقی و معرفتی و همچنین خودشناسی حاصل شده است.

۳-۴. بازگشت:

مراحل نهایی سفر قهرمان، مسیر بازگشت او به موطن و زادگاه معنوی است. جمصه در قالب دیوانه به نقش خویش به‌عنوان داروغه شهر

بازمی‌گردد. البته این بازگشت به سهولت رخ نمی‌دهد و با مراحل همراه است.

امتناع از بازگشت

چرخه کامل اسطوره یگانه هنگامی تمام می‌شود که قهرمان با سعی و تلاش به تجدید حیات جامعه، ملت، کرة زمین و یا ده‌هزار جهان کمک کند؛ اما قهرمانان بارها و بارها از انجام این مسئولیت سرباز زده‌اند حتی بودا، حکیم و معلم سده چهارم پیش از میلاد در هند و بنیان‌گذار فلسفه بودیسم، پس از حصول پیروزی، در انتقال پیام خود به دیگران دچار شک شد (کمپیل، ۱۳۸۵، ص ۲۰۳). جمصه بلطی هرچند پس از تولد مجدد در دارالمجانین متمایل است که به سوی عزیزانش رود؛ اما متوجه می‌شود که جمصه و عبدالله نیست و مردی بی‌نام‌ونشان تبدیل شده است و به همین دلیل به حاشیه سبز زیر درخت نخل پناه می‌برد.

«ولما أنعشه الهواء جرى قلبه إلى أكرمان و رسمية و حسنية، تمّی لو يزور الربع ويخالط أنفاس الأعبة.. لكن من يكون؟ لقد حلقوا شعر رأسه ولحيته وجلدوه مّرتين، لا وجود اليوم لجمصة ولا لعبدالله .. إنّه اليوم بلا هويّة ولا اسم، مليء بالأشجان والنزوع إلى التقوى .. أوى إلى النخلة عند اللسان من النهر» (محمفوظ، ۲۰۱۵، ص ۱۲۳).

(قلبش به سوی اکرمان، رسمیه و حسنیه پرواز کرد. آرزو داشت به اتاق‌خوابشان برود و هوایی را که عزیزانش تنفس می‌کردند استنشاق کند. اما نمی‌دانست به چه شکلی خواهد بود؟ ریش سر بریده‌اش را تراشیده و به جسم بدون سرش شلاق زده بودند. از این‌پس جمصه و عبدالله وجود نداشتند و او مردی بی‌نام‌ونشان بود. به زیر درخت نخل

در حاشیه زبانه پناه برد)

بلطی که ابتدا تمایلی برای ورود به جهان مخاطرات و ترک زندگی عادی را ندارد سپس نسبت به بازگشت به موطن خویش و جهان عادی بی‌توجه است؛ زیرا او از رهگذر مکاشفه و صعود عرفانی دچار دگرگونی بنیادین گشته است.

فرار جادویی

کمپیل بیان می‌دارد که اگر قهرمان دعای خیر خدا یا خدایانو را پشت سر داشته باشد مأمور است با اکسیری به جامعه‌اش بازگردد. در این حال تمام نیروهای مافوق‌الطبیعه حافظ او هستند (قره‌باغی، ۱۳۹۹، ص ۱۴۴). بازگشت جمعه بلطی به موطن و خانواده‌اش و معرفی خود به نام عبدالله یک فرار جادویی است؛ زیرا جمعه بلطی پس از تجربه مرگ و تبدیل شدن به شخصی دیگر، نیمه‌آسمانی شده است و حامل هویت خویش و نیروهای معنوی است.

«وظلّ يتبع رسمية و أكرمان حتى استقرّتا في حجرة بالربع الذي يقيم فيه آل صنعان .. ولم يتردد فاكترى لنفسه حجرة في نفس الربع وعُرف بعبدالله الحمال» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۷۰-۷۱).

(او رسمیه و اکرمان را گام‌به‌گام دنبال می‌کرد تا اینکه آنان را در اتاقی در یک‌خانه دسته‌جمعی که خانواده صنعان نیز اقامت داشتند، مستقر شدند. جمعه بی‌درنگ اتاقی اجاره کرد و خود را به نام عبدالله حمال معرفی کرد).

عبور از آستان بازگشت

به عقیده کمپبل این مرحله از بازگشت را بازگشت از جهان فراسو و ماورایی توصیف کرده‌اند. از دیدگاه او جهان الهی و بشری را فقط می‌توان به یک‌شکل به تصویر کشید و از هم جدا نمود به شکل مرگ و زندگی، روز و شب (کمپبل، ۱۳۸۵، ص ۲۲۴). و به عقیده او قهرمان، جامعه را به شیطان نمی‌سپارد و دوباره به دل صخره‌ی بهشتی باز نمی‌گردد بلکه به سوی رسالتش حرکت می‌کند تا پیام خدا به اهریمن برساند. جمصه بلطی نیز جامعه را به دست حاکمان ظالمان نمی‌سپرد. او با شجاعت و شهامت و با وجود اینکه می‌داند شاید بازگشتی نباشد و قربانی شود به خاطر نجات جامعه خویش به سوی ظالمان و فاسدان می‌شتابد تا رسالتی را که بر دوشش احساس می‌کند انجام دهد. او سعی می‌کند تا افراد را از فساد عفریت‌های شرور از جمله زرمباحه و سخریوط نجات دهد و به سوی خدا بازگرداند. همچنین، «مبارزه با دیو، همان ضمیر ناخودآگاه است که دیوسیرتانه احساس می‌شود، در کنار آب یا یک گدار انجام می‌گیرد (یونگ، ۱۴۰۰، ص ۱۴۵). بلطی نیز اول برخوردش با عفریت بر کنار نهر است. از طرفی دیگر، بلطی، از طلسم‌های آنیس جلیس که خود را به صورت زنی زیبا درآورده، پیروز می‌شود و سبب رهایی افراد بیشماری از مردان شهر می‌شود و با برکتی که کسب کرده، به سلامت از آستان بازگشت عبور کرده است.

البته، اولین مشکل قهرمان در راه بازگشت، پذیرش واقعیت هیاهوهای مبتذل زندگی است. چرا باید دوباره به چنین جهانی قدم گذارد؟ (کمپبل، ۱۳۸۵، ص ۲۲۵). بلطی نیز به دلیل اینکه تکاملش در شخصیت‌های جمصه، عبدالله بری به تکامل نرسیده و گویی شکست خورده است، وقتی از آستان عبور می‌کند، برای اینکه بتواند وارد جامعه خود شود و بتواند واقعیت‌های مبتذل زندگی را تحمل کند، دأما از شکلی به شکلی دیگر هر چند بصور ناخواسته تبدیل می‌شود.

ارباب دو جهان

در بازگشت قهرمان به جهان عادی؛ اعتبار، حکمت، تجربه، توانایی و تماس با نیروهای الهی از او شخصیتی باهیبیت و الهام‌بخش می‌سازد. قهرمان علاوه بر اینکه ارباب جهان عادی است به دلیل گذر از سفرهایش، ارباب جهان ماجرابی نیز هست. اکنون او دیگر علاوه بر قهرمان، استاد و الهام‌بخش قهرمان دیگری است. هر قهرمانی بزرگ در پایان سفر، باید به استاد و راهنمایی تبدیل شود و چرخهٔ شخصیت خویش را تکامل بخشد (نقاش زاده و مختاباد، ۱۳۹۴، ص ۸۱) جمصه بلطی، به‌واسطهٔ طی طریق و اعمالی که انجام داده از تمام محدودیت‌های فردی، خصوصیات رفتاری و امیدها و وحشت‌ها رها می‌شود و دیگر از فنای خویش که پیش‌شرط تولد دوباره است هراس و واهمه‌ای ندارد و آماده برای درک حقیقت و آماده برای یکی‌شدن نهایی است به صورتی که در او جاه‌طلبی‌های فردی از بین رفته و برای زندگی تلاش نمی‌کند؛ بلکه هر آنچه برمی‌آید را با کمال آرامش می‌پذیرد. همچنین او باوجود اینکه نام و نشان‌هایش (جمصه بلطی - عبدالله حمال - عبدالله بری و...) را از دست می‌دهد؛ ولی با رضای کامل قانون در او متجلی است او در مورد دستیابی به حقیقت، رمان لیالی الف لیله را با این جمله و ارشاد با صدای بلند به اتمام می‌رساند:

«من غیره الحقُّ أن لم يجعل لأحدٍ إليه طريقًا، ولم يؤيِّس أحدًا من الوصول إليه، وترك الخلق في مفاوز التحير يركضون، وفي بحار الظن يغرقون، فمن ظنَّ أنَّه واصل فاصله، ومن ظنَّ أنَّه فاصل تاه، فلا وصول إليه ولا مهرب عنه، ولا بدُّ منه» (محفوظ، ۲۰۱۵، ص ۲۹۸).

(یکی از ویژگی‌های حقیقت این است که به هیچ‌کس اجازه نمی‌دهد بدون گذر از مرحلهٔ دلسردی و مبارزه در هزار خم سردرگمی به آن

دسترسی یابد. وقتی گمان می‌کند به آن نزدیک شده، روی از او برمی‌تابد. وقتی گمان می‌کند دور شده است، به او امید می‌بخشد. حقیقت دست‌نیافتنی، اجتناب‌ناپذیر ولی درعین‌حال دستیابی به آن ضروری است)

جمصه بلطی با ارشادها و راهنمایی‌های پیر خردمند، شیخ عبدالله بلخی، سفر خود را آغاز می‌کند و در پایان سفر، خود تبدیل به راهنما و استاد قهرمانانی همچون شهریار می‌شود تا او نیز مسیر چرخش گونه سفر خویش را آغاز کند و در خلوت سایه نخل به تفکر و ریاضت بپردازد؛ بنابراین ماهیت سفر بلطی، ماندالایی^۱ است و شخصیت از همان نقطه‌ای که آغاز می‌کند به همان جا ختم می‌شود.

رها و آزاد در زندگی

مرحله رها و آزاد در زندگی در نظریه کمپبل همسان با منتهای فرایند فردانیت یونگ نیز هست و بدین ترتیب، جمصه بلطی همان‌گونه که فرایند فردانیت خویش را به پایان می‌رساند، در پایان سفر خود بر الگوی سفر قهرمان کمپبل نیز به کمال می‌رسد و از بند خدا رها می‌شود و خود گمشده را که در جست‌وجو آن بوده به دست می‌آورد. قهرمان با فنا کردن خویش، اکسیر دانایی و آگاهی را به دست می‌آورد و به آرامش و رضایت می‌رسد. شخصیت بلطی در انتها سفرش بر حقیقت، ویژگی‌های عقلای مجانبین یا عاقلان دیوانه را دارد که عاقلی آنان، همان شعور و آگاهی است که شناخت به انسان می‌دهد و جنونشان همان حالتی است که قدرت خطرپذیری و ناترس بودن

انسان را تقویت می‌کند (آریان، ۱۳۸۵، ص ۱۲۸). چنان که بلطی، این دیوانه نمایان هوشیار، از مردم همواره گریزانند و گویی عزلت و پناه بردنش به زبانه سبز به خاطر این است که مردم را هم‌زیان و همدل خود نمی‌یابد. همچنین بلطی، آزاد و فارغ از تمام تعلقات دنیوی، خود را از هر چه رنگ غیرخدایی است، رها می‌سازد و تنها در بند عشق معبودش می‌ماند.

و با طی شدن این مرحله، سفر معرفتی بلطی کامل شده و او به یاری خودآگاهی‌اش و با پذیرش قدرت نیروهای سازنده روان، از سردرگمی‌ها و تناقضات رها می‌شود و به وحدت و یکپارچگی می‌رسد و نام‌های متعدّدش گویا این است که باید از ظاهر و نام مُرد تا به معنا و صفات رسید.

۵. نتیجه

جوزف کمپبل متأثر از یونگ، و با علاقه به ضمیر ناخودآگاه و همچنین مطالعه تطبیقی اساطیر ملل و اقوام مختلف به این نتیجه رسید که همه اسطوره‌ها از بن‌مایه مشترکی برخوردار هستند و در دوره‌های مختلف به شکل الگویی واحد تکرار می‌شوند. او این فرایند را «سفر قهرمان» می‌نامد. «سفر قهرمان»، بیانگر تلاش گام‌به‌گام انسان برای رسیدن به ثبات اخلاقی و معرفتی است. خوانش شخصیت جمصه بلطی از لیالی الف لیله نشان می‌دهد که بلطی به‌عنوان نماینده انسان‌های کمال‌طلب هر یک از مراحل سفر را یک‌به‌یک پشت سر می‌گذارند و با تجربه‌های تلخ‌وشیرین تدریجاً به ابعاد تاریک شخصیت مبتدی خود آشنا می‌شود و با تقویت ظرفیت‌های وجودی خویش

و مدجویی از افراد شایسته به شخصیتی کامل و عالی معرفتی تبدیل می‌شود. الگوی سفر در سرگذشت بلطی همانند سفر بسیاری از قهرمانان اسطوره‌ای، دایره‌وار است که به شکلی تقابلی میان ناخودآگاه و خودآگاه ترسیم شده است. فرایند فردانیت او، فرایندی معنا محور است که در نهایت سبب خرسندی و مسرت می‌شود و اگرچه با مشقت و رنج همراه است در نهایت به خودآگاهی منجر می‌شود. همچنین در الگوی سفر جمصه بلطی به جز مرحله «دست نجات از خارج» همه مراحل الگوی سفر قهرمان کمپبل به طور کامل در داستان لیالی الف لیله وجود دارد و شکم نهنگ و جاده آزمون‌ها نیز بیشترین جلوه را در این داستان دارند.

کتابنامه

- قرآن کریم
- آریان، حسین، (۱۳۸۵)، دیوانگی و دیوانه‌نمایی در ادبیات عرفانی، نشریه عرفان اسلامی (ادیان و عرفان سابق)، شماره ۹، صص ۱۲۲-۱۴۸.
- پیرسون، کارول، (۱۳۹۸)، قهرمانِ درون، ترجمه گیتی خوشدل، چاپ سوم، تهران: پیکان.
- شوالیه، ژان؛ گریبان، آلن، (۱۳۸۴)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایی، جلد اول، چاپ دوم، تهران: انتشارات جیحون.
- قاسمی‌اصل، زینب؛ اصغری، جواد، (۱۳۹۱)، «تأثیرپذیری نجیب محفوظ از هزارویک شب»، مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۵، صص ۱۷۷-۲۰۸.
- قره‌باغی، نسترن؛ مهدوی، محمدجواد، (پاییز و زمستان ۱۳۹۹)، «بررسی سفر قهرمان در رمان سه‌گانه اشۆزَدَنگِه اثر آرمان آرین بر اساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل»، نشریه مطالعات ادبیات کودک، شماره ۲۲، صص ۱۲۹-۱۵۴.
- کمپبل، جوزف، (۱۳۷۷)، قدرت اسطوره، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- کمپبل، جوزف، (۱۳۸۵)، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسروپناه، چاپ اول، مشهد: نشر گل آفتاب.
- کمپبل، جوزف، (۱۳۹۸)، سفر قهرمان، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

- کمپبل، جوزف، (۱۴۰۰)، الهه‌ها، اسرار الوهیت زنانه، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- گورین، ویلفرد؛ لیبر، ارل؛ مورگان، لی؛ ویلینگهم، جان، (۱۳۸۵)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، چ ۴. تهران: نیلوفر.
- محفوظ، نجیب، (۲۰۱۵)، لیالی آلف لیله، الطبعة السادسة، القاهرة: دارالشروق.
- نصیری، جبار؛ محمدی فشارکی، محسن، (بهار و تابستان ۱۳۹۵)، «بررسی نمود اسطوره قهرمان هزار چهره در حماسه برزنامه بر اساس نظریه جوزف کمپبل»، نشریه ادب و زبان، شماره ۳۹، صص ۲۹۳-۲۷۱.
- نقاش زاده، مسعود؛ مختاباد، سید مصطفی، (تابستان ۱۳۹۴)، «تحلیل ساختار فیلم‌های حماسی بر اساس الگوی سفر قهرمان»، نشریه پژوهش‌های ارتباطی، شماره ۸۲، صص ۸۲-۷۵.
- یاسمی فر، معصومه؛ خسروی شکیب، محمد؛ سپهوندی، مسعود، (۱۳۹۹)، «تحلیل قصه شهر خاموش با تأکید بر کهن‌الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل»، نشریه فرهنگ و ادبیات عامه، شماره ۳۴، صص ۹۷-۱۲۴.
- یاورى، حورا، (۱۳۸۷)، روانکاوی و ادبیات، دو متن، دو انسان، دو جهان از بهرام گور تا راوی بوف کور، تهران: انتشارات سخن.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۴۰۰)، روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه محمدعلی امیری، چاپ هشتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

«تنازع» یا «استخدام علی الاطلاق»

(مبحث تنازع در شعر فارسی تحت یک بازنگری انتقادی)

د. اورنگ ایزدی^۱

هادی نورمحمدی کمال^۲

تاریخ الاستلام ۲۰۲۴/۴/۱۴

تاریخ القبول ۲۰۲۴/۶/۱۵

چکیده

تنازع مبحثی است که در برخی از کتب دستور فارسی مطرح شده است. مهمترین پرسش این پژوهش این است که آیا میتوان مبحث تنازع را به عنوان شیوهای بلاغی بررسی کرد؟ بنابراین در بخشی از مقاله با نقدی بر مبحث تنازع در دستور زبان فارسی، به دنبال اثبات این ادعا هستیم که اولاً مطابق نظر برخی دستورنویسان مبحث تنازع بدون تأمل و دقت لازم و تحت تأثیر زبان عربی، در دستور زبان فارسی مطرح شده و با طرح بحثهایی زبانی، طرح آن را می توان نقد و رد کرد؛

۱- استادیار فرهنگ و زبانهای باستانی دانشگاه علامه طباطبایی تهران، ایران، (نویسنده مسئول)

orwng.izadi@gmail.com

۲- دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران، ایران

ثانیاً با رجوع به نمونه هایی از ابیات که این مبحث در آن قابل مشاهده است، میتوان آن را به عنوان آرایهای ادبی در شعر فارسی، تحت علم بدیع مورد بررسی قرار داد و آن را در بخش استخدام و به عنوان نوعی استخدام غیرایهامی به کار برد. از مهمترین اهداف این پژوهش این است که؛ اولاً انتقادی به نگاه دستوری به این مبحث داشته باشیم و ثانیاً این مبحث را به عنوان مقولهای بلاغی معرفی نمائیم. شیوه پژوهش بدین ترتیب است که ابتدا به نقد کتب و مقالات دستوری در باب تنازع پرداخته‌ایم و با تکیه بر نظرات برخی دستورنویسان دیگر، تأکید کرده‌ایم که تمامی موارد زبانی که به عنوان مثال ذکر شده‌اند، تحت عنوان حذف جای می‌گیرند؛ سپس در بخش زیبایی شناسی نمونه های شعری، به تقسیم بندی انواع مدلهای تنازع در شعر پرداخته ایم. با تحلیل نمونهها نتیجه میگیریم تمامی شاهد مثال های شعری که در آنها تنازع وجود دارد، تحت عنوان «استخدام علی الاطلاق» جای می‌گیرد. این عنوان مستلزم نگاهی انتقادی به مبحث استخدام نیز هست؛ بنابر این با نگاهی انتقادی به بحث استخدام می‌توان دریافت که این نمونه ها نه تنها زیرمجموعه «استخدام غیرایهامی» به شمار نمی‌آیند، بلکه زیرمجموعه «استخدام تشبیهی» و «استخدام ضمیر» نیز به حساب نمی‌آیند؛ بنابراین با این قالبسازی و سازماندهی درباره چنین شاهدمثال هایی دریافتیم که این نمونه ها دقیقاً ما بازای استخدام به صورت علی الاطلاق (و نه متکی به تشبیه و ایهام و ضمیر) است. این یافته نه تنها پاسخی برای مبحث تنازع است، بلکه دیدگاهی مهم در باب انواع استخدام نیز به شمار می‌آید.

کلید واژهها: بلاغت، دستور زبان، تنازع، استخدام علی الاطلاق

۱. مقدمه:

نگاهی انتقادی به دستور یکی از ضرورت‌های پژوهش‌های زبانی به شمار می‌آید و یکی از این مباحثی که نیاز به بازنگری دارد بحث تنازع است، به دلیل تأثیرپذیری دست‌نویسان ایرانی از قواعد عربی، برخی از مباحث وجود دارند که به شکلی سنتی و پذیرفته شده در دستور زبان فارسی مطرح شده‌اند. در پی تأمل بر روی برخی از مباحث می‌توان دریافت که دستوریان (به ویژه آنهایی که از حدود یک قرن پیش به دنبال طرح آن بودند و به نوعی شاید بتوان گفت آغازگر بودند)، در تبیین و توضیح مباحث دستوری در بسیاری از موارد از ابیات شاعران بزرگ فارسی بهره گرفته‌اند و این درحالی است که از نظر علمی برای تبیین مباحث دستوری، باید به زبان عادی و رسمی ارجاع داد. این ارجاع دادن به نمونه‌های شعر باعث شده است که برخی از مباحثی که مربوط به حیه بلاغت است در دستور زبان مطرح شود. یکی از این نمونه‌ها مبحث تنازع است که با وجود مخالفان و موافقان زیاد، تا حدودی بر گذشته، به عنوان یک مبحث دستوری مورد قبول واقع شده بود. در این مقاله به دنبال طرح این مسأله هستیم که اولاً آیا نکر این مبحث در زبان غیر شعری موضوعیت دارد یا خیر؟ زیرا شاهد مثال‌های مطرح شده، نمونه‌های شعری هستند و هـ مثال‌هایی نکر شده غیر شعری، به شکلی، از انواع حذف محسوب می‌شوند. از سویی دیگر این مدل از کار برد زبانی در شعر را می‌توان به عنوان آرای‌های ادبی و تحت عنوان «استخدام غیر ابهامی» منحصر کرد؛ زیرا در زبان عادی تقدم و تأخر وجود دارد و معیاری برای این تقدم و تأخر مطرح است؛ اما در زبان شعر شکستن قواعد و معیارهای زبان عادی، رایج است و تقدم و تأخر اولویت ندارد و شاعر با هنجار شکنی و قاعده‌افزایی، هریک از ارکان یا اجزای جمله را بدون برنظرگرفتن نظم دستوری می‌تواند مقدم یا موخر بیاورد. به این بیت از حافظ توجه

کنید: «به کام تا نرساند مرا لبش چون نای/ نصیحت همه عالم به گوش من باد است» (حافظ، ۱۳۹۱ ه.ش، ص ۳۲) بیشک بخش مهمی از هنری و دلنشین بودن این بیت مرهون تنازعی است که دو جمله در دو مصراع اول و دوم بر سر واژه نای دارند. با توجه به خصوصیت های زبان عربی، از جمله اهمیت اعراب و مسأله عامل و معمول، بحث تنازع در این زبان قابل طرح و دفاع است؛ اما در زبان فارسی، با وجود اینکه برخی از دستور نویسندگان به دنبال این هستند که وجود نمونه هایی از تنازع را در زبان فارسی به اثبات برسانند، برخی دیگر معتقدند که این مبحث مختص به زبان عربی است و در زبان فارسی موضوعیت ندارد. در این مقاله با ارائه نمونه هایی از زبان معیار و همچنین نمونه هایی از شعر، به تبیین این مسأله خواهیم پرداخت که مبحث تنازع در دستور زبان فارسی، با اتکا به نمونه های غیرشعری، خالی از ایراد نیست؛ چرا که هر گونه نمونه های غیر شعری را که به عنوان مثال برای تنازع در زبان فارسی ذکر کرده اند، می توان نوعی «حذف» تلقی کرد. اما مسأله مهم تر این است که ما در این مقاله وجود تنازع را به عنوان مبحثی ادبی و تحت علم بدیع مطرح می کنیم. در این بخش با طرح نمونه هایی اثبات می کنیم که این نوع کاربرد در شعر به نحوی به زیبایی شعر می افزاید و می توان از این پس به نمونه های تنازع در شعر فارسی، به عنوان آرایه های ادبی و تحت عنوان نوعی از استخدام غیر ابهامی، غیر تشبیهی و غیر ضمیری نگریست که ما اصطلاح بلاغی استخدام علی الإطلاق را برای آن برگزیدیم.

۲. کلیات بحث:

۲-۱. اهداف پژوهش:

با توجه به اینکه پژوهش در حوزه مباحث دستوری در ایران، نویاست و برخی از مباحث دستوری از نظر ماهیت وجودی نیاز به تأمل بیشتر

و بازنگری دارند، در این مقاله به دنبال نگاهی دوباره به مبحث تنازع هستیم؛ بنابراین مهمترین اهداف این پژوهش عبارتند از: ۱-نگاهی انتقادی به تعاریف ارائه شده از مبحث تنازع در کتب و مقالات. ۲-ارائهٔ نسخهای از نمونه هایی که در زبان معیار به عنوان تنازع شناخته شده بود، تحت عنوان مبحث حذف ۳-ارائهٔ شکل بندی جدیدی در باب نمونه هایی از انواع مثال هایی که در شعر تحت عنوان تنازع می توان از آنها یاد کرد. ۴-نام گذاری جدید برای این نمونه ها مطابق و متناسب با علم بلاغت.

۲-۲. سؤالات پژوهش:

۱-آیا مبحث تنازع با دقت و ظرافت لازم در کتب دستوری مطرح شده است؟

۲-با بررسی نمونه ها آیا می توان انواع مثالها را در چند دسته تقسیم بندی کرد که این مسأله روشن تر و علمی تر بررسی شود؟

۳-اگر بررسی این مبحث در علم دستور، به عنوان قاعده های در زبان معیار، خالی از اشکال نیست، چگونه میتوان آن را در چارچوب نظریای همچون علم بلاغت بررسی کرد؟

۴-اگر می توان این مبحث را در علم بلاغت مورد بررسی قرار داد، چه نام متفاوت و صحیح تری میتوان برای آن در نظر گرفت؟

۲-۳. فرضیه های پژوهش:

بنابر فرضیه های این پژوهش:

۱- طرح عنوان تنازع در کتب دستوری بدون ملاحظات لازم و بدون توجه به ظرافت های موجود در شاهد مثال های شعری انجام گرفته و برخی از نمونه های شعری و تمامی مثال های غیر شعری ارائه شده را میتوان تحت عنوان حذف (و نه تنازع) بررسی کرد.

۲- با بررسی نمونه هایی که در منابع پیشین مورد توجه بوده است و همچنین با تکیه بر بسیاری از مواردی که به عنوان شاهد مثال های جدید ارائه شده است، میتوان این موضوع را با اتکا به فرض های بسیار روشنتر و مبتنی بر نظری دقیق تر و منسجم تر مورد بررسی قرار داد.

۳- با توجه به مثالهای مناسبی که نگارندگان در دست دارند، با کنار گذاشتن تمامی نمونه های زبانی، که تحت عنوان حذف مطرح میگردند، نمونه های شعری را میتوان در علم بلاغت بازبینی کرده و مورد بررسی قرار داد.

۴- بر پایهٔ پیش فرضها و نظرهای تشخیصی ما، با بررسی نمونه های بسیاری از اشعاری که تنازع دارند و کنار گذاشتن برخی از نمونه های شعری که تحت عنوان حذف قرار می گیرند، میتوان چنین نتیجه گرفت که این نوع کاربرد، شگردهای هنری است که شاعر با ایجاد تمهیداتی، به نحوی از یک کلمه بهره می گیرد که فهم هنری این کار برد بر فهم زبانی آن تقدم می یابد.

۲-۴. پیشینهٔ مطالعاتی:

-سه نگاه متفاوت به بحث تنازع وجود داشته است:

-در یک نگاه دستور نویسان و پژوهشگرانی چون خزائلی و میرمیرانی،

احمدی‌گیوی و انوری، طیبیان، تاج‌بخش و قربانی تحت تأثیر نحو عربی^۱ و به شکلی سنتی این مبحث را در کتب و مقالات خود جای داده‌اند و به دنبال موشکافی و بازبینی آن در زبان فارسی نبوده‌اند و اغلب با تقسیم بندی‌های متداول و یا با اندکی تفاوت در تقسیم بندی در این مسیر گام نهاده‌اند؛ بنابراین تمامی مثال‌هایی که از زبان معیار ذکر شده‌اند، به زعم نگارندگان این مقاله می‌تواند تحت عنوان حذف مورد بررسی قرار گیرد و حتی نمونه‌هایی از شاهد مثال‌های شعری نیز ذکر شده است که تنازع ندارند و تحت عنوان حذف می‌توان آنها را تحلیل کرد.

برخی دیگر از پژوهشگران همچون شعار و صباغی و میرهاشمی که اغلب در سال‌های اخیر در این حوزه به تأمل و نقد و بررسی این مبحث پرداخته‌اند، با موشکافی به نقد نظرات پیشینان پرداخته‌اند. مثلاً جعفر شعار نقدی بر این مبحث در دستورهای پیشین داشته است و ضمن توجهاتی ارزشمند و دقیق، اولاً نمونه‌های شعری و غیرشعری را درهم آمیخته است و از سوی دیگر بسیاری از مثال‌های حذف (تمامی نمونه‌های غیرشعری و برخی از نمونه‌های شعری) را تحت عنوان انواع تنازع تقسیم بندی و ذکر کرده است. برخی دیگر از نویسندگان همچون صباغی و میرهاشمی نگاه دقیقتری به این مبحث داشته و اساساً وجود چنین چیزی را در زبان معیار رد کرده و آن را تحت عنوان حذف بررسی کرده‌اند.

گروه دیگری از نویسندگان همچون دهرامی علاوه بر نقد این مبحث در دستور زبان و مطرح کردن آن تحت عنوان حذف، به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه این نوع کاربرد هنری در شعر اشاره کرده‌اند. مثلاً دهرامی در مقاله «کارکرد هنری و زیبایی‌شناختی تنازع در شعر» در باب پذیرش یا عدم پذیرش تنازع قضاوتی نکرده است؛ اما جنبه‌های هنری آن را در شعر بررسی کرده است. نگارنده ایجاد ابهام و چندمعنایی، ساخت

برخی صنایع بدیعی، انسجام، ساخت زبان خاص شعری و رعایت ایجاز و بوری از اطناب را از جمله کارکردهای هنری تنازع در شعر دانسته است. در بخشه ایی از مقاله از نظرات ارزشمند ایشان بهره گرفته ایم و در برخی از موارد که موافق نبوده ایم به نقد آن پرداخته ایم.

۳. بحث و بررسی:

۳-۱. نظرات دستورنویسان:

برخی از دستور نویسندگان تنازع را به عنوان مبحثی دستوری پذیرفته اند و بنابر استدلالاتی معتقدند که این نوع از کاربرد محدود به زبان عربی نیست و در زبان فارسی هم نمونه هایی دارد. در این بخش به چند نمونه از تعریف های ارائه شده در باب تنازع اشاره خواهیم کرد: «تنازع واژه ای عربی از ریشهٔ «نَزَعَ» به معنای خصومت و کشمکش و تخاصم است (ابن منظور، ۱۴۰۸ ه.ق: نزع) (به نقل از صباغی و میرهاشمی، ۱۴۰۰ ه.ش، ص ۶) در زبان فارسی به معنای با یکدیگر خصومت کردن، اختلاف و تخاصم در چیزی است (دهخدا، ۱۳۷۷ ه.ش، نیل «تنازع») (به نقل از صباغی و میرهاشمی، ۱۴۰۰ ه.ش، ص ۶). در دانش نحو در زبان عربی، اصطلاح تنازع عبارت است از اینکه دو عامل مقدم، خواهان یک معمول متأخر باشند و چون تسلط دو عامل بر یک معمول جایز نیست، یکی از آن دو عامل در معمول عمل میکند و دیگری کنار گذاشته میشود (شرتونی، ۱۳۸۷ ه.ش، ص ۲۷۳). (به نقل از صباغی و میرهاشمی، ۱۴۰۰ ه.ش، ص ۶) نجفی در باب تنازع چنین آورده است: «در جمله های مرکب (یعنی یک جمله پایه به اضافه یک یا چند جمله پیرو) گاهی به عناصری برمیخویریم که هم در جمله پایه و هم در جمله پیرو نقشی بر عهده دارند؛ مانند

در خانهای که او می نشست اتاقی داشتم

در این جمله مرکب، عبارت در خانهای هم ظرف مکان جمله پایه است و هم ظرف مکان جمله پیرو. بنابراین نقش آن را میتوان نقش دو سویه دانست و آن را چنین تصور کرد:

در خانه ای که او می نشست اتاقی داشتم

نقش دو سویه، به خلاف آنچه تصور می‌رود، متعلق به زبان (عامیانه) امروز نیست، بلکه نمونه‌های آن در آثار قدیم ادبیات فارسی نیز دیده میشود، مانند نقش در آن دیار در بیت زیر از حافظ

همای گو مفنک سایه شرف هرگز/ در آن دیار که طوطی کم از زغن باشد» (نجفی، ۱۳۷۴ ه.ش، ص ۱۱۸) به عقیده شعار «تنازع یکی از قواعدی است که در نحو فارسی و عربی اهمیت خاصی دارد و در زبان عربی آنچنانکه باید درباره این قاعده با نکر همة جزئیات بحث شده است، اما در فارسی مانند بسیاری از قواعد دیگر چگونگی قاعده و حد آن و فرق آن با عطف و حذف فعل روشن نیست.» (شعار، ۱۳۵۰ ه.ش، ص ۵۴۳) این قاعده در فارسی تنها از نظر ساختمان جمله است، و به عکس آنچه گمان می‌رود، موارد تنازع در این زبان شایع است، نهایت آنکه با «حذف» اشتباه میشود، گرچه در اغلب استعمالات میتوان آنرا نوعی از حذف تلقی کرد (همان).

۳-۲. حذف در دستور زبان فارسی:

در اینجا برای روشنتر شدن مطلب لازم است که اشارهای به مبحث حذف نیز داشته باشیم: «بعضی تنازع را از قبیل حذف بر شمرده‌اند و حقیقت آن است در اغلب موارد حذف می تواند صادق باشد، خاصه در جاهایی که کلمه متنازع فیه نسبت به عاملهای متعدد یک حالت داشته باشد، مثلاً چند مسندآلیه یا چند مفعول صریح باشند؛ چنانکه در مثال:

آمد و بنشست و لب گشود و سخن گفت / آن بت شکر دهان شریں گفتار

میتوان فرض کرد که «بت شکر دهان» در همة فعلها حذف شده است، یا به تقدیر ضمیر مستتر قایل شد و همچنین است در صورتی که متنازعُ فیه در جمله نخست باشد: «هنرمند به هر جا که رود قدر بیند و بر صدر نشیند.» (شعار، ه.ش، ص ۵۰ شعار) ایشان در جایی میگویند: «در عبارت «هوشنگ از راه رسید و نشست و غذا خورد و برگشت» توالی و پیوند جمله ها چنان است که جایی برای تقدیر ضمیر یا اسم ظاهر نمی ماند آنهم ضمیر یا اسمی که معمولا در کلام نکر نمیشود (هوشنگ از راه رسید و هوشنگ نشست... یا او نشست و او غذا خورد و ...) و از اینرو اعتقاد به حذف تکلفی است بی دلیل. از سوی دیگر این نظر (وجود تنازع نه حذف) به مذاق زیانشناسان که به ساختمان جمله توجه دارند و بنابر اصل «عدم التقدير اولی» پذیرفتنی است. بجز دو مورد مذکور که احتمال حذف هست در بیشتر جاهای دیگر تنها به تنازع میتوان معتقد شد و حذف را راهی نیست، مثلاً در بیت:

چو خشم آورم شاه کاووس کیست / چرا دست یازد به من طوس کیست؟ (همان، ص ۵۵) بنابراین نویسنده این مقاله با تکیه بر نمونه های شعری به ناچار وجود تنازع را پذیرفته است. ایشان معتقد است بنابر حذف فاعل، باید برای فعل «دست یازد» ضمیر «او» مقدر شود که مرجع آن «طوس» است و این امر بعید مینماید و همینین در این بیت:

گر ز خورشید روشنی خواهد / دیدگان را ز بیخ و بن بکنم

بنابه فرض حذف، کلمة «دیدگان» مفعول صریح خواهد بود برای فعل «بکنم»، زیرا وجود «را» مانع از آن است که فاعل «روشنی خواهد» باشد و در این صورت باید فاعل ضمیر «آنها» مقدر باشد که مرجع آن در مابعد است و به قول نحویان «اضمار قبل الذکر» خواهد بود که

اگرچه در زبان فارسی کموبیش وجود دارد، ولی در این مورد قبول آن دشوار است. (همان، ص ۵۵۲)

نتیجه گیری ایشان این است که تنازع در سخن فارسی شایع است و نمیتوان آن را همه جا از فروع حذف به شمار آورد. «پیداست که منظور ما از اثبات این مطلب آن نیست که وجود حذف را در عبارات فارسی انکار کنیم و موارد بسیاری را که صرفاً مشمول حذف است نادیده بگیریم! مثلاً در بیت زیر از سعدی:

**قیمت گل برود چون تو به گلزار آبی
و آب شیرین چو تو در خنده و گفتار آبی**

بیگمان مراد «و آب شیرین (معشوق خسرو) برود است» و همچنین است در بیت دیگر از سعدی:

**قرار در کف آزادگان نگیرد مال / نه صبر در دل عاشق نه آب در غربال (سعدی
شیرازی، ۱۳۹۱ ه.ش، ص ۲۵)**

که فعل «قرار نگیرد» از مصراع دوم حذف شده و «نه» نمایندهٔ این حذف است و وجود همین «نه» مانع از فرض تنازع است. در بیت زیر از سنایی هم فاعل «رفت» به قرینهٔ «مرد بزرگ» در مصراع دوم محذوف است: زان سبب رفت زین جهان سترگ/ که جهان تنگ بود و مرد بزرگ» (همان، ص ۵۵۲) اما به نظر نگارندگان این مقاله، برخلاف تصور ایشان، این مورد تنازع دارد: مرد رفت. مرد بزرگ بود. در مجموع بنابر نظرات اغلب دستور نویسان و جمع بندی نگارندگان این مقاله در زبان فارسی معیار، سه نوع حذف را می توان برشمرد:

۱- حذف گشتاری: مثلاً در عبارت علی گفت که نمی آید، اگر بگوییم علی گفت که علی نمی آید این یک ایراد زبانی است و در زبان فارسی مجوز چنین کاری را نداریم؛ بنابراین این نوع حذف اجباری است و عدم اعمال آن باعث خروج از نرم زبان می شود.

۲- حذف به قرینه لفظی: مثلاً در جمعه علی آمد و در نزد من نشست، علی در جمعه دوم به قرینه لفظی حذف شده است.

۳- حذف به قرینه معنوی: در جمعه «چه هوای خوبی» مخاطب به قرینه معنوی متوجه میشود که منظور گوینده این است که «چه هوای خوبی است».

۳-۳. تعریف تنازع در علم بلاغت:

با توجه به مباحث فوق تا بدین جا به این نتیجه رسیدیم که اگر زبان معیار و نه زبان شعری را ملاک عمل قرار دهیم، مبحث تنازع در کتب دستوری با دقت و ظرافت کافی مطرح نشده است و از نظر نگارندگان این مقاله، طرح آن در دستور زبان به این شکل صحیح نیست. استدلال ما در این باب این است که تمامی نمونه های غیرشعری تحت عنوان حذف قرار می گیرند؛ اما بحث اصلی این مقاله این است که ما همواره با ابیاتی مواجه هستیم که به شکلی بسیار متفاوت از نثرم زبان، دو جمله بر سر یک نقش نزاع دارند؛ از این رو در بلاغت و از نظر زیبایی شناسی میتوان نگاه متفاوتی به تنازع داشت. در این موارد گاهی شاعر برای یک کلمه دو نقش بر دو جمله قائل میشود که نمیتوان برای هیچیک از نقشهای جملات ارجحیتی قائل شد؛^۲ به نحوی که دو جمله دقیقاً با قدرت و نفوذی برابر و بدون برتری هیچ یک بر دیگری، بر سر کلمه مورد نظر نزاع دارند. به یکی از معروفترین شاهد مثالها توجه کنید:

گر ز خورشید روشنی خواهد / دیدگان را ز بیخ و بن بکنم^۲

در این بیت از مسعود سعد دیدگان به عنوان مسند الیه جمعه اول به کار رفته است؛ اما همزمان به عنوان مفعول جمعه دوم نیز هست و ما هیچ معیاری برای تشخیص اینکه دیدگان به کدام جمله تعلق دارد،

نداریم؛ زیرا در شعر جابجایی در ارکان جملات امری عادی است و پیش و پس شدن جملات و اجزای جمله‌ها باعث می‌شود که ما نتوانیم نقش اصلی کلام به کار رفته را دریابیم؛ بنابراین میتوان ادعا کرد این دو جمله در این بیت بر روی یک کلمه نزاع دارند. دهرامی از پژوهش گرانی است که نسبت به دیگران دقت بیشتری در این زمینه داشته و ضمن بهره‌گیری از نظرات دیگران، این مسأله را جامع‌تر مطرح کرده است. در این بخش با نگاهی به مقاله ایشان، نگاهی اجمالی به چند نمونه از جنبه‌های ادبی تنازع در شعر خواهیم داشت؛ سپس به طرح دیدگاه خود خواهیم پرداخت. دهرامی چند حالت هنری برای تنازع در شعر قائل است که به اختصار اشاره‌ای به آنها می‌شود:

۳-۳-۱. ایجاد ابهام و چندمعنایی:

به عقیده دهرامی یکی از کارکرد های بلاغی تنازع، ایجاد چند معنایی و ابهام در شعر است که بر اساس آن، کلمه‌ای که بر سر آن دو جمله نزاع دارند و اصطلاحاً متنازع فیه نامیده می‌شود، به گونه‌ای است که به دو کلمه یا عبارت باز می‌گردد و برحسب اینکه مخاطب ارتباط آن را به کدام کلمه متصور شود، عبارت معنایی متفاوت خواهد داشت. این نوع دومعنایی و ابهام باید با انگیزه‌های بلاغی انجام گرفته باشد. (دهرامی، ۱۳۹۷ ه.ش، ص ۲۳۹)

«بدو گفت رستم که گر بدخوی / بیاری و گفتار من نشنوی

بمانم تو را بسته در چاه پلای / به رخس اندر آرم شوم باز جای"
(فردوسی، ۱۳۷۵ ه.ش، جلد ۵: ص ۷۲). (به نقل از دهرامی، ۱۳۹۷ ه.ش، ص ۲۴۰)

این مثال یکی از نادرترین مثال‌هایی است که در محدوده تنازع شاهد بوده ایم، زیرا بنابر آنچه در بخش پایانی مقاله تقسیم بندی خواهیم

کرد، در قریب به اتفاق مثال های تنازع، نزاع بر سر یک نقش یا چند نقش است. مثلاً جمله ای مفعول میخواهد و جمله ای دیگر مسندُ الیه، یا هر دو مفعول میخواهدند و یک کلمه نقش مفعول و مسندُ الیه و یا مفعول برای هر دو جمله را ایفا می کند. در این مثال نیز پای در نقش مفعول برای جمعه اول و دوم ب هکار رفته است. اما مسأله متفاوت این است که «پای» در جمعه اول برای یک فرد و در جمعه دوم برای کس دیگری به کار رفته است و چنین شاهد مثالی نمونه بسیار شازی است که در نمونه های دیگر چنین چیزی را نمی بینیم.

۳-۲-۳. ساخت زبان خاص شعری:

«ایستاده ظاهر تو رو به روی باد

و باد ظاهر از تو می گذرد

-نامرئی-

بی جسم از چه باز می آیی (رویایی) (دهرامی، ۱۳۹۷ هـ.ش، ص ۲۴۸)

این نمونه نشان می دهد که کاربرد تنازع در زبان شعری، چه سنتی و چه نو و سپید رایج است. نویسنده این مقاله نمونه های دیگری همچون «ایجاد ایجاز و دوری از اطناب» (همان، ص ۲۴۳) و «ایجاد انسجام» (همان، ص ۲۴۵) را نیز ذکر کرده است که به نظر ما نمونه هایی از حذف هنری هستند و ایشان بدون تأمل و دقت لازم این نمونه ها را تحت عنوان تنازع ذکر کرده اند. نویسنده در بخشی از این مقاله تحلیل مهمی دارد که به تحلیل های پایان مقاله یاری میرساند: او اظهار میدارد برخی ویژگی های شعر، به ویژه در شعر سنتی نیز زمینه را برای پیدایش تنازع به وجود می آورد. نزد قدما هر بیت استقلال خود را دارد و باید معنا، جلوه گریها و احساس خود را بنمایاند و به کناری رود. از همین منظر، تا جای ممکن واژگان غیر ضروری و تکراری حذف می شود تا معنا بتواند در قالب جای بگیرد (همان،

ص ۲۴۳)؛ بنابراین باید در نظر داشت درست است که این نوع کاربرد هنری اغلب از روی هنرنمایی ایجاد میشود؛ اما مهم است که در نظر داشته باشیم این تنگنای شعر است که شاعر را در پیچ و خم وزن و قافیه و بیان شاعرانه و القای مفهوم خیالی، به این مسیر شگفت و متفاوت سوق میدهد.

۳-۴. استخدام در بدیع:

با توجه به اینکه ما تنازع را نوعی از استخدام در نظر گرفته ایم، در این بخش از مقاله لازم است که اشاره ای به تعاریف ارائه شده از استخدام داشته باشیم. شمیسا سه نوع استخدام قائل شده است:

۳-۴-۱. استخدام تشبیهی: که خود دو نوع است:

«الف) فعل جمله ایهام دارد و در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبه به معنی دیگری دارد.» (شمیسا، ۱۳۹۵ه.ش، ص ۱۳۳)

مثال: «شنیدم که جشنی ملوکانه ساخت چو چنگ اندر آن بزم خلقی نواخت

نواختن با چنگ به معنی ساز را به صدا درآوردن و با خلق به معنی مرحمت کردن است.» (همان، ص ۱۳۷)

«ب) اسمی در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبه به معنی دیگر دارد:

باز آ که در فراق تو چشم امیدوار چون گوش روزه دار به الله اکبر است» (همان، ص ۱۳۸) الله اکبر در ارتباط با چشم امیدوار به معنی دروازه الله اکبر (دروازه قرآن) است که مسافران شیراز از آنجا وارد شهر

می شدند. و در ارتباط با گوش روزهدار به معنی اذان مغرب است که دال بر وقت افطار در ماه رمضان است.» (همان)

۳-۴-۲. استخدام غیر تشبیهی:

«همان وضع قبلی را دارد (یعنی اسمی در دو معنی با فعلی ترکیب می شود یا فعلی در دو معنی با اسمی ترکیب می شود) اما ساختار تشبیهی نیست:

خمیازه کشیدیم به جای قدح می
ویران شود آن شهر که میخانه ندارد

نجیب کاشانی

کشیدن با خمیازه یک معنی و با قدح معنی دیگری دارد.» (همان، ص ۱۳۹)

۳-۴-۳. استخدام ضمیر:

«لفظی که دارای دو معنی است به یک معنی در کلام به کار رود اما در کلام ضمیری بیاورند که به معنی دیگر واژه راجع باشد.» (همان)

امید هست که روی ملال در نکشد
از این سخن که گلستان نه جای دلتنگی است
علی الخصوص که دیباچه همایونش
به نام سعد ابوبکر سعدبن زنگی است

(سعدی شیرازی، ۱۳۹۱ ه.ش، ص ۹)

این نوع استخدام در عربی رایج است اما در فارسی چندان مرسوم نیست. گلستان در بیت او به معنی گلزار است اما ضمیر هما یونش

به معنی دیگر آن که اسم کتاب سعدی است دلالت می‌کند. (شمیسا، ۱۳۹۵هـ.ش، ص ۱۳۹)

کمالی فرد از پژوهشگرانی است که درباره‌ی استخدام مقال‌های منتشر کرده است. او معتقد است تشخیص «حذف به قرینه لفظی» در روساخت عبارت، روشی برای تشخیص و دریافت استخدام است. همچنین با بررسی روابطی که میان برخی ترفند‌های بدیعی و بیانی با استخدام وجود دارد، مشخص می‌شود که میان برخی از آنها رابطه تقویت‌کننده و میان برخی دیگر رابطه همپوشانی وجود دارد (کمالی فرد، ۱۴۰۲هـ.ش، ص ۱۴۰). وی اشاره می‌کند که در تعریفی از استخدام آمده است: «استخدام عنوان یکی از صنایع معنوی در علم بدیع در لغت به معنی به خدمت گماردن، در اصطلاح بدیع آن است که از یک لفظ دو معنی مختلف آن را در سخن به کار گیرند به گونه‌ای که اگر هریک از آن دو معنی را در سخن اعتبار نکنند، در معنی آن خللی پدید آید. لفظی را که دارای دو معنی است بیاورند و هریک از آن دو معنی را از دو کلمه (ممکن است دو ضمیر باشد) یا از دو عبارت جداگانه اراده کنند. در این تعریف نیز بر حذف تاکید شده است. در حقیقت در ژرف ساخت کلام، واژه یا ترکیبی که حامل صنعت استخدام است، یک بار دیگر با معنای دوم ذکر شده بوده و حذف آن سبب ایجاد آراعه استخدام شده است (همان، ص ۱۴۷). او در بخش دیگری نیز به آراعه دیدگاه دادبه می‌پردازد: «دادبه استخدام را از انواع ایهام می‌داند و از آن با عنوان «ایهام استخدام» یاد می‌کند و آن را دو نوع می‌داند: (۱) صورت قدیم (همان استخدام ضمیر است)؛ (۲) صورت جدید که یک فعل ایهام‌آمیز در کلام با دو اسم همراه شود و دو معنی به دست دهد» (همان). به نظر دادبه این ایراد وارد است که استخدام را صنعت مستقلاً به شمار نمی‌آورد و زیرمجموعه ایهام قرار می‌گیرد، درحالی که از نظر ساختار جمله و ژرف ساخت عبارت بین ایهام و استخدام تفاوت وجود دارد (همان). در مقایسه ایشان تعریفی نیز از وحیدیدان کامیار آمده است که

متفاوت و بسیار حائز اهمیت است: «استخدام مثل ایهام دو معنایی نیست بلکه فقط یکی از واژه‌ها دو معنا دارد و به این صورت است که معنی آن واژه در جمله اول با معنای آن در جمله دیگر متفاوت است. استخدام ترفندی زیبا و خوش است؛ ولی کم اتفاق می‌افتند؛ زیرا شاعر دو چیز را می‌خواهد توصیف کند و نیاز به دو لفظ دارد؛ اما باید به جای آن دو واژه از یک واژه دومتعنایی استفاده کند» (کمالی فرد، ۱۴۰۲ه.ش، ص ۱۵۵). در نهایت کمالی فرد معتقد است که استخدام از انواع حذف است؛ او چنین نتیجه‌گیری می‌کند که «استخدام در بیش از یک جمله شکل می‌گیرد و بر حذف بنانهاده شده است، اما ایهام چنین نیست.» (همان، ص ۱۵۸)؛ اما برمبنای بحث‌هایی که ارائه کردیم، از نظر نگارندگان این شگرد هنری در شعر برمبنای نوعی نزاع دوسویه شکل گرفته است و تقلیل آن به حذف صحیح نیست.

۳-۵. نمونه‌های تنازع در شعر فارسی و تقسیم بندی آنها:

در این بخش به ارائه نمونه‌هایی شعری خواهیم پرداخت که شاهد نزاع دوسویه دو جمله بر سر یک کلمه هستیم. قابل ذکر است که در نمونه‌هایی که ارائه خواهیم کرد گاهی اوقات نقشها یکی است و گاهی اوقات نزاع بر سر دو نقش است.

۳-۵-۱. نزاع دو جمله بر سر یک فعل:

در این نمونه‌های شعری هریک از جملات به دنبال به استخدام گرفتن فعل مورد نظر برای خود است:

-حال دریا ز اضطراب و جوش او

فهم کن تبدیل های هوش او

(بلخی، ۱۳۸۱ هـ.ش، ص ۵۳)

-حال دریا را از اضطراب و جوش او فهم کن

-تبدیل های هوش را فهم کن

-مدح تو حیف است با زندانیان / گویم اندر مجمع روحانیان

(بلخی، ۱۳۸۱ هـ.ش، ص ۶۰۹)

-حیف است مدح تو را با زندانیان گویم

-مدح تو را در مجمع روحانیان گویم

(در این مثال دو جمله بر سر مفعول نیز نزاع دارند)

-آنچنان که عاشقی بر سروری / عاشق است، آن خواجه بر آهنگری

(بلخی، ۱۳۸۱ هـ.ش، ص ۳۴۷)

-عاشقی بر سروری عاشق است.

-خواجه بر آهنگری عاشق است.

-عشق ز اوصاف خدای بی نیاز / عاشقی بر غیر او باشد مجاز (بلخی،

۱۳۸۱ هـ.ش، ص ۸۲۰)

-عشق از اوصاف خدای بی نیاز باشد.

-عاشقی بر غیر او مجاز باشد.

-پشت دار جمله عصمت های من / گوئیا هستند خود اجزای من

(بلخی، ۱۳۸۱ هـ.ش، ص ۳۲۵)

-پشت دار جمله عصمت های من هستند.

-گویا خود اجزای من هستند.

ورنه کی کُری به یک چوبی هنر / موسیقی فرعون را زیر و زیر (همان)

-کی موسیقی با یک چوب هنر کُری

-کی موسیقی فرعون را زیر و زیر کُری

(نزاع افعال مرکب برسر همکرد هنر کُرن و زیر و زیر کُرن)

-چشمه ای را ز بحر نامی تر یاشت از چشم خود گرامی تر (نظامی

گنجوی، ۱۳۹۰ ه.ش، ص ۵۸)

-چشم های را از بحر نامیتر داشت.

-از چشم خود گرامی تر داشت.

-پدر از مهر زندگانی او / یور شد ز زندگانی او (همان)

پدر به دلیل مهر زندگانی او دور شد.

به خاطر زندگی او از او دور شد.

-دران ره رفتن از تشویش تاراج

به ترک تاج کرده ترک را تاج (نظامی گنجوی، ه.ش، ص ۱۵۹)

-از تشویش تاراج تاج را ترک کرده

-از تشویش تاراج ترک را تاج کرده

(ترک را به عنوان تاج استفاده کرده است)

-شربت خاص خورد و خلعت خاص / یافت از قرب حق برات خلاص

(نظامی گنجوی، ۱۳۹۰ ه.ش، ص ۱۴)

-خلعت خاص یافت

-برات خلاص یافت

-هست ما را زفر تارک او / همه چیز از پی مبارک او

(نظامی گنجوی، ۱۳۹۰ ه.ش، ص ۱۴۰)

-از فر مبارک او همه چیز هست

-از پی مبارک او همه چیز هست

۳- ۵- ۲. نزاع دو جمله بر سر مفعول و مسندُ الیه:

-گر نثار قدم یار گرامی نکنم / گوهر جان به چه کار دگرم باز آید
حافظ^۴

-اگر گوهر جان را نثار یار گرامی نکنم

-گوهر جان به چه کار من می آید

-مرگ چون موم نرم خواهد کرد تن ما گرز سنگ و سندان است
ادیب صابر^۵

-مرگ تن ما را چون موم نرم خواهد کرد

-اگر تن ما از سنگ و سندان است

۳- ۵- ۳. نزاع دو جمله بر سر مسندُ الیه:

گر به غریبی رود از شهر خویش / محنت و سختی نبرد پاره دوز^۶

-اگر پاره دوز از شهر خویش رود

-پاره دو رجز محنت و سختی با خود نبرد

ور به خرابی فتنه از مملکت / گرسنه خفتد ملک نیمروز گلستان^۷

-اگر ملک نیمروز به خرابی های بیفتد

-ملک نیمروز گرسنه می خوابد

-هست ما را زفر تارک او / همه چیز از پی مبارک او (نظامی گنجوی، ۱۳۹۰ ه.ش، ص ۱۴۰)

-همه چیز از فر تارک او هست

-همه چیز از پی مبارک او هست

۳- ۵- ۴. نزاع دو جمله بر سر مسند و مفعول:

-به چوپان بفرمود تا هرچه بود / فسیله بیارد به کردار دود شاهنامه^۸
فسیله، هرچه بود بیارد: فسیله مسندُ ایله.

فسیله را بیارد: مفعول

در این قسمت باید متذکر شد که هدف ما از این دسته بندی این است که نشان دهیم نمونه های مختلف این کاربرد از حیث داشتن نقش نحوی به شیوه های متنوعی آمده است و به دنبال این نیستیم که یک تقسیم بندی منسجم و بیکم وکاست ارائه دهیم؛ زیرا این نوع کاربرد به قدری متنوع است که نمی توان در محدوده یک مقاله، یک چارچوب معین و ثابت برای آن مشخص کرد.

۴. جمع بندی:

با تکیه بر تمامی مباحث فوق می توان چنین دریافت که؛ اولاً بحث تنازع در زبان معیار و غیرشعری به درستی مطرح نشده است و

تمامی‌موارد‌غیرشعری‌و‌برخی‌از‌موارد‌شعری‌نیز‌تحت‌عنوان‌حذف‌قرار‌می‌گیرند.‌ثانیاً‌می‌توانیم‌نگاهی‌زیبایی‌شناسانه‌به‌این‌نوع‌از‌کاربرد‌داشته‌باشیم‌و‌به‌جای‌به‌کاربردن‌تنازع،‌عنوان‌دقیق‌تری‌برای‌آن‌انتخاب‌کنیم.‌ثالثاً‌با‌بررسی‌تمامی‌نمونه‌هایی‌که‌در‌آنها‌چنین‌نزاعی‌را‌شاهدیم،‌بیش‌از‌هر‌چیزی‌به‌استخدام‌نزدیک‌شده‌ایم.‌رابعاً‌با‌نگاهی‌به‌مبحث‌استخدام‌متوجه‌می‌شویم‌که‌تمامی‌بلاغیون‌نهایتاً‌برسر‌تقسیم‌بندی‌استخدام‌به‌این‌نتیجه‌رسیده‌اند‌که‌انواع‌استخدام‌یا‌بر‌مبنای‌ایهام‌است‌یا‌بر‌مبنای‌تشبیه‌و‌یا‌بر‌مبنای‌ضمیر؛‌با‌وجود‌این‌مسائل‌مهم‌ترین‌نتیجه‌این‌پژوهش‌این‌است‌که‌با‌توجه‌به‌اینکه‌این‌نوع‌از‌استخدام‌تحت‌هیچ‌یک‌از‌انواع‌استخدام‌های‌فوق‌الذکر‌تقسیم‌بندی‌نمیشود،‌می‌توان‌از‌آن‌به‌عنوان‌«استخدام‌علی‌الإطلاق»‌یاد‌کرد؛‌زیرا‌هیچ‌وجه‌ممی‌زه‌دیگری‌وجود‌ندارد‌که‌ما‌بتوانیم‌آن‌را‌به‌عنوان‌نوعی‌متفاو‌تتر‌از‌انواع‌استخدامهای‌پیشین‌تقسیم‌بندی‌کنیم‌و‌نام‌گذاری‌این‌نوع‌کاربرد‌تحت‌عنوان‌«استخدام‌علی‌الإطلاق»‌کار‌دقیق‌تری‌است؛‌زیرا‌تمامی‌موارد‌تنازع،‌تحت‌این‌عنوان‌جای‌می‌گیرد‌و‌تمامی‌مثال‌های‌استخدامی‌که‌تنازع‌ندارند،‌خارج‌از‌این‌تقسیم‌بندی‌است؛‌بر‌نهایت‌قابل‌نکر‌است‌که‌ما‌در‌ضمن‌این‌کار‌سعی‌داشته‌ایم‌به‌یک‌چارچوب‌نظری‌جامع‌و‌مانع‌دست‌یابیم؛‌نتیجه‌این‌جمع‌بندی‌این‌است‌که‌یافته‌های‌پژوهش‌ثابت‌میکند‌این‌نوع‌کاربرد‌صرفاً‌از‌منظر‌استخدام‌است‌که‌قابل‌قبول‌است‌و‌بدون‌اشکالات‌متداول‌میتوان‌آن‌را‌تحت‌عنوان‌استخدام‌(به‌وجه‌مطلق‌و‌بدون‌تکیه‌بر‌تشبیه‌یا‌ایهام‌یا‌ضمیر)‌دسته‌بندی‌کرد؛‌درحالی‌که‌انواع‌دیگر‌استخدام،‌تحت‌عنوان‌تشبیه‌یا‌ایهام‌یا‌ضمیر،‌شکل‌گرفته‌اند‌و‌این‌یک‌یافته‌مهم‌در‌باب‌نو‌مبحث‌استخدام‌و‌تنازع‌است‌که؛‌اساساً‌آن‌نوع‌درست‌از‌تنازع،‌دقیقاً‌همان‌چیزی‌است‌که‌در‌بدیع‌با‌عنوان‌استخدام‌شناخته‌می‌شود.‌با‌این‌یافته‌می‌توان‌اثبات‌کرد‌نه‌تنها

بحث تنازع، چه در دستور و چه در بلاغت، به درستی مطرح نشده است، بلکه بحث استخدام نیز مبحثی ابتر بوده و با این یافته، ما به نوع کاملتر و دقیق تری از استخدام دست یافتیم که هیچ یک از بلاغیون بدان اشاره ای نداشته اند.

۵. نتیجه گیری:

تنازع یکی از مباحث مهمی است که در دستور زبان فارسی درباره آن بحث شده است. در کتب دستوری، اغلب با تکیه بر نگاه سنی و بدون بحث و بررسی لازم به آن پرداخته شده است و معمولاً با ذکر مثال هایی شعری و غیرشعری از آن عبور کرده اند. البته در یکسری از مقالات که اغلب در چند سال اخیر منتشر شده اند، به تفصیل در این موضوع تشکیک کرده و به نقد این مبحث پرداخته اند؛ به نحوی که اغلب صاحب نظران بر عدم آن در دستور توافق دارند و هـه شواهد زبانی را تحت عنوان حذف مطرح می نمایند؛ اما با نگاهی دقیق تر به نمونه های شعری، درمی یابیم که علاوه بر نمونه های غیرشعری که زیرمجموعه حذف قرار می گیرند، برخی از شاهد مثال های شعری نیز زیرمجموعه نوعی از انواع حذف تقسیم بندی میشوند. با تکیه بر این مقدمات، بررسی این نوع کاربرد در شعر از نظر زیباییشناسی بسیار ضروری است. از نظر نگارندگان تنازع در شعر فارسی نوعی تمایل به به کارگیری کلمه توسط بوجمله است. از سوی دیگر استخدام مبحثی بلاغی است که سازوکاری بسیار مشابه تنازع مورد نظر ما دارد؛ به همین دلیل این نمونه های شعری را می توان زیرمجموعه استخدام تقسیم بندی کرد؛ بر پایان از مهمترین نتایجی که در این پژوهش حاصل شد می توان به موارد زیر اشاره کرد؛ ۱- این نوع از استخدام در هیچیک از انواع استخدام مورد قبول صاحب نظران (تشبیهی، ایهامی و ضمیری) جای نمی گیرد. ۲- از سوی دیگر با تکیه بر این امر که

آنچه از آن به عنوان تنازع یاد کردیم دقیقاً معادل مفهوم استخدام است و همچنین هیچ ممیزه دیگری وجود ندارد که با اتکا به آن، نوع جدیدی از استخدام را معرفی کنیم، نامگذاری این نوع کاربرد تحت عنوان «استخدام علی الإطلاق» کار دقیقی به نظر می‌رسد؛ زیرا این عنوان تمامی شاهدمثال‌های ذکر شده را شامل می‌شود و مانع از ورود تمامی مثال‌های دیگری است که تحت انواع استخدام تقسیم شده‌اند. ۳- در نهایت متذکر می‌شویم که این فرایند فرایندی است که باید هنری فهمیده شود و اساساً این یک تمهید شعری است و نه مسأله‌ای دستوری و مخاطب باید یک جمع و تفریق هنری انجام دهد تا معادله تساوی زبانی را حاصل کند.

۶. پینوشت:

۱- این بحث تحت عنوان تنازع و اشتغال، از قدیم و از دوره کسانیه همچون کسایی و پس از آن ابن مالک مطرح بوده است.

۲- ما این بحث نزاع و چیز بر سر یک چیز را در حقیقت تنازع می‌گیریم نه اشتغال؛ زیرا بر زبان عربی بحث نزاع دو عامل بر سر یک معمول را تنازع و نزاع یک عامل بر سر دو معمول را اشتغال می‌نامند.

۳- و شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ ه.ش، ص ۵۴۸.

۴- شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ ه.ش، ص ۵۴۸.

۵- شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ ه.ش، ص ۵۴۶.

۶- شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ ه.ش، ص ۵۴۶.

۸- شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ هـ.ش، ص ۵۴۸.

۷. منابع:

- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۹۰)، دستور زبان فارسی ۲، ویرایش چهارم، تهران: انتشارات فاطمی.

- بلخی، جلال الدین محمد، (۱۳۸۱)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ پنجم، تهران: نشر پیمان.

- تاجبخش، اسماعیل، (۱۳۹۴)، نحو مقابلهای زبان عربی و فارسی، تهران: آریازمین-خزائلی، محمدرضا، سید ضیاء الدین میر میرانی (۱۳۵۱)، دستور زبان فارسی (جاویدان)، چاپ اول، تهران: انتشارات جاویدان.

- حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۹۱)، دیوان اشعار، به تصحیح قاسم غنی و قزوینی، چاپ اول، تهران: نشر آدینه سبز.

- دهرامی، مهدی، (۱۳۹۷)، «کارکردهای هنری و زیباشناختی تنازع در شعر»، متن پژوهی ادبی، پاییز ۱۳۹۷، شماره ۷۷.

- سعدی شیرازی، مشرف الدین مصلح (۱۳۹۱)، کلیات سعدی، بر اساس نسخه تصحیح شده محمدعلی فروغی، تهران: الهام.

- شعار، جعفر (۱۳۵۰)، «تنازع در زبان فارسی»، مجله وحید ادبیات و زبانها، شماره چهارم-دوره نهم، تیر ۱۳۵۰- شماره ۹۱ صص ۵۴۳ تا ۵۵۴- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۵)، نگاهی تازه به بدیع، ویرایش ۳، تهران: میترا.

- صبغی، علی و طاهره میرهاشمی (۱۴۰۰)، «بررسی و تحلیل تنازع یا نقش دوسویه در دستور زبان فارسی»، فصلنامه فنون ادبی، سال

سیزدهم، شماره ۳، پیاپی ۳۶، پاییز ۱۴۰۰، صص ۱-۱۴.

-طیبیان، سید حمید، (۱۳۹۱)، برابریهای دستوری در عربی و فارسی صرف و نحو، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

-فردوسی توسی، ابوالقاسم (۱۳۹۷)، شاهنامه فردوسی، به کوشش سعید حمیدیان، متن کامل بر اساس چاپ مسکو، تهران: قطره.

-کمالی فرد، مزده، (۱۴۰۲)، «ساختار صنعت استخدام و تشخیص آن بر پایه حذف»، پژوهشنامه زبان ادبی، دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۱۳۹-۱۷۱.

-نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۴)، مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چاپ چهارم، تهران: نیلوفر.

-نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس ابن یوسف (۱۳۹۰)، هفت پیکر حکیم نظامی گنجهای، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ شانزدهم، تهران: قطره.

-... (۱۳۹۵)، خسرو و شیرین حکیم نظامی گنج های، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ شانزدهم، تهران: قطره.

ساختار روایی شعر «ضیافت» اثر «احمد شاملو»

د. شیرین خیری عبد النبی^۱

تاریخ الاستلام ۲۰۲۴/۴/۲۰

تاریخ القبول ۲۰۲۴/۶/۳۰

چکیده

روایت، یکی از کهن ترین شیوه های بیان انسانی است و تنها به یک ژانر ادبی محدود نمی شود؛ بلکه تمامی انواع حکایت اعم از رمان، داستان، نمایش نامه یا شعر را دربرمی گیرد؛ چرا که هیچ یک از ژانرهای ادبی خالی از روایت نیست. شعر معاصر به منظور ابراز دیدگاه شعری مدرن، از شگردها و تکنیک های فنی دیگر ژانرهای ادبی استفاده کرده است.

هدف از این پژوهش، بررسی ساختارهایی روایی است که شعرا اقتباس و در شعر معاصر فارسی به کار بسته اند و به عنوان نمونه به بررسی یکی از اشعار احمد شاملو شاعر بزرگ ایران به نام ضیافت (از

۱- استاذ اللغویات الفارسیة - کلیة الآداب، جامعة عين شمس، مصر

shereen.khairy@art.asu.edu.eg

مجموعه اشعار دشنه در دیس) می‌پردازیم؛ شعری که شاملو توانسته است بیشترین میزان ممکن تکنیکها و ساختارهای روایی را در آن به کار ببرد.

شیوه این پژوهش در بررسی ساختار روایی، شیوه ساختارگرایی تکوینی است. در مقدمه پژوهش به موضوع، اهمیت آن و دلایل انتخابش و روش به کار گرفته شده در آن پرداخته شده. سپس ساختار زبان روایی و ساختار روایت اعم از شخصیتها، رویدادها، زمان، مکان و غیره مورد بررسی قرار گرفته و در قسمت نتیجه گیری، مهمترین نتایج پژوهش و سپس منابع پژوهش آمده است.

کلیدواژه‌ها: روایت - ساختارگرایی - زمان روایی - شخصیتها - مکان - احمد شاملو

مقدمه

روایت از کهن ترین شیوه های بیان انسانی و عبارت است از «نحوه روایت داستان توسط راوی و عوامل تأثیرگذاری که در این راه استفاده می شود. برخی از این عوامل تأثیرگذار به راوی و مخاطب و برخی دیگر به خود داستان مربوط می شوند». (الحمیدانی، ۲۰۰۳، ص ۴۵) روایت، تنها به یک ژانر ادبی محدود نمی شود؛ بلکه تمامی انواع حکایت اعم از رمان، داستان، نمایشنامه یا شعر را شامل می‌گردد؛ چرا که هیچ یک از ژانرهای ادبی خالی از روایت نیست.

روایت (narration)، مبتنی بر دو پایه اساسی است، یکی اینکه باید شامل یک داستان با رخداد‌های مشخص باشد. دوم اینکه باید شگرد حکایت آن داستان را مشخص کند. این شگرد، روایت نامیده می شود؛ چرا که می توان داستان را به شگردهای متعدد حکایت کرد؛ از این

رو روایت، همان چیزی است که به وسیله آن میان انواع حکایت، به صورت اساسی فرق گذاشته می شود. (Teun A. Van Dijk, ۱۹۹۷, p. ۱۸۵) ساختار (Structure)، «شبهه روابط ایجاد شده میان مؤلفه های یک کل با هم و میان هر مؤلفه با آن کل است». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۱۹۱ / Paul Gee, ۱۹۹۹, p. ۸۰, ۱۱۹)

اما تعریف ساختار روایی دشوار است؛ زیرا ساختار روایی هر ژانر با ژانر دیگر تفاوت دارد؛ البته سازوکارها و تکنیک های آن در تمامی ژانر های ادبی اعم از رمان، داستان و غیره یکی است و همین امر، شعرای معاصر اعم از عرب و فارس را بر آن داشته تا به استفاده از آن و کاربستش در شعر معاصر روی بیاورند.

ویژگی ساختار روایی، غایب سبک روایت در آن است؛ به طوری که در پیکر بندی روایی، «شاعر - معمولاً، شعر خود را با یک مقدمه توصیفی که شبیه مقدمه چینی کلی برای فضا، شخصیت ها و رویدادهای شعر است شروع می کند و به زمان و مکان می پردازد» (کندی، ۲۰۰۳، ص ۳۰۱). همین امر، باعث پیچیده شدن شعر معاصر گردیده و خواننده آن باید از سطح مطلوبی از دانش ادبی و هنری برخوردار باشد؛ زیرا شعر معاصر از قید و بند سنتهای شعری کهن رها شده و با جهت گیری به سمت دیگر ژانرهای ادبی «شگردها و تکنیک های فنی آنها را اقتباس کرده است که این امر به ابراز دیدگاه شعری معاصر اعم از ترکیب، پیچیده سازی و غیره کمک میکند». (ن. ک، زاید، ۲۰۰۲، ص ۲۴)

شعرای معاصر، درصدد آن برآمده اند تا ساختارهایی تازه را بیابند که مبتنی بر ساختارهای روایی و دیگر ساختارها باشد؛ از این رو تلاش کرده اند تا با استفاده از واحدهای روایی به شیوه شعر که شعر روایی یا روایت شاعرانه نامیده می شود میراث را تفسیر و آن را به موضوعات شعری تبدیل کنند تا تجسم بخش زندگی و موقعیت های مردم باشد. منظور از شعر روایی یا روایت شاعرانه، «استفاده شاعر

از برخی شگردهای بیان است که آنها را از یک هنر دیگر یعنی هنر داستانسرایی اقتباس می‌کند» (إسماعیل، ۱۹۷۶، ص ۳۰۰) تا شعرش از نظر هنری بیشتر شبیه حکایت یا داستان شود.

یکی از شعرای بزرگ معاصر ایران که در آثار شعری خود به روایت اهتمام ورزیده، احمد شاملو متخلص به الف. بامداد یا الف. صبح است و می‌توان اوج روایت و درهم تنیدگی آن با شعر را در شعر او با نام "ضیافت" یافت. وی این شعر را به روایت داستانی که بیانگر دیدگاه روانی و انقلابی اش است اختصاص داد و با صنعت گری در رویداد روایی به آن روح نمایشی بخشید. همچنین شاهد چندصدایی در این شعر هستیم، به طوری که صداها به صورت متناوب در جریان هستند و گاه قطع می‌شوند؛ این امر به شعر وی بُعد روایی داده و در آن، انواع گوناگون روایت در هم تنیده شده است.

در این مقاله به بررسی این شعر شاملو از مجموعه شعری «دشنه در بیس» (۱۳۵۰-۱۳۵۶) می‌پردازیم. برخی از منتقدان معاصر، این نوع شعر را «شعر نمایشی» می‌نامند. (علیرضا طاهری، ۱۳۹۰، ص ۷۸. ومیر جلیل اکرامی، ۱۳۹۳، ص ۵۳). شعر نمایشی، «شعری است که بیشترین میزان ممکن تکنیک‌های نمایشی را به کار می‌بندد؛ به طوری که در آن، شاهد رویداد، پیرنگ، کشمکش، شخصیتها، دیالوگ و گاه تکگویی و غیره هستیم. برخی از انواع این شعر به چند پرده (یا صحنه) تقسیم می‌شوند و در واقع بیشتر به یک "نمایشنامه منظوم" کاملاً کوچک حد اکثر چند صفحهای شباهت دارند». (بلال، ۲۰۱۴، ص ۱۹۵) تفاوت «شعر نمایشی» با «نمایشنامه منظوم» در این است که در نمایشنامه منظومی که کامل باشد «موقعیت‌های متعدد، کشمکش چندشاخه و طرح داستانهای بسیاری وجود دارد؛ اما به دلیل فشرده بودن شعر نمایشی، شخصیت‌های اندک، طرح داستان محدود و کشمکش روشنی در آن به کار رفته است؛ از این رو غالباً شامل یک موقعیت با یک دیدگاه میشود». (بلال، همان)

شاملو این شعر را به مناسبت حادثهٔ مشهور «سیاهکل» که در سال ۱۳۵۰ اش رخ داد سرود (ن. ک، فاطمة، ۲۰۱۵، ص ۱۴ و ۱۵). در آن زمان،

شعری موسوم به «شعر مبارزه و مقاومت» وجود داشت که گاه شعر چریکی نامیده میشد (شمس، ۱۳۹۲، ص ۲۰). این شعر، هسته مبارزهٔ موسوم به مبارزهٔ مسلحانه یا جنگ چریکی بود و شعر موسوم به «سیاهکل» یا «شعر جنگل» از آن سرچشمه می گرفت. مضامین این نوع شعر عبارت است از «ستایش قهرمانان مبارزهٔ مسلحانه، توصیف شکنجه ها، زندانها و میادین اعدام، درهم شکستن تمامی عوامل یأس و ناامیدی موجود در دوره های گذشته و انتظار کشیدن آمدن چیزی مانند بهار از هر سو». (باغجری، ۲۰۱۲، ص ۵۸) شعر «ضیافت» به دلیل بار عاطفی و کرباش که بیانگر دیدگاه شاملو در خصوص جامهٔ ایران در آن زمان است به عنوان یکی از نمونه های شعر نمایشی برشمرده میشود. وی این شعر را در بهار سال ۱۳۵۰ اش سرود.

پیشینه پژوهش

تاکنون کسی این شعر را ترجمه نکرده و تحقیقات زیادی در خصوص آن صورت نگرفته و تنها در کتاب «سفر در مه» اثر تقی پور نامداریان و برخی پژوهشهای دیگر، اشاراتی به آن شده است.

شیوهٔ پژوهش

شیوهٔ این پژوهش، ساختارگرایی تکوینی است؛ به این معنی که به بررسی گفتمان روایی در سطح ساختار گرایان هاش و روابط میان راوی و روایت می پردازیم. از نمایندگان این شیوه می توان به رولان بارت، تودورف و ژرار ژنت اشاره کرد.

چارچوب پژوهش

پیش از بررسی ساختار روایی شعر «ضیافت» بهتر است به بررسی

عناصر زبان روایی پردازیم؛ چرا که زبان روایی، یکی از ابزارهای ادیب برای ابراز اندیشه و شگردهش در بیان پیامی است که می‌خواهد به خواننده منتقل کند. در حقیقت، زبان روایی، حلقه‌ی وصل میان ادیب و دریافت‌گر است. عناصر زبان روایی به موارد ذیل تقسیم می‌شوند.

۱. زبان عنوان

عنوان، نخستین دروازه‌ی ورود به متن است و اهمیت بسزایی دارد؛ زیرا «همانطور که نام یک انسان، وی را از دیگر انسان‌ها متمایز می‌سازد عنوان یک کتاب نیز وجه متمیز آن کتاب در میان دیگر کتاب‌هاست» (زیتونی، ۲۰۰۲، ص ۱۲۵) همچنین عنوان کتاب، پلی مشترک میان فرستنده و دریافت‌گر است و نشانه‌هایی از محتوا را به دریافت‌گر منتقل می‌کند.

عنوان این شعر به منزله‌ی ابزاری برای توصیف چیزی است که در ادامه خواهد آمد و از همان ابتدا به روشنی به محتوای شعر اشاره می‌کند؛ زیرا «ضیافت» به طور کلی بیانگر وجود یک میزبان، چند مهمان و سفره‌ی غذاست و لای این مهمانی، گفتگوی یای میان میزبان و مهمانانش و میان خود مهمانان درمی‌گیرد؛ زیرا «ضیافت، تنها زمانی موجودیت پیدا می‌کند که مسأله، مسأله‌ی پذیرایی از یک فرد غریبه باشد». (الغابری، ۲۰۱۷، ص ۳۲۶)

ضیافت - به ویژه اگر ضیافت از یک فرد غریبه باشد - در بُعد نمادین خود به رابط‌های مبهم میان میزبان و آن فرد غریبه اشاره می‌کند که همراه با ترس و بیم است و میزبان می‌خواهد از طریق یک واسطه‌ی مادی یعنی غذا، این ترس را به امنیت و انس و الفت تبدیل کند؛ گویا یکی از اهداف اساسی ضیافت، برقراری رابطه با آن غریبه است و بدین ترتیب، میزبان در نگاه مهمانان به یک فرد آشنا و دوست داشتنی تبدیل می‌شود. این بعد به وفور در این شعر یافت می‌شود؛ چرا که میزبان، سخن خود را اینگونه آغاز می‌کند، میزبان/ سروران من!

سروران من! / جداً بی تعارف! (شاملو، ۱۳۹۷، ص ۱).

گویا هدف از چنین آغازی، ایجاد نوعی انس والفت میان می‌زبان ومهمانان است وزیرکی وهوش می‌زبان را نشان می‌دهد؛ اما راوی که مهمانان را می‌شناسد سخن او را قطع میکند. شاید او از ادا ع سخن میزبان وتأثیری که در مهمانانش می‌گذارد بیم دارد یا اینکه او می‌داند که او چه می‌خواهد بگوید؛ از این رو او را از ادا ع سخنش باز میدارد.

شاملو نامه ایی را برای مهمانان انتخاب کرده است که از شخصیت شان وموضع شان نسبت به این ضیافت پرده بر میدارد. اگر در عنوان دقت کنیم می‌بینیم که این ضیافت، از دو طرف تشکیل می‌شود، میزبان ومهمانان. همچنین سفرهای وجود دارد که بر روی آن، دیس چینی تزیین شده ای است که در داخل آن تنها یک خنجر کج قرار داده شده. تنها / یکی خنجر کج بر سفره ی سور/ در دیس بزرگ بدل چینی. (شاملو، ص ۱)

شاملو با انتخاب این عنوان که بیان گرا با ع میان طرفین است تلاش کرد توجه خواننده را به طرفین، نوع ضیافت، شناخت سفره مهمانی وغذای موجود در آن جلب کند. بنابراین، عنوان این شعر، بیان گر هدف آن است.

آغاز Beginning

آغاز، «رویدادی است که فرآیند تغییر در یک گره یا حادثه از آن شروع می‌شود. لزوماً نباید قبل از این رویداد، رویدادهای دیگری آمده باشد؛ اما پس از آن رویدادهای دیگری خواهد آمد». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۳۷) این همان زبانی است که شاملو شعرش را با آن آغاز کرده؛ زیرا در ابتدای شعرش از «اما» استفاده نموده، راوی/ اما (شاملو، ص ۱).

«اما» ادات استدراک است و آنچه پس از آن می‌آید از نظر حکم معنایی برعکس چیزی است که پیش از آن آمده. همچنین آنچه به وسیلهٔ «اما» عطف میشود از نظر حکم، ثابت است. (المرادی، ۱۶۶۲، ص ۵۹۰) استفاده از «اما» بر اینجا این معنی را می‌رساند که نیرویی فرادستی مانع میان راوی و خواسته اش شده است و احساس عجز و ناتوانیای بر این میان وجود دارد؛ از این رو می‌بینیم که در این جا باید مقدم‌های می‌آمد که شاملو آن را نادیده گرفته است. آن مقدمه، دعوت کردن مهمانان به ضیافت بود. البته شاید دلیل صرف نظر کردن شاملو از این مقدمه، بی‌فایده بودنش از نظر وی بود.

پایان End

پایان، «آخرین رویداد یا واقعهٔ هر حادثه یا گره، و جای‌گاهش پس از آن حادثه یا گره است. پس از پایان، رویداد دیگری نمی‌آید و به حالتی از ثبات نسبی می‌انجامد». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۷۴) پایان، شگردی است که شاملو، شعرش را به وسیلهٔ آن به پایان رساند؛ اما پایانی که وی در نظر گرفت پایانی قطعی که مرگ یا تسلیم شدن باشد نبود؛ بلکه وی شعرش را با سخن خطیب موعظه‌گر به پایان رساند و خواننده را مخیر ساخت تا میان دو چیز انتخاب کند، اگر مجالی برای سخن گفتن ندارد سکوت کند یا اینکه سخن بگوید و جان دهد؛ از این رو شاملو از زبان آن خطیب می‌گوید،

خطیب/ تو می‌باید خاموشی بگزینی/ به جز دروغ‌ات اگر پیامی/ نمی‌تواند بود،/ اما اگر ت مجال آن هست/ که به آزادی/ ناله‌ی کنی/ فریادی درافکن/ و جان‌ات را به تمامی/ پشتوانه‌ی پرتاب آن کن! (شاملو، ص ۸)

این پایان، پایانی باز است و با وجود پایان یافتن شعر، قابلیت ورود شخصیت‌های دیگر را نیز دارد.

نماد (Symbol)

نماد، «ابزاری برای بیان چیزهایی است که گفته نمی شود و اشاره اش به اشیا، اشاره ای انتزاعی است، گویی آنها اشیا نی ستند. نماد با رد واقعیت، به سوی جهان رؤیا و ابهام می گریزد. بنابر این در یک معنی درنگ نمی کند؛ بلکه آن را در وجود خواننده دنبال می نماید و تلاشش این است که به وسیله الفاظ از جوهر وجود پرده بردارد.» (کرم، ۱۹۴۹، ص ۶۳)

نماد شعری، «پیوستگی کاملی با تجربه احساسیای دارد که شاعر از آن رنج می برد و مفهوم ویژه‌های به اشیا می بخشد. هیچ چیز به خودی خود مهمتر از چیز دیگر نیست و درون که در کانون تجربه احساسی شاعر قرار دارد همان چیزی است که میزان اهمیت یک چیز نسبت به چیز دیگر را مشخص میکند ... وقتی از زبان شعر به صورت نمادین استفاده می شود هیچ واژه‌های برای نماد بودن، شایسته تر از واژه دیگر نیست؛ زیرا معیار در اینجا پرده برداشتن شاعر از روابط زنده ای است که یک چیز را به چیزهای دیگر پیوند می دهد.» (اسماعیل، ۱۹۷۷، ص ۱۹۸) زبان نماد در این شعر شاملو به موارد ذیل تقسیم می شود،

اول، نماد اسطوره‌های

نماد اسطوره‌های از پرکاربردترین نمادها در شعر فارسی است. شعراء، این نمادهای اسطوره‌های را از میراث کهن ایران اقتباس کرده اند. از جمله این نمادها که شاملو در شعر «ضیافت» به کار گرفته است میتوان به موارد ذیل اشاره کرد،

۱. اسطوره «بهرام گور»

شاملو با استفاده از نماد اسطوره‌های «دو شیر»، اسطوره بهرام گور و داستان بر تخت نشستنش را به صورت ذیل به کار بست،

این تاج نیست کز میان دو شیر برداری، / بوسه بر کاکل خورشید است (شاملو، ص ۴)

«دو شیر» در این جا نمادی برای داستان به قدرت رسیدن بهرام گور است. شاملو با استفاده از این اسطوره به قدرت، شجاعت و مقابله با سختی‌ها برای دست یابی به هدف اشاره کرده و در کاربست این نماد اسطوره‌های موفق بوده است؛ زیرا به سادگی نمی‌توان به آزادی دست یافت و گاه باید بهای سنگینی برای آن پرداخت کرد، حتی ممکن است فرد در این راه، جان خود را از دست دهد؛ چرا که نبود آزادی به منزلهٔ نبود خود آن فرد است.

۲. اسطورهٔ اهریمن و ضحاک

از دیگر نماد هایی که شاملو در شعر «ضیافت» به کار بسته نماد «دروغ» (فریبکار و دروغگو) است،

یلاوی / ثروغ / استوار نشسته است / بر سکوی عظیم سنگ / واز کنج دهان اش / تُف خنده ی رضایت / بر چانه می بود. (شاملو، ص ۴)

از نماد «دروغ» به عنوان لقب اهریمن یا ابلیس و نیز برای نشان دادن گروه یا طبقه ای از شیاطین استفاده میشود که مشهور ترین شان ضحاک است. همچنین در شعر معاصر از این نماد به عنوان نماد دروغ و ریب استفاده می‌شود. شاملو در کاربست این نماد نیز موفق بوده است؛ زیرا با دروغ نمایی شعرش تناسب دارد. در واقع، "دروغ" که یکی از سربازان اهریمن و به ویژه شیطان مرگ است به حاکم خودکامه و زورگو اشاره می‌کند.

دوم، نماد دینی

شاملو در شعر «ضیافت» از نمادهای دینی نیز استفاده کرده است. به عنوان مثال میتوان به «نه» گفتن شیطان در برابر خداوند اشاره

کرد که نماد نافرمانی و سرکشی است. با وجود تفاوت میان «نه» ای که شیطان به خداوند گفت و «نه» ای که مبارزان به حاکم خودکامه و ستمگر می گویند تشبیه به وسیله آن جایز است؛ از این رو شاملو می گوید، فریاد کرد «نه» (شاملو، ص ۳).

در اینجا نیز شاهد موفقیت شاملو در کار بست این نماد و دیالکتیک هستیم؛ دیالکتیکی که در آن، شیطان بر توحید و سجده نکردن برای غیر خدا اصرار می ورزد و خالص ترین و پاک ترین مفهوم و جلوه توحید را به نمایش می گذارد. گویا شاملو، نماد شیطان را به دلیل «نه» گفتنش می ستاید؛ چرا که نافرمانی و سرکشی از حاکم و انقلاب بر ضد او در راه دستیابی به آزادی و مبارزه با فساد و خودکامگی تنها با گفتن «نه» در برابر ستم ایجاد میشود.

سوم نمادهای طبیعت

شاملو از برخی نمادهای طبیعت مانند پرنده گُرک (بلدرچین) برای نشان دادن فساد حاکم و اطرافیان نشان نیز استفاده کرده است، که آواز گُرک را انکار کنی (شاملو، ص ۳) صدای کرک به اندیشه ای انتقادی و انقلابی شاعر و ناامیدباش از وضعیت وخیم و ناآرام جامعه پس از این حادثه اشاره دارد.

ساختار روایت در شعر «ضیافت» اثر احمد شاملو

عناصر ساختار روایی در شعر ضیافت عبارتند از، شخصیت ها، رویدادها، زمان و مکان. در ادامه جزئیات هر یک از این عناصر بررسی می شود.

اول ساختار شخصیتها

به منظور بررسی شخصیت های شعر «ضیافت» اثر احمد شاملو ناگزیر باید ابتدا به بررسی شگردهای ترسیم شخصیت ها بپردازیم؛

زیرا سه حالت برای این امر متصور است، یکی اینکه اسامیای برای شخصیت‌ها انتخاب شود. دومی اینکه به صفات آنها بسنده شود و نامی برایشان انتخاب نشود. سومی این که نه نامی برایشان انتخاب شود و نه صفاتی برایشان آورده شود. نخستین چیزی که در این شعر به آن بر می‌خوریم اسامی شخصیت‌هایی است که شاملو در شعر خود به کار گرفته. ساختار کلی این شخصیت‌ها - اعم از شخصیت‌های اصلی یا فرعی - متمایل به نما، و ساختار اسامی‌شان متمایل به انتزاع است. در ادامه هر یک از این شخصیت‌ها را بررسی می‌کنیم.

شخصیتِ راوی

شاملو شعر خود را با راوی که خود وی است آغاز کرد. راوی، نمایندهٔ طبعهٔ فرهیختگان، شعراء و ادباست که خواهان آزادی و واقعیت هستند و در راه دستیابی به آن، انواع دشواری‌ها و مشقت‌ها را تحمل می‌کنند. شاملو وظیفهٔ تعیین صفات این شخصیت را به خواننده می‌سپارد تا از طریق دیالوگِ مربوط به وی و مشارکتش در رویداد و رشدش در طول شعر، صفات وی را مشخص کند.

راوی (یا همان شاملو) که روایتگر واقعی رویدادهای شعر است ابتدا با استفاده از زبان توصیف، چکیده وار به توصیف مکان آن رویدادها می‌پردازد. سپس وابستگی فکری و انقلابی اش را روشن می‌سازد و با به کارگیری ضمیر «ما» به گروهی که به آن وابسته است اشاره می‌کند. وی می‌گوید، ما در چهره‌های بی‌خون هم کاسه‌گان می‌نگریم، شگفتا! ما/کیان ایم؟ (شاملو، ص ۲) با پرداختن به دیالوگِ مربوط به مداح، دلک و غیره رفته رفته نقش راوی توسعه پیدا میکند و شخصیتش روشن تر می‌شود، راوی/ اُمّا/رعشه افکن/پرسشی/تنوره کشان/ گرد بر گرد تو/ از آفاق/ برمی‌آید. (شاملو، ص ۷)

شخصیت دلک

یکی دیگر از شخصیت های شعر «ضیافت»، شخصیت «دلک» است. این شخصیت، به گونه ای است که میتواند بیآنکه مورد آزار قرار بگیرد و خطری از سوی حاکم و اطرافیان او را تهدید کند با حالت طعنه آمیز و با تیزهوشی به انتقاد از آنان بپردازد. نقش دلک به وی این اجازه را میدهد تا هر گروه را به روشنی و با صراحت مشخص کند و در پشت نقابی از شوخی و طنز به انتقاد از حاکم و دیگر اشخاص بپردازد، دلک / پنداری با خود / که باغ عفونت / میراثی گران است! / باغ عفونت / باغ عفونت / باغ عفونت... (شاملو، ص ۷).

منظور از باغ در اینجا، «واقعیت حاکمان» است؛ زیرا آنان به دروغ و احمقانه ادعا می کنند که وضعیت کشور مانند بهشت است و آنان انسان هایی پاک هستند. بنا بر این زیبایی یای که آنان نشان می دهند زیبایی یای معیوب است. سپس دلک به تمسخر حاکم و تأیید سخن فرهیختگان ادامه میدهد و آن باغ را باغ عفونت می نامد، باغ عفونت / باغ عفونت / باغ عفونت... تکرار در اینجا تأکیدی است بر اینکه باغ به دلیل فساد بسیار موجود که نسل امروز، متحمل آن هستند و نتیجۀ سالیان متمادی است متعفن شده.

دلک به تمسخر جامعه و پلیس های طرفدار حاکم و باغ متعفنی که شایسته آنان و دار دسته شان است ادامه می دهد و آنان را از باب تمسخر، قدیس می نامد. دلک می گوید، دلک / نیشخندی / آری. / گزمه ها قَدِّيسان اند! / گزمه ها / قَدِّيسان اند! (شاملو، ص ۷) سپس در ادامه تمسخرش نسبت به حاکم و اطرافیان او می گوید، دلک / می دانم! / و به صداقت چشمان خویش اگر اعتماد می داشتیم / دیری از این پیش دانسته بودم / که آنچه در پاکی آسمان نقش بسته است / به جز تصویر دوردست من نیست. (شاملو، ص ۷).

شخصیت و لگرد

همچنان که از نام و لگرد پیداست وی شخصیتی گمشده، سرگردان، بی‌سرنوشت و سرگشته است که می‌ترسد شجاعت و شهامتش را از دست بدهد. و لگرد مستقیماً پس از دلک زبانه به سخن می‌گشاید و سخن او را در خصوص باغ تأیید می‌کند و پرده از حقیقت باغ و صاحب باغ برمیدارد و در تأکید سخن دلک می‌گوید، *ولگرد/ گزمه‌ها قَدِیسان اند/ گزمه‌ها قَدِیسان اند/ گزمه‌ها قَدِیسان اند* (شاملو، ص ۸) این و لگرد در طول رویدادهای شعر، یکبار دیگر نیز ظاهر می‌شود. البته شاید خود او باشد یا ولگردی دیگر. می‌گوید، *ولگرد/ لیکن این خُرْدنُمون/ حقیقت عظیم جهان است.* / و عظمت هر خورشید/ در مهجوری چشم/ خردی اختر می‌نماید ... این و لگرد، نماد جوانان مبارزی است که با کله شقی و بی‌ترمی کامل در برابر دروغگویان، "نه" می‌گویند و تسلیم سکوت و بردگی نمی‌شوند و در راه آزادی، جان می‌دهند.

شخصیت میزبان

از سخن میزبان در این شعر مشخص می‌شود که وی شخصیتی ریاکار، دروغگو و بسیار حيله‌گر است. شاملو از زبان او می‌گوید، *میزبان/ سروران من! سروران من! جداً بی‌تعارف!* (شاملو، ص ۱) این شخصیت تنها یکبار و آن هم در آغاز شعر و به هنگام پذیرایی از مهمانان ظاهر می‌شود. میزبان در این شعر، نماد حاکم و اطرافیان‌ش است که مرگِ همراه با جعل، دروغ و شکنجه را به صورت پذیرایی زیبا و دروغین که در پشتِ آن، فساد، ستم و سرکوبِ بسیاری را پنهان کرده‌اند ارائه می‌دهند.

شخصیت «مدعیان»

گاه این شخصیت به صورت مفرد (یک مدعی) و گاه به صورت جمع (مدعیان) به کار برده شده است و همچنان که از نامشان برمی آید آنان گروهی هستند که لاف حقیقت، آزادی، ارزشهای انسانی، عدالت اجتماعی و اصلاح را می زنند؛ اما در واقع به خلاف آنچه بر زبانشان جاری است ایمان دارند. به طور مثال وقتی این مدعیان می گویند، مدعیان/ که بر سفره فرود آییید؟/ زنان را به زرداب هی درد/ مُظلاً کرده اند! (شاملو، ص ۳) واقعیت را می دانند و شکنجه ای را که زنان به دلیل فراق فرزندان شهید شده شان به دست حاکمان و اطرافیانشان می کشند درک می کنند؛ ولی با این وجود می پرسند، آیا شما بر سر میز مذاکره می نشینید؟ همچنین یک مدعی می گوید، یک مدعی/ این دو چشم خیره/ بر این سر/ که از پس شیشه و سنگ/ بزدانه/ تو را می پایید. (شاملو، ص ۷)

شخصیت «مداح»

مداح، «کسی است که در انواع مدح، تبخیر دارد و بر آن مبالغه می کند. غالباً مداح، بابت مدح خود دستمزد می گیرد». (الفیروزآبادی، ۲۰۰۸، ص ۱۵۱۶) مداح، یک شخصیت سنتی و مدح، یکی از انواع بیان شفاهی است. مداح با حکایاتی که روایت می کند و احساس متفاوتی که به شنوندگانش می بخشد و کنش متقابلی که با آنان ایجاد میکند زبان حال جامعه برشمرده می شود؛ حتی گاه این کنش متقابل و شور و شوق باعث می شود تا نقش یک شخصیت را مجسم کند و با صدا و حرکت همزمان، آن شخصیت را نشان دهد. همچنین گاه مانند این شعر میان مداح و شنوندگان، جر و بحثی برمی گیرد. نخستین ظهور مداح در این شعر به منظور به هیجان آوردن افراد تسلیت گو و قوییت شکوه و عزمشان پس از آرام شدن صدای پاهایشان است. مداح با صدای بلند و پرشور می گوید، مداح/ سنگین و حماسی/ با طنین سرودی خوش بدرقه اش کنید. (شاملو، ص ۳)

مداح در اینجا با لحنی پرشور، شهیدی را که مردانه و دلیرانه در مقابل حاکم ستمگر ایستاد و فساد طبعهٔ حاکمش را آشکار ساخت و به دلیل موضعگیری انقلابی اش به شهادت رسید می ستاید. همچنین کنش متقابل میان مداح و شنوندگان در ظهور بومش در شعر و در گفتگوش با مادران شهدا (زنان عاشق) آشکار میشود. مداح می گوید، *مداح/ زنان/ عشق ها را آورده بودند،/ اندام های شان/ از حرارت پذیرفتن و پروردن/ تب دار می نمود، (شاملو، ص ۵).* *زنان عاشق/ با خود در نوحه/ ریشه/ فروترین ریشه/ از دل خاک ندا داد، / «عطر دورترین غنچه/ می باید/ عسل شود!» (شاملو، ص ۵)*

شخصیت «خطیب»

همان گونه که از نام خطیب یا موعظه گر پیداست وی شخصیتی است که مأموریتی شریف بر عهده دارد و در پند و نصیحت خود صادق و راست گوست. خطیب، جوانان، دلک، مدعیان و دیگران را نصیحت می کند و می گوید، *خطیب/ چه لازم است/ چنان بنشینید/ که آفتاب/ هاله بر گرد صورت هاتان شود؟/ که آن دشنه ی پنهان آشکار/ از پیش/ حجت/ به حَقانیت این رسالت یزدانی/ تمام کرده است!* (شاملو، ص ۶)

شخصیت "جارچی"

جارچی، شخصیتی است که ویژگی اش صدای بلندش است. وی میان کوی و برزن راه می رود و جملاتی را به صورت آواز تکرار می کند که نشان دهندهٔ وجود یک حادّهٔ ناگهانی است. شاملو این شخصیت را به کار بست تا نقش محول شده به خود را این گونه ایفا کند، *جارچی ها/ در فواصل و با حجم های مختلف/ باکره گانی»/ شایسته ی خداوندگار!/ باکره گانی شایسته/ شایسته ی خداوند گار» (شاملو، ص ۷)*

شخصیت ایلچی

ایلچی، شخصیتی است که از سراسر کشور بازدید و جارچی، پشت سرش حرکت می‌کند و متن پیامی را که به مردم منتقل می‌سازد از او می‌گیرد. شاملو این شخصیت را نیز بر طبق نقشش به کار بسته است؛ از این رو نقش وی میان عناصر این شعر، مستقیم پس از شخصیت جارچی آمده، ایلچیان/ از دریا تا دریا، بر چارگوشه ی مُلک/ هر دری را به تفحص می‌کوبند/ و جارچیان از پس ایشان بانگ بر می‌دارند، / از دور و نزدیک درهایی به شدت کوفته می‌شود. (شاملو، ص ۶)

شخصیت «مادران = زنان عاشق»

مادران در اینجا همان مادران شهدا هستند که سیاهپوش شده اند و تلخی از دست دادن فرزندان شهیدشان را چشیده اند. آنان همان کسانی هستند که گفتگویی میان آنان و مداح، حین تشییع جنازه شهید برمی‌گیرد. شاملو در این شعر، مادران شهدا را زنان عاشق نامید؛ زنانی که عاشق خاک میهن هستند و فرزندان خود را در راه آزادی نثار کردند. نشانه اینکه این زنان همان مادران شهدا هستند این است که مادران شهدا همان واژه های زنان عاشق را تکرار می‌کنند. مادران می‌گویند، مادران/ ریشه، فروترین ریشه/ از دل خاک/ ندا داد، /— عطر دورترین غنچه / می‌باید/ عسل شود! (شاملو، ص ۵) از آنچه گذشت نتیجه می‌گیریم که شاملو در انتخاب شخصیت‌ها یا تعیین بُعد خارجی آنها به شیوه سنتی عمل نکرده است؛ زیرا شخصیت‌ها را به صورت مستقیم شرح نمیدهد؛ بلکه به آنها فرصت میدهد تا همراه با رویدادها رشد کنند. بنابراین شاملو تنها به آوردن چند اشاره پراکنده برای بیان شخصیت‌ها بسنده میکند و کار تعیین ویژگی‌های آنها را به خواننده می‌سپارد.

همچنین شاهد آن هستیم که شاملو چند شخصیت واقعی را ارائه داده که نقش خود را در حالی ایفا می‌کنند که این نقش، همراه با رویدادها رشد می‌کند. آن شخصیتها با سیره و تکوین رویدادها در تناقض نیستند؛ بلکه هر شخصیت در این شعر به خوبی در خدمت رویدادها به کار بسته شده است.

شخصیت‌های به کار رفته در این شعر را می‌توان به دو قسمت شخصیت‌های اصلی (شخصیت‌پردازی مستقیم) مانند راوی، دلچک، مادران، مداح و خطیب، و شخصیت‌های فرعی (شخصیت‌پردازی غیر مستقیم) مانند ایلچی، جارچی و میزبان تقسیم کرد.

دوم، ساختار رویداد روایی

رویداد در شعر شاملو در چند حلقه یا دایره‌ی روایی عرضه شده است و می‌توان آنها را به صورت ذیل تقسیم کرد،

۱- فضایی آماده برای پذیرایی از مهمانان.

۲- یک میزبان.

۳- چند خادم و غلام برای پذیرایی از مهمانان.

۴- مهمانانی از شخصیت‌های متعدد.

۵- صحنه‌ی پویای مداح.

شاملو در حلقه‌ی اول روایی، مؤلفه‌هایی اصلی را بررسی کرد که درگاهی برای ورود به ساختار رویداد هستند؛ از این رو شعرش را با سخن راوی که خود شاعر است شروع نمود تا شروعش با زبان توصیف باشد و فضای ضیافت را توصیف کند و پس از آن به بررسی ساختار نمایشی شعر بپردازد. این ساختار نمایشی، یک ساختار دایره‌وار مبتنی بر دیالوگ است که با میزبان یعنی حاکم شروع می‌شود. میزبان می‌گوید، میزبان/سروران من! سروران من! /جداً بی تعارف! (شاملو، ص ۱)

این آغاز نشان دهندهٔ دروغ، ربا و نفاق است؛ زیرا حاکم، شخصیتی رباکار و منافق دارد که به خنجر کج قرار داده شده در بیس آراستهٔ چینی می ماند. سپس راوی، حرف او را قطع می کند و به توصیف فضای آماده شده برای ضیافت می پردازد؛ فضایی که غلامان و خادمان در آن به حاکم کمک می کنند و با لبخندی دروغین بر لب در جامهای مهمانان، زهر می ریزند. شاملو می گوید، میهمانان را/ غلامان/ از میناهای عتیق/ زهر در جام می کنند. / لبخند شان/ لاله و تزویر است. (شاملو، ص ۲)؛ بنابراین بر چهرهٔ این خادمان، لبخندی با ظاهری زیباست که به گل شقایق می ماند؛ اما باطن آن لبخند به مانند باطن گل سرخ، سیاه است.

شاملو در ادامه به توصیف کار این خادمان که زهر در جام مهمانان می ریزند می پردازد؛ اما این زهر، باعث مرگ جسمانی نمی شود؛ بنابراین مرگی بی دردسر است، که مرگ بی دردسر/ تقدیم می کنند (شاملو، ص ۲).

این زهر، به مرگ جسمانی نمی انجامد؛ بلکه جان، وجدان و شخصیت آدمی را از او می ستاند. این، یک مرگ معنوی است، مانند آن غلامان و خادمان که با ریختن زهر در جام های شراب، مرگ آسان و بی دردسر را به جای مرگ با خنجر کج برمی گزینند؛ چرا که مرگ با زهر ریخته شده در جامه های شراب، مرگی لذت بخش و بی دردسر است.

راوی در ادامه به شرح حال کسانی می پردازد که زهر تقدیم شده توسط غلامان را سر می کشند. آنان با این کار، هویت انسانی خود را از دست میدهند و غلامان، آنان را روی طاقچه ها قرار میدهند. قرار دادن مردگان روی طاقچه ها کنایه از جایگاه این مردگان و میزان نزدیکیشان به درگاه حاکم است. مرده گان را به رَف ها چیده اند (شاملو، ص ۲)

اما کسانی که از نوشیدن این زهر سر باز زدند و ارزش و هویت انسانی خود را حفظ کردند و تسلیم اسارت و بردگی نشدند در یخدان قرار داده می شوند.

باغ / بی تندیس فرشته گان / زیبایی ناتمامی ست! / خنده های ریش خندآمیز (شاملو، ص ۳)

سپس حلقه جدیدی از حلقه های روایت آغاز می شود که همراه با پویایی است. ولگرد وارد می شود وشتابان به این طرف و آن طرف می رود. سپس با تمام دروغ وریا، سخن دلچک را مبنی بر واقعی بودن این بهشتی که حاکم ایجاد کرده تأیید می کند؛ اما ناگهان صدای گلوله، صدای او را قطع می کند و پس از سکوتی طولانی، صدای عزاداران و طبل و سنجشان و صدای حرکت منظم پایشان به گوش می رسد. سپس این صدا ضعیف می شود و مداح به نوحه سرایی برای کسانی می پردازد که در راه رسواسازی حاکم دروغ گو شهید شده اند.

شاملو دارای سبک ویژه ای در خلق حلقه های روایی اش است؛ زیرا رویداد را از طریق دیالوگ میان راوی و مداح ایجاد می کند و در روایت پیرنگ، از دیالوگ و چندصدایی شخصیت های متعدد استفاده می نماید؛ از این رو راوی توضیح می دهد که دلیل کشته شدن فردی که جنازه اش تشییع شد و زنان بر او گریستند این بود که حاکم و اطرافیانش از او خواستند تا صدای گرک یعنی "بدبد" را تکرار کند (تکرار "بد" بر اعمال و رفتار حاکم تأکید دارد) و زمزمه آبی را که در ستایش آزادی می سراید انکار کند. اما آن شخص از پیروی از حاکم و اطرافیانش سر باز زد، با همان لحن / گفتندش، / چنان باشد / که آواز گرک را انکار کنی / و زمزمه ی آبی را / که در رهایی / می سُراید» (شاملو، ص ۶۷).

بنابراین آن جوان نپذیرفت به مانند فرشتگان باشد که از او امر الهی، بی چون و چرا پیروی می کنند؛ بلکه خواست به مانند شیطان، سر باز زند و نافرمانی کند؛ از این رو سزای کارش کشته شدن با گلوله پلیس بود. با وجود انعان حاکم و اطرافیانش به صدای کرک اما آنان چندان بینایی و آگاهی باطنی ندارند که حقیقت هر چیز را دریابند. از نظر آنان،

آن جوان، یک فرد احمق، پست و شایسته‌ی کشته شدن است؛ اما در واقع این طور نیست؛ بلکه او بی‌باک و صاحب بصیرت است و واقعیت را می‌بیند. او از زمره‌ی کسانی است که با از خودگذشتگی در برابر زور، تسلط، اجبار و ظلم ایستادند و «نه» گفتند. این جوانی که جنازه اش تشییع شد تنها خواست که همچون شمع در راه آزادی بسوزد و شعله‌ی عشق را برای درک واقعیت برافروزند. این امر از سخن ولگرد روشن می‌شود؛ ولگردی که صدایش بلند می‌شود؛ گویی دوباره به زندگی برگشته است تا بر این واقعیت تأکید کند.

سپس نوبت به شخصیت واعظ یا خطیب می‌رسد که آنان را به صداقت و راستی دعوت می‌کند و نصیحتش به آنان این است که انتقاد و تمسخر کنایه آمیز فایده ای ندارد. همچنین در میان آن رویدادها، دیالوگهای متعددی میان مداح و مادران شهدا و غیره صورت می‌گیرد. علاوه بر این، همان طور که آغاز شعر، سنتی نبود پایان آن نیز باز است و شخصیت‌های جدیدی را می‌پذیرد و یک موضعگیری مشخص را تحمیل نمی‌کند که خواننده به آن منتهی شود.

سوم ساختار مکان روایی

قبل از ورود به ساختار مکان روایی در شعر در ابتدا ناگزیر باید به دو اصطلاح مهم اشاره کنیم که عبارتند از مکان روایی و فضای روایی. «مقصود از مکان روایی، تنها یک مکان است؛ اما مقصود از فضای روایی، مجموعه ای از اماکن است؛ بلکه تنها به این نیز محدود نمی‌شود و ریتم منظم رویدادهایی را نیز شامل می‌شود که در این اماکن اتفاق می‌افتند». (عبد المنعم، ۲۰۱۶، ص ۸۲)

بنابراین گاه مکان، متعدد است و شامل مکانه ای موجود در متن میشود و گاه یک مکان است؛ اما فضا، مجموعه ای از اماکن درون متن ادبی است. برخیها میان مکان و فضا خلط می‌کنند و برخیها

آن دو را یکی و فضا را معادل مکان می دانند. بنابراین باید میان آن دو فرق گذاشت. «فضایی که شعرشناسان بررسی کرده اند تنها آن مکانی نیست که ماجراجویی روایت شده، در آن اجرا می شود؛ بلکه همچنین یکی از عناصر کارآمد در خود آن ماجراجویی است. بدی نسان مکان برای روایت، یک امر ضروری است» (بحراوی، ۱۹۹۰، ص ۲۹). «ظهور شخصیتها و رشد رویدادها که در سازوکار روایی نقش دارند به پیکربندی ساختار مکانی کمک می کند؛ چرا که پیکربندی مکان تنها از راه وجود قهرمانان در آن صورت می گیرد» (بحراوی، همان) اما فضا «تنها مجموعه ای از روابط موجود میان اماکن، محفل و دکور است که رویدادها و شخصیتهای مورد نیاز رویداد (راوی و شخصیت های داستان) در آن اتفاق می افتند» (همان).

محمد بنییس می گوید، «مکان، جدا از فضا و عامل ایجاد فضا است. به عبارت دیگر فضا همیشه به مکان نیازمند است» (بنییس، ۲۰۰۱، ص ۱۱۲).

«همان طور که زمان به منزله خطی است که رویدادها روی آن حرکت می کنند مکان نیز روی همین خط ظاهر می شود و با آن همراه است و آن را بربردارد؛ چرا که مکان، چارچوبی است که رویدادها در آن رخ می دهند» (قاسم، ۱۹۸۵، ص ۱۰۲) بنابراین فضا، مفهومی شامل تر و گسترده تر از مکان دارد.

شاملو به فضای بیرونی متن، توجه زیادی نکرد؛ همچنین به مکان نیز توجه زیادی نشان نداد؛ چرا که مکان ضیافت را متغیر و نامعین قرار داد؛ البته می توان میان ابعاد گوناگون درون متن، مرزبندی کرد تا این امر نوعی تمایز به آن بیخشد. مکان در شعر «ضیافت» شاملو، احساسات و عواطف دریافت گر را بر میان گیزد؛ زیرا می توان اماکن آمده در این شعر را به موارد ذیل تقسیم کرد،

۱. فضای ضیافت

شاملو فضای ضیافت را به صورت خلاصه و غیر قابل پیش بینی به تصویر کشید؛ زیرا ابراز داشت که ضیافت، عبارت از یک خنجر کج در یک دیس چینی است،

تنها/ یکی خنجر کج بر سفره ی سور/ در دیس بزرگ بدل چینی (شاملو، ص ۱).

علاوه بر این، گروهی از خادمان، مشغول پذیرایی از مهمانان هستند، میهمانان را/ غلامان/ از میناهای عتیق/ زهر در جام می کنند (شاملو، ص ۲).

۲. مکان مداح

شاملو در اینجا از مکان فضای ضیافت به مکان مداح منتقل می شود که البته این مکان، مناسب با رویداد است؛ زیرا مداح برای سرودن و گریستن نیاز به فضایی باز و گسترده دارد؛ از این رو می بینیم که شاملو پیش از آنکه مداح، سخنش را آغاز کند به توصیف مکانی می پردازد که رویداد نیل در آن رخ میدهد. وی می گوید،

طبل و سنج عزاداران از خیلی دور/ صدای قدم های عزاداران که به آهسته گی در حرکت اند، در زمینه ی خطبه ی / مداح./ صدای سنج و طبل گه گاه بسیار ضعیف شنیده می شود (شاملو، ص ۳)

از آنچه گذشت نتیجه می گیریم که صحنه در اینجا یک صحنه پویاست که شامل حرکات نهفته در متن می شود؛ به طوری که مداح، خطبه و نوحه خوانی خود را شروع می کند. سپس این صحنه که در آن، دیالوگی میان مداح، مادران شهدا، خطیب و دیگر شخصیت ها درمی گیرد به پایان میرسد،

تُهل بزرگ که با ضرب به های چهارتایی از خیلی دور به گوش آمدی
رسد ناگهان قطع / می شود. سکوت سنگین ممتد. (شاملو، ص ۶)

۳. مکان ایلچی و جارچی

تصویر ارائه شده از ایلچی و جارچی، تفاوتی با تصویرشان در عالم واقع ندارد؛ چرا که ایلچیان و جارچی در کنار هم حرکت می کنند تا جارچی، پیام پادشاه یا غیره را به مردم اطراف برساند و صدایش در خانه ها، مغازه ها و دیگر اماکن شنیده شود. شاملو به هنگام صحبت درباره ایلچیان به توصیف مکان می پردازد و می گوید،

ایلچیان / از دریا تا دریا، بر چارگوشه ی مُلک / هر دری را به تفحص می
کوبند (شاملو، ص ۶)

این همان نقش ایلچیان است. آنان مکان را برای جارچی آماده میکنند
تا وی پیامش را به همه جا برساند،

و جارچیان از پس ایشان بانگ بر می دارند، / از دور و نزدیک درهایی به
شدت کوفته می شود (شاملو، ص ۶).

از آنچه گذشت نتیجه می گیریم که شاملو در توصیف تمامی اماکنی
که رویدادها در آن رخ داده است موفق بود؛ زیرا این اماکن با بُعد
محتوایی و شکلی شخصیتها تناسب دارند. همچنین شاملو، تغییر
مکان را ابزاری برای تغییر مسیر رویدادها و توسعه شخصیت ها قرار
داد؛ چرا که چند مکان ایجاد کرد؛ اما فضا را یکسان قرار داد؛ به طوری
که برای تمامی اماکن، مناسب است.

چهارم، ساختار زمان روایی

سخن گفتن درباره زمان، پیوند محکمی با زمان گفتمان دارد (مندلاو،
۱۹۹۸، ص ۸۵)؛ چرا که «حکایت با رویدادها، شخصیتها، مکانها و

زمانه‌ایش نمی‌تواند بیرون از گفتمانی که آن را روایت می‌کند وجود داشته باشد» (القاضی، ۲۰۱۶، ص ۲۳۰).

بحث از زمان، امری دشوار است؛ زیرا «زمان، سرشت عجیب و وجود پیچیده‌ای دارد و به عدم وجود نزدیکتر است تا وجود. به طور مثال تا می‌گوییم بیدار شدیم به یکباره سه زمان در ذهن شنونده یا خواننده حاضر می‌شود، انتقال از اینجا و الآن، فکر نکردن به آینده و فکر کردن به آنچه انجام شده. بدون این سازوکار چند بعدی به هیچ وجه نمی‌توان تجربه‌ای را درک کرد؛ زیرا زمان به خودی خود آغاز نمی‌شود و پایان نمی‌یابد؛ بلکه محور خطی و نامحسوسی است که به هر سمت می‌رود و به هر جا منتهی می‌شود» (المقداد، ۲۰۱۰، ص ۱۵۰).

به منظور بررسی ساختار زمانی یا روابط زمانی بر شعر نمایشی ضیافت اثر شاملو باید آن ساختارها یا روابط را به طور جداگانه بررسی کنیم؛ به این صورت که ابتدا باید به بررسی نظم زمانی و بازگشت به گذشته و نگرش به جلو که مبتنی بر آن هستند بپردازیم، سپس مدت زمان و موارد مرتبط با آن یعنی درنگ، صحنه نمایشی، چکیده یا حذف و بالاخره تکرار را مورد بررسی قرار دهیم.

اول نظم

ژرار ژنت معتقد است که نظم روابط زمانی حکایت یا به صورت بازگشت به گذشته است یا نگرش به جلو؛ چرا که بر اساس زمان پربیشی، «می‌توانیم به گذشته برگردیم یا به سمت جلو حرکت کنیم و به اندازه کم یا زیاد از لحظهٔ پربیشانی، دور شویم» (جینیت، ۱۹۹۷، ص ۵۸) بر ادامه این دو عنصر را بررسی می‌کنیم:

عنصر اول بازگشت به گذشته flash back

می توان گفت بُعد زمانی در شعر ضیافت اثر شاملو، نقطه مهمی در نقل حکایت است؛ چرا که وی قصد دارد آن را از شگرد سنتی نقل منحرف کند؛ بلکه می خواهد نظم زمانی آن را از نو بچیند. هدف شاملو از این تلاش برای پیکربندی دوباره زمان بر طبق دیدگاه ویژه خودش، برانگیختن شگفتی و سؤال نزد خواننده است.

شاملو در این شعر، یک زمان پریشی آشکار ایجاد کرد؛ زیرا داستان شهادت جوانی را که مخالف حاکم و اطرافیانش بود از پایان ماجرا شروع کرد؛ به طوری که داستان وی با صده تشییع جنازه‌اش آغاز می شود.

مداح/ سنگین و حماسی/ با طنین سرودی خوش بدرقه اش کنید/
که شیطان/ فرشته ی برتر بود/ مجاور و هم دم./ هراس به خود
نگذاشت/ گرچه بال هایش جاودانه گی اش بود (شاملو، ص ۶)

سپس شاملو بازگشت به گذشته کلیای به دلیل شهادت آن جوان کرد.

راوی/ با همان لحن/ گفتندش، / «چنان باشد / که آواز گُرک را انکار
کنی/ و زمزمه ی آبی را/ که در رهایی/ می سُراید» (شاملو، ص ۶)

هدف شاملو از کاربرد صیه ماضی ساده (گفتندش)، بیان ماجرای اصلی قصیده بود. با این بازگشت به گذشته و بیان دلیل کشته شدن، ماجرای قصیده، حالتی دایرهوار به خود گرفته است؛ به طوری که سطرهای پایانی (بیان دلیل کشته شدن) با سطرهای آغازین (یعنی صده تشییع جنازه) پیوند خورده اند.

عصر دوم نگرش به جلو flash forward

بازگشت به گذشته دست مایهای اصلی است که شاملو از آن برای تکمیل حکایت خود استفاده کرد؛ اما به عنصری دیگر یعنی نگرش به جلو نیز روی آورد. نگرش به جلوی زمانی همان چیزی است که ژرار ژنت آن را رصد می‌نامد و در تعریف آن می‌گوید که آن «یکی از انواع زمانپریشی (anachrony) است که با گذر از زمان حال به سمت آینده پیش می‌رود و یک یا چند رویداد را که بعد از زمان حال رخ می‌دهند فرامی‌خواند (برنس، ۲۰۰۳، ص ۱۵۸).

ما شاهد آن هستیم که شاملو در دیالوگ مربوط به مادران شهداء که خبر از مرگ فرزندانشان می‌دهند از این زمان پریشی برای رصد آینده آن شهید در حال تشییع استفاده می‌کند. هدف مادران شهدا از این پیشبینی، این است که در برابر سوز فراق فرزندانشان به خود قوت قلب دهند. شاملو از زبان آن مادران می‌گوید، آه، فرزندان! / فرزندان گرم و کوچک خاک/ که بی‌گناه مرده‌اید/ تا غرفه‌های بهشت را/ بر والدان خویش/ در بگشایید! (شاملو، ص ۵)

این رصد درونی در خصوص حکایت، پیوند محکمی با شخصیت‌های شعر ضیافت دارد. گویا این اشارهٔ رصدمحور به منزلهٔ اشارهٔ آرامشی برای آن مادران است.

دوم مدت

«مدت، به زمان طول کشیدن خواندن یک متن روایی در مقایسه با زمان طول کشیدن رویدادها توجه دارد. مدت، دورهٔ دوام حکایت است که با ثانیه، دقیقه، روز، ماه و سال اندازه‌گیری میشود. در مقابل، مساحت بیان حکایت با سطر و صفحه اندازه‌گیری میشود.» (القاضی، ۲۰۱۰، ص ۱۲۱).

می توان گفت که شاملو در شعر خود، شکل زمان را شکسته است؛ چرا که رویدادهای این شعر گاه در یک لحظه زمانی کوتاه و گاه در یک دوره زمانی بلند مدت رخ می دهند. تعیین مدت زمان در چهار ضریب روایی انجام می شود که به صورت ذیل است،

۱. درنگ Pause

درنگ، «یک ضرباهنگ روایی tempo است و به همراه خلأ روایی، صحنه نمایشی، چکیده و کشش روایت یکی از سرعتهای اصلی روایی برشمرده می شود. وقتی بخشی از متن روایی یا زمان گفتمان متوقف می شود درنگ، پیش می آید (و گفته میشود که روایت، دچار درنگ شده است). دلیل به وجود آمدن درنگ می تواند پرداختن به توصیف یا اظهارنظرهای حاشیه ای راوی باشد» (برنس، ۲۰۰۳، ص ۱۶۹).

درنگ توصیفی (Descriptive pause) از طریق مقاطع توصیفی به وجود می آید؛ به طوری که تداوم روایی، قطع می شود و به دلیل گرایش روایت به توصیف، ضرباهنگ روایت از بین میرود و دیگر نه کند است و نه سریع.

درنگ های توصیفی فراوانی در این شعر وجود دارد. به طور مثال می بینیم که راوی در ابتدای شعر، شروع به توصیف مکانی می کند که رویدادها در آن رخ می دهند و پیشتر به آن اشاره شده بود، تنها/ یکی خنجر کج بر سفره ی سوز/ در دیس بزرگ بدل چینی (شاملو، ص ۱).

شروع شعر با این درنگ توصیفی به خواننده، این امکان را می دهد تا مکانی را توصیف کند که رویدادها در آن رخ می دهند. شاملو از طریق این درنگ توصیفی که بیش از سه سطر شعری نیست نشانه هایی از مکان را ارائه داده است.

سپس وی به هنگام توصیف مکان مهمانان و شکل ضیافت به توصیفی می‌پردازد که مدت زمانی به طول انجامید،

راوی/ میهمانان را/ غلامان/ از میناهای عتیق/ زهر در جام میکنند./
لبخند شان/ لاله و تزویر است./ انعام را/ به طلب/ دامن فراز کرده اند/
که مرگ بی‌ردسر/ تقدیم می‌کنند./ مرده گان را به رف‌ها چیده اند/
زنده گان را به یخ دان‌ها./ گرد/ بر سفره‌ی سور (شاملو، ص ۲)

با وجود گستردگی درنگ توصیفی در اینجا که شامل ۲۵ سطر شعری می‌شود؛ اما این درنگ، توانست حکایت را یکپارچه سازد و هدف شاملو را تبیین کند؛ چرا که این درنگ، تنها یک درنگ توصیفی نیست؛ بلکه در ترسیم شخصیت‌هایی، نقش ایفا کرد که در ضیافت حاضر خواهند شد و خواننده را با آنان آشنا خواهد کرد. همچنین این درنگ، موضع راوی - شاعر - نسبت به این مهمانی و میزبان را روشن می‌سازد.

از دیگر نمونه‌های درنگ توصیفی در این شعر، درنگ رویدادها به هنگام سخن گفتن ولگرد است. وی می‌گوید،

قطع با صدای گلوله/ سکوت ممتد./ طبل و سنج عزاداران از خیلی دور
(شاملو، ص ۳).

در این درنگِ توصیفی که سکوت طولانی مدت و ممتدی بر آن حکم فرماست شاملو شروع به توصیف مکان دیگری می‌کند که صدای مداح در صدر آن قرار دارد و جنازه‌های شهدا در آن تشییع می‌شود. همچنین شاهد درنگ زمانی طولانی مدتی پس از سخنرانی خطیب برای حاضران هستیم، نُهل بزرگ که با ضرب‌های چهارتایی از خیلی دور به گوش‌آمی رسد ناگهان قطع / می‌شود. سکوت سنگین ممتد (شاملو، ص ۶).

اغلب این درنگ‌های زمانی پیش از سخن راوی هستند؛ گویی هدف از آنها تشویق خواننده و ایجاد آمادگی ذهنی در او برای دریافت سخن راوی است. همچنین ارزش فنی آن درنگ‌ها یکسان است؛ چرا که همه برای یک هدف مشخص به کار گرفته شده‌اند.

۲. صحنه نمایشی Scene

صحنه نمایشی «میزان شتاب ضرباهنگ روایت tempo است. وقتی که زمان گفتمان با زمان داستان برابر می‌شود صحنه نمایشی به وجود می‌آید». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۲۰۳)

شاملو تمامی این قصیده را به صورت دیالوگ میان شخصیت‌ها قرار داد؛ به طوری که خواننده با خواندن آن احساس می‌کند که انگار در حلقه‌ای دایره وار از دیالوگ قرار دارد. شاملو داستان را به صورت کامل نقل می‌کند و این چیزی است که ما از ابتدای شعر تا انتهای آن شاهدش هستیم. همچنین تمامی شخصیت‌های شعر درهم تنیده هستند و در گفتگو شرکت دارند. به طور مثال نخستین صحنه نمایشی با سخن میزبان شروع شد که راوی، آن را قطع کرد. سپس نوبت به مداح می‌رسد و گفتگویی میان او و مادران شهدا درمی‌گیرد. سپس نوبت به خطیب، ولگرد، دلک و دیگران می‌رسد.

راوی/ امّا/ رعشه افکن/ پرسشی/ تنوره کشان/ گرد بر گرد تو/ از آفاق برمی‌آید، / یلقک / نیشخندی/ آری./ گزمه‌ها قدّيسان اند!/ گزمه‌ها/ قدّيسان اند! (شاملو، ص ۷)

در این صحنه نمایشی گفتگو محور شاهد تناسب و تساوی میان زمان حکایت و زمان واقعی رویدادها هستیم و این صحنه، نشاندهنده واقعگرایی در نقل رویدادهای این داستان است. یکی دیگر از نمونه‌های

بیانگرِ صحنهٔ نمایشی نزد شاملو نمونه‌ی نیل است، نه بر رَف چیده گان ایم کز مرده گان ایم/ نه از صندوقیان ایم کز زنده گان ایم؛ (شاملو، ص ۲)

در این صحنه با نقل نقطه نظر راوی (یا همان شاعر) در خصوص ایستادگی در برابر حاکم خودکامه و ستمگر، شاهد چکیده گویی و اجمال هستیم. همچنین می توان این موضوع را در صحنهٔ نمایشی نیل دید،

که آواز گرک را انکار کنی/ و زمزمه ی آبی را/ که در رهایی/ می سُراید» (شاملو، ص ۶)

رویدادها و موضع گیری های این صحنه، نشان دهندهٔ نقطه نظرات نخبگان حاکم در خصوص این اپوزیسیون است.

۳. خلأ روایی Ellipsis

خلأ روایی یکی از انواع سرعت روایی است و «زمانی رخ می دهد که بخشی از روایت (مانند واژگان یا جملات) که باید در مقابل رویدادها یا مواضع روایی مرتبط با آنچه رخ داده قرار بگیرد یا آن را عرضه کند وجود نداشته باشد». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۷۱)

خلأ روایی در این شعر به صورت فنی به کار رفته و کاربست آن به وسیلهٔ شاملو با آگاهی بوده است. وی با گذاشتن چند نقطه در آغاز سطر شعری یا در پایان آن نشان داده که در آنجا خلأی روایی وجود دارد. به طور مثال در پایان سخن راوی و آغاز سخن مدعیان شاهد این امر هستیم،

راوی/ که برهنه پای/ برجاده یی از شمشیر گذشت هایم... (شاملو، ص ۲) مدعیان/ که بر سفره فرود آییید؟ (شاملو، ص ۳)

شاملو در این مقطع شعری، سرشت مهمانان و موضعشان و نیز موضعی را که خود وی تأیید می‌کند و به آن وابسته است تبیین می‌سازد. وی گروهی را توصیف می‌کند که برای آرمان خود رنج بسیار برده و فداکاری بسیار کرده‌اند. وی در خصوص صحنه‌های دردها و رنج‌هایی که این مدافعان کشور و آزادی‌کشیده‌اند و نیز در خصوص سخن‌مدعیان از خلأ روایی استفاده می‌کند؛ گویا می‌خواهد بپرسد که آیا پس از این همه درد و رنج و شکنجه که به دست حاکم خودکامه و اطرافیان‌ش متحمل شده‌اید راضی می‌شوید که بر سر سفره آنان بنشینید؟

در یک مقطع شعری دیگر نیز شاهد خلأ روایی در آغاز سخن مدعیان هستیم،

مدعیان/ و حقیقت مطلق جهان، اکنون/ به جز این دو چشم بدانیدش
خون چکان نیست - (شاملو، ص ۸)

این مقطع شعری پس از دیالوگ دل‌تک آمده است. ابتدا دل‌تک، نیروهای پلیس طرفدار حاکم را به سخره گرفت و آنان را قدیس خواند. سپس مدعیان، سخن دل‌تک را تأیید کردند. با وجود این تمسخر، مدعیان معتقد هستند که حقیقت حتمی در حال حاضر این است که چیزی جز دو چشم زشت و بدانیدش که از آن خون می‌چکد وجود ندارد.

۴. بسامد Repeating

بسامد، «روایت یا بخشی از روایت است که تکرار میشود؛ به عبارت دیگر آنچه که یکبار رویداده است برای چند بار (یا همان سبک یا با سبک دیگر) تکرار می‌شود». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۱۹۶)

بسامد در این شعر، تک‌بسامد است؛ به این صورت که روایت ماجرا در آن، تنها یکبار اتفاق می‌افتد؛ دلیلش این است که این شعر در ۸ صفحه

از قطع بزرگ یا ۱۷ صفحه از قطع کوچک سروده شده است؛ از این رو شاملو تنها به یکبار روایت کردن آن بسنده کرده و به جزئیات - چه در خصوص شخصیت‌ها و چه در خصوص رویدادهای فرعی - نپرداخته است. بدین سان، شعر او تنها بر یک رویداد اصلی که او خواهان تبیینش است تمرکز کرده است.

نتیجه‌گیری

نتایج به دست آمده از این پژوهش عبارتند از:

۱. توجه شاملو به عنوان شعرش به گونهای بود که بر متن شعر نمایشی سایه افکند؛ چرا که عنوان این شعر، فشرده و بیانگر هدف شاعر است.
۲. شاملو با استفاده از زبان توصیفی که بر ساختار روایی این شعر حاکم است توانست تصویری کامل از شخصیت‌ها، رویدادها و مکان را ارائه دهد.
۳. شاملو در این شعر، توجه زیادی به بُعد مکانی نشان نداد؛ اما توانست مکانها را متناسب با شخصیتها و رویدادها و به گونهای به کار بگیرد که بیانگر آنها باشد.
۴. ابعاد مکان‌هایی که شاملو به کار بسته، با ارائه تصویری واقعی توانسته است نقش بارزی در تحول رویداد ایفا کند.
۵. شاملو در این شعر، توجه زیادی به بُعد زمانی نشان نداد؛ بنابراین شعرش برای تمامی زمان‌ها مناسب است.
۶. شاملو با انتخاب صفات و القابی که بر جهان شخصیتها دلالت دارد به این امر توجه نشان داد.

۷. شخصیت های این شعر به دو دسته شخصیت های اصلی و فرعی تقسیم می شوند. شخصیت های اصلی، حاکم بر رویدادها هستند و به صورت اساسی در آنها مشارکت دارند و شخصیت های فرعی، شخصیت هایی هستند که شاملو توانست به خوبی آنها را در راه خدمت به رویدادهای شعر به کار بگیرد.

۸. شاملو در ترسیم شخصیت های شعرش، رویکرد متفاوتی اتخاذ کرد؛ زیرا به آنها چه از نظر بُعد خارجی و چه از نظر بُعد روانی حالتی انتزاعی بخشید و در برخی از شخصیت هایش به ویژه شخصیت هایی که پسزمینه فرهنگی و اندیشه های دارند به اعتلای ارزشهای انسانی اهتمام ورزید.

۹. رویداد در این شعر، پیوند تنگاتنگی با شخصیت ها دارد.

۱۰. رویدادهای این شعر به میزان زیادی مطابق با واقعیت هستند و شاملو توانست با استفاده از آنها، تصویر جامعه ایران در آن زمان را به خوبی بازتاب دهد.

۱۱. شاملو از ابتدا تا انتهای این شعر به ساختار رویداد اهتمام ورزید؛ چرا که آغاز شعرش، به سبک سنتی نیست و پایان آن نیز پایانی باز است و به خواننده، این آزادی را می دهد تا میان سکوت در برابر حاکم یا انقلاب علیه او و مرگ در راه آزادی، یکی را انتخاب کند.

۱۲. شاملو در این شعر، زبان توصیف را با زبان نماد درهم آمیخت. زبان توصیف، زبان غالب بر این شعر است و زبان نماد، به گونه ای به کار گرفته شده است که به درک رویداد و رشدش درون شعر کمک می کند.

۱۳. همچنین زبان شعر با زبان نمایش درهم آمیخته شده و شاملو، ساختار نمایش را در این شعر وام گرفته است؛ به طوری که

شاهد ساختاری دایره‌های - نمایشی در آن هستیم که با استفاده از دیالوگ به دست آمده است.

۱۴. ساختار زبان در این شعر شاملو، ساختاری محکم است و واژگان به کار رفته در آن با عنوان شعر و هدف آن تناسب دارد.

منابع

منابع عربی

۱. إسماعیل، عز الدین، (۱۹۷۷ م)، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار الفكر العربي، ط ۳.
۲. بحرآوی، حسن، (۱۹۹۰ م)، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط ۱.
۳. بلال، أحمد کریم، (۲۰۱۴ م)، النزعة الدرامية فی الشعر العربي المعاصر (دراسة في الرؤى والتقنيات، سلسلة الرسائل الجامعية (۸)، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط ۱.
۴. بنیس، محمد، (۲۰۰۱ م)، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ۲، ج ۴.
۵. جینیت، جیرار، (۱۹۹۷ م)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، المشروع القومي للترجمة، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط ۲.

٦. زايد، على عشرى، (٢٠٠٢ م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤.
٧. الغابري، سامي، (٢٠١٧م)، تفكيك الميتافيزيقا وبناء الإيتيقا في فلسفة جاك ريدا، دار الخليج للصحافة والنشر.
٨. قاسم، سيزا، (١٩٨٥م)، بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، دار التنوير، ط١.
٩. القاضي، عبد المنعم زكريا، (٢٠١٦م)، هندسة الراوية (دراسة فى بنية السرد الموازي عند محمد قطب)، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
١٠. كرم، أنطون غطاس، (١٩٤٩م)، الرمزية والأدب العربى الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت.
١١. كندي، محمد على، (٢٠٠٣م)، الرمز والقناع فى الشعر العربى الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط١.
١٢. لحميداني، حميد، (٢٠٠٣م)، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط٣.
١٣. المرادى، الحسن بن قاسم، (١٩٩٢ م)، الجنى الدانى فى حروف المعانى، تحقيق د/ فخر الدين قباوه، وأ/ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١.
١٤. المقداد، فيصل، (٢٠١٠م)، عوالم تخيلية، قراءات موضوعاتية فى السرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١.
١٥. مندلاو، أ.أ. (١٩٩٨م)، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط١.

منابع فارسی

۱. پاشایی، ع، (۱۳۷۸ه.ش)، زندگی وشعر احمد شاملو (نام همه ی شعر تو) جلد ۲، نشر ثالث، چاپ اول.
۲. شاملو، احمد، (۱۳۹۷ه.ش)، دشنه در دیس، انتشارات مروارید.
۳. لنگرودی، شمس، (۱۳۹۲ه.ش)، تاریخ تحلیلی شعر نو، نشر مرکز، جلد سوم وچهارم ۱۳۴۱-۱۳۴۹، چاپ هفتم.
۴. نامداریان، تقی پور، (۱۳۹۰ ه.ش)، سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو) تهران: سخن.

منابع انگلیسی

- ۱- An introduction to Discourse Analysis, (۱۹۹۹), Gee, James Paul
(Theory and method), Routledge, first published. London
- ۲- Discourse as structure and process, (۱۹۹۷), Van Dijk, Teun A
(Discourse studies Vol ۱), Sage (A multidisciplinary Introduction)
publication. London, first published

مقالات عربی

۱. باغجری، کمال، (۲۰۱۲م)، آراء نقدیة للأدیب الإیرانی المعاصر محمد رضا شفیعی کدکنی(نظرتہ فی مراحل الشعر الفارسی المعاصر نموذجاً)، إضاءات نقدیة (فصلیة محكمة) السنة الثانية، العدد السادس، صیف ۱۳۹۲ش.
۲. شمس، فاطمة، (۲۰۱۵م)، جدلیة الشعر والسلطة فی ایران، ترجمة عبد العزیز الحمید، مرکز الملك فیصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دراسات ۳.

مقالات فارسی

۱. اکرامی، میر جلیل وحسین رسول زاده، (۱۳۹۳ ه.ش)، بررسی نمایشنامه وعناصر آن در شعر معاصر فارسی (در حوزهء شکل، ساختار، زبان و صور خیال) با تکیه بر موفق ترین اشعار، زبان و ادب فارسی (نشریهء سابق دانشکدهء ادبیات دانشگاه تبریز) دوره ۷۷، پاییز وزمستان، شماره مسلسل ۲۳۰.
۲. طاهری، علیرضا وزینب ید ملت، (۱۳۹۰ ه.ش)، جنبه های نمایشی اشعار احمد شاملو/ مجله ی بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شماره ی سوم، پاییز، پیاپی ۹، (مجله ی علوم اجتماعی و انسانی سابق).

فرهنگ لغت های عربی

- ۳- برنس، جیرالد، (۲۰۰۳م)، قاموس السردیات، ترجمة السيد إمام، میریت للنشر والمعلومات، ط ۱.
- ۴- برنس، جیرالد، (۲۰۰۳م)، المصطلح السردی، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بریری، المشروع القومي للترجمة ۳۶۸، المجلس الأعلى للثقافة.
- ۵- زیتونی، لطیف، (۲۰۰۲م)، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربی - انكليزي - فرنسی)، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط ۱.
- ۶- الفیروزآبادی، مجد الدین محمد بن یعقوب، (۲۰۰۸م)، القاموس المحيط، راجعه واعتنى به، أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، القاهرة: دار الحديث.
- ۷- القاضي، محمد وآخرون، (۲۰۱۰م)، معجم السردیات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط ۱.

بررسی تطبیقی مضامین زندان‌نامه های مسعود سعد سلمان و علی بن الجهم

د. طیبه سیفی^۱

محمدعلی کاظمی نصرآبادی^۲

تاریخ الاستلام ۲۰۲۴/۴/۱۷

تاریخ القبول ۲۰۲۴/۶/۲۰

چکیده

حبسیه یا زندان‌نامه گونه‌ای ادبی در قالب شعر و گاهی نثر، شامل خاطرات و گزارش شاعر یا نویسنده از زندان است که غالباً با شکایت و آرزوی رهایی همراه است و بیانگر حالات درونی شاعرانی است که در زندان به علت تنگی مکان، تاریکی زندان، شکنجه، دوری از معشوق

۱- استادیار زبان و ادبیات عربی، عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده

مسئول) t_seyfi@sbu.ac.ir

۲- کارشناسی ارشد ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

و... به ستوه آمده اند و به وصف ظاهری آن از جمله، زندان، زندانبان، غل و زنجیر و نیز وصف احوال برونی خود از جمله، خودستایی، بی‌گناهی، دوری از معشوق، صبر و شکیبایی و... می‌پردازند. از جمله این حبسی هسراها در ادبیات عربی علی بن الجهم شاعر عصر عباسی اول و در ادبیات فارسی مسعود سعد سلمان شاعر نیمه دوم قرن پنجم است که هر کدام بنابر زاویه دید منحصر به فرد خود به وصف زندان و حالات برونی خود پرداخته‌اند. از آنجا که میان دو این شاعر برخورد تاریخی وجود نداشته است و عرصه تاثیر و تاثر میان آن‌ها فراهم نبوده است و مطالعات تطبیقی مکتب آمریکایی نیز ناظر بر پژوهش‌های تطبیقی میان ادبیات مختلف یا میان ادبیات و سایر هنرها و معارف بشری است؛ لذا پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعات تطبیقی مکتب آمریکایی، به مقایسه مضامین مشترک میان حبسیات دو شاعر علی بن الجهم و مسعود سعد سلمان به عنوان نخستین حبسی هسرای ادب فارسی پرداخته است تا وجوه شباهت و تفاوت نگاه شاعرانه این دو شاعر در زندان سروده‌ها را کشف و نوآوری‌های شاعرانه آن‌ها را به مخاطبان معرفی کند؛ چرا که در ادبیات تطبیقی بیش از هر پژوهش دیگر می‌توان نقاط وحدت اندیشه بشری را دریافت و با این روش می‌توان پی برد که چگونه اندیشه‌ای در یک نقطه از جهان توسط یک ادیب مطرح می‌شود و در نقطه‌ای دیگر از جهان همان اندیشه به شکل دیگری ظهور میکند. از سوی دیگر یکی از کارکردهای ادبیات تطبیقی بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های میان شاعران در موضوع واحدی است. با بررسی مضامین مشترک در حبسیات دو شاعر روشن شد که مضمون خودستایی و مفاخره در حبسیات علی بن الجهم جایگاه ویژه‌ای دارد؛ زیرا شاعر خود را لایق چنین جایگاه پست و حقیری نمی‌داند. در مقابل در اشعار مسعود سعد سلمان مضمون طلب مساعدت از پادشاه برای رهایی از قفس زندان بسیار پررنگ است و شاعر راه رهایی از زندان را در مدح

ممدوحان جستوجو میکند.

واژگان کلیدی، ادبیات غنایی، حبسیات، مضامین مشترک، مسعود سعد سلمان، علی بن الجهم.

۱-۱. مقدمه

حبسیه یکی از انواع شعر غنایی است که منشأ آن را میتوان احساسات، عواطف و هیجانات شاعران در نظر گرفت. حبسیات بیشتر شامل وصف زندانها و اجزای آنها و نیز وصف احوالات درونی شاعران است. حبسیات یا زنداننامهها به دو گروه حسبحالی و غیر حسب حالی تقسیم میشوند. «در یک زندان نا اهنه حسب الحالی انتقادهای شاعر صریح و نمایش عیبهات و نقایص پررنگتر و برجستهتر است. علل واقعی بدبختیها بدون پرده پوشی و ابهام با لحنی تلخ و گزنده بیان شده است. اما در زنداننامه های غیر حسب حالی سخن از ستایشها و تملقها و فریادخواهی ها، شکایت از روزگار، قضا و قدر، تهدید و تطمیع، فتنه انگیزی دوستان، ایراد قسم در اثبات بی گناهی و رفع تهمت، یادآوری خدمات گذشته، توبه و انابت از گناه کرده یا نکرده، طلب بخشایش و در پایان از دعا میروند.» (ظفری، ۱۳۷۵، ص ۲۰) در ادبیات فارسی حبسیه سرایی از نیه دوم قرن پنج با حبسیات مسعود سعد سلمان شروع شد و بعد از آن خاقانی شروانی حبسیاتی سروده و تا دوره معاصر در اشعار ملک الشعرای بهار به حیات خود ادامه داده است. در حبسیات «قدرت بیان مسعود سعد بیشک نام او را به عنوان یک سرمشق جاویدان کرده است و خاقانی هم با آنکه حبسیات قوی دارد بیاننش چنان متصنع و پرحشمت است که خواننده به ندرت جرئت میکند در دل خویش با او همدردی واقعی کند.» (زرین کوب، ۱۳۷۹، ص ۱۵۶) و در ادبیات عربی «تجره زندان از گذشته دور وجود داشته و شاعران

عرب در دوره جاهلی و بعد از آن در دوره اسلامی، انواع مختلف شکنجه در زندان، مراحل و روش‌های آن را در اشعار خود مجسم می‌کردند و تصاویر روشنی از شخصیت زندان‌بانان، رنج و عذاب کشیدن زندانیان، لحظه‌های ضعف و استواری‌شان، بغدغه‌ها، رویاها و افکارشان را ترسیم می‌کردند. تعداد زیادی از شعراء به خاطر تجربه کردن این پدیده درآورد به توصیف زندان و دردهای متحمل شده بر آنها می‌پرداختند و اشعاری لبریز از رنج به نظم برمی‌آوردند. ولی بیشتر آنها بنابر دلایل متعددی که مهمترین آنها ترس از حاکمیت بوده، از بین رفته است. تجربه زندان تأثیر بسزایی بر زبان و وصف شاعران عرب از عصر جاهلی تاکنون داشته است.» (یوسف، ۲۰۱۴، ص ۳۳) «شاعران در زندان از ممدوحان طلب آمرزش و رحمت و بخشش می‌کردند و او را مدح و ثنا می‌گفتند و سخنچینان را افرادی دروغگو می‌خواندند و آنها را هجو می‌گفتند. همچنین شب‌های بیخوابی و محدودیتها را به تصویر می‌کشیدند و گاهی از دوستان طلب کمک می‌کردند و یا از خداوند مرگ می‌خواستند تا زودتر این حقارت و ذلت آنها به پایان رسد. شاید آن زندانها در بیداری قوا و تیزتر شدن ذهن شاعران حبسیه‌سرا تأثیر بسزایی داشته است و بر غنای تولیدات آنها افزوده و ارزش ادبی آن آثار را بالا برده است.» (الصمد، ۱۹۹۵، ص ۱۵) و از جمله آن حبسیه‌سرایان علی بن الجهم است که در قرن دوم هجری می‌زیسته است. «او علاوه بسیاری به کتاب‌های فلسفی داشت و در موضوعات مربوط به علم کلام با معتزله و زنادقه به بحث و جدل می‌پرداخت ولی عشق به شعر و ادبیات بر او غلبه کرد» (فروخ، ۱۹۸۱، ص ۲۸۹) و باعث شد که او به شاعری گراید. بعد از آن الجهم به خاطر رشک حسودان مدت مدیدی را در زندان به سر برد و حبسیاتی سرشار از مفاخره، مدح خلفا و وصف زندان سرود. از میان فرهنگ‌های ملل مختلف، ایرانیان و عرب‌ها از دیرباز با یکدیگر پیوند تاریخی و فرهنگی ریشه‌داری داشته‌اند؛ لذا قرابت و شباهت زیادی میان آثار ادبی شاعران این دو

ملت به چشم می خورد. هدف پژوهش حاضر تنها بیان شباهت ها یا تفاوت های میان مضامین حبسیات نبوده بلکه هدف، بررسی موردی اغراض در حبسیات و نوآوری های مضمونی دو شاعر بوده است. همین امر نگارندگان را بر آن داشت تا در این پژوهش تطبیقی بر اساس مکتب آمریکایی با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی مضامین مشابه حبسیات دو شاعر از منظر توصیف و معنا پردازند. از آنجا که در مکتب آمریکایی «دو اثر در هر زمینه ادبی با یکدیگر مقایسه می شوند. بدون آنکه تأثیر و تأثر دو اثر بزرگ دیگر مدنظر قرار بگیرد و اینکه ارتباط تاریخی میان دو اثر به عنوان شرط تحقیق قلمداد شود. و این بررسی تطبیقی لزوماً بین دو اثر ادبی صورت نمی گیرد بلکه می تواند بین ادبیات و زمینه های مختلف نیز صورت گیرد.» (علوش، ۱۹۸۷، ص ۹۵) و با توجه به اینکه این دو شاعر در دوبستر تاریخی و فرهنگی متفاوت رشد کرده اند؛ پژوهشگران بر آن شدند تا با روش توصیفی - تحلیلی و بر مبنای مطالعات تطبیقی مکتب آمریکایی و با بررسی الگوهای مضمونی مشترک میان این دو شاعر حبسیه سرا به بیان شباهت ها و تفاوت ها و نوع نگاه دو شاعر به یک موضوع مشترک، پردازند و به پرسش های ذیل در روند پژوهش پاسخ دهند.

۲-۱. پرسشهای پژوهش

- کدام مضمون در زندان نامه های دو شاعر پررنگ تر است؟
- مضامین مشترک در حبسیات دو شاعر تا چه اندازه شباهت دارند؟
- دو شاعر در زندان سروده هایشان چه میزان تقلید و یا نوآوری داشته اند؟

۳-۱. پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهش‌های متعددی در قالب مقاله، پایان‌نامه و رساله در خصوص مقایسه مضامین حبسیات فارسی و عربی صورت گرفته است که از جمله بارزترین آنها عبارت‌اند از ابراهیمی کاوری و چولانیان در پژوهش «مضامین و موضوعات مشترک در حبسیه های فارسی و عربی» در مجله زبان و ادبیات فارسی که در سال ۱۳۸۷ نوشته شده، به وصف مضامین مشترک میان حبسیات فارسی و عربی از جمله، وصف ظاهری زندان (غل و زنجیر، زندانیان، زندانبان و...) و وصف حالات درونی (بیگناهی خود، جدایی از خویشان و نزدیکان، توسل جستن به دیگران برای رهایی و...) سخن می‌گویند. دودمان کوشکی و داراپور در پژوهش «وصف زندان و احوال درونی در زندان سرودهای فارسی و عربی» در پژوهش نامه ادب غنایی که در سال ۱۳۹۰ نوشته شد مضامین وصفی را در زندان سروده های فارسی و عربی که از دو جهت (وصف ظاهری زندان و وصف احوال درونی) قابل بررسی است، مورد کنکاش قرار داده اند. ملایی در پژوهش «بررسی تطبیقی دو زندان سروده از ابن زیدون اندلسی و مسعود سعد سلمان الهوری» که در مجله پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در سال ۱۴۰۱ نگاشته شد به تحلیل تطبیقی دو زندان سروده از دو شاعر برجسته عرب و ایرانی یعنی ابن زیدون اندلسی و مسعود سعد سلمان پرداخته است پژوهش نشان می‌دهد که در قصیده ابن زیدون نمایی دو بُعدی از غم عشق و اندوه اسارت وجود دارد ولیکن در سروده مسعود، سوز و گداز یک زندانی جبراندیش که جهان را مظهر تنازع و تبعیض می‌بیند، بروز داده می‌شود. در مورد مسعود سعد سلمان مقاله های تطبیقی محدودی وجود دارد از جمله، آنرگون در پژوهش «دو شاعر زندانی (بررسی برخی عناصر مشترک حبسیه در شعر مسعود سعد سلمان و خاقانی شروانی)» در نشریه بهارستان سخن که در سال ۱۳۸۴ نگاشته شده به

بررسی برخی عناصر مشترک میان حبسیات دو شاعر ایرانی از جمله، تاریکی زندان، تن جامه، زندانبان، بند و زنجیر، صدمه و آسیب بند، ناتوانی و پیری و... پرداخته است. الزغول در تحقیق «اغراض حبسیه در ادبیات عربی و فارسی با تکیه بر حبسیات ابوفراس حمدانی و مسعود سعد سلمان» که در مجلهٔ نامهٔ پارسی در سال ۱۳۸۲ نوشته شد به بررسی برخی از این مضامین در حبسیات این دو شاعر از جمله، شکایت و سرزنش، رثا، تشبیب و تغزل، نامه های دوستانه (اخوانیات) و حکمت و زهد پرداخته است. در مورد علی بن الجهم که مقاله های بسیار اندکی وجود دارد که از مهمترین آنها میتوان به این پژوهش اشاره کرد، خمیس در پژوهش خود با عنوان «تجربة السّجن فی شعر علي بن الجهم دراسة نصیة» که در مجلهٔ كلية اللغة العربیة بی‌تایبارود که در سال ۲۰۲۱ چاپ شد به دفعات به زندان افتادن علی بن الجهم که دو بار بوده و نحوهٔ به زندان افتادن و قصایدی که در زندان سروده پرداخته است و در پایان مقاله به زندگی علی بن الجهم بعد از سپری کردن مدت حبسش و تاثیر زندان بر روی زندگیش پرداخته است. پژوهشگران با بررسی های خود تاکنون پژوهش مستقلی که به بررسی مضامین مشترک بین حبسیات مسعود سعد سلمان و علی بن الجهم پرداخته باشد دست نیافتند؛ لذا موضوع مقاله موضوعی جدید است که تا پیش از آن پژوهشی درباره اش صورت نگرفته است. از جمله نوآوری‌هایی که پژوهشگران از این پژوهش دریافته‌اند، نحوهٔ به کارگیری مضامین دو شاعر بود که در نوع خود و در مقایسه با سایر حبسیه‌سرایان مسیر جدیدی را در پی گرفته بودند و اینکه دو شاعر سعی کرده‌اند از تشبیهات و استعارات معمول فاصله گرفته و با نوآفرینی خود این مضامین مشابه و تکراری را طوری دیگر به مخاطب خود عرضه کنند.

۱-۲. مسعود سعد سلمان

مسعود سعد سلمان متولد میان ۴۳۸ و ۴۴۰ و متوفای ۵۱۵ هجری قمری است. بی‌گمان وی «بزرگترین شاعر قصیده سرای دریزبان شبه قاره هند و یکی از شاعران طراز اول عصر روم غزنوی و سبک خراسانی است. مسعود در قالب های گوناگون قصیده و مسمط و ترکیبند و ترجیع بند و مثنوی و غزل و قطعه و رباعی شعر سروده اما هنر او به‌ویژه در قصیده‌سرایی و امتیاز خاص او در حبسیات یا شعر زندان است که از نظر فزونی اشعار و بیان رنج‌ها و مصائب و احوال روحی تباه و روزهای سیاه زندانی، در تاریخ ادبیات ایران بی نظیر و در میان حبسیات مشهور ادب جهانی کم مانند است». (اتابکی، ۱۳۸۱، ص ۱) بیشتر زندان‌نامه‌های مسعود در قالب رباعی سروده شده است «مسعود به مدت هفت سال در زندان‌های دهک و سو و سه سال هم در زندان‌های محبوبس ماند. گویا‌نای پر رنج‌ترین زندان‌ها بود.» (سبحانی، ۱۳۷۵، ص ۹) همین گذراندن زندگی در زندان‌های دهک و سو و نای قلم وی را در سرایش حبسیات ورزیده کرد، وی «به سبک دلپسند و کلام بلیغ و مؤثر خود مشهور است. قدرت او در بیان معانی با کلمات پسنیده‌منتخب و مهارت وی در حسن تنسیق و تناسب ترکیبات انکارناپذیر است. قوت خیال او باعث شده است که بتواند گاهی مطلبی را با چند تعبیر که هر یک به تنهایی شایان توجه است، بیان کند.» (صفا، ۱۳۶۹، ص ۴۸۹)

۲-۲. علی بن الجهم

علی بن الجهم با کنهٔ ابا حسن شاعر عصر عباسی اول است که در سال ۱۸۸ هجری قمری در بغداد به دنیا آمد. «او که اصلیتی خراسانی داشت توسط بیشتر شاعران به دلیل انحرافی که از اهل بیت علیهم

السلام داشته، هجو شده است. زبان شعری او ساده و بدون تکلف و دارای طبع شعری دلپذیری است.» (المرزبانی، ۲۰۰۵، ص ۱۷۸) علی بن‌الجهم در زمان متوکل به خاطر مدح‌های بلندپای‌هاش همواره مورد رشک و حسادت درباریان قرار می‌گرفت که همین امر باعث شد درباریان به سعایت او برخیزند و او «یکسال در زندان باقی‌بماند و سپس آزاد شد. ولی هنوز طعم آزادی را نچشیده بود که بار دیگر دستگیر و به خراسان تبعید شد. در مورد علت حبس دوم وی اخبار حاکی از این است که بدخواهان به خلیفه گفتند، ص تو را هجو کرده است. او مدتی را نیز در زندان خراسان سپری کرد، تا اینکه به فرمان متوکل آزاد شد.» (الإصفهانی، ۲۰۰۵، ص ۱۶۶) «در اشعار علی بن‌الجهم فخر و خودستایی بسیار وجود دارد. او به جوانمردی خود و اینکه در ایام کمی از زندگی‌اش به لهو و لعب پرداخته افتخار میکند. همچنین او آن زمانی که در زندان حبس بوده و نیز برهنه به صلیب کشیده شدنش را به تصویر می‌کشد و اشاره دارد که در آن به خاطر داشتن نفسی قوی هرگز شکسته نشده و شکنجه زندانبان را به جان خریده است.» (ضیف، ۲۰۰۸، ص ۲۶۸)

۲-۳. مضامین مشترک میان حبسیه‌های علی بن‌الجهم و مسعود سعد سلمان

شاعران حبسیه سرا بر طول تاریخ شعر‌هایی بر سوگ آزادی، فراق و تنهایی خود سروده‌اند و رنج‌ها و مصیبت‌های متحمل شده بر آنها زبان شعری آنها را پخته‌تر و مؤثرتر کرده است. از این رو در میان این حبسیه‌ها علاوه بر مضامین معمول گاهی مضمون‌های جدیدی نیز ظهور و بروز میکند و یا اینکه تصویرهای جدیدی بر مضمون‌های متداول زنداننامه‌ها ظاهر میشود که حیرت و تأمل صاحب‌نظران را برمی‌انگیزاند. اکنون به برخی از این مضامین مشترک همراه با شرح و تحلیل آنها پرداخته میشود:

الف) تسلی دادن به خود، هردو شاعر در ابیاتی به این نکته می پردازند که آنها ترسی از زندانی شدن ندارند و زندان برای آنها مثل خانه شان می ماند. و خانه «به عقیده باشلار به معنای درون آدمی است و نمادی زنانه است، با مفهوم پناهگاه، مادر، حمایت و سینه مادر.» (شوالیه، ۱۳۸۲، ص ۶۶). مسعود سعد سلمان در رباعی زیر این مطلب را اینگونه بیان کرده است:

امروز منم چو ماری اندر سلهای زآوازه من در این جهان ولولهای

بر من هر موی اگر شود سلسلهای از چرخ فلک نکرد خواهم گلهای

(سعد سلمان، ۱۳۶۴، ص ۱۰۵۴)

الترجمة: اليوم أنا محاصر كالثعبان في القفص، وهناك ضجة في العالم بسبب سمعتي. لو حلت بي آلاف المصائب فلن أشكو من مصيري.

شاعر اشاره دارد به اینکه او چون ماری است که داخل زنبیلی گیر افتاده است و مار «سمبلهای منفی، مثل بدی و بلا، نابودکننده، خطر، ناپاکی، کردار بد در این دنیا، اضطراب، دیوانگی، آدم بدگوهر، نفس اماره و غیره را دارد» (اواراتی، ۲۰۰۴، ص ۱۵۵) مسعود سعد با این تشبیه خواسته نشان دهد که با اینکه داخل زندان افتاده است ولی همچنان خطرناک و سمی است و هر کجا که باشد بلا و خطر نیز با او همراه خواهد بود. او با چنین تشبیهی مکان بسته زندان را نادیده گرفته است، گویی که در خانه خود به سر می برد.

علی بن الجهم نیز در بیت زیر با استفاده از تشبیه عدم ترس خود از زندان را به تصویر می کشد:

قالت حُبستَ فقلْتُ لیسَ بِضائرٍ

حَبسِي وَأَيُّ مَهْنَدٍ لَا يُعَمَدُ

(ابن‌الجهم، ۲۰۰۹، ص ۴۱)

ترجمه: گفتم، ص زندانی شدی؟ به او گفتم، ص محبوس شدنم به من آسیبی نمی‌رساند، کدام شمشیر هندی را دیدی که به غلافش برنمی‌گردد.

در این بیت شاعر خود را همچون شمشیری هندی میدانند که بعد از مدت‌ها رهایی دوباره به غلافش بازگشته است. علی بن‌الجهم همچون مسعود سعد زندان را خانه امن خود دانسته است که در آن احساس آسایش و راحتی دارد.

ب) خودستایی، در اشعار شاعران ایرانی و عربی مضمون خودستایی به وفور یافت می‌شود که این مفهوم در مضامین مختلفی از جمله، تعریف از خود و اظهار فضل و برتری نسبت به دیگران و افتخار کردن به اصل و نژاد خود و... تعریف می‌شود. شاعر حبسی هسرا «وقتی که از فضای زندان، از رنج بندهای گران و خشونت زندان بان‌های دیوسیرت به ستوه می‌آید، درباره فضل و دانش، مناعت طبع و آزادی و احیاناً شجاعت و رزم‌آوری و بخشش خود داد سخن می‌دهد. مفاخرات حبسیه یعنی همین لاف و گزافه‌ای راست یا دروغ شاعر» (ظفری، ۱۳۷۵، ص ۲۰۰) و هدف شاعران حبسیه‌سرا از خودستایی کردن معمولاً دستیابی به آرامش روانی بوده است. ابیات زیر از مسعود سعد سلمان است که در باب خودستایی در زندان سروده است:

آماده درد و رنج و اندوه منم

تن‌کوبم و سرپیچم و بر روی‌زنم

نه ریزم و نه گدازم و نه نشکنم فولاد رخ و سنگ سرو روی تنم

(سعد سلمان، ۱۳۶۴، ص ۱۰۲۶)

الترجمة: أنا لست صغير الحجم وضعيفاً، بل أكون قوياً ومقاوماً مثل الحديد ومستعداً للألم والمعاناة.

خاک از رخم ار برونهم زرد شود آتش زد دمم گر بدمم سرد شود

روز من اگر ز مرگ پر گرد شود والله که جهان فضل یی مرد شود

(همان، ۱۳۶۴، ص ۱۰۰۵)

الترجمة: وعندما يأتي وقت وفاته، لن يرى العالم رجلاً مثله وهو يؤكد كلمته بالقسم.

در این دو رباعی مسعود سعد خود را چون فولاد سخت و مقاوم میداند و از این جهت هیچ گاه در برابر شکنجه ها نمی شکند و رنج آنها را به جان می خورد. و همچنین در وصف روز مرگ خود اشاره دارد به اینکه آن زمان که وقت مرگش فرا میرسد جهان دیگر مری چون او به خود نمی بیند و بر سخن خود با سوگند یاد کردن صحنه می گذارد.

در بیتی دیگر می گوید:

نه سر آزادم و نه اجری خور پس نه از لشکرم نه از حشرم

(همان، ۱۳۶۴، ص ۴۷۹)

الترجمة: أنا لست نبياً ولا خادماً للحكومة. بل أنا إنسان حر ولا أعتمد على الحكومة.

در این بیت مسعود سعد به مفهوم آزادی می پردازد اینکه او نه بزرگزاده است و نه خدمتکار دربار. زندگی آزادانه ای دارد به دور از هیچ گونه وابستگی‌ای به حکومت.

هم چنین در رباعی دیگر این مفهوم را پررنگ تر نشان داده:

ورچه تنم به ضعف شد از رنج هر زمان آید همی قویتم این شعر با کمال
شیر مصاف رزم و پر دلتهم زشیر وز بیم یاوه‌گویان بد دلترا از شکال
(همان، ۱۳۶۴، ص ۴۲۷)

الترجمة: على الرغم من أنّ معاناة الحياة ربما أضعفتني، لكن خلال المعركة، شجاعتي أكثر من الأسود.

در این رباعی مسعود سعد می گوید، گرچه ممکن است رنج روزگار مرا ضعیف کرده باشد ولی در هنگام نبرد، دل و جرئت من از شیر بیشتر است. شاعر شجاعت خود در میدان جنگ را به رخ میکشد و در ادامه اشاره میکند به اینکه او هیچ ترسی از یاوه‌گویان ندارد.

على بن الجهم در چندین بیت در زندان به خودستایی خود پرداخته می گوید:

أَوْ مَا رَأَيْتِ اللَّيْثَ يَأْتِفُ غَيْلَهُ كِبْرًا وَأَوْبَاشَ السِّبَاعِ تَرَدَّدُ

وَالشَّمْسُ لَوْلَا أَنَّهَا مَحْجُوبَةٌ عَن نَّاطِرِيكَ لَمَا أَضَاءَ الْفَرْقَدُ

وَالْبَدْرُ يُدْرِئُهُ السِّرَارُ فَتَنْجَلِي أَيَّامُهُ وَكَأَنَّهُ مُتَجَدِّدُ

وَالغَيْثُ يَحْصِرُهُ الْعَمَامُ فَمَا يُرَى إِلَّا وَرَيْقُهُ يَرُاحُ وَيَرْعَدُ

وَالنَّارُ فِي أَحْجَارِهَا مَخْبُوءَةٌ لَا تُصْطَلَى إِنْ لَمْ تُثْرَهَا الْأَزْنُدُ

(ابن الجهم، ۲۰۰۹، ص ۴۲-۴۳)

ترجمه:- آیا شیری را ندیدی که از روی بلندمرتبگی در بییشه خود پناه می‌گیرد درحالی که او باش وحشی آزاد هستند.

- اگر خورشید از مقابل دیدگانت پنهان نمی‌شد، ستاره کوچک فرقد مجالی برای نورافشانی نمی‌یافت.

- ماه در آخرین شب ماه به شکل هلالی درمی‌آید و سپس محو می‌شود و [این بدان معنا نیست که دیگر ظاهر نمی‌گردد] بلکه دوباره [ماه بعد در آسمان] آشکار می‌گردد

- ابرها، باران را در محاصره خود درمی‌آورند، پس تنها در زمانی که ابرها به خود می‌غزند، باران [از آسمان] فرو می‌ریزد و دیده می‌شود.

- آتش در میان سنگ‌هایش پنهان شده است و برافروخته نمی‌شود مگر آنکه سنگ‌های آتش‌زنه آن را برافروزند.

در این ابیات علی بن الجهم همچون مسعود سعد سلمان به خودستایی در زندان پرداخته است، او خود را به شیر پناه برده به بیشه‌اش، خورشید پنهان شده از نگاه معشوق، هلال شب آخر ماه، باران محاصره شده توسط ابرها و آتش پنهان در سنگ‌های آتش‌زنه

تشبیه کرده است و سپس اشاره کرده به اینکه این غیبتش زودگذر است و دوباره چون خورشید، ماه، باران و آتش طلوع خواهد کرد و مقام و جایگاه سلب شده و راستینش را پس خواهد گرفت. و نیز اشاره دارد به این که عدم حضور او باعث شده افراد پست و فرومایه که در جامعه و دربار خلیفه جایگاهی نداشتند از این غیبتش سوءاستفاده کنند و برای خودشان در دربار خلیفه مقامی والا دست و پا کنند.

ج) صبر و شکیبایی، صبر کردن در برابر سختی ها و شکنجه های زندان همواره بخشی از ادبیات زندان را به خود اختصاص داده است. «سخنوران زندانی در دو موضع درباره صبر سخن پردازی کرده اند، ص گاهی به شیوه های گوناگون، دیگران یا نفس خود را به صبر و تحمل ترغیب کرده اند و گاهی از اتصاف یا عدم اتصاف خود به این صفت سخن گفته اند؛ که البته کسانی که از فقدان صبر شکوه کرده اند بسیار اندک است». (آباد، ۱۳۸۰، ص ۲۳۱) و در این میان مسعود سعد سلمان و علی بن الجهم از این قاعده مستثنی نبوده اند و در اشعار حبسیه خود به موضوع صبر و استقامت در برابر سختی ها ورنجهای بیحد و حصر زندان پرداخته اند.

مسعود سعد گفته:

در محنت شو خوش و مکن نعمت یاد شو در ده تن که داد کس چرخ نداد

چون بار بلایی که قضا بر تو نهاد تن دار چو کوه باش و بی باک چو باد

(سعد سلمان، ۱۳۶۴، ص ۹۹۷)

الترجمة: أيها الإنسان كن صامداً كالجبل أمام كل المصائب التي يفرضها عليك القدر وكن شجاعاً كالريح ولا تخف.

در این رباعی شاعر میگوید، ص ای انسان در برابر تمام ناگواریهایی که دست سرنوشت بر تو تحمیل میکند مثل یک کوه مقاوم و چون باد بیباک و تترس باش. چراکه در نهایت این رنجها و دردها به پایان خواهد رسید. گویی سعد سلمان با دعوت انسانها به صبر به خود تسلی میدهد که بالاخره روزی این محنتهای او نیز تمام خواهد شد.

و علی بن الجهم در این باب سروده است:

وَالزَّاعِيَةُ لَا يُقِيمُ كُعُوبَهَا إِلَّا الثَّقَافَ وَجَدْوَةً تَتَوَقَّدُ

(ابن الجهم، ۲۰۰۹، ص ۴۳)

صَبْرًا فَإِنَّ الصَّبْرَ يُعْقِبُ رَاحَةً وَيَدُ الْخَلِيفَةِ لَا تُطَاوِلُهَا يَدُ

(همان، ۲۰۰۹، ص ۴۵)

ترجمه: -نیزه‌های صاف و مسطح اینگونه بلند و برآمده نمیشوند مگر آنکه با ثقاف [بزاری که بوسیله آن نیزهها را راست کنند] گره‌هایش از بین برود و زیر آتش شعلهور سرخ شوند.

ترجمه: صبر پیشه کند که بردباری راحتی و آسایش را به دنبال دارد و هیچ دستی از دست خلیفه بلندتر نمیشود. (کنایه از کریم بودن پادشاه)

او در این دو بیت به عنصر صبر و پایداری پرداخته است. و برای این منظور با استفاده از یک تمثیل میگوید، ص نیزهها بیدلیل صاف و کشیده نمیشوند بلکه آنها رنج پتک و زیاده آتش را به جان می‌خورند و همین امر باعث میشود که آنها سخت و مقاوم شوند. همچنین یادآور میشود انسان اگر صبر داشته باشد میتواند از پل سختیها عبور کند و در آغوش آسایش و راحتی قرار گیرد. یعنی آنکه بردباری به‌خرج

دادن، انسان را با تجربه و در مقابله با دشواریهای روزگار پیروز میگرداند. و گفتار کنایهای از بزرگواری خلیفه گواهی است بر اینکه اگر سراینده در زندان شکیبایی ورزد، عفو خلیفه را به دست می‌آورد.

در جایی دیگر نیز چنین میسراید:

سَأَصْبُرُ حَتَّى يَعْلَمَ الصَّبْرُ أَنِّي	أخوه الَّذِي تُطَوَّى عَلَيْهِ جَوَانِحُه
وَأَقْبَلُ مَيْسُورَ الزَّمَانِ وَإِيَّاهَا	أَرَى الْعَيْشَ مَقْصُورًا عَلَى مَنْ يُسَامِحُه

(ابن الجهم، ۲۰۰۹، ص ۶۵)

ترجمه: -شکیبایی خواهم کرد تا صبر بداند که من همان برادرش هستم که غم و اندوهش در سینه پنهان میشود و آنجا میماند. - آسایش روزگار را میپذیرم و زندگانی خوش را تنها محصور به کسی میبینم که با آن با نرمی و مساحمت رفتار میکند.

در این دو بیت علی بن الجهم باز هم صبر و پایداری را اساس زندگی در زندان دانسته و اشاره کرده است من آنقدر صبر میکنم تا صبر بداند که من برادر او هستم. کنایه از این که او مدت مدیدی را در زندان سپری کرده است. و در بیت دوم او معتقد است که انسان میبایستی زندگی را آسان بگیرد تا سختی‌ها و رنج‌های طاقت فرسایش سپری شود و امید دارد روزی فرا رسد که روزگار بالاخره روی خوش خود را به انسانهای رنجکشیده مثل او نشان دهد.

د) مدح پادشاه (خلیفه) و یاری خواستن از او، ص شاعران در طول تاریخ با مدح کردن پادشاهان به دنبال اغراض مختلفی بوده‌اند. از آنجاکه «پادشاهان(خلیفه‌ها) مدح شدن، آن هم به شکل مبالغه آمیز را دوست داشتند. شاعران از این میل پادشاهان برای دریافت صله

و یا بخشش آنها استفاده کرده‌اند.» (بیومی، ۱۹۳۷، ص ۳۵۳) حبسیه سرایان نیز از این قاعده مستثنی نبودند و با مدح کردن ممدوحان خود به دنبال رهایی از قفس زندان بودند.

در بیشتر رباعیات مسعود سعد سلمان مدح پادشاه دیده می شود. از جمله:

من در عدم از جود تو موجود شدم	در دولت تو بر سر مقصود شدم
مسعود نبودم از تو مسعود شدم	در حبس چنان ششم که محسود

(سعد سلمان، ۱۳۶۴، ص ۱۰۲۵)

الترجمة: إنني أنسب وجودي للملك وأدين بكل مناصبي لكرم الملك.

ای شاه عدو بندی و هم قلعه گشای	ای خسرو جم جاه سکندر سیمای
ای رای تو چون مهر فلک ملک آرای	زین بند رهیت را رهایی فرمای

(همان، ۱۳۶۴، ص ۱۰۶۰)

الترجمة، ص أیها الملك العظيم والغالي، إن خروجي من السجن بين يديك.

گر شاه به من چو شیر دندان خایست	بر پیل نهند آنچه مرا بر بایست
در دوزخم و همچو بهشتم جایست	کانجا باشم چو پادشه را جایست

(همان، ۱۳۶۴، ص ۹۹۳)

الترجمة: إنَّ جنتي هي المكان الذي يسكن فيه الملك، والملك لا يسكن في سجن، بل يقيم في قصره.

در این سه رباعی مسعود سعد که از تنگنای زندان به ستوه آمده

است تنها راه رهایی از زندان را در این میبیند که دستبهدامان پادشاه شود. در رباعی اول او هستی خود را به پادشاه نسبت میدهد و تمام مناصب و جایگاههایش را مدیون مرحمت پادشاه میداند. در رباعی دوم او بعد از مدح پادشاه در سه مصرع نخست، خاضعانه در مصرع چهارم درخواست رهایی از بند را میکند و در رباعی سوم مسعود این بار به شکل رندان های درخواست عفو میکند. او میگوید، «بهشت من جایی است که پادشاه در آنجا سکونت داشته باشد و مسلماً پادشاه در زندان سکونت ندارد و در قصر خود به سر می برد.» بنابراین مشاهده می شود که شاعر به شکل هایی مختلف سعی در جلب رضایت پادشاه داشته است.

علی بن الجهم چون مسعود سعد برای رهایی یافتن از بند به مدح پادشاه پرداخته است:

تَعُوذُ بِعَفْوِكَ أَنْ أُبْعَدَا	عَفَا اللَّهُ عَنْكَ أَلَا حُرْمَةَ
فَأَنْتَ أَجَلٌ وَأَعْلَى يَدَا	لَيْتِنِ جَلَّ ذَنْبٌ وَكَمْ أَعْتَمِدُهُ
وَمَوَلَى عَفَا وَرَشِيداً هَدَى	أَلَمْ تَرَ عَبِداً عَدَا طَوْرَهُ
فَعَادَ فَأَصْلَحَ مَا أَفْسَدَا	وَمُفْسِدِ أَمْرٍ تَلَاقَيْتَهُ
يَقِيكَ وَيَصْرِفُ عَنْكَ الرَّدَى	أَقْلَنِي أَقَالَكَ مَنْ لَمْ يَزَلْ

(ابن الجهم، ۲۰۰۹، ص ۷۷-۷۸)

ترجمه: خداوند از تو درگذرد. آیا مصونیتی نیست که به بخشش تو پناه برد و از آن دور نگه داشته شوم.

- اگر گناه بزرگ است و من به آن اعتمادی (باوری) ندارم اما تو بزرگتر هستی و دست بالاتری.

- آیا بردهای را نیدهای که از حد خودش تجاوز کرده، و مولایی که

بخشد و هدایتگری که هدایت کند؟

- و انسانی که کارش به تباهی رسیده بود، از فساد برگشت و آنچه را که تباه کرده بود، اصلاح کرد.

- از سر تقصیرات و گناهانم بگذر. کسی که همواره محافظت توست مرگ را از تو دور میکند و تو را میبخشد.

در این ابیات علی بن الجهم سعی کرده است که دل خلیفه را به رحم بیاورد. اما هنگامی که میبند خلیفه او را نادید میگیرد، دوباره از او دلجویی میکند و از خود ضعف و ناتوانی بسیار نشان میدهد و میخواهد که او را ببخشد. این قصیده شامل ۳۰ بیت است که تماماً به طلب بخشش، اظهار عجز و ناتوانی و مبالغه در مدح خلیفه پرداخته است.

در ادا ه همین قصیده، شاعر وقتی از بخشش خلیفه ناامید میشود راه مدح کردن خلیفه را در پیش میگیرد.

وَأَنَّ لَا يُرَىٰ غَيْرَكَ السَّيِّدَا	قَضَىٰ أَنْ تُرَىٰ سَيِّدَ الْمُسْلِمِينَ
تُنَالُ لَجَاوَزَتَهَا مُصْعِدَا	وَأَعْلَاكَ حَتَّىٰ لَوْ أَنَّ السَّمَاءَ
نَ أَلَا تُحَبِّ وَلَا يُعْبَدَا	وَلَمْ يَرْضَ مِنْ خَلْقِهِ أَجْمَعِي
وَبَيْنَكَ إِلَّا نَبِيُّ الْهُدَىٰ	فَمَا بَيْنَ رَبِّكَ جَلَّ اسْمُهُ

(ابن الجهم، ۲۰۰۹، ص ۷۸)

ترجمه: -گذشت از اینکه سرور مسلمانان را بینی. و اینکه جز تو سروری دیده نمیشود.

- تو را بالا برد تا آنجا که اگر آسمان بخواهد به آن برسد. بیشک تو از

آن در بلندی و صعود بالاتر می‌روی.

- و او از مخلوقاتش راضی نیست. از این جهت پوست داشته نمیشوی و او پرستیده نمیشود.

- پس میان پروردگارت (اسمش بزرگ باشد) و تو تنها پیامبر هدایت‌گرفاصله و حائل است.

علی بن الجهم در این ابیات به ستایش خلیفه (متوکل) می‌پردازد و اشاره دارد که خداوند متوکل را سرور مسلمانان قرار داده است. شاعر در مدح خلیفه به شدت اغراق کرده و جایگاه آن را بسیار بالاتر از آنچه که شایستگی‌اش را دارد بالا برده است. بعد از پیامبر(ص) در نزد خدا، خلیفه را بالاترین شخص میدانند. و این افراط در مدح از آن جهت است که شاعر از زندان و سختی‌های آن به ستوه آمده و به دنبال رهایی از آن به هر شکل ممکن است.

ه) وصف غل و زنجیر

وصف غل و زنجیر» یکی از موضوعات زندان سروده‌ها است که زندانی در زندان به آن خو می‌گیرد و همیشه آن را در کنار خود می‌بیند و لحظهای رهایش نمیکند، به گونهای که هرگاه زندانی سخن از زندان خود به میان می‌آورد، نکری از زنجیر نیز در کنار آن است.» (ابراهیمی کاوری، چولانیان ۱۳۸۷، ص ۲۷) از این رو اکثر شاعران حبسی‌سرا به وصف زندان و اجزای آن پرداخته‌اند که یکی از آنها وصف غل و زنجیر است که از سنگینی و گران بودن آن همواره نالیده‌اند و اشعاری در وصف آن سروده‌اند. مسعود سعد سلمان در سه رباعی زیر به توصیف زنجیر پرداخته است:

ای پای برنجن من ای بند گران
هستم ز تو روزان و شبان جامه دران
گریان گریان در تو به زاری نگران
کاین محنت من نخواهد آمد به کران
(سعد سلمان، ۱۳۶۴، ص ۱۰۴۴)

الترجمة: وكما أنّ خلخال النساء يدل على زينتهن، فإنّ هذه السلاسل بالنسبة لي هي مثل زينة النساء.

در این رباعی مسعود ابتدا غل و زنجیر را به برنجن تشبیه کرده است. برنجن در لغت به معنای «حلقهای باشد از طلا و نقره و امثال آن که زنان در دست و پای کنند» (دهخدا، ۱۳۷۷، ص ۴۶۴۶) و ابتدا از آن غل و زنجیر به خلخال و زینت زنانه تعبیر کرده. یعنی همانگونه که خلخال زنان نشانه زینت آنها به حساب می‌آید برای من نیز این زنجیرها حکم همان زینتهای زنانه را دارد. در ادا ه همین رباعی از دست این غل و زنجیرها مینالد گویی که هیچگاه از آنها رهایی نخواهد یافت.

بر کار به جز زیان نماندهست مرا
در تن گویی که جان نماندهست مرا
بندیست گران که جان نمانده ست مرا
از پای جز استخوان نمانده ست مرا
(سعد سلمان، ۱۳۶۴، ص ۹۷۷)

الترجمة: لقد جعلني هذا السجن المعذب ضعيفاً وعاجزاً. ولم يعد بإمكانني البقاء في السجن.

آمد بر من خیال زیبا یاری
گفتم به سلامتت بدیدم باری
تو نیز بدین سمج بدیدی آری
شیری شده حلقه بر دو پایش ماری

(همان منبع، ۱۳۶۴، ص ۱۰۶۲)

الترجمة: إنَّ السلاسل ملفوفة حول ساقی مثل الثعبان ولقد سُجن الشخص الذي يكون شجاعاً كالأسد.

در رباعی دوم نیز از بلا و مصیبتی که بند زندان بر او اعمال داشته، سخن گفته است اینکه دیگر این بند گران، رمقی در جان او باقی نگذاشته و او را ضعیف و ناتوان کرده است. در رباعی سوم حلقه های زنجیر را به ماری حلقه زده به دور دو پایش و خود را به شیری تشبیه کرده است که او را به بند کشیده‌اند. غل و زنجیر بر نگاه شاعر بیشتر از اجزای دیگر زندان مثل تنگی زندان، تاریکی، محیط کثیف و غذای نامناسب مورد توجه قرار گرفته است و در جایی آن را مدح میکند و در جایی نم. مدح از آن جهت که نشاندهندهٔ زندانی شدن اوست و زندان خاۀ شاعر است و نم از آن جهت که مانع آزادی و رهایی شاعر میشود.

علی بن الجهم نیز بیتی با این مضمون آورده است:

فَإِنَّ خَلَائِلَ الرِّجَالِ قُبُودُهَا

فَلَا تَجْزَعِي إِمَّا رَأَيْتِ قُبُودَهُ

(ابن الجهم، ۲۰۰۹، ص ۵۱)

ترجمه: محبوب من، هنگامی غل و زنجیرهای زندان را دیدی بیتابی مکن. این غل و زنجیرها برای مردان همچون خلخال زنان زینت بخش است.

در این بیت علی بن الجهم مثل مسعود سعد سلمان غل و زنجیر زندان را به خلخال زنانه تشبیه کرده است. او به معشوقه‌اش می‌گوید که بیتابی نکن این غل و زنجیرها که به پای من میبینی مثل خلخالهای پای تو زینت بخش من است. او این زنجیرهای بسته به پایش را زینت مردانگی و جوانمردی خود میداند.

(و بیگناهی: در اشعار سروده‌شده در زندان مفهوم بیگناه بودن شاعر را میتوان در حبسیات مختلف مشاهده کرد. شاعران یا دلیل زندانی شدن خود را نمیدانند یا اینکه آن را به متملقان شاه یا دشمنان خود نسبت میدهند که برای آنها دسیسه چیده اند. ازاینرو برای رهایی از زندان به تنها هنر خود پناه برده و با سرودن اشعاری در باب بیگناهی سعی بر این دارند که خود را مبرا از هرگونه خطایی نشان دهند. مسعود سعد سلمان در باب بیگناهی خود آورده:

بی‌علت و بی‌سبب گرفتارم

دانم که نه دزدم و نه عیارم

تا بند ملک بود سزاوارم

(سعد سلمان، ۱۳۶۴، ص ۴۷۲-۴۷۳)

بی‌زلت و بی‌گناه محبوسم

محبوس چرا شدم نمی‌دانم

آخر چه کنم من و چه بد کردم

الترجمة: لا أعرف لماذا سُجنتُ ولا أدري ما الخطأ الذي ارتكبته حتى أستحق هذه العقوبة.

جز دوستی خویش چه دانی گناه من

(همان منبع، ۱۳۶۴، ص ۹۶۸)

ای دوست بیگناه مرا متهم کنی

ترجمة: يخاطب الشاعر الملك صديقا لنفسه ويعلن خطيئته للملك

کصديق. يعنى أنه لم يرتكب أي خطأ وتم سجنه بلا سبب.

در این ابیات مسعود سعد سلمان اشاره دارد به اینکه او علت زندانیشدن خود را نمیداند و خبر ندارد چه کار ناشایسته های انجام داده که مستحق چنین مجازاتی شده است. وی در قصیده های دیگر پادشاه را دوست خود خطاب میکند و به شکل کنایه آمیزی گناه خود را دوستی با پادشاه اعلام میدارد. یعنی آنکه از او هیچ خطایی سر نزده و بیدلیل در بند گرفتار شده است.

علی بن الجهم نیز در قصیده های مختلف از دیوانش به این مسئله اشاره کرده است:

مَا النَّقْصُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ جَهُولًا	لَمْ تَنْقُصُوهُ وَقَدْ مَلَكَكُمْ ظُلْمُهُ
أَوْضَحْتُمْ ذَنْبًا عَلَيْهِ جَلِيلًا	كَادَتْ تَكُونُ مُصِيبَةً لَوْ أَنَّكُمْ
غَيْرَ الْجَمِيلِ مِنَ الْأُمُورِ جَمِيلًا	إِنْ كَانَ سَفًّا إِلَى الدَّيْنِيَّةِ أَوْ رَأَى
إِذْ كَانَ مِنْ عَثْرَاتِهِنَّ مُقِيلًا	لَوْ تَنَصَّفُ الْأَيَّامَ لَمْ تَعَثُرْ بِهِ
عَنْهَا الْأَكِنَّةُ مَنْ أَضَلَّ سَبِيلًا	وَلَتَعْلَمَنَّ إِذَا الْقُلُوبُ تَكَشَّفَتْ

(ابن الجهم، ۲۰۰۹، ص ۱۷۴-۱۷۳)

ترجمه: چیزی از او کم نکردید. درحالیکه شما بر او ظلم روا داشتید. و نقص و عیب در انسانی نمود پیدا میکند که جهالت دارد.

- مصیبتی بزرگ بود. اگر شما گناهی (مرتکب شده) از او را آشکار میکردید.

- اگر به پستی وارد شده است. یا اینکه غیر از زیبایی چیز دیگری دیده

است.

- اگر روزگار انصاف داشته باشد هرگز او را نمی لغزاند. آنگاه که از لغزش های آنها درمیگذرد و آنها را می بخشد.

- و آنگاه که قلبها پوشش خود را کنار بزنند. شما قطعاً خواهید دانست. چه کسی گمراهترین اشخاص است؟

نَهْبًا يُشِيدُ بِهَا اللَّيْمُ الْأَوْعَدُ

فَبِأَيِّ ذَنْبٍ أَصَبَتْ أَعْرَاضُنَا

(همان منبع، ۲۰۰۹، ص ۴۷)

ترجمه: به خاطر کدامین گناه آبروی ما به یغما برده شد. غارتی که آن را انسان پست و ذلیل ستایش میکند.

در این ابیات علی بن الجهم خود را میرا از هر گناهی میداند و اشاره دارد به اینکه حاسدان و متملقان برای او دسیسه چینی کرده‌اند. ولی با این حال نتوانستند از ارزش و جایگاه والایش بکاهند. و بر ادامه اضافه میکند که روزگار در حق او انصاف را رعایت نکرده و به تلغزیدن او از مسیر درست انعان نکرده و بالاخره میگوید روزی خواهد رسید که حجابها کنار خواهند رفت و گناهکاران واقعی در مقابل دیدگان تو (ممدوح) رسوا خواهند شد.

۳. نتایج

۱- از بررسی مضامین مشترک میان حبسیات این دو شاعر چنین برمی آید که علی بن الجهم در مفاخره و خودستایی بسیار مبالغه کرده است که آن نیز ریشه در شخصیت و جایگاه حقیقی و حقوقی این شاعر در نزد خلفاء دارد. او خود را سزاوار چنین بندی نمی‌داند و رشک

حسودان را دلیل به زندان افتادن خود میدانند. در اشعار مسعود سعد سلمان به خصوص در رباعیات این شاعر یاری خواستن از پادشاه و مدح کردن آن بهوفور یافت میشود که این نشان از خستگی و بهستوه آمدن شاعر از قفس زندان دارد. مسعود سعد سلمان به یک شیوه‌ی خاص پادشاه را مدیحه نمیگوید بلکه به شکل های گوناگون به تمجید و مدح او می پردازد تا شاید مدائح او، دل ممدوح را به رحم بیاورد و او را از تاریکی زندان برهاند.

۲- با وجود به اینکه دو شاعر در دو عصر متفاوت و در دو منطه‌ی مختلف به سر میبرند؛ ولی در حبسیات آن دو مشاهده میشود که علاوه بر مضامین مشترک، عناصر مشترکی در تشبیهات و استعارات و وصف زندان از جمله تشبیه غل و زنجیر به برنج و خلخال یا تشبیه خود به شیر در شجاعت و... وجود دارد و این نشان دهنده‌ی آن است که مفهوم زندان به مکان، زمان و یا شاعر خاصی محدود نمیشود و مفاهیم به کار برده شده در ادبیات زندان، شباهت انکارناپذیری با یکدیگر دارند.

۳- در زمیه‌ی نوآوری در مضامین حبسیه‌ها هر دو شاعر به مضامین متداول در شعر زندان از جمله، ص ترس نداشتن از زندان، خودستایی، صبر و شکیبایی، مدح خلیفه و یاری جستن از او، وصف غل و زنجیر و بیگناهی اشاره کرده‌اند. از این رو از نظر نوع مضامین به کار گرفته شده، نوآوری چندانی دیده نمی شود. ولی از نظر چگونگی پرداختن به این مضامین هر دو شاعر ابداعاتی داشتند به عنوان مثال علی بن الجهم در توصیف خودستایی و وصف غل و زنجیر از تشبیهات جدیدی استفاده کرده و نوآوری‌هایی داشته است از جمله تشبیه خود به خورشید پنهان شده، هلال آخر ماه، باران محاصر شده توسط ابرها یا آتش پنهان در سنگهای آتشنزنه و یا تشبیه غل و زنجیر به

خلخال زنانه که نشانهٔ زینت خود میدانسته است. همچنین مسعود سعد سلمان در مدح پادشاهان نوآوری به‌خرج داده و زندان را به علت اینکه در صحن و سرای پادشاه قرار دارد، چون بهشت، مکان راحت و آسوده در نظر می‌گیرد و در بعضی از ابیات پادشاه را دوست خود خطاب میکند تا با نشان دادن صمیمیتش با ممدوح، دل او را به رحم بیاورد.

۴- حبسیات هر دو شاعر در گروه زندان‌نامه های غیرحسب حالی قرار می‌گیرند؛ چراکه هر دو در حبسیات خود زبان به مدح و تملق خلیفه و پادشاه گشوده‌اند و از بیگناهی و دسیسهٔ دوستان خود سخن گفته‌اند و صحبتی از انتقاده ای تند و گزنده و بیان صریح و بدون پرده پوشی عیبها و نقصها در زندان‌نامه‌های آن دو به‌چشم نمی‌خورد.

۵- مسعود سعد سلمان در زندان‌نامه‌های خود بی‌پروا و بدون هیچ خوفی به مذمت متملقان دربار می‌پردازد و گویی شاعر از پیامدهای سوء این اشعار نم‌هراسی نداشته است. در مقابل علی بن الجهم در حبسیات خود آنگاه که به مذمت درباریان متملق می‌پردازد همچون مسعود سعد سلمان تند و مستقیم به مذمت نمی‌پردازد و برای خود مرز و حدود مشخصی دارد. مسعود سعد سلمان در وصف و بیان جزئیات زندان و زندانبان و غل و زنجیر دقیق‌تر از علی بن الجهم است و سعی کرده است فضای ذهنی مخاطب را کاملاً با فضای گرفته و تاریک زندان آشنا گرداند.

۶- تصاویر شعری که دو شاعر برای ترسیم مضامین حبسیات خویش به کار گرفتند محسوس و تشبیهات و استعارات، حسی و ملموسند که نشانگر پویایی احساس و عاطفه و قدرت تخیل هر دو شاعر، طبع لطیف شعری و صداقت و سادگی احساسات آنهاست.

کتابنامه

- ۱-آباد، مرضیه، (۱۳۸۰)، حبسیه‌سرای در ادب عربی از آغاز تا عصر حاضر، مشهد، ص نشر دانشگاه فردوسی مشهد.
- ۲- ابن الجهم، علی، (۲۰۰۹)، دیوانه، وزارة المعارف السعودية.
- ۳- اتابکی، پرویز، (۱۳۸۱)، برگزیده و شرح اشعار مسعود سعد سلمان، چاپ، تهران، ص نشر فرزانه.
- ۴- الإصفهانی، أبوالفرج، (۲۰۰۵)، الأغاني، ط۲، بیروت، ص دار صادر، المجلد العاشر.
- ۵- بیومی، السباعی، (۱۹۳۷)، تاریخ الأدب العربی فی العصر العباسی بغير الأندلس و المغرب، ط۲.
- ۶- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، لغتنامه دهخدا، چاپ، تهران، ص نشر دانشگاه تهران.
- ۷- زرینکوب، عبدالحسین، (۹۷)، شعر بیدروغ، شعر بینقاب، چاپ، تهران، ص انتشارات علمی.
- ۸- سبحانی، توفیق، (۱۳۷۵)، مسعود سعد سلمان، تهران، ص نشر دانشگاه پیام نور.
- ۹- سعد سلمان، مسعود، (۱۳۶۴)، دیوان اشعار مسعود سعد، به تصحیح و اهتمام، ص مهدی نوریان، جلد ۲، اصفهان، ص نشر کمال.
- ۱۰- شوالیه، گریبان، (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق، ص سودابه فضايلي، تهران، ص نشر جیحون.
- ۱۱- صفاء، نبیح الله، (۱۳۶۹)، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ، تهران، ص نشر فردوس.

- ۱۱- الصمد، واضح، (۱۹۹۵)، السجون وأثرها في الأدب العربية، ط۱، بیروت، ص لبنان.
- ۱۲- ضیف، شوقی، (۲۰۰۸)، تاریخ الأدب العربي العصر العباسی الثاني، ط۱۱، القاهرة، ص دار المعارف.
- ۱۳- ظفری، ولی الله، (۱۳۷۵)، حبسیه در ادب فارسی از آغاز شعر فارسی تا پایان زندیه، چاپ ۲، تهران، ص نشر امیرکبیر.
- ۱۴- علوش، سعید، (۱۹۸۷)، مدارس الأدب المقارن، المركز الثقافي العربي.
- ۱۵- فروخ، عمر، (۱۹۸۱)، تاریخ الأدب العربي، ص الأعصر العباسیة، ط۴، بیروت، ص دارالعلم للملایین.
- ۱۶- المرزبانی، (۲۰۰۵)، معجم الشعراء، ط۱، بیروت، ص دار صادر.
- ۱۷- یوسف، شعبان، (۲۰۱۴)، أدب السجون، القاهرة، ص الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مجلات

- ۱۸- ابراهیمی کوری، صادق، چولانیان، رحیمه، (۱۳۸۷)، مضامین و موضوعات مشترک در حبسیه‌های فارسی و عربی، مجله زبان و ادبیات فارسی، ۹-۳۵.
- ۱۹- اواراتی، ناهوگو، (۲۰۰۴)، سمبل «مار» در متون کلاسیک ادبیات فارسی، مجله زبان و ادب، (۷)، ۱۴۷-۱۶۷.

مغامرة ميثاروائية في روايتي «امراتان في امرأة» لنوال السعداوي و«بازي آخر بانو» لبلقيس سليمان

أكرم حبيبي بردبري^١
د. حسين ميرزايني^{٢*}
د. أحمد رضا صاعدي^{٣**}

تاريخ الاستلام ٢٠٢٤/٣/٣١

تاريخ القبول ٢٠٢٤/٥/١

الملخص

تميّزت الرواية -كجنس أدبي- بخصائص متفرّدة كثيرة، استثمرتها المرأة لخلق عالم خاصّ بنفسها، وحاولت عبرها أن تعزّز مكانتها من حيّز الهامش إلى حيّز المركز. هدفت هذه الدراسة للإحاطة بالأطر

١- طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات الأجنبية، جامعة إصفهان، إيران.

٢- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات الأجنبية، جامعة إصفهان، إيران
(الكاتب المسؤول) h.mirzaeniya@fgn.ui.ac.ir

٣- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات الأجنبية، جامعة إصفهان، إيران.

والتجارب النسائية التي دفعت السرد المعاصر نحو وعي الذات والتنحّي عن الأساليب التقليديّة، فانتقل الروائي من سرد العالم إلى سرد السرد، ومن الرواية إلى الميثاروائي، وقام الروائيون طيلة العصور الأدبيّة -عبر توظيف السرد الميثاروائي- باستخدام عدّة آليات ومؤشرات التي يخلقون من خلالها النظم الروائي والجماليّة الأدبيّة، من هذه الآليات يمكن الإشارة إلى مايلي: احتكاك العالم المتخيل بالواقع، وتمازج الرواية بالنقد، تماهي الكاتب في شخصية الرواية البطلة، انعكاس سيرة الكاتب الذاتيّة والتركيز على ثقافة مجتمعه في النصّ الروائيّ، إذًا تُلقَى هذه المقالة الضوء على دراسة مقارنة في تطبيق ملامح الميثاروائي في روايتي (بازي آخر بانو) لبلقيس سليمان و(امراتان في امرأة) لنوال السعداوي. اعتمدت هذه المقالة المنهج الوصفيّ-التحليليّ في الكشف والتنقيب، وفي نهاية المطاف توصّلت المقالة إلى أنّ: توظيف تقنية الميثاروائي يؤثّر على المضمون الروائي وطريقة تقديم الرواية، كما أنّه يكسب الرواية جماليّة أدبيّة ويسعف الروائي في كشف آرائه وإيدئولوجيته من خلال اللعب بمكونات الرواية الخارجيّة والداخليّة.

الإشكالية التي تطرح لمعالجة نقاط هذا البحث هي: ما هي ملامح الميثاروائية في الروائيّين المذكورين وكيف تجسّدت هذه الثيمات الميثاقصيّة في الروائيّين وأثّرت عليهما؟

الكلمات المفتاحيّة: المقارنة، الرواية، الميثاروائي، امرأتان في امرأة، بازي آخر بانو

١-المقدمة

يسعى كلُّ روائي إلى إبداع أدبٍ ذي مستوٍ أدبيٍّ عالٍ، لذا يستثمر طرقاً وتقنياتٍ مختلفة، كما أنّ محطات خطاب ما بعد الحداثة مهّدت الأرضية الفكرية لإحداث تغييرات جذريّة في الخطاب الروائي المعاصر، ابتعدت الرواية بهذه الصورة عن طبيعتها الجافّة والناقدة عن الواقع مباشرة، وإنّما أصبحت خطاباً في خطابٍ جديد وسرداً في سردٍ جديد لتمارس نقداً للخطاب الأدبيّ نفسه ولتدلّ على تزامنها مع المسارات الجديدة وخضوعها أمام قوانين وثقافات العصر الجديد، إذ أصبحت الرواية مرآةً انثالت على شاشتها مواصفات كلِّ عصر عاشت فيه، هذا ما اصطاح عليه الميتاروائي (Metafiction)، «ولم يعد الخطاب الميتاسرديّ أو الميتاقص اليوم مجردَ تضمين أو تداخل للنصوص السردية، بل يتخذ عدّة أشكال تتعلّق بالتنصّ والنصّ الموازي والعتبات والبناء السردي والخطاب النقدي...وتعدّد السرد والرواية، وميتاسرد الشخصية... وتجسيد قلق الكتابة» (حمداوي، لاتا، ص 6-5). يركّز الروائي في الميتاسرد على رسم أفكاره وهواجسه الفرديّة والاجتماعيّة؛ لأنّ "الميتاروائية تهيمن في كتابات جيل من الروائيين يستشعر أكثر من غيره فداحة أزمة المجتمع، فالعصر يتسم بعدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن، والشك في كلِّ شيء، فتأتي الرواية مع هؤلاء لتعكس روح هذا العصر من خلال روح جديدة" (يقطين، ٢٠١٠م، ١٧٤)، من هنا أتت فكرة هذه المقالة في تطبيق ملامح الميتاسرد وأشكال حضورها في روايتي (بازي آخريانو) لبلقيس سليمان و(امراتان في امرأة) لنوال السعداوي، وهكذا فإنّ نسق البحث بحسب الهدف الرئيس والأهداف الجزئية، فالهدف الرئيس هو دراسة الميتاسرد في الروائيين المذكورين، وأمّا الأهداف الجزئية فهي: دراسة آليات الميتاسرد في طوايا الروائيين وتبيين كيفية تأثير المضمون الروائيّ على انتقاء نوعيّة هذه الآليات ومدى سيلان هذه الملامح الميتاسردية في الروائيين وكيفية توظيفها لتصوير هواجس

وايدئولوجية الكاتبين. تستدعي هاتان الروايتان فعالية القارئ الناقد وتقودنا إلى قراءة هادفة تختلف عن القراءة السطحية. تناولنا هذا المقالَ وفقاً للمهناج الوصفي-التطبيقي، حيث تطرق بداية إلى المحور النظري ثم إلى دراسة الروايتين على ضوء هذه التقنية الأدبية.

١-١- أسئلة البحث

١. ماهي مظاهر الميثاروائي في الروايتين؟ ٢. كيف أثرت تقنية الميثاسرد على الروايتين وطريقة تقديم المفاهيم؟ ٣. هل تباينت طريقة الكاتبين في توظيف هذه التقنية في روايتيهما؟

١-٢- فرضيات البحث

استغلت نوال السعداوي وبلقيس سليمان آليات الميثاسرد في روايتيهما، حيث تمّ هذا الأمر في الامتزاج بين السرد والنقد، وانعكاس السيرة الذاتية وثقافة مجتمع الكاتبين، وتعدّد الرواة عبر السرد البوليفوني، لم يقتصر اغتنام هذه التقنية على عتبات الرواية الداخلية فحسب، وإنما فضّ الميثاسرد أفعال الرواية وحبر عتبات الرواية الخارجية بقلمه السحري. كما أنّ هناك أوجه تشابه وتباين لدى الكاتبين في استثمار تقنية الميثاسرد.

١-٣- خلفية البحث

هناك دراسات تطرقت إلى الميثاسرد وملامحه، منها:

-مقالة معنونة بـ (الميثاروائي ومؤشّراته في رواية لعبة النسيان لمحمد

برادة: دراسة سردية نقدية) لشهرام دلشاد (سنة ١٤٠٠هـ): كرس الكاتب همّه في هذا المقال على دراسة الميثاروائي وآلياته في رواية لعبة النسيان، وحاول كشف مؤشرات الميثاروائي وكيفية تطبيقها في هذه الرواية، لذا ألقى الضوء على كيفية احتكاك المتخيّل بالواقع، واندماج الكاتب في الشخصية البطلية وانعكاس السيرة الذاتية في الرواية المذكورة.

مقالة (الميتاسرد في رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي) للباحثة إلهام عبد الوهاب عبد القادر (سنة ٢٠٢٣م): صبّت الكاتبة همّها على تناول مفهوم الميتاسرد وتعديّة المصطلح، ثمّ عالجت مؤشرات هذه التقنيّة في الرواية المشاركة إليها، فتناولت العتبات الروائيّة نحو: العنوان واسم المؤلّف وعتبة التصدير وعتبة الإهداء عبر الميثاروائي، ثمّ ركّزت على دراسة ميتاسرد الشخصيات ولاسيّما شخصية الرواية البطلية.

مقالة (دراسة ملامح الميتاسرد في رواية عزازيل ليوسف زيدان) للباحثة رجاء أبوعلي (سنة ٢٠٢٢م): كما يبدو من عنوان المقالة هدفَ البحثُ إلى استكشاف الأشكال الميتاسردية في الرواية المذكورة من خلال تحليل نصّها الروائي، ومن النتائج التي توصلت إليها الكاتبة إليها هو أنّ أسلوب الميتاسرد في هذه الرواية يتراعى عبر: مظاهر مثل: الإشارة إلى الكتابة، تمرّد الشخصيات على المؤلّف، كسر التتابع الزمنيّ.

مقالة (تمثلات الميتاشخصية في رواية طقس لأمير تاج السر) للباحث حسين طرفي عليوي (سنة ٢٠٢٣م): أراد الكاتب في هذا البحث للوصول إلى الأهداف التالية: وظائف الشخصية في رواية طقس، أنواع الشخصية، ودور الميتاشخصية في إغناء وإثراء الرواية، وكان ذلك هذا وفقاً للأسلوب الميتاسردية.

رسالة (شعرية الميتاسرد في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج)

للباحث إدير حسينة (سن ٢٠٢٠م): سلط الكاتب اهتمامه على المحور النظري وتعريف الميثاسرد، بعد ذلك خاص في تطبيق تقنيّة الميثاسرد في الرواية المذكورة، وهكذا درس إقحام الكاتب داخل الرواية واحتكاك الإيهام بالواقع والتناص، وتمّ تناول العلاقة المتكونة بين الميثاسرد والعناصر الروائيّة، وفي نهاية المطاف توّصل إلى خروج واسيني الأعرج عن المألوف إلى الجديد والتحديث في روايته عبر توظيف تقنيّة الميثاسرد.

كتاب تحت عنوان (الميتاقص في الرواية العربيّة: مرايا السرد النرجسي لمحمّد حمد (سنة ٢٠١١م): درس الكاتب الميثاسرد من جهة التعريف وإشكاليّة المصطلح وظواهره في الأدب العربيّ، وذلك عبر دراسة العتبات الخارجيّة والداخلية الروائيّة.

أما في ما يخصّ هذه المقالة، فقد تبيّن بعد بحث طويل في الكتب والمجلات والمواقع الإنترنتية-وعلى حدّ علمنا- أنّه لم تتمّ دراسة الميثاسرد في رواية امرأتان في امرأة، ورواية بازي آخر بانو بصورة مقارنة أو غيرها، لذا تعدّ هذه الدراسة بحثًا جديدًا وتمتاز عن غيرها من الدراسات التي عالجت الروائيّين في أنّها ألقت الضوء على موضوع جديد في الروائيّين لم يتمّ درسه حتّى الآن.

٢- رواية امرأتان في امرأة

كُتبت هذه الرواية سنة ١٩٧٥م، تطرقت نوال في هذه الرواية إلى سرد السلطة الذكورية في المجتمع النسويّ وآلام المرأة النفسيّة التي تؤدّي إلى انشطار شخصيّة المرأة، تمّ ذلك عبر شخصيّة الرواية الرئيسيّة بهية وهي بنت في الثامنة عشرة من عمرها، بهيّة طالبة في كليّة الطبّ وأبوها من المشاهير وموظّف في الدائرة الصحيّة، لكنّها لا تمتلك خيارًا في حياتها، هذا الأمر أدّى إلى اختلاف بينها وبين أسرتها ممّا أدّى إلى انشطار شخصيّتها. يتمثّل هذا التناقض في القبول والرفض، القناعة وعدمها،

الخشوع وعدمه، فتحاول بهية أن تكسر قيود المجتمع وإثبات نفسها وإثبات أنها ليست خاضعةً كسائر النساء في المجتمع.

٣-رواية بازي آخر بانو

نُشرت في سنة ١٣٩٠ش، لقد تصدّت بلقيس سليمان في روايتها هذه لمشاكل المرأة مرة أخرى، حيث تناولت القضية عبر «كلبانو» شخصية الرواية البطلة التي جذبت القلوب بسبب أناقتها وجمالها وزكائها. طلب حيدر (ابن عم أب كلبانو) يدها للزواج، لكنّها لم توافق على طلبه؛ لأنّها لم تجده مناسباً للزواج منها، أمّا حيدر فلم يقنط، بل كانت تجاوبف الأمل لا تزال باقية في قلبه، لذا تطوَّع للخدمة العسكرية كي يلفت انتباهها، فُبض على حيدر في الحرب وأُخذ أسيراً. من جانب آخر تعلّق قلبُ كلبانو بسعيد الذي كان معلّمًا في قريتها، ذهب سعيد إلى طهران كي يأتي برفقة أسرته ليخطب كلبانو، لكنّه لم يعد أبدًا، من جهة أخرى أمّ كلبانو أجبرتها على الزواج من «رهامي» الذي كان متزوجًا وكبيرًا في السن، أنجبت كلبانو منه ولدًا، لكنّها سُجنت بعد مدّة لأسباب مجهولة والمؤامرة والمكيدة عليها. حينما كانت كلبانو تمضي أيامًا صعبةً في السجن أخذ زوجها ابنتها وتوجّه إلى زوجته الأولى. بعد خروجها من السجن واصلت كلبانو دراستها في جامعة طهران وأصبحت أستاذة فلسفة. بحثت عن ابنها طويلًا وحينما عرفت الحقيقة وأنّ ابنها يعيش مع ضرّتها في رغد وراحة في خارج البلد أبثت أن تكدرّ راحته وتركه على حاله.

٤-المرأة وهواجسها في الروائيتين

يضاهي موضوعا الروائيتين المذكورتين بعضهما البعض، حيث تطرقتا إلى المرأة وقضاياها ومساواتها مع الرجل. تناولت نوال في روايتها (امراتان

في امرأة) قضايا الذات الأنثوي، ولا سيّما تحرير المرأة من الناحية الثقافية والاجتماعية والسياسية. كانت نوال ترفض تسلّط الرجل الذي فُرض على المرأة، كما كانت شديدة الانتقاد للمجتمع ونظرته إلى مكانة المرأة وبالتالي قلّ اختلاطها بالمجتمع وكثرت في أعمالها مطابقتها بحقوق المرأة وتحريرها من العبودية، وقد سُجنت في سجن النساء بالقناطر وهي في الخمسين من عمرها (السعداوي، ٢٠١٧م، ص ٢١). يعود سبب ذلك إلى آرائها ومؤلفاتها التي عبّرت عن أفكارها الناقدة حول موقف المرأة في المجتمع العربي وانتقادها لجاهلية المجتمع التي تؤدّي إلى تقويض حقوقها، تقول نوال عن هذا الأمر «بعد أن خرجت من السجن كان أمامي طريقان؛ طريق الأمن والرخاء والحصول على الجائزة ولقب الكاتبة الكبيرة، أو الطريق الصعب الآخر الذي قادني إلى السجن من قبل، واخترت الطريق الثاني» (السعداوي، ٢٠١٧م، ص ١٥). كذلك بلقيس سليمان تمكّنت من تصوير مشاكل وصعوبات حياة المرأة في المناطق الريفية والحضرية في روايتها هذه حيث تُصوّر جميع أنواع العنف ضدّ المرأة ومعاناتها في المجتمع؛ فنراها تصدّت لمسألة الهوية الأنثوية وأزمتها وتدميرها في المجتمع الذكوري، كما ارتبطت روايتها بالقضايا التاريخية والاجتماعية وحاولت جذب انتباه القارئ إلى هذه القضايا.

٥- الميتاسردية

بعد ظهور ما بعد الحداثة اتّجه النقاد والأدباء إلى كتابة القصص بأسلوب جديد. يُعدّ الميتاسرد أحد هذه الأساليب الحديثة، والميتاسرد أو ماوراء السرد هو «السرد الذي يبرز فيه السارد عن وعي زيف وأدبيّة العمل بالتهكّم من الانحراف عن التشريعات الروائية وتقانات السرد، وتعرف ليندا هيتشيون الميتاسرد أو الميتافكشن أو السرد الماورائي بأنه رواية عن رواية تتضمّن تعليقها على سردها وهويتها. ويعدّ القصّ

الماورائي نوعًا من الكتابة السردية التي تختبر أنظمتها الروائية وطرق ابتداعها والأساليب التي تمّ توظيفها لتشكيل واقعها الافتراضي، كما أنها ليست جنسًا أدبيًا، بل هي نزوع يتولّد من داخل الرواية، وكالمنظر في المرآة يعكس الميثافكشن إجراءات البناء التخيلي وقد يهدمه» (أحمد عادل غازي محمود، ٢٠٢١م، ص ٢٩٠) الميتاسرد خطاب يصف العملية الإبداعية نظريّة ونقدًا، ويعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية وتأكيد صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السرد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولا سيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتّاب السرديات بشكل عام، بمعنى أنّ الخطاب الميتاسرديّ يحقّق وظيفة ميتالغوية، أو وظيفة وصفية تهدف إلى شرح الإبداع تمظهرًا ونشأةً وتكوينًا، وتفسير آلياته وتقنياته الفنية والجمالية قبل الإبداع واثناؤه وبعد الانتهاء منه (خالد صكبان، ٢٠١٩م، ص ١٣٢).

تقف وراء ظاهرة الميتاسرد مقصدية المبدع ووعيه بالكتابة السردية «التي تكبر في بؤرة وعيه لتتنشّط في عالم لاوعي المتلقّي من خلال توظيف بعض الأدوات السردية التي تكشف خدع النصّ الكامنة بين بنياته الدقيقة، والذي يكون بالحديث عن الكتابة وهمومها وتحدياتها داخل فضاء الرواية، ويمتاز النصّ الميتاسرديّ بمعجمه الذي يشير دائمًا إلى وجود الأقلام والأوراق، أو مسودّات لبعض العبارات والنصوص، أو لشخصيات بعض الأعمال الأدبية وغيرها في ما يخصّ الهمّ الإبداعي» (الرواجفة، ٢٠١٨م، ص ٥٦). الميتاقص يعني نوعًا من النصوص القصصية حيث يقوم الوعي الذاتي، بشكل منتظم، بالإحالة إلى مكانتها كصنعة أدبية من أجل طرح أسئلة حول العلاقة القائمة بين القصّ والواقع، هو انعكاس ناتّي للكاتب الناقد، في نصوص قصصية تحيل إلى وضعيتها القصصية وإجراءاتها التعبيرية، هو نصّ نقديّ داخل سياق قصصي (حمد، ٢٠١١م، ص ٩)، إذًا تتصف الرواية الميتا السردية بملامح وخصائص معيّنة.

٥-١-أهمّ مظاهر الميتاسرد في الروائيتين

للرواية الميتاسردية مواصفات خاصّة «ومما يجدر ذكره أنّ التقنيات الكتابية التي نلاحظها في الروايات ما بعد الحداثة، لا تحدث قطيعة حقيقة مع تلك التي طوّرها كتابُ الحداثة كالتبشير المتعدّد، والمنظورات المتجاوزة، والمنولوج الداخلي... غير أنّها لا تستعمل في الوقت نفسه بالطريقة ذاتها التي نراها في روايات الحداثة، فالعملية السردية في قصّ ما بعد الحداثة، لا تتمّ -مثلاً- على تزمّت أو انفكاف على وعي الشخصية بصورة كليّة» (أحمد، خريس، ٢٠٠١م، ص ٨٤ وفي ما يلي نتطرق إلى أهمّ مظاهر الميتاسرد التي تمثلت في الروائيتين عبر تقديم نماذج تطبيقية. برز الميثاق النسويّ بقوة في الروائيتين، لقد أكسب حضور المرأة وهيمتها روايات نوال وبلقيس أهميّة فائقة، لم تتعامل الروائيتان مع المرأة كشخصية معبّرة عن الاحتجاج والمطالبة بحقوقها عبر الكلام، وإنّما مع المرأة المقدم التي تحمل عبء المسؤولية وتتطوّع لأجل الدفاع عن حقوقها عبر التنفيذ والعمل، ويهدف الميثاق النسوي في الروائيتين إلى هيمنة صوت المرأة ونضالها ومعركتها ومعارضة المجتمع الذكوري؛ فالميثاق أداة من أدوات كثيرة يمكن للكتابة النسوية أن تتبنّاها، لكنّه يتميّز بكونه وسيلة تتيح المجال لرؤية النقد من خلال القصّ والتعبير عن الوعي الذاتي للكاتب من خلال عمله (حمد، ٢٠١١م، ص ٨٧). خاضت نوال سعداوي وبلقيس سليمان أهمّ الآليات الميتاسردية لأجل ترسيخ أفكارهما في كيان قراء رواياتهما خاصّة، والمجتمع العربي والفارسيّ عامّة، وتتجلى تقنية الميتاسرد في الروائيتين من خلال عدّة عناصر، وهي: الميثاقية، طريقة السرد والبوليفونية، المفارقة الزمنية، الميثاروائي والجنس الأدبيّ، الميثاروائي وعتبة اسم الكاتب.

٥-٢- الميتاشخصية في الروايتين

تعدّ الشخصية أهمّ العناصر الروائية، لم تنتقِ الكاتبتان شخصيات روايتيهما عشوائياً، بل أرادت إصال معانٍ مهمّة، لا سيّما إنهما تناولتا شخصيّة الرواية البطلة كي تلقّا كيانها وذاتها بمعانيهما الناقدة، في الميتا الروائي «يتداخل الوعي بالتركيب بما يسمّى الكتابة النرجسيّة؛ لأنّ السرد هنا يرى صورته كمادّة للحكي، وغالباً ما تحضر فيه شخصيّة الكاتب كعامل مكوّن للسرد... ونرى شخصيّة الكاتب تتوحّد مع شخصيّة الراوي، وتشهد ولادة الشخصيات المختلفة... وكلّها اجتمعت لتطرح وعياً نقدياً وجمالياً لتقانة الميتاقص» (النية، ٢٠١٩م، ص٧)، وصرّحتا بصورة مباشرة أو غير مباشرة أنّ بور المرأة لا يقتصر على الأعمال المنزليّة والزواج وتديير أمور زوجها والطبخ ورعاية الأطفال، بل على المرأة أن تدرس وتترقى وتتخذ تدابير حازمة بنفسها مما لا يسوّغ للآخرين أن يحجروا عليها التقدّم وقراراتها. «يتداخل الوعي بالتركيب بما يسمّى الكتابة النرجسيّة... وغالباً ما تحضر شخصيّة الكاتب كعامل مكوّن للسرد، لذلك فإنّ هذا التوجه يطمح لأن يكون سرّاً نرجسياً يعي نرجسيّته، ويحاول أن يتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمّص دور الناقد... ليطرح وعياً نقدياً وجمالياً لتقانة الميتاقص» (النية، ٢٠١٩م، ص٧) بهذه الصورة تعزّز الميتا سردية حضور الكاتبة في طيّات الرواية.

ثمّة امرأتان في التكوين النفسيّ لبهية شاهين، إحداهما خاضعة للأعراف والتقاليد والأسرة والمجتمع، والأخرى طاغية على الأعراف وبالغة في العصيان، ظهرت بوارد هذه الحالة لديها حينما بلغت الثامنة عشر من عمرها، فقارداها هذا الأمر إلى التمرد على ما رسمه الآخرون لها لكونها امرأة مستسلمة، حاولت تجاوز كونها امرأتين في امرأة والانتقال إلى كونها امرأة واحدة في جسد واحد، لم يكن التغلّب على الانقسام سهلاً لها، ولا تحقيق الوحدة ميسوراً، فلا زالت الأعراف والنواميس الاجتماعيّة والعائليّة مسيطرة عليها، وتشعر بالخوف والعجز، إلّا أنّ

لقاءها بـ (سليم إبراهيم) جعلها تخنق امرأة الثقافة السائدة «تقدّم نحو أحدهم، ووضع الحديد حول معصمها.. عيناها تسبقان قدميها تبخشان بين الوجوه عن الوجه النحيل.. وحين رأته أمامها صاحت بصوت فرح.. سليم» (السعداوي، ١٩٩٨م، ص ١٤١)، وتستبدل بها امرأة طاغية، إذا انتقلت من العبودية إلى الحرية، وتحرّرت من علاقات فرضت عليها «رغبة كامنة في جسدها قديمة منذ الطفولة منذ أن أصبح لها جسد خاص منفصل عن الكون، رغبة ملحة... أن يذوب إلى آخر نزة، أن تتحرّر... كالروح.. في أي مكان وأي زمان بغير قيود تشدّها إلى الأرض، رغبة في الحرية» (المصدر نفسه، ص ٩٣-٩٢)، هذه هي لفحات الميثا سرد النقدي الذي فضّ بكاراة الرواية النصية لتفسّر إيدولوجيا الكاتبة في عالم مترواح بين الخيال والواقع؛ لأنّه «يمكن تفسير ظاهرة ماوراء الرواية بالرؤى التخيلية المعقدة التي يمتلكها الأديب عن الظواهر الاجتماعية والدينية والكونية المختلفة أو القلق النفسي اتجاهها أو الإيدولوجية التي يخضع لها الأديب فتسهم بشكل أو بآخر في بنية النصّ بأشكال ينصهر فيها الحقيقي في اللاحقيقي، والمتوقّع في اللامتوقّع، لذا يظهر النص بنية تركيبية من البنى المعرفية المتراكمة، فيصدم القارئ بآليات تشكيلية وتقنيات سردية» (السلطاني، ٢٠١٠م، ص ٣-٤). تعرّضت بهية إلى عاهة نفسية داخلية منذ الطفولة المبكرة، فجسدها الذي طالما حلمت باستقلاله وفرادته فشل في أداء وظائفه وطمست رغباته وتوارت خلف هواجس الخوف «لم تكن لها رغبة... منذ ذلك اليوم الذي ضربتها أمها على يدها (كانت في الثالثة من عمرها)... بمعنى آخر لم تكن تدرك أنّها أنثى، وسليم في نظرها لم يكن نكراً. كانت ترى في عينيه صورة نفسها الحقيقية» (السعداوي، ١٩٩٨م، ص ١٠٩). عاشت بهية سلسلة من ربود الأفعال التي قادت إلى تهديم الجانب الطبيعي من جسدها، وجعلتها الأعراف المندرسة تجاه المرأة ترفض رفضاً تاماً لكل شيء في المجتمع، وللتعويض عن هذا كانت تسترجل وتقوم بمحاكاة الرجال في مشيتهم وملبسهم، فكانّ التخلّص من الثقافة الجاهلية نحو

المرأة والبنات يتحقّق لها بالامتنال والمحاكاة للرجل «بقدمين ثابتتين سارت في الشارع، ترتدي بلوزتها البيضاء وبنطلونها الأسود، تدبّ على الأرض بقوة.. خطواتها واسعة سريعة كخطوات الشاب الرياضي، وحذاؤها منخفض بغير كعب، وشعرها الأسود القصير متناثر فوق أذنيها» (المصدر نفسه، ص ١١٧)، لكن بهيئة خسرت ولم تفلح في تأكيد ناتها بهذه الصورة، ف«لا هويّة لامرأة تريد تأكيد ناتها بمماثلة الرجل، ولا كينونة لأنثى تتوهم مشابهة الذكر، فالتمييز يحقّقه الاختلاف والاتصال بالطباع الأصليّة، وليس في تحريفها، ويحصل ذلك بإغناء الذات وإثرائها، وليس باختزالها إلى مثيل» (إبراهيم، ٢٠١١م، ص ٢٢٧) فلا هي قادرة على قطع صلة مع عالم أورتها ثقافة الخوف والإحساس بالدونيّة (المحاكاة بالرجال)، ولا متمكّنة من الانتماء إلى عالم يكفل أنوثتها الإنسانيّة؛ فما دامت أفكار جاهليّة تستحون على العقول حول المرأة وجسدها لن تتمكّن المرأة من تحقيق ناتها وهويتها الأنثويّة، عندما تعرّفت بهية على سليم في أفق حياتها الرتيبة الخاملة اندفعت بلا تردد إلى الاتصال بالعالم الذي تحلم به وتزامن تمرّدها الفرديّ مع تمرّد جماعيّ أنثويّ، فألقى القبض عليها ممّا أتى إلى منعها من الدراسة من قبل أسرتها وإجبارها على الزواج «اجتمع رجال العائلة الكبيرة... الواحد منهم.. يقول بصوت خشن رزين: أنا رأيت أن نخرجها من الجامعة، الجامعة مفسدة لأخلاق البنات، ويردّ الآخر: أنا رأيت أن نزوجها بأسرع ما يمكن.. ردّ الآخر: أنا رأيت أن نفعل الاثنين معًا» (السعداوي، ١٩٩٨م، ص ١٠٧)، لكن أدت شرارة التمرد على الثقافة السائدة الأبويّة إلى اندلاع لهيب في وعيها، حيث غادرت بيت زوجها إلى الشارع «صفعها على وجهها.. ظلّت جالسة في مقعدها.. ينام، وارتفع شخيره بعد فترة.. تسلّلت على أطراف أصابعها إلى الشارع.. تذكّرت أنّ الصباح هو الصبيحة، وأنّ الفضيحة تنتظر أسرتها، وأنّ أباه.. يشتم رائحة الدم.. وينتشر أفراد الأسرة في بيت العروس يبحثون بلا جدوى عن شرفهم غير الموجود» (المصدر نفسه، ص ١١٤)، فاقترنت أسيرة مرة أخرى، مهما حاولت بهيئة

أن تُفهم أسرتها لكنّها لم تجد أدناً صاغيةً وأصبحت كمن يؤذّن في مالطا، كانت عائلتها مصدر متاعبها ومشاكلها؛ لأنّها لم تتصرف معها كما تستدعي ذات البنت والمرأة، منذ صغرها كتبت رغباتها ونزاعاتها ممّا دفعها إلى تنحيّها عن ذاتها الأثوية، حيث أوصلتها هذه الفلسفات إلى جنون وساقفتها إلى الهروب عن ذاتها ولم تفهم عائلتها أنّ الطين سيزداد بلّة، ف«ثمة موانع متعاقبة تكبح تفتّح هويّة المرأة تبدأ من مؤسّسة الأسرة، وتنتهي بمؤسّسة السلطة» (إبراهيم، ٢٠١١م، ص٢٢٧).

ركزت بلقيس سليمان على «كلبانو» الشخصية البطلة في الرواية، مع أنّها تعاملت مع بقيّة الشخصيات برحابة صدر -لا سيّما عبر السرد البوليفوني- لكنّها انصهرت في بوتقة ذات الشخصية الرئيسة لترسم على شاشة الرواية ايديولوجيتها عن المرأة وديهاها، كما أنّ أيقونة هذه البطلة أصبحت رمزاً وعتبة نصيّة لحركة الأحداث الروائيّة أمام أرشيف عيون المتلقي منذ رؤيته غلاف الرواية إيّاه. عزلت أم كلبانو بنتها عن الدراسة وزوّجوها بإبراهيم على كرهٍ منها، (كلبانو) تركت بعد زواجها بيت زوجها وعادت إلى أمّها، لكنّ الأم طردتها ولم تحمها «مادرم ازيشت دخل بيرون مي آيد.. از همون راهي كه اومدى برمي گردى، من دختر ندادم كه پس بگيرم... من زن بيوه تو خونه راه نميدم... همه مادر دارن ما هم مادر داريم» (سليمانى، ١٣٨٤ش، ص١٥٠)، بعد ذلك انقادت لزوجها وانطوت في بيته وانشغلت في أعمالها المنزليّة وأدتها يوميّاً «بعد از سه ماه جعبه لوازم آرايشم را باز مي كنم.. بوي آبگوشت تمام خانه را پكرده است، منتظر صداي ماشينش هستم، تلويزيون را روشن مي كنم.. صداي ماشين را كه مي شنوم.. جلوى در مي ايستم ومنتظرش مي مانم» (المصدر نفسه، ص١٥٦-١٥٥)، حتى ولدت مولوداً، لقد حان الوقت الموعود، فكان على إبراهيم أن يوفي بعهدده ويطلق كلبانو لتعود أراجها، وهذا ما فعله إبراهيم بعد أن خوّفه شقيق زوجته بالعقوبة إذا نكث وعده، فقاموا يخطّطون لمشروعهم ودبروا مكيدة ومؤامرة تؤدّي إلى حبس كلبانو في السجن، خانم محمد جاني شما بايد با ما بياييد...

من بچه کوچک دارم، خود حاجی میاد... یکی از زن ها حنیف را از بغلم می گیرد... بازویم را از دستش خلاص می کنم و به طرف حنیف وزن هجوم می برم، اون فقط سه ماهشه، غیر از شیر خودم هیچی نمی خوره.. من نمی آم تا حاجی نیاد.. ولم کنین» (المصدر نفسه، ص ۱۸۰-۱۷۹). و هكذا تسلب هویتها الزوجية وأمومتها ويُحکم علیها بعدم صلاحيتها لحضانة طفلها الذي لم تطق العيش لحظة بدونه «شما و آقای رهامی دیگر هیچ نسبتی با هم ندارید.. باتوجه به شرایط پیش آمده دادگاه تقاضای طلاق ایشان را پذیرفت... باتوجه به موقعیت پیش آمده، شما صلاحیت.. نگهداری بچه را ندارید.. متأسفانه.. مهریه هم به شما تعلق نمی گیرد.. زنی با شرایط شما.. مهریه ندارد» (المصدر نفسه، ص ۱۹۷-۱۹۵)، بعد إنقاذها لنفسها وُلدت كلبانو الثائرة التي لا تخضع لأفكار الآخرين وإنما اشتاطت متمردة على التقاليد؛ لأنه «لا يمكن أن تتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السري» (مرتاض، ۱۹۹۸م، ص ۷۶). رحلت إلى طهران وواصلت دراستها الجامعية «كجا بروم، پیش مادرم، نه.. رهامی از من کیلومترها فاصله دارد، در شهری دیگر.. ولی حنیف چه می شود، او هر جا باشد پسر من است» (سلیمانی، ۱۳۸۴ش، ص ۲۰۰-۱۹۹). لقد وصل الميتاسردي إلى نروته، استخدمت الكاتبة هذه التقنية بهدف خروج بطلها عن المألوف وتخطي كل ما هو قديم، وأدى هذا الأمر إلى التمييز بين كلبانو وبقية النساء، «تركز بعض القصص القصيرة على تصوير صراع الشخصية القصصية مع الشخصية الميتاسردية التي تتراقص بين سطور النص النرجسي للمؤلف السارد تعالياً وسيطرة، فتفرض وجودها الميتاروائي... بل قد تتمرد تلك الشخصية.. فتعلن انشقاقها ورفضها» (حمداوي، ۲۰۱۶م، ص ۲۲)، لا يجد القارئ في الرواية صورة امرأة ضحية، بل على العكس يواجه امرأة مقدامة وشجاعة وقفت على الرغم من ضربات القدر العاتية صامدةً وواصلت طريقها.

٥-٣-الميتا سرد وطريقة السرد في الروايتين

تتميز الروايات النسوية باستيعاب تقنية البوليفونية، التي تُسهم بشكل كبير في إثراء لغتها وتنوع خطاباتها، لم تظهر الرواية المتعددة الأصوات إلا مع دوستوفسكي الذي يقول عنه باختين: «إننا ننظر إلى دوستوفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني، لقد أوجد في رأينا، نمطًا جديدًا تمامًا من التفكير الفني، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ «المتعدّد الأصوات»» (باختين، ١٩٨٦م، ص ٥)، وقد رأى باختين أنّ الرواية «ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللسان والصوت، يعثر المحلّل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد أحيانًا، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة» (المصدر نفسه، ص ٥٩). وبحسب رأي جميل حمداوي «تعدّد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد، ومن ثمّ فالمراد بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدّد فيها الشخصيات المتحاورّة، وتتعدّد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيدلوجيّة بمعنى أنّها رواية حوارية تعدّدية دياالوجيّة تنحو المنحى الديمقراطي، حيث تتحرّر بطريقة من الطرائق، من سلطة الراوي المطلق، وتتخلّص أيضًا من أحاديّة المنظور واللغة والأسلوب» (حمداوي، ٢٠١٦م، ص ٣٨). بما أنّ المغامرة الميثاسردية تجعل الرواية كائنًا حيًّا ذا أطراف مختلفة، فقد أعطت بلقيس سليمانى شخصيات رواياتها اهتمامًا كبيرًا، وآثرت كلّ واحد من شخصيات روايتها ساردًا يحكي الرواية من وجهة نظره، وجعلت هذه الشخصيات حرّة في أفكارها بحيث لا تخضع لقهر أو قيد أو غلبة، وتزوّد القارئ بمعلومات هائلة حول مختلف الموضوعات، وهذا «ملح ميثاقصي يصبّ في توثيق الصلة بين الواقع والخيال، ويؤكّد درجة الالتحام بينهما من خلال العلاقات الحوارية بين الشخص.. الأمر الذي

يعني محاولة المؤلف للخروج من دائرة الحدث وتسليم مصيره إلى أيدي الشخصيات الورقية» (حمد، ٢٠١١م، ص ١٢٦)، ينطلق السرد في بداية الرواية على لسان كلبانو بطلة الرواية، فقد هيمن صوتها على كل صوت دالة على خروج المرأة من الهامشية ومعرفتها الكاملة لذاتها، فهي تتحدث عن نفسها وعن الآخرين مثل: صديقاتها ومعلمتها وأمها وابن عمها (حيدر) وعشيقها (سعيد)، وإبراهيم وحياتها الزوجية معه و... وأحياناً تلجأ إلى المنولوج الداخلي وتتكلم مع نفسها وتتغلغل في لاوعيتها وتنعزل عن الوعي العام لتغور في آلامها إلى أن تقترب الرواية من مناجاة النفس وتيار الوعي، كما يقول باختين «إنّ الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة، يمكن أن تعبّر عن سذاجة (أو اصطلاحاً) لغة أكيدة وحاسمة. إنّه يتلقاها مصنّفة ومقسّمة من قبل إلى لغات متنوعة... والتعدد اللساني إما أن يدخل إلى الرواية بشخصية، إذا جاز القول، ويتجسّد داخلها عبر وجوه المتكلمين، وإما أنه، بمثوله في خلفية الحوار يحدّد الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر» (باختين، ١٩٨١م، ص ١٠١)، بهذه الصورة تتداول الألسن السرد، ليحكي سعيد قصة حبه لكلبانو «كل بانو چطور بايد بگويم؟ من نمی دونم راجع به من چی فکر می کنی ولی... سعی می کنم توی چشمات نگاه کنم... من دوستت دارم، اگه تو بخوای می تونیم باهم ازدواج کنیم... خواهش میکنم نگو نه» (سليمانی، ٣٨٤ش، ص ٧٩-٧٨)، كانت گل بانو قد قوبلت بإزراء في قريتها، لقد أرغمتها الأم والظروف الثقافية إلى الزواج من رجل كان يكبرها بتسع عشر سنة، تعامل المجتمع معها كسلعة تتداول في بورصة السلع لثباع ونشترى، فتتقّق الأم وإبراهيم، ويظفر كل واحد منهما بطائله «تنها چاره ی کار معامله با مادرت بود... مادرت اسکناس ها را تند تند توی کفه ی ترازو برداشت.. گفت: ..گل بانوی من قیمتش خیلی بالاتر از ای حرفاست» (المصدر نفسه، ص ٢٠٧)، فازت الأم بنقود كثيرة، وحصل إبراهيم على امرأة جميلة رشيقة نكية لتنجب له طفلاً، ثم تُطرد ونُسى كأنها لم تكن قط، وعندما توتّرت علاقتهما بسبب غياب سعيد

وقطعت آمالها من رجوعه، أرغمتها أمها على الزواج من إبراهيم، أحبها إبراهيم حباً شديداً وأثرها على كل شيء في حياته، لكنه كان على ثقة بأنه سينقض عهده ذات يوم ويحمل عصا الترحال ويغادرها مضطراً في أحضان وحشتها وآلامها. تزوج إبراهيم لمرة ثانية بناء على طلب زوجته مرضية وأخوها، ولكن ألزماه الزواج من بنت قروية، وأن يتخلّى عنها بعد إنجاب طفل «مرضيه همسرم بود... سيزده سال باهم زندگی کرده بودیم... اولین بار مسأله را حاج صادق مطرح کرد، شوخی بود یا جدی نمی دانم، گفتم: مرضیه اجازه بده ابراهیم از این دهات اطراف زن بگیره، بچه دار که شد، حق و حساب زنه را می ده، بچه رو بر می داره... انگار با مرضیه به توافق رسیده بودند» (المصدر نفسه، ص ۲۰۸)، هكذا فعل إبراهيم وترك كلبانو على كره منه دون أن يلهي عنها، حيث كان يتذكّرها دوماً وتتكبّده أنات الفراق من كل جانب. روى إبراهيم رهامي حياته الشخصية وعواطفه تجاه كلبانو، ومن ثمّ كشف عن المؤامرة التي نُقِدت من قبل واضطرّ على اتمامها؛ إنّ «الإشارة إلى موقف المرأة أمام جبروت الرجل تجعلنا أمام مواضع الأدب النسوي، ويبدو أنّ ميل النساء الكاتبات في العالم... يزداد في طرحهنّ للقضايا الميثاقية المعبّرة عن أزمة» (حمد، ۲۰۱۱م، ص ۹۳). سجنت كلبانو بسبب مكيدة دبرها أخ مرضية وصمّم على تنفيذها ضدّ كلبانو لتسقط من حياة إبراهيم إلى الأبد» حاج صادق... می خواست بازی را تا پایان ادامه بدهد... بعدها فهمیدم می خواهد امکان فکر کردن به تو را از من بگیرد... بعد از روزها موفق شد مرا به دادگاه ببرد و درخواست طلاق را مطرح کند، از من چیز دیگر باقی نمانده بود... چندماه بعد حنیفی دیگر در کار نبود، شناسنامه اش عوض شد. برایش نام اسماعیل انتخاب شد. و جای نام تو نام مرضیه وارد شناسنامه اش شد» (سلیمانی، ۱۳۸۴ش، ص ۲۱۶)، یکشف وعی ابراهیم عن نقاط الروایة المهمّة، بعد أن سجنت كلبانو ضمّ ابراهیم الطفل (حنیف) إلى صدره ورحل إلى طهران وقدمه إلى زوجته مرضیه، هكذا تصبح الشخصیات مفعمة بالحیویّة داخل العمل

الأدبي، والسارد يتنازل عن دوره لشخصياته وأبطاله، الأمر الذي يجعل الرواية البوليفونية روايةً ديمقراطية، وبذلك تنتقل سلطة السارد إلى الشخصيات» (باختين، ١٩٨٦م، ص ١٠).

ما استثمرت نوال السعداوي تقنية البوليفونية كما فعلت بلقيس سليمان، بل اعتمدت طريقة الراوي العليم بكل شيء، حيث امتلكت قدرة غير محددة على النفاذ إلى الأعماق الداخليّة للشخصيات، خاصّة شخصية الرواية البطلة «كانت تقف وقفته الطبيعّية (الشاذّة في نظر المجتمع) قدمها اليمنى على حافة المنضدة الرخاميّة، وقدمها اليسرى فوق الأرض. وقفة لا تستطيع أن تقفها أيّة فتاة في ذلك الوقت» (السعداوي، ١٩٩٨م، ص ٤)، بهذا الشكل حالت الكاتبة بين قرّاء روايتها والعالم الروائيّ والشخصيّة الرئيسيّة، فجعلتهم لا يرون إلّا ما تُريهم هي إيّاه، ولا يعلمون إلّا ما تريد أن يعلموه، وهكذا من خلال هذا المدخل أصبحت الكاتبة ممثّلة بارعة تتقمّص حالة الجنون، فكأنّ نوال ترى نفسها في أكثر من مرآة، فمرّة تنزل في جسد الضحيّة وتحكي روايتها، ومرّة أخرى تسيطر على الشرّ وتعبّر عن نواياها، بالتالي على الرغم من أنّ الراوي (نوال) شخص واحد، لكنّ عوالمه كثيرة يكتشفها مع كلّ موقف يتعرّض له، عالم خير وعالم شرّ ومكر وطيب و...» تشقّ طريقها بين النظرات والضجيج والتعليقات النابية، ترفع عينها السوداوين إلى أعلى، وترمّ شفّيتها في غضب يتحدّى القدر. وحين يختفي جسدها في الشارع الواسع تعود الحارة إلى حياتها الطبيعيّة.. حين أصبحت في الشارع الواسع أحسّت بضربة الهواء البارد.. كالصفحة المفاجئة» (المصدر نفسه، ص ١٣٧-١٣٦). كانت نوال تفعل ذلك عامدّة كي تصوّر على قمّة روايتها عن العوالم المتعدّدة التي تكبّل المرأة، هكذا استغلّت نوال الفنّ الميثاروائي لإرضاء رغبتها في الدفاع عن المرأة نظرًا للظروف السائدة في مجتمعها تجاه المرأة. بناءً على ماسبق «مثّلت تقنيّة الميثاقص تحوّلًا جذريًّا من خلال لفت الانتباه للراوي الواعي، فإذا كانت السرديات الكلاسيكيّة قد عرفت أسلوب الميثاسرد،

فإنها لم تعرف الراوي الذي يمارس نقدًا واعيًا لسرده.. ويجدر بنا القول أنّ الميثاسرد قد وضع الموازين من خلال إعطاء قيمة كبرى وأهميّة للراوي الذي يملك مفاتيح اللعبة السردية وخبايها إضافة إلى التعليقات والشروحات والنقد الهادف القائم على الوعي به» (شابو، ٢٠١٨م، ص ٣٨-٣٩)، هكذا تلعب الراويّة في هذه الرواية دورَ مناضلة نسويّة.

٥-٤- المفارقة الزمنيّة والاسترجاع

تميّز الزمن في هاتين الروائيتين ببلاغة سردية عالية، وشكّلت انكساراته مفارقات زمنيّة وأسهمت في تشطّي عالم الرواية، ولكن لم تهدف الكاتبتان إلى تشويش ذاكرة المتلقّي، وإنّما توخّتا تكسير التسلسل المنطقيّ في الرواية والقضاء على رتابة طول الخطّ السرديّ في الرواية، «تحقق هذه الاسترجاعات بأنواعها عددًا من المقاصد الجماليّة والبنائيّة والفنيّة، منها ملء الفجوات التي خلّفها السرد، كما تساعد على فهم مسار الأحداث، وتقديم شخصيّة جديدة دخلت عالم الرواية، واختفاء شخصيّة، ثمّ عودتها للظهور من جديد، سدّ الفراغ الذي حصل في القصة والعودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكّر، أو حتّى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية» (الجاجي، ٢٠١٥م، ص ٩٣). لتقنية الاسترجاع وظائف، منها: تقديم شخصيّة جديدة على مسرح الأحداث للتعرف على ماضيها، العودة إلى أحداث ماضية لإعطائها تفسيرًا جديدًا على ضوء المواقف المتغيّرة (مزوزي، ٢٠١٦م، ص ١٨). تتراوح دلالات الاسترجاع ومفارقاته في الروائيتين بين الحزن والكآبة التي تعاني منها الأنا الأنثويّة في مجتمع يسبّب ما تعانيه المرأة من حرمان واستلاب وتهميش من قبل الآخر، سواء كان هذا الآخر الأب أو الأم أو الزوج أو الشخص الآخر. إنّ تقاليد المجتمع تسمح للرجل والآخرين ليتحكّم بمصير المرأة، كما استخدمت الكاتبتان هذه التقنيّة عامدتين

لمعالجة مشكلة الأثنى، وتظهر بلاغة هذه التقنيّة على رسم آلام الذات الأثنويّ لتحمل لكلّ أثنى رسالةً فحواهها: الحثّ على الجهد والمواصلة وعدم الاستسلام ومحاربة اليأس مهما استبدّ بها، حتّى تحقّق ذاتها كما فعلت كلبانو التي تلوم المجتمع على خطأه وتصرفاته التي تدفع المرأة إلى الهروب من ذاتها وتدفعها إلى الهلاك، فقد أوقعتها القيود في النهاية في اليأس وعادت تجرّ أنيال الخيبة «ينطلق الميثاق من كونه قسّاً واعياً لذاته لا يقوم بمحاكاة الواقع مباشرة، إنّما يعي وجوده عبر تنفيذ وعيِّ بواقع ما، فهي تنتقل من وصف الواقع إلى وصف الواقع أو بناء متخيّل بديل، هكذا أصبحت الرواية فنّاً لا يصف الواقع بل يختلفه» (مالكوم برادبري وجميس ماكفارلن، ١٩٩٠م، مج ٢، ص ١٢٣) هكذا يغور القارئ في عالم ميثاروائي يُدخله في عالم الواقع وإرهاصاته. قد تذكر بلقيس جزءاً من ماضي شخصيّات الرواية ولا سيّما الشخصية البطلية «اين سه ماه چه اتفاقى افتاده، چرا همه تغيير كرده اند، به ياد زمستانى مى افتم كه... برف تابالاي زانو رسيده بود... سه روز بود مدرسه ها تعطيل بودند... منتظر شديم تا تراكتور رسيد... آن هاى كه پول داشتند اول از همه سوار شدند» (سليمانى، ١٣٨٤ش، ص ١٥٣)، حيث تسعى إلى تعريف القارئ على بعض الإيديولوجيات والأفكار السائدة في مجتمعها ولا سيّما في المناطق الريفية والمدن الصغيرة. تعود بنا بلقيس إلى الورا عبر ناكرة شخصيّات روايتها وتزيل الستار عن الجزء الغامض في حياة كلبانو وتُفهم القارئ أنّ هناك علاقة سرمدية بين الزمن الماضي والحاضر في الرواية، حيث لا يمكن استيعاب هذه العلاقة من دون معرفة ارتباط الزمنين. تدلّ هذه العلاقة على وعي الشخصيات وقدرتها الميثاسردية على ترسيم أحداث الرواية الماضية واستثمارها في الموقف الراهن ليعكس الاسترجاع الصراع الإيديولوجي الميثاسردية في الرواية، وكلّما تقم الرواية شخصيّة جديدة تواصل تقنيّة الاسترجاع لتقديم معلومات مهمّة تتيح للقارئ إمكانيّة فهم الأحداث المنصرمة، حيث عبّر رهامي عن مدى حبّه نحو كلبانو بعد أن

تركها «كجا» بيدمت، اولين بار، در آخرين جلسه ي درس اخلاق... گفتم: اخلاقيات را عرف تعيين مي كند... مي بيني بعد از حدود بيست سال هنوز اولين كلامت را به خوبي به ياد دارم... تو با اين كلمات، بر من ظهور كردي» (المصدر نفسه، ص ۲۰۱)، تأتي هذه الاسترجاعات واحدة تلو الأخرى وتزود المتلقي بمعلومات عن كلبانو وحياتها وما واجهته في حياتها من شخصيات وأحداث أليمة اضطرت عليها في السجن «رد تا بازوهای هر دو دستم کشیده شده است... سينه هايم سفت وسخت شده اند، ديگر شير از آن ها چكه نمي كند... صدای حبيبه را مي شنوم: چرا يكي به فرياد اي بدبخت نمي رسي، پس شور نامردش كجاس؟.. سرده... استخوان هايم رد مي كند... حبيبه دوباره به در مي كوبيد... خواب تا پشت پلك هايم مي آيد» (المصدر نفسه، ص ۱۸۱-۱۸۰)، بهذا الشكل «البناء الميثاسردي يخرق الميثاق السردي للرواية... والراوي الميثا السردي يرى العالم الحقيقي، وهو يتداعى أمامه كاشفاً همّة الإبداعية ويهتم بتقديم رؤيته الذاتية، وكلّ ذلك خروجاً عن الكتابة التقليدية» (إدير، ۲۰۱۹م، ص ۱۲) كما أنّ القارئ يدرك أنّ العلاقة بين كلبانو وأمها لا تقوم على المودة والحبّ، كما يستوعب أنّ أمها لم تلعب دور الداعم لابنتها كي تلجأ إليها كلبانو حينما تستجدّ عليها فكرة أو تواجه مشكلة، هذه الأم لا تشارك ابنتها همومها ممّا يؤدّي إلى ابتعاد كلبانو عنها «سر در گم، درونم پر از هياهوست، نمي دانم از مادرم بيش تر بدم مي آيد يا از رهامي، از رهامي به مادرم پناه آورده بودم و حالا نمي دانم از مادرم به كه پناه ببرم... زبان تلخ وگزنده اش... چرا نگذاشت روبرويش بنشينم وبرايش رد و دل كنم، گريه كنم» (سليماني، ۱۳۸۴ش، ص ۱۵۲)، تعكس هذه الاسترجاعات صراع كلبانو الداخلي في حياتها «به باغچه ي خانه ي خودمان فكر مي كردم به داوود و مادرم، به شبي كه بدون من گذرانده اند... همه چيز غم انگيز وجدی بود. من آن جا در خانه ي مردی بودم كه در دل ها هراس مي افكند... نوزده سال اختلاف سن! پدرم بود يا شوهرم؟» (المصدر نفسه، ص ۱۱۹)، فهنا

تتخذ هذه الاسترجاعات الميئاسرية مدلولات وأبعادًا جديدة، كما أنّ هذه الاسترجاعات تزيل النقاب عن علاقة كلبانو مع بقيّة الشخصيات، أمثال سعيد وإبراهيم. من جهة أخرى يرتبط الاسترجاع في هذه الرواية بالمكان ليلعب دورًا بارزًا في إضاءة إيديولوجيّة المناطق الصغيرة والريفية ووجهة نظرها إلى المرأة ودورها في المجتمع .

كذلك أولت نوال الزمنَ أهميّةً كبيرةً في روايتها، فالزمن لديها ليس مبنياً على الشكل التقليديّ، بل يتراوح الزمن بين الحال والماضي لاسترجاع الأحداث الماضيّة وإضاءة جوانب خفيّة مظلمة في حياة بهية شاهين في أيام طفولتها، وعلاقتها بأسرتها منذ صغرها، إنّ تأليف شخصيّة قصصية يتسق وزمن القصة.. فالشخصية تعيش أزمنة متضاربة في آن واحد (لورانس، ٢٠٠٩م، ص ١١-١٠)، يصور الزمان الأجواء الداخلية للشخصية البطلة في الرواية «هذه اللحظة لا تغيب عن ذاكرتها، الألم فيها كان كالسكين... ومع ذلك لم يكن ألماً حقيقيّاً... منذ طفولتها وهي تحسّ المأساة فوق جسدها.. رغبة جامحة في العودة من حيث أتت» (السعداوي، ١٩٩٨م، ص ٧)، حملت الرواية تفاصيلَ زمنيّة استرجاعيّة دلالية ابتداء من مرحلة طفولة بهيّة شاهين، لتليها أيام دراستها في المدرسة وشخصيتها المزوجة وتعرفها على سليم، وثمّ زواجها وهروبها من بيت زوجها إلى الشارع، لم تكتف نوال بذكر الأحداث التي وقعت حين السر، وإثما ركّزت كذلك على ترسيم الأزمنة الخارجة عن الحقل السرديّ «كان وجهها شاحبًا حين فتحت أمّها الباب، لكنّها لم تلاحظ شحوبها... وأبوها... كان يظهر أمامها.. بجسد ضخم.. وكف كبيرة قوية قادرة على صفعها» (المصدر نفسه، ص ١٣)، هذا النوع من الاسترجاع يعدّ تقنية أكثر شيوعًا في الروايات ولا سيّما الحديثة منها؛ «لأنّ لجوء الروائي إلى تصنيف الزمن السرديّ وحصره دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمنيّ بالانفتاح على اتجاهات حكائيّة زمنيّة تلعب دورًا أساسيًا في استعمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارها»

(قصراوي، ٢٠٠٤م، ص١٩٥)، فالمتلقي لم يدرك مشاكل بهيئة شاهين النفسية إلا عبر هذه الاسترجاعات الخارجية الميتاسردية.

٥-٥-الميتاروائي والجنس الأدبي

طُبعت رواية (امراتان في امرأة) في طبعات وأغلفة متعدّدة، أمّا الذي يلفت الانتباه بعد غور النظر في هذه العتبات التشكّيلية عدم ذكر مفردة الرواية قطّ في اللوحات المنتقاة، بهذه الصورة تجاوز الهدف النظر إلى هذا الجنس الأدبي كرواية، وإنّما هي ملمح يتماهى بين الشكل والمضمون ليعطي الظاهرة الميتاقصية بُعدًا عميقًا في الرواية، ويسهم في تكثيف الدلالة العامّة للنص، بهذه الطريقة فمن شاء يقرأها رواية، ومن أراد يقرأها سيرة ذاتية، ومن نوى يقرأها نصًّا نقديًّا نسويًّا، بهذا الشكل تمثّل هذا الفنّ الأدبيّ جدليّة معروفة بين النقد والأدب والمأساة «تطالعنا الروايات الميتاقصية بتداخل بين ألوانها الأدبية... يبرز التردّد في تحديد العمل من خلال تسميته على صفحة الغلاف، فبعض الأعمال الروائية لا يشار إليها بكلمة رواية... إنّ هذا التداخل.. يخدم.. تجذير الوعي برسالة النص ودلالاته العامّة لئلاّ تبعد من قصديّة الكاتب بالضرورة» (حمد، ٢٠١١م، ص١٢٨-١٢٧). كذلك حاكت بلقيس سليمان نوال وسارت على خطاها، لكنّها لم تشر إلى نوع عملها الفنيّ في غلاف الرواية، تعكس هذه المحاولات قدرة الرواية على احتواء ألوان أدبية متنوّعة وجعلها في الوقت نفسه مختبرًا تجريبيًّا لجهود الروائية الناقدة في الأساس، لجزّ رؤيتها النقدية في العمل الأدبيّ ابتداءً من اللحظة الأولى التي يلتقي فيها القارئ مع الغلاف، وأمّا رسم صورة المرأة على قمّة الغلاف فحدّد موضوع الجنس الأدبيّ متميّرًا عن سائر الموضوعات «لجأت الروائيات إلى اعتماد تقنيات الرواية الميتاقصية وملاحها المختلفة... كعناصر تميّز عن الرواية الذكورية، ولتمثّل الاختلاف الأنثويّ في الكتابة، وإنّ ذلك تحقّق من خلال التركيز على الاختلاف في الجنس،

إبراك الجسد، التجربة» (المصدر نفسه، ص 67)، كما أنّ التداخل بين الحوار والسرد والمسرح وتضمين الشعر في الرواية تجاوزت قيود الرواية في محاولة لتعزيز خصائص كلّ جنس أدبيّ فيها، من ثمّ يعدّ هذا الوعي نقطة الصميم في رواية بلقيس وإشارة إلى المكابدة التي تعانيها المرأة ومن ثمّ الكاتبة في ظلّ الممارسة الذكوريّة السلطويّة تجاهها.

5-6- الميثاروائي وعتبة اسم الكاتبة

من ينظر إلى رواية (امرأتان في امرأة) ويرى عتبة اسم الكاتبة (نوال السعداوي) على لوحة الغلاف، سوف تتكوّن في ذهنه توقّعات ترتبط بالعنوان وبشخصيّة الكاتبة "العتبات النصيّة علامات دلاليّة تشرّع أبواب النصّ أمام المتلقّي القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه لما تحمله هذه العتبات من معانٍ وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص" (عبد الرزاق، 2000م، ص 18)، فأوّلًا هي كاتبة وليست كاتبًا، ثانيًا يعرف القارئ العربيّ جيّدًا ما تعانيه الكاتبات النساء في العالم العربيّ، خاصّة التحريريّة منها، كما أنّ نوال كانت كاتبة متحرّرة، فقد دخلت بهذا الشكل خانة الميثاقص، ف"قضايا الكتابة الخاصّة بالمرأة ومحاکمتها على ما تكتب تشكّل بالتأكيد موضوعًا ميثاقصيًا يفرض نفسه" (حمد، 2011م، ص 68)، والذي يلفت الانتباه أكثر هو كتابة حرف (د) قبل اسم (نوال السعداوي)، حيث أوصل وجود هذا الحرف تقنيّة الميثاقصيّة إلى قمّتها في الرواية، أوّلًا نحت هذا الحرف قبل اسم الروائي يوحى إلى حصول الكاتبة على أعلى مؤهّل جامعيّ، ثانيًا يُفهم القارئ أنّ الكاتبة نحتت قلمها لكتابة أهداف عالية نسويّة وراء سطور روايتها لتثبت حقوق المرأة في مجتمها حقّ المعرفة. كما أنّ المتلقّي لو اختلس النظر إلى لوحة غلاف رواية "بازي آخربانو"، سيرسخ اسم الكاتبة المنحوت في لمح البصر في عينيه، فاسم هذه الروائيّة يشير إلى قطرات جهودها

المنهمرة لنحت صورة المرأة المقهورة في مناطق إيران الريفية، وما إن يلتفت القارئ إلى اسم بلقيس سليمان على عتبة الغلاف حتى تتبادر إلى ذاكرته أعمال هذه الكاتبة الأدبية التي تدورك لها حول المرأة وقضاياها في المجتمع الإيراني، ولاسيما وأنها تصبّ جلّ همّها على تناول مشاكل المرأة في محافظة كرمان وخاصة المناطق الريفية منها في مدينة كوران، بحيث تتناول قضية المرأة من مختلف الزوايا لتصبغ هذه التعددية النسوية الأدبية أعمالها بلامح ميثاقية تنسجم أمواجها الناقدة مع تأريخية المرأة في المناطق الريفية. فمن الواضح أنّ اسم الكاتب ومعرفتنا السابقة به -كناقد أو كاتبة أو امرأة أو رجل- قد يضع أمام القارئ فرصة لشحن جاهزية القراءة بأفكار ميثاقية مسبقة تدعمها عناصر أخرى في صلب العمل "فالقارئ بالضرورة ينظر إلى العمل الأبوي نظرة نقدية مسبقة من خلال بناء توقّعات تسبق عملية القراءة" (حمد، ٢٠١١م، ص ٧٨).

٦- النتائج

تميّزت الرويتان بسمات أدب ما بعد الحداثة؛ خلقت نوال وبلقيس عملاً أدبياً نا بُعد ميثا روائي، حيث رمتا إلى كسر النظام التقليدي السابق، فتميّزت الروايتان بسمات أدب ما بعد الحداثة، عالجت الكاتبتان موضوع المرأة من خلال توظيف الميثاسردية وآلياتها، طريقة حضور الشخصية الروائية في الروائيتين، طريقة السرد وتفتيت زاويته وتوزيعه على شخصيات مختلفة، النفاذ إلى أعماق الشخصية الداخلية والمفارقة الزمنية، عتبه اسم الكاتبة، وعتبه الجنس الأدبي كلّها عملت على إبراز تقنيّة الميثاسرد في الروائيتين، ونرى في هذه الآليات الميثاسردية ملاذاً للقلم النسوي، خاصة حين تقصد الكاتبتان الحديث عن ذاتهما وعن قضايا ثقافية واجتماعية شائكة وضعت العراقيين أمام المرأة.

ثمة علاقة وثيقة بين طبقات النصّ في الروائيتين وتقنيّات الميثاسردية

المقتطفة فيهما؛ استغلت الكاتبتان هذه الآليات الميثاروائية بحسب ثيمات الروائيتين الرئيسة، كما أنّ الميثاسردية أصبحت لديهما أطوع التقنيّات الفنية لتكشف عن أهمّ الأحداث الروائية لديهما، شكّلت هذه الآلية وتقنيّاتها جسراً رابطاً بين الكاتبتين والقارئ. أعانت الميثاسردية الروائيتين في التعبير عن أهدافهما وأقوالهما في مجموعة رموز لا تنفك إلا بعد جهود طويلة وقرارات متعدّدة، فالميثاقصية وآلياتها فتحت أبواب التأويل والتحليل أمام القارئ، وعبرت بصورة رمزية عن تنوعات وانفعالات ومكبوتات الشخصيات الروائية، ولا سيما الشخصية البطلة في الروائيتين، وكشفت الكاتبتان من خلال هذه التقنيّة عن واقع سوداويّ خانق يمارسه المجتمع تجاه المرأة.

تشابهت الروائيتان في الموضوع وتضمّنت كلتاهما تقنيّة الميثاسردية في التصديّ لقضية المرأة، خرجت الروائيتان من خلال هذه التقنيّة من الحدود الكلاسيكية للرواية، وصارتا مؤلّقتين وناقديّتين وقارئتين في الآن ذاته، كما تخلصتا من إرهاقات الواقع.

قائمة المصادر

أولاً-المصادر العربية

- إبراهيم، عبدالله، (٢٠١١م)، السرد النسوي: الثقافة الأبوية والهوية الأنثوية والجسد، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إدير، حسينة، (٢٠١٩م)، شعريّة الميثاسرد في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج، جامعة بجاية-غزة، كلية الآداب واللغات.
- باختين، ميخائيل، (١٩٨١م)، الخطاب الروائيّ، ترجمة: محمد برادة، ط١، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
- باختين، ميخائيل، (١٩٨٦م)، شعريّة دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتيّ، ط١، المغرب: الدار البيضاء.
- برادبري، مالكوم وجميس، ماكفارلن، (١٩٩٠م)، الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، المجلّد الثاني، الطبعة الأولى، بغداد: دار المأمون.
- الحاجي، فاطمة، (٢٠١٥م)، الزمن في الرواية الليبية، الطبعة الأولى، ليبيا: الدار

الجماهيرية.

- حمداوي، جميل، (٢٠١٦م)، أسلوبية الرواية: مقارنة أسلوبية لرواية جبل العلم لأحمد المخلوقي، الطبعة الأولى، العراق: صحيفة المثقف.
- حمداوي، جميل، أشكال الخطاب الميثاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، www.alukah.net: ١٤٠٢/١٢/٢٣
- خالد صكبان، حسن، (٢٠١٩م)، «الميثاسرد في قصص محمد خضير (بصريا ثنا أُمُوذَجًا)»، مجلة الخليج العربي، البصرة، مج ٤٧، ع ٢٤، ص ١٢٣-١٤٣.
- خريس، أحمد، (٢٠٠١م)، العوالم الميثاقية في الرواية العربية، ط ١، بيروت: دار الفارابي.
- السعداوي، نوال، (١٩٩٨م)، امرأتان في امرأة، ط ٧، بيروت: دار الأدب.
- السعداوي، نوال، (٢٠١٧م)، مذكراتي في سجن النساء، لامكا: مؤسسة هنداوي.
- سعيد، ليث هاشم الرواجفة، سعيد، (٢٠١٧م)، مدارات سردية: قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدًا، ط ١، الأردن: دار الدراويش للنشر والترجمة.
- السلطاني، إيمان مطر، (٢٠١٠م)، «السرد وماوراء السرد في الرواية العراقية المعاصرة: رواية الأرض الجوفاء لعبد الهادي الفرطوسي أُمُوذَجًا»، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت، مج ١، عدد ٩٥، ص ١٨١-٢٠٤.
- عادل غازي محمود، أحمد، (٢٠٢١م)، «جماليات الميثاسرد في فنون مابعد الحداثة»، مجلة بحوث في التربية الفنية وفنون كلية التربية الفنية، مج ٢١، ع ١، ص ٢٢-٢٩٤.
- عبد الرزاق، بلال، (٢٠٠٠م)، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمة النقد العربي القديم، دار إفريقيا الشرق، ط ٢، بيروت: الدار البيضاء.
- قصرأوي، مهاحسن، (٢٠٠٤م)، الزمن في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية.
- لورانس، بلوك، (٢٠٠٩م)، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، ترجمة: صبري محمد حسن، لا مكا: دار الجمهورية للصحافة.
- محمد حمد، (٢٠١١م)، الميثاق في الرواية العربية: مزايا السرد النرجسي، ط ١، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها.
- مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٨م)، «في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد»، مجلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠.
- مزوزي، حياة، (٢٠١٦م)، المفارقات الزمنية في رواية شرع والعاصمة لحنا مينة:

- مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر، الجزائر: جامعة محمد بوضياف.
- النية، بوبكر، (٢٠١٩م)، «الميتاقص في الرواية الجزائريّة المعاصرة رواية الحالم لسمير قسيمي نموذجًا»، مجلّة الخطاب، الجزائر، مج ١٤، ع ١، ص ٣٧١-٤٠٦.
 - يقطين، سعيد، (٢٠١٠م)، قضايا الرواية العربيّة الجديدة: الوجود والحدود، القاهرة: رؤية للنشر.

ثانيا-المصادر الفارسية

- سليمان، بلقيس، (١٣٨٤ش)، بازي آخر بانو، ط ١٤، طهران: نشر ققنوس.

التحليل الجندريّ للموروث الثقافيّ والاجتماعيّ، قراءة في القصص العربيّة والفارسيّة المعاصرة

وثام العلي^١

د. مريم جلالي^٢

د. قدرت الله طاهري^٣

تاريخ الاستلام ٢٠٢٤/٣/١٠

تاريخ القبول ٢٠٢٤/٥/٢٠

ملخص

لقد أصبح مفهوم الجندر محطّ اهتمام العديد من الباحثين والعلماء في مجالات العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، نظرًا لأهميّته الكبيرة في المجالين الثقافيّ والاجتماعيّ. إذ يلعب دورًا محوريًّا في تشكيل وتفسير المورثات الشعبيّة والثقافيّة والاجتماعيّة ضمن الأدب. فالكاتب، بوصفه جزءًا من المجتمع، يعكس في نصوصه الأدبيّة ما تلقّاه واختزنه من قيم فكريّة ومعنويّة وأخلاقيّة وسياسيّة ودينيّة. تهدف هذه المقالة

١- طالبة دكتوراة، اللغة الفارسية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران.

٢- أستاذة مشاركة، قسم اللغة الفارسية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران. (الكاتبة المسؤولة)

m_jalali@sbu.ac.ir

٣- أستاذ مشارك، قسم اللغة الفارسية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران.

إلى دراسة الموروث الثقافي والاجتماعي وتأثير الجندر على طريقة عرض وتناول هذه المواضيع من خلال تحليل عدد من القصص العربية والفارسية، وهي (قصة طعم البرسيمون القابض للكاتب الإيرانية زويا بيرزاد، موت البجعة للكاتب السورّي هيفاء بيطار، عظام الخنزير والأيدي المجذومة للكاتب الإيراني مصطفى مستور، وخضراء كالعلم للكاتب السوري هاني الراهب). تتمحور الدراسة حول استكشاف تأثير الجندر على طريقة تناول الموروثات الثقافية والاجتماعية في هذه القصص، مع تسليط الضوء على الفروقات بين الثقافتين العربية والفارسية في هذا السياق. أظهرت نتائج هذه الدراسة بعد استخدامها المنهج الوصفي والتحليلي أنّ القصص العربية والفارسية المدروسة تضمّت مجموعة من الموروثات الثقافية والاجتماعية المتشابهة. ومع ذلك، تمّ عرض هذه الموروثات بطرق مختلفة تبعًا للخصائص الفردية للكتاب وهويّتهم الثقافية والجندرية لذلك، يمكن القول إنّ الجندر إضافة إلى تأثيره على مستويات النصّ المعجمية والنحوية والصوتية والبلاغية، له تأثير واضح أيضًا على المستوى الثقافي والاجتماعي في النص القصصي وبذلك يمكن دراسة اختلاف أسلوب الكتابة الرجالية والنسائية بتحليل المستوى الثقافي والاجتماعي في النصّ الأدبي أيضًا. الكلمات الرئيسة، الموروث الثقافي، الجندرية، الراهب، بيطار، بيرزاد، مستور

المقدمة:

يُعدّ الموروث الثقافي والاجتماعي مستوى من مستويات الوعي والفكر الذي يستطعن في التكوين الداخلي والنفسي للفرد ويحدّد طريقة تعامل الفرد مع بعض المسائل والقضايا ويؤثر في تكوين شخصيته وأفكاره ويحمل في طياته العديد من الموارد الفكرية

والماديّة والشعبيّة والسلوكيّة والكلاميّة. شاعت في الأدب القصصيّ المعاصر ظاهرة توظيف التراث، فقد تمكّن الكتاب من خلال التطرّق إلى الموروثات الثقافيّة والاجتماعيّة من التعبير عن مفاهيم قد يصعب أحياناً التعبير عنها بشكل مباشر وصريح كالقضايا الدينيّة والسياسيّة والجنسيّة وقضايا المرأة وتوزيع المهن وغيرها. يرتبط تناول هذه القضايا والمسائل في الأدب بالموروث الثقافيّ لبيئة ومجتمع ما وتتأثر طريقته عرضها بالقوانين والأحكام السائدة في ذلك المجتمع.

في الآونة الأخيرة، شهد مفهوم الجندر تطوراً ملحوظاً، حيث انتقل من كونه مجرد مصطلح لغويّ إلى أيديولوجيّة تحمل فلسفة وأهدافاً واضحة. اليوم، يُعدّ الجندر أداةً تحليليّة مهمّة في الدراسات الاجتماعيّة والثقافيّة، ويرتبط بشكل وثيق بالبنى الاجتماعيّة والثقافيّة، وقضايا الأسرة، وتوزيع الأدوار الاجتماعيّة، وصورة المرأة في المجتمع فضلاً عن مسائل المساواة الاجتماعيّة. ونظراً لأنّ الجندر مفهوم ثقافيّ واجتماعيّ، نسعى في هذه الورقة البحثيّة إلى استكشاف كيفيّة انعكاس الأدب المعاصر في الثقافتين العربيّة والفارسيّة للفرضيّات الجندريّة المتأصلة في التراث الثقافيّ والاجتماعيّ. كما نهدف إلى فهم كيف يُستخدم الأدب كوسيلة لنقل وترسيخ القوالب النمطيّة الجندريّة. النظريّات الأولى التي تناولت تأثير الجندريّة على النصّ الأدبيّ ركّزت بشكل أساسيّ على تحليل المستويات المعجميّة والصوتيّة والنحويّة. ومع تطوّر الدراسات، اتجه الباحثون إلى دراسة مستويات أعمق في النصّ الأدبيّ، مثل المستويات الثقافيّة والاجتماعيّة. في هذه المستويات، يظهر التفاوت بين الجنسين في كيفيّة تناول ومعالجة الموضوعات الثقافيّة والاجتماعيّة، ممّا يعكس معتقدات وإيديولوجيّات الكاتب. يكشف هذا التحليل عن الفروقات والتمييزات بين الجنسين في تناول بعض القضايا، حيث يلاحظ في بعض النصوص الأدبيّة تعزيز الصور النمطيّة الجندريّة أو تكريس عدم المساواة بين الجنسين. دراسة المستويات الثقافيّة والاجتماعيّة في النصّ الأدبيّ توفّر رؤية شاملة عن الخصائص

الاجتماعية والثقافية والدينية والبيئة اللغوية للمجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب. دراسة المستويات الثقافية والاجتماعية في النص الأدبي إضافة لقيمتها الجمالية في نقل الموروث الثقافي والتعريف به، فهي توفر رؤية شاملة عن الخصائص الاجتماعية والثقافية والدينية والبيئة اللغوية للمجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب وتنقل التجربة التي يعيشها الكاتب في مجتمعه. فالموروث الثقافي والاجتماعي ليس فقط مجموعة من الأفكار فحسب، بل مجموعة من السلوكيات والضوابط المتبعة التي تمثل الطابع التي ينطبع عليه شعب من الشعوب.

-كيف يعكس الأدب العربي والفرسي الموروث الثقافي والاجتماعي في معالجة القضايا الإنسانية والمجتمعية الراهنة؟

- ما العلاقة بين الجندر والموروث الثقافي والاجتماعي في الأدبين العربي والفرسي؟ وهل يساهم هذا الموروث في تعزيز الأدوار النمطية المرتبطة بالجندر؟

- كيف يظهر الأدبان العربي والفرسي تبايناً في تقديم قضايا الجندر والموروثات الثقافية والاجتماعية، وما هي التأثيرات التي تنجم عن هذه الاختلافات في تصوير الأدوار الاجتماعية والمواقف الثقافية؟

خلفية البحث:

تناولت الدراسات مفهوم الجندر وتأثيره على الموروث الثقافي والاجتماعي بشكل مقارن بين الثقافتين العربية والفرسية. ومع ذلك، هناك عدد من المقالات التي تناولت الموروث الثقافي والاجتماعي بأشكاله المختلفة في الأدبين العربي والفرسي من دون التوجه إلى تأثير جنس الكاتب في طريقة عرض وتناول هذه المواضيع لذلك اخترنا هذا الموضوع للدراسة.

من الدراسات السابقة: «قراءة سوسيوولوجيّة للموروث الثقافيّ بين ثنائيّة التغير الاجتماعيّ والتغير الثقافيّ ودوره في الحفاظ على الهوية الثقافيّة» (٢٠١٨م) للكاتب أسامة باحمد حيث قدمت هذه الدراسة قراءة تحليليّة للموروث الثقافيّ ودوره في الحفاظ على الهوية الثقافيّة في ظلّ التحوّلات التي يشهدها المجتمع الجزائريّ وكيفيّة حماية هذا الموروث من التغيّرات الاجتماعيّة.

«الموروث الثقافيّ في التراث السوسيوولوجيّ» (٢٠١٩م) للكاتبة ماقري مليكة حيث طرحت هذه الدراسة علاقة التراث الثقافيّ بالتنمية المستدامة على الصعيد العالميّ ودور التطوّر الثقافيّ في التطوّر الصناعيّ والتجاريّ والزراعيّ. حيث طرحت الكاتبة بالإضافة إلى ذلك بعض المسائل المرتبطة بالتراث بين معارض ومؤيّد له وأنواع التراث ومصادره وأهميّته.

«الموروث الثقافيّ في الأدب العربيّ الحديث الروائيّ حنا مينا نموذجًا» (٢٠١٣م) للمؤلف ميلود قيديم، تناولت الدراسة الموروث الثقافيّ في الرواية السوريّة للكاتب الروائيّ حنا مينا، فالرواية من وجهة نظره إضافة لقيمتها الفنيّة والجماليّة، تمثّل تجلّيًا للفكر والتصور الثقافيّ والاجتماعيّ الذي يعيشه الروائيّ في محيطه. حيث تناولت روايات حنا مينا بين السطور مضامين اجتماعيّة وثقافيّة للمجتمع السوريّ كالثقافة المنقولة، الأمثال والمعتقدات والأسطورة التي تجذّرت في نفس الكاتب وكان لها حضورها المميّز في نصّه الأدبيّ.

«انعكاس الثقافة الشعبيّة في نصوص الأدب الفارسيّ النثرية» (١٤٠٠ش [٢٠٢١م]) للكاتبة مريم جعفري التي درست انعكاس الثقافة الشعبيّة في النصوص النثرية المتعلقة بالعصر القاجاري. لقد بيّنت نتائج هذا البحث أنّ عناصر الثقافة العامّة كان لها حضورها الواضح في هذه النصوص حيث تطرّق الكتاب إلى هذه الموضوعات بحسب قدرتهم العلميّة ومعلوماتهم الثقافيّة حيث تم تضمين العديد من عناصر الثقافة الشعبيّة، بما في ذلك الأمثال والطبّ التقليديّ والمعتقدات الشعبيّة وما إلى ذلك.

«مقارنة انعكاس الثقافة الشعبيّة في أعمال سيمين دانشور وأحمد محمود» (٢٠١٤م) للكاتبة نجمة دري. بيّنت الدراسة أنّ طريقة انعكاس الثقافة الشعبيّة في الأعمال الأدبيّة للكاتبة سيمين دانشور والكاتب أحمد محمود كانت مختلفة باختلاف الخصائص الفرديّة لكلّ من الروائيين فكان حضور عناصر الثقافة الشعبيّة في قصص دانشور واضحًا للقارئ حيث كانت الكاتبة على إمام بعناصر الثقافة الإيرانيّة بشكل كليّ على عكس الكاتب أحمد محمود حيث كانت العناصر الشعبيّة مرتبطة بالبيئة الجغرافيّة للكاتب. حاولت الكاتبة في هذه الدراسة تسليط الضوء على طريقة تناول الموروث الثقافيّ في القصة الرجاليّة والنسائيّة.

المباني النظرية:

التراث والموروث الثقافي والاجتماعي، ص تحمل هذه المفاهيم العديد من المعاني والدلالات. على الرغم من التشابه بين تعاريف الباحثين لهذه المفاهيم واتفاقهم على المعنى العام، إلا أنّ هناك اختلافات بينهم. في اللغة العربيّة، يشتقّ لفظ التراث من مائة (ورث) التي تعني الورث والميراث والأرث وهي تشير إلى ما يورثه الأب لابنه من مال أو حسب (ابن منظور، ١٩٩٢، ص ١٩٢). وقد عزّفه جبور عبد النور بأنّه ما تراكم عبر الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم لدى شعب من الشعوب، ويعدّ جزءًا أساسيًا من قوامه الاجتماعيّ والإنسانيّ والسياسيّ والتاريخيّ والأخلاقيّ (عبدالنور، ١٩٧٩، ص ٦٣). من ناحية أخرى، يرى الجابري أنّ التراث يشمل الموروث الثقافي والفكريّ والدينيّ والأدبيّ والفنيّ (جابري، ١٩٩١، ص ٧٤). بينما عزّف بوجمعة بوجمعة التراث بأنّه، ص ميراث يخلفه السلف، ويشمل نوعين، ص الموروث المائيّ، الذي يرتبط بالإنتاج الفكريّ والعلميّ والأدبيّ، مثل الرسائل والكتب والأبحاث والمباني التاريخيّة والمخطوطات والأدوات، والموروث غير

المادّي المعنويّ، الذي يشمل القيم والمعتقدات والتقاليد والممارسات أو السوكيّات المختلفة (بوبيعو، ٢٠٠٧، ص ١٠).

إنّ تحديد مفهوم التراث يسهّل علينا فهم مصطلح الموروث الثقافيّ. فالموروث يشمل حصيلة خبرات أسلافنا الفكرية والاجتماعية والمادية، سواء كانت مكتوبة أو شفهيّة، لغويّة أو غير لغويّة، رسمية أو شعبيّة. هذه المورثات تعيش معنا وتتجسّد في وجداننا، وقد انتقلت إلينا من الماضي البعيد والقريب وتتجلّى في تصرفاتنا وتعايرنا وطرائق حياتنا اليوميّة (الجوهري، ٢٠٠٧، ص ٥٤)

الموروث الاجتماعيّ، ص يقصد به تلك السلوكيّات والأفكار والمعتقدات والأقوال التي مارسها أجدادنا وانتقلت إلينا، وتتركز في ثلاث نقاط رئيسيّة، ص المعتقدات، العادات والتقاليد الاجتماعيّة، الفنون الشعبيّة (مليكة، ٢٠١٩، ص ١٣٥).

مفهوم الجنس والجندريّة:

يشير الجنس البيولوجيّ (Sex) إلى الفروق البيولوجيّة والجسديّة بين الذكور والإناث، وهي فروق طبيعيّة تولد مع الإنسان، ولا يمكن تغييرها بتغيير الثقافات أو الزمن أو المكان، أمّا الجندر (Gender) فيعدّ لفظاً أمريكيّة استعملت في الحقل السوسيوولوجيّ في السبعينيّات من القرن العشرين، وتعدّ أوكلي ((Anaa Oakley أول باحثة استخدمت هذا المصطلح في علم الاجتماع (يونس، ٢٠١٩، ص ٨٢)، يشير هذا المفهوم إلى الخصائص التي تُحدّد اجتماعيًّا للرجال والنساء، والتي أنشأتها المجتمعات والثقافات المختلفة. يُعدّ هذا المصطلح أداة لفهم الأدوار الاجتماعيّة والثقافيّة التي تمنح للأفراد بناء على جنسهم، والتي لا علاقة لها بالفروق البيولوجيّة. بمعنى آخر، يحدّد المجتمع والثقافة أدوارًا ومسؤولياتٍ محدّدة لكلّ من الذكور والإناث، ويفرض عليهم مجموعة من الحقوق والواجبات من خلال التعليم والتربية، بدءًا من

الأسرة والأقران وصولاً إلى المجتمع الأكبر. هذه الأدوار والمسؤوليات ليست ثابتة، بل تتغير بين الثقافات والمجتمعات (العمر، ٢٠٢٠، ص ٢٦).

في هذه السياق، تبرز أهمية دراسة تأثيرات هذه المفاهيم في الأدب والثقافة في المجتمعات العربيّة والفارسيّة، حيث يمكن للأدب أن يعكس ويعزّز هذه الموروثات، أو يحدث تغييرات في النظرة الاجتماعيّة والثقافيّة للأدوار الجنديّة.

دراسة البيانات وتحليلها:

يمكن اعتبار الموروث الثقافي والاجتماعي بمثابة الذاكرة الجماعيّة للمجتمع، حيث يتألف من مجموعة متنوعة من العناصر التي لا تحفظ كترتات ثابتة أو نصوص جامدة، بل تظل حيّة وتستمر في التأثير على السلوك الاجتماعي للأفراد. من هذه الموروثات والعناصر.

١- الموروث اللغويّ والشعبيّ

يشمل التراث الشعبيّ الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجماعيّة التي تعبّر بها الجماعة الشعبيّة عن نفسها. من دوافع توظيف التراث الشعبيّ في الأدب توثيق هذا الموروث الشعبيّ وتثبيتته في الذاكرة الثقافيّة للأجيال القادمة (محمد سليمان، ٢٠٠٠، ص ١٤).

أبرز الكُتّاب مواهبهم في توظيف الموروث اللغويّ من خلال استخدام أساليب لغويّة مثل القسم، اللغات، الحكم والأمثال والكنيات، المصطلحات الشعبيّة والمواعظ، بالإضافة إلى ذلك، أشاروا إلى عناصر الموروث الشعبيّ مثل، ص مراسم الخطوبة والزواج واقعة عاشوراء، طقوس التعزية، الخرافات، الاعتقاد والتبرك بالأولياء، الطبّ الشعبي، الأعياد الوطنيّة والدينيّة. عمومًا، لم يكن هناك اختلاف كبير في استخدام هذه العناصر بين الكُتّاب والكاتبات، حيث تم توظيفها بناءً

على متطلّبات النصّ. ومع ذلك، برزت بعض الفروق في العناصر التي تناولها السرد النسائيّ بشكل خاصّ، مثل طقوس الزواج والخرافات، ممّا يعكس نوع التشنئة التي تتلقّاها المرأة في المجتمع الشرقيّ حول أهميّة الزواج. تنشأ النساء منذ الصغر على أنّ الهدف الأساسيّ لوجودها وتحقيق ذاتها هو الزواج، حيث يتعلّمن أساسيات الزواج والتعامل مع الزوج وأهله وتدرجيًا يبدأن بتحضير جهاز العروس (بوعقادة، ٢٠٢١، ص ٥٠). في القصة الفارسيّة طعم اليرسيميون القابض تطرّقت الكاتبة إلى ٢٩ مصطلحًا مرتبطًا بطقوس ومراحل الزواج مثل، ص العقد، الخطوبة، الحناء، المهر، حفل الزفاف، تناول حلوى العرس، الهدايا، سنويّة الزواج، شهر العسل، ردة الرّجل. تصوّر الكاتبة الإيرانيّة من خلال ذكر هذه الطقوس قدسيّة الزواج بالنسبة إلى المرأة، حيث يقع التخطيط لبعض هذه الأمور على عاتقها في المجتمعات الشرقيّة. بينما في قصة موت اليجعة أشارت الكاتبة السوريّة إلى هذه الطقوس بشكل أقلّ بروزًا مقارنةً بالكاتبة الإيرانيّة. بينما على العكس، لم يتم ذكر أيّ من هذه الطقوس في القصص الرجاليّة العربيّة والفارسيّة.

الخرافات، ارتبطت الخرافات بحياة الناس في كلّ زمان ومكان، وظهر التأثير والتصديق بها في حياتهم، ولم تغب عن أفلام الأديباء والكتاب عبر العصور. أشارت بعض الدراسات إلى أنّ النساء أكثر اهتمامًا بالخرافات (رستكار ١٤٠٠: ص ٤) في حين أنّ هذه المواضيع لا تجذب الذكور ولا تدرج تحت اهتمامتهم. التطرّق إلى الخرافات في السرد النسائيّ ليس دليلًا على استحسانها أو تصديقها، بل بغية التعريف بها كجزء من الموروث الثقافيّ المعنويّ. أشارت الكاتبتان إلى مجموعة من الاعتقادات السائدة مثل، السحر، النقر على الخشب خوفًا من الحسد، البخور، لجوء النساء إلى الخرافات من أجل الحمل، وزيارة الأضرحة للشفاء من الأمراض. على النقيض، لم يتناول الكتاب الذكور هذه الموضوعات في قصصهم، ممّا يُبرز ارتباط الموروث الشعبيّ الخرافيّ بالسرد النسائيّ والهويّة الجندريّة.

٢- الموروث والمسائل السياسيّة

يُعدُّ تضمين أو استبعاد المواضيع السياسيّة في النصّ الأدبيّ وسيلةً مهمّةً للتعبير الثقافيّ، حيث يعكس الأوضاع الاجتماعيّة والسياسيّة للمجتمع. في المجتمعات الشرقيّة، تُعدُّ السياسة مجالاً يهيمن عليه الذكور، إذ يُعتقد أنّ النساء لا يمتلكن الخبرة أو القدرة الكافية للمشاركة فيه. هذا الافتراض السائد يشير إلى أنّ المجال السياسيّ مخصّص للرجال فقط (رفعت جاه، ١٣٩٣، ص ٧٣). إلا أنّ هذا الادعاء أصبح غير دقيق اليوم، حيث أنّ النساء أثبتن قدرتهنّ على تولّي مناصب سياسيّة مهمّة، ممّا يظهر أنّ السياسة ليست صفةً ذاتيّة يتصف بها الرجال فقط. يمكن القول أنّ البيئة الثقافيّة والخبرات المكتسبة هي التي تحدّد قدرة الأفراد، سواء كانوا رجالاً أم نساء، على المشاركة في المجال السياسيّ.

من خلال دراسة وتحليل القصص الأدبيّة، تبيّن أنّ القصّة النسائيّة العربيّة والفارسيّة وكذلك القصّة الرجاليّة الفارسيّة، لم تتناول الموضوعات السياسيّة بشكل مباشر. على النقيض، تناولت القصّة العربيّة الرجاليّة المواضيع السياسيّة بشكل أوسع، ما يعكس اهتمام الكاتب العربيّ بالقضايا السياسيّة، وربما ارتباطه المباشرة بها. بينما، ركّز الكتاب الآخرون على القضايا الاجتماعيّة. بناءً على هذه الملاحظات، يمكن القول أنّ تأثير الجندريّة على تناول الموروث السياسيّ في الأدب ليس العامل الوحيد الذي يحدّد دور الأفراد في المجال السياسيّ، بل هناك عوامل وأسباب أخرى تلعب دوراً مهمّاً، مثل موضوع النصّ الأدبيّ، ورغبة الكاتب في تناول المسائل السياسيّة، والبيئة الاجتماعيّة، بالإضافة إلى السياسات القمعيّة التي قد تفرضها بعض المجتمعات على الكتاب. تظهر هذه النتائج أنّ الافتراضات التقليديّة حول دور الجندريّة في السياسة ليست دائماً دقيقة، وأنّ الأفراد من الجنسين يمكنهم المساهمة بشكل فعّال في هذا المجال بناءً على السياق الثقافيّ والاجتماعيّ المحيط بهم.

٣- الموروث النسائيّ:

الأدب ليس مجرد وسيلة للترفيه بل يُعدّ أيضاً منصّة مهمّة للتعبير عن القضايا الاجتماعيّة، بما في ذلك وضع المرأة في المجتمعات الشرقيّة، والنظرة التقليديّة والثقافة السائدة تجاهها.

١- العنف، يُعرّف العنف بأنّه أيّ فعل لفظي أو غير لفظي، يتسم باستخدام القوّة من قبل طرف في الأسرة لإلحاق ضرر جسدي أو نفسي بالطرف الآخر (عوض، ١١:٢٠١١) على مرّ التاريخ، تعرّضت النساء لأشكال متعدّدة من العنف، بدءاً من العنف الأسريّ إلى العنف الزوجي (هولمز، ١٣٨٧، ص ١٠٢). وقد انعكس هذا العنف والظلم ضدّ المرأة في الأدب، حيث تمّ تناول مجموعة من أشكال العنف ضدّ النساء مثل، العنف الجسدي واللفظي، الاغتصاب، تعدّد الزوجات، الإجهاض غير القانوني، الحرمان المالي والنفسي، الخيانة، وسلب حريّة الاختيار من المرأة وحرمانها من اتخاذ قرارات بشأن مستقبلها، وعدم منحها حريّة اختيار شريك حياتها للزواج.

في قصة طعم البرسيمون القابض سلّطت الكاتبة الضوء على التحدّيات والمشكلات التي تواجه النساء في المجتمع الإيراني، مثل:

١- العنف الجسدي من قبل الأم، تظهر القصة تعرّض مهناز للعنف الجسدي من والدتها، (مهناز دختری خردسالی بود که از مادرش یک هفته کتک می‌خورد و یک هفته تمام او را در اتاق کوچک حبس کرده است .. از مادرش کتک خورد» (ص ٣٥). (كانت مهناز فتاة صغيرة تعرّضت للضرب لمدة أسبوع على يد والدتها وحبستها في غرفتها الصغيرة لمدة أسبوع كامل).

٢- الاغتصاب غير الجسدي والنظر إلى المرأة بطريقة شهوانيّة «نگاه مبهوت

باربرها هونوز يادش بود» (ص ١٤٤). (وما زالت تتذكر نظرة الحمالين المندهشة).

زواج الرجال بفتيات قاصرات حيث تناولت القصة زواج الأب بفتاة صغيرة في السن «بابای خدا بیامرزم تو شصت سالگی دختر هفده ساله هوو آورد سر مادرم» (ص ١١٨). (والدي رحمه الله في الستين من عمره، تزوج بفتاة في السنة السابعة عشرة من عمرها وأحضر ضرة لوالدي).

عدم تقديم الدعم المالي والمعنوي كنوع من العنف النفسي، لم تقدم والدة ليلا الدعم المعنوي لابنتها، مما أدى إلى عدم قدرتها على الحديث معها بحرية. لأن أمها سوف تقول لها جملتها المعتادة «من از اول می دونستم» (ص ١٩) (لقد كنت أعلم منذ البداية).

عدم منح الحرية في اختيار شريك الحياة، أرادت سيمين الزواج من ابن خالتها، إلا أن والدها رفض في البداية، مما يعكس تحكّم الأب في اختيارات الابنة «روزی که پدرش فهمید سيمين برای مجید نامه نوشته، داد و فریاد کرد» (ص ٥١). «نمی خواهم اسم روی دخترم باشه، مجید خان به سلامتی برگشت حرف می زنیم» (ص ٥٠) (يوم علم والدها أنّ سيمين كتبت رسالة إلى مجيد، صرخ قائلاً، لا أريد أن يضع أي رجل اسمه على ابنتي الآن، عندما يعود مجيد بخير وسلامة تتكلم في الموضوع).

عدم تقديم الدعم المالي، حيث تعبّر سيمين عن استياءها من بخل والدها «سيمين به خواهرش نگاه کرد وشانه بالا انداخت چه میدونم لابد از سرخسبازهای باباست» (ص ٦٠). (نظرت سيمين إلى أختها ورفعت كتفيتها قائلة، لا أعلم ما أقول. بالطبع من وراء بخل أبي وخساسته).

في قصة موت البجعة قدّمت الكاتبة السورّية طرْحًا أكثر جرأة لمظاهر العنف والظلم ضدّ المرأة العربيّة، بما في ذلك:

الاجتصاب والتحرّش بالقاصرات، (لا أنكر تمامًا، سوى أنّه أرخى جثته فوقي) (ص ٣١)، (قالت ذات مرة دخلت أشحذ من مكتب، كان رجل

وحده طلب إليّ أن أجلس وأغلق الباب، أدخلني حَمَامًا صغيرًا، طلب إليّ أن أغتسل فرحْتُ بالبداية كنت احتاج إلى تنظيف جسدي ثمّ تصرّف معي) (ص ٣٢)، (إلا تعرفين أنّ هذا الفعل يسمّى اغتصابًا (ص ٣٢).

الجنس مقابل الطعام والمال، تناولت القصة التجارة بجسد المرأة مقابل خدمات أو مال (تقايض جسدها بفروّج) (ص ٣٤)، (هل يقدر رجل كهل أن يضاجع امرأة) (ص ٩٦)

تناول حبوب منع الحمل، تشير القصة إلى تأثير حبوب منع الحمل على النساء بشكل سلبي. حيث تجبر المرأة على تناول هذه الحبوب منعًا لحدوث الحمل في العلاقات غير الشرعيّة مع الرجال الأغنياء (حكى لها عن عشيقاته اللاتي حولتهنّ حبوبات منع الحمل إلى مجنونات من العصبيّة) (ص ١٠٠).

زواج الرجال الكبار السن بفتيات صغيرات، ص(كان قد تزوج إحدى موظّقاته وهي فتاة جامعيّة تصغر كبرى بناته بسنتين (ص ١٣٣).

خيانة الرجل للمرأة، (اكتشفت أنّه على علاقة بأرملة تكبره بتسع سنوات، وأنها حملت) (ص ١٠٢).

الإجهاض غير القانوني نتيجة العلاقات المحرّمة، (قصدا طبييًّا نسائيًّا ليجري لها عمليّة الإجهاض في عيادته الخاصّة، وفي العيادة وفي ظلّ التوتر والخوف انثقب رحم الأرملة) (ص ١٠٢).

زواج المطلّقات وعدم تقديم الدعم الماليّ والمعنويّ، والدة عذاب قد انفصلت عن زوجها الأوّل وتركت أطفالها لأنّ زوجها الجديد لم يكن مستعدًّا لتربيتهم، وقد أثار ذلك على ابنتها عذاب التي بقيت في الشارع وتعرضت للاغتصاب (ذهبت بنفسها لمقابلة أمها.. رفضت استقبال ابنتها، قالت إنها غير مستعدّة أن تُرمى في الشارع مع أولادها بسبب عذاب) (ص ٣٣).

تخلّي الأب عن أطفاله بسبب تعاطيه المخدرات، في المقابل كان والد عذاب مهملاً لطفلته (مرازا) كان يرميها لتنام في العراء، غير آبه بالبرد والذئاب البشريّة) (ص ٢٧)

- تخلّي الأب عن طفلته والسفر خارج البلاد، من العنف النفسي الذي يمارس على المرأة وطفلته (أمّا البابا فوهّم، صورة بعيدة لا تعرف عنه شيئاً، تركها مذ كانت طفلة صغيرة لم تكمل عامها الأوّل) (ص ١١٣)

- سلب حريّة الاختيار من المرأة، تتناول الكاتبة في قصتها موضوع سلب حريّة الاختيار من المرأة من خلال عرض قصّة طفلة تبلغ من العمر تسع سنوات، كانت مغرمة برقص البالية. على الرغم من أنّ والدها شخصٌ مثقفٌ ومن عائلة مرموقة، إلّا أنّه منعها من متابعة هذه الهواية بحجّة أنّ رقص الباليه قد يسبب مخاطر لها، فقدان البكارة، التي يعدّها المجتمع الشرقي معياراً للشرف (أنت فتاة ناضجة الآن، ورقص الباليه قد يكون له تأثيرات سلبية عليك) (ص ٧٣)، (أنت تعرفين أنّ شرف الفتاة هو أهمّ شيء على الإطلاق ولن تترك هواية البالية تفقدك هذا الشرف) (ص ٧٤). تكبر هذه الطفلة وتتزوّج، وتحلم بمواصلة هوايتها المفضلة، إلّا أنها تفاجأ برفض زوجها أيضاً (حبيبتي، أنت الآن أمّ، أمّ لطفلة رائعة، ولا يليق بأمّ أن ترقص شبه عارية أمام الناس) (ص ٧٧). تبين هذه الأمثلة تصوّر الثقافي والاجتماعي للكاتبة السوريّة ومدى وعيها بقضايا المرأة في البيئة التي تعيش بها. فساعدت في نقل التجربة الإنسانيّة التي تعيشها الكاتبة والنساء ضمن إطار لغويّ شيق وغنيّ.

في القصص الرجاليّة، تناول الكاتبان الإيرانيّ والسوريّ بعض مظاهر العنف ضدّ المرأة بشكل مختصر ومن منظورهما الخاص ومن دون إظهار الشفقة أو التضامن مع النساء. كان هدفهما الرئيسيّ هو الإشارة الى الواقع الاجتماعيّ. في قصّة مصطفى مستور، أشار الكاتب بشكل رمزي وغير صريح إلى بعض أشكال العنف والظلم الذي تتعرّض

له المرأة، مثل إجهاض الجنين نتيجة العلاقات المحرّمة، الاغتصاب، التحرشّ البصريّ وخيانة الرجل. لم يتوسّع الكاتب بمناقشة هذه المسائل واكتفى بإشارات بسيطة، ربما في محاولةٍ لتجنّب تشويه صورة الرجل الإيرانيّ. بالنسبة إلى الكاتب السوري اتبع المنهج نفسه، حيث تناول قضية الاغتصاب من منظور رجاليّ، مفترضاً أنّ المجتمع الشرقيّ لن يقبل بالزواج من فتاة فقدت بكارتها بسبب الاغتصاب. لم يبيّن الكاتب حجم الضرر النفسيّ الذي يمكن أن تسببه هذه التجربة للمرأة، بل ركّز على أهميّة البكارة وربطها بالشرف في المجتمع الشرقيّ، (لقد فقدت بكارتها، ولن يقبل أحدٌ منهم الزواج بها) (ص ١٣) (بعد أن فُضّت البكارة، إنّها شيء ما في زهرة، تلاشت الهالة) (ص ١٦). حتى في مسألة إجهاض الجنين، يظهر الرجل كصاحب القرار الوحيد، حيث يطلب من زوجته الحامل إسقاط الجنين بسبب الظروف الاقتصادية السيئة، ممّا يعكس سلب حريّة المرأة في اتخاذ قرار بشأن مصير الجنين، (انتهي فوراً إلى الطبيب. أنا لا أريد الولد. يكفيننا اثنان. أنا حرّ. يكون لي أولاد أو لا يكون) (ص ٥١). هذا الأمر يعكس عدم المساواة في العلاقات الزوجيّة. يتضح من خلال هذا الأمر، أنّ الأدب الرجاليّ يعكس رؤية محدودة وغير شاملة لمشاكل النساء ونقص في التعاطف وفهم القضايا النسائيّة، حيث عالج الكتاب الرجال قضايا المرأة بسطحيّة وركّزوا على حفظ الصورة التقليديّة للرجل الشرقيّ وهذا الأمر بدوره يعكس التحيّزات الثقافيّة الموجودة في هذه المجتمعات.

٤-الموروث المهنيّ،

يشير مفهوم الموروث المهنيّ إلى الأدوار التقليديّة التي يحددها المجتمع للرجل والمرأة، والالتزمات المنوطة بكلّ منهما بحسب هذه التقاليد.

التدبير المنزلي، في المجتمعات الشرقية، لا يتقاسم الرجال والنساء مهامًا ومسؤوليات المنزل بشكل منصف ومتساو، حيث يتم تكليف المرأة بأعباء التدبير المنزلي بشكل رئيسي، فتتولى مهامًا مثل الطبخ والتنظيف والخياطة وإعداد الطعام. تآدية هذه المهام تأتي من موروث ثقافي واجتماعي، ويظهر ذلك في الأدب من خلال تكرار المصطلحات المرتبطة بالمهام المنزلية. في السرد النسائي، نجد تكرار الكلمات والمفردات التي تعكس الدور التقليدي للمرأة في المنزل. كما أشارت ليكاف إلى أنّ المرأة تستخدم مفردات تتعلّق بنشاطاتها ومجال عملها في نصّها الأدبي (ليكاف، ١٤٠٠م [٢٠٢١]، ١٤٠). في القصة الفارسية، تظهر الكلمات المتعلقة بالتدبير المنزلي بشكل ملحوظ، ممّا يعكس الدور المجتمعي للمرأة الإيرانية وأهميتها في النسيج الاجتماعي. استخدمت الكاتبة هذه المفردات بشكل رمزي وانتقادي لتسليط الضوء على توزيع الأعمال ومسؤوليات المرأة، حيث تظهر المرأة وكأنّها مسؤولة عن جميع الأعمال المنزلية حتى لو كانت تعمل خارج المنزل. بالمقابل، لم تحتو القصة السورية على العديد من هذه المفردات، مما قد يشير إلى رغبة الكاتبة في تخطي الصورة التقليدية للمرأة كربة منزل فقط.

الجدول التالي يوضح توزيع الكلمات المرتبطة بعمل المرأة في القصتين:

اسم القصة	الخياطة الحياكة اللباس	إعداد الطعام أسماء المأكولات	أثاث المنزل ووسائل المطبخ	مسايق وأدوات التنظيف
طعم البرسيمون القابض	40	29	70	14
موت البجعة	17	7	8	-

تظهر القصص الرجاليّة العربيّة والفارسيّة قلّةً في استخدام هذه الكلمات، إلاّ في سياقات أدبيّة ضروريّة حيث يُنظر إلى هذه المهام بأنّها خاصّة بالنساء، على الرغم من أنّ الفروق البيولوجيّة الفطريّة ليست السبب في تحديدها بل الأنماط الثقافيّة السائدة. تغيير هذه الأنماط وإلغاؤها يتطلّب مساهمة الرجل في الأعمال المنزليّة.

٢- المهام المجتمعيّة والفجوة المهنيّة، توجد فجوة واضحة بين وظائف الرجال والنساء في المجتمع، حيث تُعدّ المهنُ الرفيعة والمناصب العليا مثل الطبّ والهندسة والتكنولوجيا هي من اختصاص الرجال، بينما تعهد المهن مثل التمريض والرعاية الصحيّة، التعليم، السكرتارية بالنساء. من خلال دراسة المهام المجتمعيّة والمهنيّة في القصص المنتخبة، نلاحظ أنّ الأعمال والوظائف المهنيّة ليست موزّعة بشكل عادل بين الجنسين. ونرى أنّ الكاتبة السوريّة والإيرانيّة بالرغم من أنهما نساء ومن أنصار النسويّة لم يوكلن المهن الرفيعة بالمرأة ولم يستطعن التحرّر ذهنيّاً من الأنماط التقليديّة في المجتمع، فهم بهذا الأمر يؤكّدون أفضليّة الرجال وكفاءتهم في هذا الأمر.

في قصّة طعم البرسيمون القابض نرى النساء يعملن في مهن مثل المحاسبة والسكرتارية. بينما يظهر الرجال في مجموعة متنوّعة من المهن الرفيعة، مثل موظّف، كاتب، صاحب مكاتب عقارات، رسّام، مدير مطعم، شيف، لاعب كرة سلة، أستاذ جامعيّ، سائق شاحنة، وبستانيّ.

في قصّة موت البجعة كانت المهام المهنيّة للنساء أكثر تنوّعاً، تشمل مهناً مثل ممرضة، طبيبة أسنان، راقصة بالية، سكرتيرة، طالبة جامعيّة، موظّفات في معمل خياطة، مشرفة اجتماعيّة. ربما حاولت الكاتبة السوريّة إخراج المرأة من النمط الاجتماعيّ السائد بأنّها ربّة منزل، أمّا بالنسبة إلى الوظائف المهنيّة التي أوكلت للرجال فهي كالتالي، طبيب نفسي، تاجر، مدير شركة، منجم، موظف جمرك وشخصيّات أخرى

حاصلة على شهادات ومكانة اجتماعية عليا. على الرغم من التنوع في المهام المهنية للنساء، إلا أن مهن الرجال كانت أكثر تميزاً.

في قصة عظام الخنزير والأيدي الجذامية، ص كانت مهام النساء كالتالي، بائعة هوا، طالبة، طبيبة نسائية صيدلانية، بينما شغل الرجال مهناً مثل كاتب، المحامي، مصوّر فوتوغرافي، شاعر وأستاذ جامعي.

في قصة خضراء كالعقم كانت المهام الموكلة بالمرأة وضيعة مثل، خادمة، طالبة، ولم نر أي دور مميز للنساء، بينما شغل الرجال مهناً مرموقة مثل، صحفي، مسؤول عسكري، كاتب، طبيب، أستاذ جامعي، موظف في الطباعة، عامل، صاحب محل، تائر ضد الاحتلال.

تعكس هذه القصص توزيعاً غير عادل للمهام المهنية والمجتمعية بين الجنسين، حيث تمنح المهن الرفيعة والمناصب العليا غالباً للرجال، بينما تُترك للنساء المناصب الثانوية والمهن الأقل شأنًا. هذه النظرة التقليدية للمناصب المهنية تعزز الفجوة بين الجنسين وتؤكد الموروثات الثقافية السائدة، وهي نتاج لأنماط الاجتماعية وليست محددة بالفروق البيولوجية.

٥- الموروث الجنسي:

المسائل الجنسية من المواضيع شديدة الحساسية في البيئات المحافظة الشرقية، حيث تخضع لمنظومة من الضوابط التربوية والدينية والعرفية والأخلاقية. يُعدُّ خرق هذه الضوابط أو التحدّث بها أمراً منافياً للحشمة والأخلاق، وقد يعاقب عليها عقوبة شديدة. تشمل الموضوعات الجنسية في الأدب مشاهد التقبيل والأحضان والرغبة والنشاط الجنسي، العلاقات غير المشروعة وذكر أسماء الأعضاء التناسلية.

في الأدب، تم التوجّه وطرح هذه القضايا بناءً على ما تتطلبه أحداثُ القصة ووقائعها. في القصص المنتخبة، كان للعوامل الثقافية والقوانين الأخلاقية والعرفية دور كبير في تحديد كيفية طرح هذه المسائل. إذ إنّ تناول هذه الموضوعات ليس بالأمر السهل بالنسبة إلى الكتاب، لأنّها عادة ما تُقمع أو تُهمّش.

الجدول التالي يوضح نوع وحجم المسائل الجنسية التي تم تناولها من قبل الكتاب والكاتبات.

رديف	الموضوعات الجنسية	طعم البرسيمون القابض	موت البجعة	عظام الخنزير والأيدي المجذومة	خضراء كالعقم
١	الاغتصاب	-	٤	-	٢
٢	المشاهد الجنسية	-	٢	-	١٠
٣	التقبيل والأحضان	-	-	-	٧
٤	العلاقات غير المشروعة	١	٣	٣	٢
٥	عدم غض البصر	١	-	٣	-
٦	العلاقات بين كبار السن والفتيات القاصرات	-	٢	-	-

٧	الدعارة	-	١	-	-
٨	الرغبات الجنسيّة	-	-	-	٦
٩	ذكر أسماء الأعضاء التناسليّة	-	-	-	٤
	المجموع	٢	١٢	٦	٣١

في قصة طعم البرسيمون القابض، لم تتطرق الكاتبة إلى المسائل الجنسيّة أبدًا، حيث كانت العلاقات بين الذكور والأنثى في إطار الزواج أو الخطوبة. من الواضح أنّ الكاتبة اتبعت منهجًا محافظًا، ربّما لتجنّب التصادم مع القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة السائدة. أمّا في قصة موت البجعة فقد طرحت الكاتبة السوريّة بعض الموضوعات التي تتعلّق بالمسائل الجنسيّة، محاولة التحرّر من القيود المفروضة على المرأة وتبسيط الضوء على هذه المسائل من منظور نسائيّ، هدفها كان توعية الجمهور حول الاستغلال الجنسيّ الذي قد تتعرّض له النساء، وليس مجرد خلق مشاهد جنسيّة لجذب القارئ أو لخدش الحياء. يُظهر هذا النهج محاولةً لفتح نقاش حول التربية الجنسيّة والمشاكل المرتبطة بها. في قصة عظام الخنزير والأيدي المجذومة، لم يتناول الكاتب المسائل الجنسيّة بشكل مباشر وصريح بل استخدم الكناية والمجاز والجمال المقطعة للتعبير عن هذه القضايا. هذا يعكس التزام الكاتب بالمعايير الأخلاقيّة والاجتماعيّة السائدة في المجتمع الإيرانيّ ويظهر حرصه على تقديم المواضيع الجنسيّة بطريقة غير صادمة. أمّا في قصة خضراء كالعلقم فقد كان الكاتب السوريّ أكثر جرأةً في تناول المسائل الجنسيّة ووصف المشاهد الجنسيّة مستخدمًا لغةً مباشرة

وصريحة، ممّا يعكس الحرّيّة النسبيّة المتاحة للرجال وغياب الرقابة الصارمة على المطبوعات. كما أنّ الكاتب قد وصف المرأة كوسيلة لتلبية احتياجات الرجل الجنسيّة حيث يظهر عدم التركيز على مشاكل المرأة والتحدّيات التي تواجهها.

يُظهر الأدبُ تفاوتًا كبيرًا في كفيّة تناول الموضوعات الجنسيّة بين الكتاب والكاتبات وهنا يظهر تأثير الجندريّة والأنماط الثقافيّة والعربيّة التي تلقّاها الجنسان، أيضًا يظهر الاختلاف بين الثقافات المختلفة (العربيّة والفارسيّة) في أنّ الكتاب الإيرانيين كانوا أكثر التزامًا بسبب القيود الدينيّة والاجتماعيّة في المجتمع الإيراني.

٦- الموروث والمعتقدات الدينيّة:

يمثّل الدينُ حقلًا رئيسيًّا في التراث، ومصدرًا مهمًّا من مصادر الموروث، نستطيع من خلاله التعرّف على أفكار الشعوب ومعتقداتها وطقوسها. عكست القصص المدروسة بعض التعاليم الروحيّة والعقائد الدينيّة، وخاصّة في قصة طعم البرسيمون القابض حيث أشارت الكاتبة إلى بعض المفاهيم والموروثات الدينيّة مثل، زيارة الإمام الرضا (ع)، الأذكار، زيارة الموتى، الصلاة، اللباس الدينيّ، النذر، زيارة الأماكن المقدّسة، الإشارة إلى الشخصيّات الدينيّة، الصلاة، الصيام، العبارات الدينيّة.

ظهرت بعض الحالات كنوع من الانتقاد، مثل انتقاد الأشخاص المتديّنين ظاهريًّا. على سبيل المثال، في قصّة موت البجعة أشارت الكاتبة إلى بعض العناصر الدينيّة بنظرة انتقاديّة (سافر إلى الحجّ وعاد باسم الحجّي.. لقد ضرب عصفورين بحجر واحد في حجّته، فقد منّ الله أنّه أتى واجبه) (١٣٥)، (إنّه أوقف علاج السكري لا مبالياً بنصائح الأطباء، لأنّه يؤمن بمزار في الدريكيش يشفي المرضى من عله) (ص١٢٦).

في قصة عظام الخنزير والأيدي المجذومة، تطرّق الكاتب إلى خلق الشكّ في أحد المعتقدات الدينيّة بشكل لاهوتيّ وفلسفيّ، حيث تتساءل إحدى الشخصيات عن قدرة الله على تغيير الأوضاع، «و خداوند اگر واقعاً قادر مطلق بود، می توانست هر وضعیتی امور منطقیّاً ممکن رو محقق کنه.... فریاد کشید پس چرا این کارو نکرد؟ چرا این وضعیت مطلوب منطقیّاً ممکن رو محقق نکرد؟» (٥٩) (ولو كان الله قادراً حقاً، لكان بإمكانه أن يجعل كلّ موقف ممكناً منطقيّاً، صرخ، فلماذا لا يفعل هذا، لماذا يحقّق هذا الأمر؟). في قصة خضراء كالعلقم لم يتطرّق الكاتب إلى الموروث الدينيّ باستثناء القليل من الكلمات والرموز الدينيّة.

يمكن الاستنتاج من تحليل هذه القصص أنّ الكتاب تناولوا المواضيع الدينيّة بحذر وحرصوا على عدم المساس بالمقدّسات الدينيّة. وذلك احتراماً للمعتقدات الراسخة في المجتمعين السوريّ والإيرانيّ. كما يظهر أيضاً أنّ هناك انتقادات ضمنيّة لبعض السلوكيات المرتبطة بالثديين الظاهريّ، ممّا يعكس وعياً نقديّاً لدى الكتاب تجاه بعض الممارسات الاجتماعيّة والدينيّة.

النتائج:

كشفت الدراسة أنّ القصص العربيّة والفارسيّة تتضمّن مجموعة من الموروثات الثقافيّة المتشابهة. ومع ذلك، تمّ عرض هذه الموروثات بطرق مختلفة تبعاً للخصائص الفرديّة للكتاب وهويّتهم الجندريّة.

عناصر التراث الشعبيّ كونها تراثاً ثقافيّاً مشتركاً، لم تبرز اختلافات ملحوظة في طريقة عرضها بين الرجال والنساء. إلّا أنّ السرد النسائيّ تطرّق بشكل خاصّ إلى مواضيع مثل مراسم الزواج والخرافات.

أوضحت النتائج أنّ المسائل السياسيّة في الأدب لا ترتبط بشكل مباشر بجنس الكاتب أو هويّته الجندريّة، بل تعتمد على الميل الأدبيّ والفكريّ للمؤلف ومتطلّبات النصّ. في بعض الأحيان، قد يختار المؤلّفون التركيز على القضايا الاجتماعيّة بدلاً من القضايا السياسيّة، ممّا ينقض الفرضيّة القائلة بأنّ المجال السياسيّ هو مجال نكوريّ.

كشفت الدراسة عن ازدواجيّة في نظرة الرجال لقضايا المرأة، حيث كانت الكاتبات أكثر تفصيلاً في تناول قضايا مثل العنف، بناءً على تجاربهنّ الشخصيّة وقربهنّ من هذه القضايا. في المقابل، نظر الكُتاب الذكور إلى هذه المسائل كمشاهدين أو كمرتكبين للعنف على النساء وتناولوا هذه القضايا بسطحية، ممّا يشير إلى وجود اختلاف في التعاطف والتفاعل مع هذه القضايا بين الجنسين.

برز تمييزٌ واضحٌ في توزيع المناصب المهنيّة والاجتماعيّة بين الرجال والنساء في القصص المختارة. غالباً ما شغل الرجال وظائف مرموقة، بينما أُسندت إلى النساء وظائف أقلّ مكانة واقتصرت دورهنّ على التدبير المنزليّ. هذا التمييز قد يُعزى إلى محاولة تسليط الضوء على عدم المساواة بين الجنسين في توزيع المهن أو تأكيد تفوّق الرجال وهيمنتهم في المجتمع.

في ما يتعلّق بالمسائل الجنسيّة أظهرت الدراسة جرأة أكبر لدى الكُتاب السوريّين في تناول المواضيع الجنسيّة مقارنة بالكتاب الإيرانيين، ممّا يشير إلى تأثير البيئة الثقافيّة والمجتمعيّة على حرّيّة التعبير عن هذه المواضيع.

عبّرت القصص عن قضايا تتعلّق بعدم المساواة بين الجنسين وانتقدت القيود المجتمعيّة المفروضة على الأفراد بناءً على جنسهم فكان هذا النوع من الأدب وسيلةً لتحديّ الصور النمطيّة السائدة. أخيراً يمكننا القول إنّ الجندريّة تلعب دوراً حاسماً في تشكيل وفهم وتفسير و كفيّة تقديم المورثات الثقافيّة في الأدب القصصيّ العربيّ والفارسيّ.

المصادر والمراجع:

- ابن منظور، (١٩٩٢)، لسان العرب، مجلد ٢، ط ٢، بيروت: دار صادر.
- بوعبيو، جمعة، (٢٠١٧)، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، ط ١، الجزائر: مطبعة المعارف.
- بوعقادة، هدهد، (٢٠٢١)، التنشئة الجندرية في المجتمع الجزائري بين الماضي والحاضر، الناشر، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية. صص ٤٦-٥١.
- بيرزاد، زويا، (١٣٩٩ش)، طعم البرسيمون القابض، طهران: دار النشر سمت.
- بيطار، هيفاء، (١٩٩٨م)، موت البجعة، دمشق: مكتبة الأسد، اتحاد الكتاب العرب.
- الجابري، محمد، (١٩٩١)، التراث والحداثة، ط ١، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- جبور، عبدالنور، (١٩٧٩)، المعجم الأدبي، ط ١، بيروت: دار العلم للملايين.
- الجوهرى، محمد وآخرون، (٢٠٠٧)، التراث الشعبي في عالم متغير، دراسات في إعادة إنتاج التراث، عين، للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الراهب، هاني، (٢٠٠٠)، خضراء كالعلقم، بيروت: دار الكنوز الأدبية.
- رستكار ياسر، ولي بور الزهراء، (١٤٠٠)، الخرافة وعلاقتها ببعض المعايير الاجتماعية لدى نساء مدينة بندر عباس، دراسات النوع والأسرة، السنة التاسعة، العدد الأول، صص ١٤٤-١٦٦.
- رفعت جاه، مريم؛ فاطمة رحيمي، (٢٠١٣)، دراسة مقارنة لعوامل التأثير السياسية للمرأة مقارنة بالرجل، مجلة أبحاث المرأة، السنة السادسة، العدد الرابع.
- شوقي محمد سليمان، سعيد، (٢٠٠٠)، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، القاهرة: إيتراك.

- عوض، عادل موسى، (٢٠١١)، الجنوسة النسقيّة أسئلة في الثقافة والنظريّة. بيروت، المركز الثقافي العربي.
- العمر، خليل، (٢٠٢٠)، الجندر والتباين الثقافي، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع.
- ليكاف، رابين، (١٤٠٠ش)، اللغة ومكانة المرأة، ترجمة مريم خدادادي وياسر بور إسماعيل، الطبعة الثالثة، العدد ٥٠، ١١٧-١٤٠.
- ماقري، مليكة، (٢٠١٩)، الموروث الثقافي في التراث السوسيوولوجي، مجلة المفكر، العدد الثاني، ص ١٢٤-١٣٨.
- مستور، مصطفى، (١٣٨٣)، عظام الخنزير والأيدي المجذومة، طهران: دار جشمه للنشر.
- هولمز، ماري، (٢٠٠٧)، الجندر والحياة اليوميّة، محمد مهدي لبيبي، طهران: أفكار.
- يونس عيسى، نسيمه تلي، (٢٠١٩)، النوع الاجتماعي (الجندر) مقارنة سوسيوثقافيّة، مجلة العلوم الاجتماعيّة، المجلد ٨، العدد ٢، ص ٨١-٩٣.

النقد الشكلائي لأشعار أحمد عزيزي الدينية والعرفانية

د. محمد حسن أمرائي^١

تاريخ الاستلام ٢٠٢٤/٣/٢٠

تاريخ القبول ٢٠٢٤/٥/٢٥

الملخص

عدّ الشكلائيون العمل الأدبي صورةً أو شكلاً خالصاً، واعتقدوا أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تعتمد على الشكل وليس على المحتوى. وهكذا فقد أعطوا الفنّ نظرةً غير عاديةً وغريبة. في المجال نفسه، إنّ القصائد الدينية والعرفانية للشاعر الإيراني المعاصر أحمد عزيزي، نظراً لطبيعة أدبه الخاصّ المفعم بالاستعارات والرموز اللطيفة، بالإمكان أن يُنظر إليها من منظور النقد الشكلائي. إنّ قوّة الشاعر في خلق التصاوير الأدبية وتخيّله الفنيّ، تمكّنت من أن تربط الأشياء والصور غير الموائمة التي تمخّضت عنها صور خيالية رائعة وجديدة تنتمي مكوناتها إلى أزمنة وأماكن مختلفة جمعت معاً بقوّة الخيال الفريدة منقطعة النظير للشاعر. يحاول المقال نقد وتحليل قصائد الشاعر بناءً

١- أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة ولايت، إيرانشهر، إيران (الكاتب

على مبادئ المدرسة الشكلية في النقد الأدبي ويسعى للإجابة على هذه الأسئلة، ص ما هي الأساليب التي يستخدمها الشاعر لزيادة جمال هيكل قصيدته؟ إلى أي مدى لعبت التقنيات المستخدمة في هذه القصيدة دورًا في أدبية النصّ وتماسكه؟ إلى أي مدى استطاع تطبيق أساليب النقد الشكلية أن يساعد الشاعر في إقناع الجمهور بالمفهوم المرغوب؟ المنهج الذي اعتمده في هذا المقال هو المنهج الوصفي - التحليلي والاستقرائي. ومن النتائج المهمة التي تمّ التوصل إليها عبر هذه الدراسة هي أنّ المحور الأفقي لأشعار عزيزي أقوى بكثير من المحور الرأسي لشعره بسبب الابتكارات والتراكيب الجديدة والإبداعية المختلفة. كما أدخل كلمات وتركيبات جديدة في اللغة والأدب الفارسي المعاصر متأثرًا بتأملاته الصوفية والعرفانية، ممّا أتى إلى ظهور أسلوب خاص له يستحق البحث المطلوب والاستكشاف والتنقيب.

الكلمات الدليلية، الشعر الفارسي المعاصر، أحمد عزيزي، الشكلانية، الانزياحية، المفارقة.

١. المقدمة

الشكلانية هي مدرسة في «النقد الأدبي» التي تفحص العمل الأدبي بشكل منفصل عن شخصية مؤلفه وروحياته ومعتقداته، ويدرس العمل الأدبي كمسألة لغوية فقط. إنّ التحليل الأدبي في هذه المدرسة يركز على مبدأ التشويه في اللغة العادية (ترتيب الأولويات) واستخدام الصناعات الأدبية التي تسبب الانزياحية. عارض الشكلانيون النقد التقليدي وعدّوا العمل الأدبي شكلاً خالصاً معتقدين أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تعتمد على الشكل وليس المحتوى (شميسا، ١٣٨٣، ص ١٤٧). وصف شكوفسكي ظهور الشكلية في كتابه المعنون بـ «انبعث الكلمات» بمقالات مهمة جدًا تسمى «الفرّ كصناعة» وذكر أنّ أدباء

القديم، على عكس الشكلانيين، قد أخفوا صناعتهم وتقنياتهم الأدبية (ايگلتون، ١٣٦٨، ص ٨). يعتقد شكولوفسكي أنه يجب وقف السريّة والإخفاء، فأظهر العديد من الصناعات الأدبية التي أدت إلى سمة شكلية رئيسية سُميت «الانزياحية». وكان يقول، علينا أن نغيّر الواقع من الشكل المألوف والمعهود ونقوم بالانزياحية وطرق الانزياحية هي، ص ١. الاستفادة من الصناعات أو المواقف الأدبية، مثل صناعات الإيهام والمجاز. ٢. تغيير الصناعات الأدبية (شميسا، ١٣٨٣، ص ١٥٠). إنّ الجوهر المركزيّ للفرق وفقاً لوجهة نظر الشكلانيين، بمن فيهم شكولوفسكي هو تشويه الواقع أو جعله غريباً ومذهلاً. في المجال ذاته، يعتمد النقاد الشكلانيون على مبدئين رئيسيين، ص ١. تغيير الشكل في اللغة العادية (Deformation). ٢. الصناعات الأدبية التي تسبب الانزياحية (ديجز، ١٣٧٩، ص ٤٧). فمن هذا المنطلق، إنّ أشعار أحمد عزيزي العرفانية والدينية، لديها ميزات غير متعارفة مقارنة باللغة المعيارية تكون فوق طاقة التعبير ولا تتمكّن الكلمات العادية من إظهار تأملاته الدينية والعرفانية، بحيث نراه قد لجأ أحياناً إلى كسر قالب الكلمات وإطارها البنيويّ لبيّن الموضوعات ومضامينه العرفانية ذات أبعاد دلالية واسعة. لقد جمعت قوّة خيال الشاعر بذوبانه العرفانيّ في الحُبّ الإلهي، مجموعة واسعة من أنواع الكلمات غير العادية، فخلقت منها صوراً غامضة صعبة لا يمكن فهمها للقراءة الأولى إلى حدّ تتطلب تحليلها الشكلانيّ الخاصّ بها. تشكّل قصائد عزيزي الدينية والعرفانية مصهراً لوجدٍ يفيض من القلب وتوق للمطلق يضم النيران في الروح. لا تقتصر تصاويره الأدبية على صنعة أدبية واحدة، بل هي هائلة لدرجة أنّه بالإضافة إلى العلوم الأدبية، تناول السيارات وأسماء الشوارع والكتب وأسماء العلماء وما إلى ذلك. إنّ هذا المقال، نفحص أشعار أحمد عزيزي الدينية والعرفانية وفقاً لآراء الشكلانيين في هذا المجال، دارسين أساليب إبداعه اللغويّ والأدبيّ، والتي تعدّ من أهمّ محاور لدى الشكلانيين والنقاد الجدد. ومن أهمّ المواضيع التي قمنا بتحليلها

في هذا المقال يمكن أن نذكر المواضيع الدينيّة والصوفيّة ولغة هذه المواضيع من حيث الأسلوب ونمط بيانها. كما تناولنا في هذا المقال موسيقى أشعار أحمد عزيزي وأنواع الأوزان التي استخدمها في الشعر الديني والصوفي، ومن الناحية الأدبيّة يمكننا في هذا المقال مقارنة الاستعارة والمجاز والسخريّة، والغموض، والتكرار، والرمز، والمفارقة، والتلميح، والتكيف. ويمكن القول أنّنا حاولنا دراسة الجوانب العامّة لجماليّات أشعار أحمد عزيزي وتقديم مقدّمة كاملة وموثوقة لأسلوبه الشعريّ للجمهور. في هذا المقال، يعتزم المؤلّف تحليل قصائد الشاعر من وجهة نظر المدرسة الشكلانيّة بطريقة تحليليّة نقديّة وتحليل الفرضيّة القائلة بأنّ الأساليب الرسميّة المستخدمة في قصائده من جهة أدّت إلى زيادة في جمال هيكلها ومن ناحية أخرى، فهي تحدّد هدف الشاعر ونيّته. يظهر النقد الشكلانيّ لهذه القصائد أنّ الشاعر استخدم الأصوات والحروف والكلمات والجمل بطريقة متماسكة وهادفة لغرس شعور دينيّ وصوفيّ حتى يتمكّن الجمهور من فهم معناها وشكلها الداخليّ من خلال رؤية الشكل الخارجيّ الجميل. في الوقت نفسه، حاول الشاعر استخدام أساليب مثل التناقض والسخريّة والاستعارة وما إلى ذلك ... ليزيد من أدبيّة شعره.

يحاول المقال الحاليّ نقدَ وتحليلَ قصائد الشاعر بناءً على مبادئ المدرسة الشكليّة والإجابة عن هذه الأسئلة التي من وجهة نظر النقد الشكلانيّ، ما هي الأساليب التي يستخدمها الشاعر لزيادة جمال هيكل قصيدته؟ إلى أيّ مدى لعبت التقنيّات المستخدمة في هذه القصيدة دوراً في أدبيّة النصّ وتماسكه؟ إلى أيّ مدى استطاع تطبيق أساليب النقد الشكليّة أن يساعدَ الشاعرَ في إقناع الجمهور بالمفهوم المرغوب؟ ..

١-١. خلفيّة البحث

هناك دراسات كثيرة في الكتب والمقالات والأطروحات تناولت لمحات من جوانب حياة أحمد عزيزي وأدبه من زوايا مختلفة وأبدت نقاطاً رائعة ومفيدة في المجال نفسه، منها:

١. «نكاهى به شعر احمد عزيزى». مقال للكاتبة مريم شعبان زاده (١٣٩٠ش)، ونطاق هذا البحث كتاب أحمد عزيزي المعنون بـ"ترانه هاى ايليايى"، وأساس التقييم يستند إلى المعايير التي اقترحها شفيعي كدكني من خلال فحص العاطفة والخيال واللغة والموسيقى وشكل القصائد. هدفت الباحثة إلى استكشاف العناصر الجماليّة المذكورة أعلاه في شعر عزيزي والبحث عن بلاغة خطابه في التعبير عن مكاشفاته الروحيّة وتقييمها.

٢. «تحليل زيباشناختى ساختار زبان شعر احمد عزيزى بر اساس «كفش هاى مكاشفه»» مقال لحسين افاحسيني وزينب زارع (١٣٩٠ش). الغرض من هذا المقال هو دراسة التركيب اللغويّ في قصائد أحمد عزيزي معتمداً على كتاب «كفش هاى مكاشفه»، حيث تم تحليل البنية اللغويّة لهذا العمل باستخدام الأطر والأنماط في الشكليّات والبنويّة.

٣. «بررسى تمايلات عارفانهى احمد عزيزى» مقال لپروين گلي زاده وسميّه شروني (١٣٩٩ش). ما تمّت مناقشته في هذا البحث هو أفكار الشاعر الصوفيّة وجمع المصطلحات الصوفيّة والآيات القرآنيّة ونظرة أحمد عزيزي الصوفيّة للعالم بشكل عامّ هي أساس بحث الكاتبين. وتوصلت الكاتبتان إلى نتيجة مفادها أنّه يمكن رؤية آثار الشعراء الصوفيّين مثل سنائي وعطار ومولانا وحافظ بوضوح في شعره، ويبدو الأمر كما لو أنّ جميع التجارب الصوفيّة للشعراء الكلاسيكيّين من القرن الخامس حتى الآن كلّها موجودة في شعر عزيزي.

٤. «تحليل سبك عزيزى در يك ليوان شطح داغ» مقال لبهجت السادات

حجازي (١٣٩٦ش). يتناول هذا المقال أحد الكتب الثريّة البارزة في الثمانينيّات، وهو «يك ليوان شطح داغ» لأحمد عزيزي الذي كُتب بأسلوب ساخر يشكو فيه غياب الناس في ذلك الوقت. وتوصّلت الكاتبة إلى استنتاج مفاده أنّ الأسلوب السائد للشاعر هو السخرية، وينقسم إلى نوعين، نبيل، وحكيم، وشعبي. تميّز ابتكاراته الأسلوبية وبروزه من حيث اللغة والأدب والفكر أسلوبَ كتابته عن غيره من الكتّاب.

٥. «درونمايه هاي شعر احمد عزيزي». مقال لمحمّد رضا نجاريان وسميّة شروني (١٣٩٦ش)؛ حيث تمّ في هذا البحث مناقشة محتوى شعر أحمد عزيزي ومؤشّراته الدينيّة مثل المهدويّة وعاشوراء والحبّ والحنان للأئمّة الأطهار وشعر الاستشهاد والولاية والتصوّف والحياة والموت.

لكن المؤلّف يدرك جيّدًا أنّ هذه الأعمال تشبه الأضواء، كلّ منها ينيّر ركناً من الظلام للباحثين ويساعدهم كثيرًا في تحقيق أهدافهم وتطلّعاتهم. يؤكّد المؤلّف كذلك على أنّه انتفع بهذه الأعمال القيّمة المدروسة في هذا المجال وملاً أمتعته بهذا المصدر العظيم، وفي الوقت نفسه يحترم جهود هؤلاء العظماء. لكنّه يقول بتواضع أنّه لا يزال هناك مجال للنقاش؛ إذ - على حدّ علم صاحب هذا القلم - إنّ المصادر التي تناولت تناجات الشعراء الفرس المعاصرين، لم تلتفت إلى نقد شكلائي لأشعار أحمد عزيزي على حدّ الكفاية. إنّنا فحاولنا في هذا المقال، تفسير وتطبيق شكلائي لأشعار أحمد عزيزي الدينيّة والعرفانيّة وأشرنا إليها إشارة شكليّة عابرة منحصرة في إيراد شواهد شعريّة مع تحليل وتنقيب.

٢-١. أهمية البحث وضرورته

من خلال الاختيار العشوائي والانتقائي للأشعار الدينيّة والعرفانيّة للشاعر عزيزي، يمكن العثور على نظرة عامّة شاملة عن شكل كتاباته العرفانيّة، وغالبًا ما تكون هذه القضية هي السبب الرئيسيّ لشهرة أشعار عزيزي. وذلك بغضّ النظر عن محتوى هذه الأشعار، فإنّ شكل القصائد - خاصّة في تكوين الكلمات وغربتها في الاستعمال - هو ما يجعل أسلوبه مختلفًا ومميزًا مستحقًا للدراسة والتنقيب من منظور شكلاي. يشير فحص عناوين ومحتوى البحوث التي أجريت إلى أنّه على الرغم من وجود أبحاث حول شعر أحمد عزيزي، إلّا أنّ مؤلفاته لم يتمّ تقييمها من وجهة نظر النقد الشكليّة. في ضوء أهميّة أشعار الشاعر والموقع الاستراتيجيّ للنقد الشكليّ في تحليل النصّ الأدبيّ، يحاول المقال الحاليّ نقدًا وتحليل هذه الأشعار بالاعتماد على مبادئ المدرسة الشكليّة.

٣-١. منهجيّة البحث

يحاول المقال معتمدًا على مراعاة مفهوم النقد الشكليّ، دراسة مختارات من أعمال عزيزي الأدبيّة، ولا سيّما كتبه «نافله ناز، ترانه‌های ایلایای و کفش‌های مکاشفه» [الترجمة، نافله الدلال والأغاني الريفية وأحذية المكاشفة]، أوّلًا على المستوى اللغويّ ثم على المستوى الأدبيّ والبلاغيّ. وطريقة البحث على النحو التالي:

أوّلًا، تقدّم نظرة عامّة إلى تصوّف الشاعر، ثمّ تحلّل الجوانب اللغويّة والأدبيّة لقصائده ودراستها من خلال مقارنة «المدرسة الشكليّة» التي جعلت خاصيّتي الانزياحيّة وتوظيف الصناعات الأدبيّة محور جهوده. والمجتمع الإحصائيّ للدراسة هو الاختيار الانتقائيّ لأشعار

عزيزي الدينية والعرفانية في بعض أعماله النثرية والشعرية، مع التركيز على الكتب، «نافله ناز، ترانه‌های ایلایی و کفش‌های مکاشفه».

٢. التجلّيات الدينية والعرفانية في شعر عزيزي

لا شك أنّ أول ما يميّز العقل ولغة عزيزي هو طابعهما الديني والطبيعي، حيث تكون لديه نظرة صوفية واجتماعية وطبعية تمامًا للدين أي التدين القائم على التصوّف الطبيعي والاجتماعي (الطّبعية - السوسولوجية). لقد تجلّى التصوّف والفلسفة والشعر والموسيقى بشكل كامل في مستواه الفلسفي الجميل في شعره المسمى بـ«رواية الشطح». إنّ طبعية عزيزي هي استمرار لطبعية سبهرى العرفانية، مع الاختلاف في لونها الديني والاجتماعي متأثرًا بالثورة الإسلامية (پرنیان و زنگنه، ١٣٩٤، ص ١٥٨). يمزج عزيزي الخطاب الثوري الشيعي مع التراث الفلسفي والفكري جيّدًا، وخاصّة التراث الصوفي. وبالتالي يمكن تعريفه بأنّه صوفي ثوري وفيلسوف شيعي. إنّ عزيزي هو أحد الشعراء الصوفيّين الذين يدافعون عن الأدب الاجتماعي والأدب الشعبي والتصوّف الاجتماعي تقليدًا من جلال الدين المولوي الرومي والإمام الخميني (ره). وهو يعتقد أنّه يجب مصادرة التصوّف لصالح الناس ومن طرق المصادرة والتوزيع العادل للتصوّف بين الناس هي إنشاد الشعر وقراءته (عزيزي، ١٣٦٨، ص ٩). إنّ شعر عزيزي يختلف عن غيره من الشعراء وتصوّفه ليس تصوّفًا شخصيًا. في شعر عزيزي، يمكننا لمس جوانب من التصوّف الهنوسّي مع نوع من العزلة والوحدة. يختلف تصوّف عزيزي عن تصوّف سهراب سبهری؛ إذ إنّ لغة سبهری حديثة العهد ولم تكن قادرة على تطوير التصوّف. كما أنّه يختلف عن حافظ الشيرازي، فتصوّف الحافظ تصوّف جمالي والإنسان الجمالي يستدعي التضرّع والدعاء:

بنال بلبل اگر با منت سر یار است که ما دو عاشق زاریم و کار ما زارست

(حافظ، ۱۳۸۱، ص ۶۶)

(الترجمة: غنَّ أيُّها العنديلِب! إذا كنت تستطيع مساعدتي فكلانا عاشقان
وعملنا الجِدَاد)

إنَّ لغة سبهری هي كلغة حافظ، لغة جمالیة، حيث يقول، «من دلم از
غربت سنجاقكها پر است» (قلبي مليء بغربة اليعاسيب)؛ ولكن لغة
يبدل لغة جلالیة، فی ما يقول:

غيرت نشان پلنگ سواد تجردم دل هم رمیده است ز ما از هراس ما

(عزیزی، ۱۳۷۲، ص ۸۷)

(الترجمة: غيرتنا مثل غيرة النمر الذي يعيش في غابة منعزلة؛ حيث
تخاف قلوبنا من أنفسنا أيضًا)

إنَّ عزیزی شاعر قد استخدم سهراب سبهری لصالحه وحاول أن يأخذ
يبدل خطوة إلى الأمام. وأوّل ما يميّز تديّن عزیزی هو تصوّفه وعرفانه،
وأوّل ما يميّز هذا التصوّف هو اشتراكيّته، والميزة الثانية لتصوّفه هي
طبعانيّته. إنّه يرى بشكل مختلف وبعيون متعبة من غبار العادة:

خاطرات خوب من در عكس بود زندگی در چشم من بر عكس بود

(عزیزی، ۱۳۶۸، ص ۵۲۷)

(الترجمة: زكرياتي الجميلة كانت في الصورة، والحياة كانت عكس ذلك
في عيني)
ولديه نهج ومقاربة للثمل:

روى خاك خلسه ميرفتم به خواب

شكر ميكردم خدا را در شراب

(عزيزي، ١٣٩٠، ص ٢٢٣)

(الترجمة: كنت أنام على الأرض في نشوة وأشكر الله في ثملي)

ولكن مظاهر الطبعانية العرفانية تتجلى أكثر في شعر عزيزي:

چيستم من؟ راه بيبيان زده

من كيم؟ يك جنگل عرفان زده

من خدا ميسازم از اين برگ گل

من انا الحق مي فروشم روى پل

من حلول عارفى در يك گلم

من تناسخ كردة يك بلبلم

(عزيزي، ١٣٧١، ص ١٣٣)

(الترجمة، ص ما أنا؟ طريق لامتناهٍ ومن أنا؟ غابة يكتنفها التصوّف والعرفان.

٢. أنا أصنع الله من ورقة الزهرة هذه، أنا أبيع «أنا الحق» على الجسر.

٣. أنا عارف حللت في زهرة، أنا الروح البشرية التي انتقلت إلى بلبل)

إنّ لقاء عزيزي بعناصر الطبيعة ومخلوقاتهما، بالإضافة إلى سحر الاستعارات والتمجيد الصوفي، يمتاز بموضوعات قيّمة جديدة بالاحترام والاهتمام. عندما واجه عزيزي مخلوقات وعناصر العالم، رأى كلّ شيء كشكل من أشكال الواقع. إنّ ملاحظته ومواجهته لهذا العنصر الطبيعي، بالإضافة إلى وجهة نظره المجازية والرمزية، تتضمن شكلاً من أشكال الاحترام والخضوع الروحيين، والسبب في ذلك هو التذكير بالوجود المطلق لله. في نظره، كلّ الطبيعة هي مساحة لنموّ الإنسان وربطه وتوجيهه نحو العالم الأعلى. يتأمّل عزيزي فكرياً جميع الأمور

الروحية في الطبيعة، مثل تجلّي الله والحضور العاطفي للحبّ الأبديّ للمخلوقات في العالم.

إنّ عزيزي هو أحد الشعراء الذين تتطلّب مشاعرهم الداخلية مخاطبًا خاصًا بمقاربة المصطلحات العرفانية. الرموز الصوفيّة، مثل الحبّ والمعرفة والتجلّي والظلّ والمرابا والريفية وما إلى ذلك تموج في المحور الأفقيّ والعموديّ لقصائده. وأحيانًا يكون خيال هذا الشاعر واسعًا جدًّا لدرجة يصعب معها فهمه إلا لمن يدّهم على نار التصوّف ويعرفون هذا المجال جيّدًا.

٣. تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في شعر عزيزي

ترجع أهميّة شعر عزيزي بشكل أساسيّ إلى ثلاثة أمور، مثويّات عاطفيّة، شطحيّات وتداعيات معنويّة ولفظيّة. يتمتّع عزيزي في مجال اللغة، بمكانة متميّزة بسبب خياله الواسع، وموضوعاته الغريبة، والطلاقة في اللغة والعاميّة، والتداعيات اللفظيّة والمعنويّة الشبيهة بالمولوي، والاستخدام المبتكر للكلمات والتركيّبات. يُعدّ عزيزي بركانًا من الكلمات ولديه روح قلقه وعطشه في البيان. يستضيف كالمولوي طوفانًا من المفاهيم والكلمات التي تتجدرّ في نهر أحلامه؛ تلك الكلمات التي تنزل إليه من ملكوت التكلّم، ونحن نجد مثل هذه الكلمات لدى بايزيد البسطامي على سبيل المثال. ومع ذلك، ليس لها سابقة بهذه الأبعاد الواسعة في أدبنا الفارسيّ المعاصر. يتعامل عزيزي مع الكلمات معاملةً المولوي، وإنّ إدراك مهاراته اللغوية للإنسان يتطلب الكثير من الجهد. إنّ استخدام عزيزي للكلمات والمفاهيم الحديثة (العلميّة والشعبيّة) للتعبير عن مفاهيمه الدينيّة والعرفانيّة، يُعدّ إحدى قدراته الفريدة في مجال تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في الشعر؛ بحيث وظّف الشاعر ببراعة نامّة مفاهيمَ كالناتج المحليّ الإجماليّ ومتوسط الدخل وصافي الربح والضريبة والتضخّم و...

نهر، راه سبزه را گم کرده است

نرخ زیبایی توڑم کرده است

(عزيزي، ۱۳۷۱، ص ۲۲)

(الترجمة: ضلّ الجدولُ طريقَه إلى العشب الأخضر وقد تضحّم معدّل
الجمال)

إنّ لغةً عزيزي لغةً حديثة العهد قد تأثرت بسهراب سبهري وبيدل
الدهلوي. ولكنّه أخذ من سبهري لهجته العامّة والعالمية فقط ومن
بيدل لهجته وفكره كلاهما. يُعدّ بيدل من أكثر الشعراء المفضّلين
لدى عزيزي على الرغم من أنّه ينتمي إلى حقبة سبقت بثلاثمائة سنة.
وارتبطت أفكاره ولغته ارتباطًا وثيقًا بأدب الثورة الإسلامية وشعرائها.
مع ذلك، على عكس ما نجده عند السبهري، فإن لغة عزيزي أيضًا بها
جروح وليست مجرد شعور بالوحدة الشخصية. بل يمثّل الوحدة
والتشرّد الاجتماعيّ. ولا يختلف بالنسبة إليه عن الطريق والتشرّد
والصداقة والجمال والفخر والدم والفهد والغزلان، حيث يقول:

نپنداری که این اوهام بنگی است

که در چشمان هر آهو پلنگی است

(عزيزي، ۱۳۷۱، ص ۴۷)

(الترجمة: لا تعتقد أنّ هذه الأوهام التي ابتلينا بها بسبب تدخين
الحشيش؛ ففي عيون كلّ غزال نمر يخاف منه)

جمع عزيزي الجمال والجلال معًا في شعره، حيث لم يحضر الندى
والفراشة واليعسوب في شعره فحسب؛ بل يحضر كذلك الخنجر والسمّ
والسيف والتاريخ و... شعره شعر الإيمان وشعر الشيعة وشعر جرح

الإمام الحسين (ع). لدى العزيزي، الإمام الحسين (ع)، هو التصوّف وكربلاء هو التاريخ. حيث يقول في كتابه المعنون بـ "أحذية المكاشفة" (كفشهای مكاشفه)، في باب معنون بـ "التعرّف على الشمر" (شمر شناسی)،

شمر یعنی رهن یعنی پول پیش

شمر یعنی نقب گرگ از راه میش

شمر دست رد بر کاسه هاست

شمر ذبح لاله‌ها بر ماسه هاست

شمر در رگ‌ها سرایت می‌کند

شمر از شن‌ها حمایت می‌کند

(عزیزی، ۱۳۶۹، ص ۱۷۶)

(الترجمة: ۱. شمر یعنی وكر الذئب في طريق الغنم، شمر یعنی الرهن أي الوديعة. ۲. شمر یعنی نبح الزنابق على الرمال، شمر یعنی شمر یعنی عدم قبول الأطباق والأوعية. ۳. يدافع الشمر عن الرمال وهو الذي يسري في العروق)

إِنَّهُ أَحَدُ الشَّعْرَاءِ الثَّوْرِيِّينَ الَّذِينَ يُعَدُّ نِضَالَهُمُ الثَّوْرِيَّ صُوفِيًّا أَيْضًا، وَهُوَ لَا يَهْتَمُّ بِالتَّفَاصِيلِ؛ عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، عِنْدَمَا تَضَطَّرُّ الثَّوْرَةُ إِلَى الْجِهَادِ وَالنِّضَالِ لِلْحِفَافِ عَلَى وَجُودِهَا، وَيَجِبُ عَلَى الشَّعْرَاءِ الثَّوْرِيِّينَ أَنْ يَطْلُقُوا أَشْعَارَهُمْ كَالْمَدْفَعِ، يَطْعَنُ عَزِيزِي بِصَدْرِهِ فِي قَلْبِ الْخَنَجَرِ قَائِلًا:

چون لاله کنار صخره سنگر بزئیم

برخیز به جبهه‌های خون سر بزئیم

با سینه خود به قلب خنجر بزئیم

در نیمه شبی که تیغ‌ها در خوابند

(المصدر نفسه، ۱۳۶۸، ص ۴)

(الترجمة: ١. دعنا نصل إلى جبهات الدم ونحفر مثل الزنبق حاجزًا بجانب الصخرة. ٢. في منتصف الليل عندما تكون الشفرتا نائمة، نطعن بصدرا في قلب الخنجر)

إنّ عزيزي هو أحد الشعراء البارزين في أدب الثورة الإسلاميّة، وهو في هذا تصوّف والأدب الجلالي قد تأثر بالإمام الخميني (ره) ولجأ إلى استحضار شخصيّة الملكوتيّة، بتوجيه هادف نحو مساره الصحيح، قائلاً: «...خميني كجايي؟ قرار بود ما را به ملاقات خدا ببری؟! كيرنشينان، تشنه يك جرعه آيينهانند. خروسها منتظر ازان تواند. خميني كجايي؟» (المصدر نفسه، ص ٥).

(الترجمة: أين أنت أيّها الخميني، كان من المقرر أن تأخذنا للقاء الله ... والذين يجلسون في الأكواخ متعطشون لرشفة مرآة، والديوك تنتظر أذناك، أين أنت أيّها الخميني؟ ...)

ومع ذلك، فإنّ لغة شعر عزيزي ليست موحّدة؛ بل لديه أسلوبان، صعامي ورسمي، سواء من حيث المفردات أو الكلمات؛ فعندما نمعن النظر في إطار أشعاره نلاحظ تمامًا أنّ المحور الأفقي لقصائده يلقي بظلاله على المحور الراسي لخطابه.

٤. الموسيقى الشعريّة

الموسيقى هي سحر الكلام وهي التي تزيّن آثار عزيزي وتعطيها نشاطًا وحيويّة وتزيد العناصر الأدبيّة الأخرى جمالًا وزينة. إنّ مجموعة النّسب التي يستخدمها الشاعر من خلال الوزن العروضي وتكرار الحروف والمصوت والمفردات والكلام، تشكّل موسيقى شعره. لقد

استخدم عزيزي الأوزان العروضية الخليلية وعدّ نفسه ملزمًا باتباع أسلوب المتقدمين. لا يوجد هناك ابتكار معيّن في هذا المجال ونراه قد التزم بالقافية والريف وأنواع الجنس والتكرار وكلّ ما يسمّى الموسيقى الداخلية والخارجية للشعر. إنّ أسلوب عزيزي الخاصّ به يتمثّل في التوظيف المكثّف للموسيقى الناتجة عن الموائمة المعنوية للكلمات. هناك صناعات أخرى مثل مراعاة النظير والتضاد والعديد من المفارقات في أشعاره العرفانية، حيث يقول:

سپس احرام قد دلبرت بند	بیا بال ملائک در پرت بند
که یک ساغر از آن زمزم بنوشی	مگر در سعی صد هاجر بکوشی
که از نوشابه‌های زمزم است این	شراب ناب خاک آدم است این
قنات کوثر است آنجا بدانید	ز زمزم هم در است آنجا بدانید

(عزیزی، ۱۳۷۲، ص ۶۵)

(الترجمة: ۱. تعال واربط أجنحة الملائكة بريشك ثم ارتد ملابس الإحرام. ۲. لا بدّ لك أن تحاول بجد وجهد مثلما حاولت هاجر؛ حتى تشرب كأسًا واحدًا من زمزم. ۳. هذا النبيذ النقي من تربة آدم وهو من مشروبات زمزم. ۴. اعلم أنها أعلى من زمزم فاعلم أنها ينبوع كوثر)

تتضح الموسيقى المعنوية ومدى ترابط الكلمات ببعضها البعض لدرجة أنّ كلّ كلمة في النصّ تتبادر إلى الذهن بالتعبير المناسبة لها. والتكرار أيضًا له تردّد عال جدًّا في أشعار عزيزي. لقد كرّر الشاعر مواضيع أشعاره عدّة مرات؛ حيث نرى تكرّر بعض الكلمات مرارًا بما فيها تكرار "مفتاح الجنان" في قصيدة "تامة ليلي" (رسالة ليلي) وهو يقول:

مفاتيح اند گلها چون بزایند
در این گلشن که گل ورد زبان است
مفاتيح اند گلها چون بزایند
در این گلشن که گل ورد زبان است
که بلبلها به حسرت می سرایند
چو اوراق مفاتيح الجنان است
اگر داری به همراهت مفاتيح
عزیزی، ۱۳۷۲، ص ۱۳۱-۱۳۲)

(الترجمة: ۱. الزهور مثل المفاتيح عند ولادتها، فلذلك يغنيها العنديل بحسرة. ۲. في هذه الحديقة التي يتكلمون عن الزهر، الزهرة تشبه بأوراق مفاتيح الجنان. ۳. لا تحسبن الكأس تسيبًا إذا كانت لديك مفاتيح)

من الملاحظ أنّ عزيزي في قصيدتيه الطويلتين «لب بلبل» (شفة بلبل) (المرجع السابق، ص ۶۸-۷۵) و«باغ غزلخان» (الحديقة الغناء) بمواضيعهما العرفانية، اختار مصطلحات اللاهوت وأسماء العلماء الإيرانيين والأجنيبيين وحتى أسماء ناشري الكتب والصحف كـ«ريف منتخب يناسب العنوان والمحور الرأسي للقوائد. يمكن القول إنّ «المحور الأفقي للخيال في قصيدة عزيزي أقوى بكثير من المحور الرأسي لقصيدته، حيث يلقي المحور الأفقي، مع مجموعة متنوعة من الاستعارات والتشبيهات، بظلاله على المحور الرأسي لخطابه» (شعبان زاده، ۱۳۹۰، ص ۱۶۵).

۵. الجانب الأدبي من شعر عزيزي

وفقًا لآراء الشكلانيين، عندما يسعى صاحب أثرٍ إلى كتابة نصّ ما، يجب عليه أن يتجاوز سلسلة من القواعد في اللغة القياسية والمعياريّة ليرتك لدينا تأثيرًا فنيًا لعمله عن طريق الانزياحية والاعتراب (رضايي ونقيزاده، ۱۳۹۶، ص ۷۹). إنّ عزيزي من شعراء جيل ما بعد الثورة الإسلاميّة وقد

تطرّق إلى ابتكارات خاصّة من أجل التعبير عن مشاعره الفنيّة، متأثراً بالأسلوب الهنديّ بشكل عامّ وأسلوب بيدل الدهلويّ بشكل خاصّ، كما ابتكر أسلوباً مميّزاً عن غيره من الشعراء المعاصرين البارزين في الثورة الإسلاميّة مثل يوسف علي ميرشاك وحسين منزوي وقيصر أمين بور. تقدّم مجموعة أشعار عزيزي معاني ضخمة في مجموعة واسعة من المعلومات العرفانيّة والفلسفيّة والدينيّة والأدبيّة والاجتماعيّة عند التخيل. فضلاً عن الآيات القرآنيّة والأحاديث والمعلومات العرفانيّة والفلسفيّة والأدبيّة فحسب، احتلت أسماء العلماء والأشخاص والزهور والنباتات والظلال والمرايا وأسماء الشوارع والآلات وغيرها احتلت أيضاً مكاناً خاصّاً في شعره (المصدر نفسه، ص ١٣٧). إنّ توظيف العناصر الأدبيّة الجديدة والمبتكرة للشاعر أوصله إلى مستوى أعلى من النضج الشعريّ والكمال الأدبيّ. في ما يلي نشير إلى بعض الأمثلة، ونبدأ بالتشبيه:

١-٥. التشبيه

عرّفت كتب اللغة القديمة التشبيه بأنّه مشاركة شيء ما مع شيء آخر في المعنى. وقد أضاف إليه المتأخرون شروطاً، فقالوا، بشرط أن يكون هذا التشابه على أساس كذب أو على الأقل يكون شبيهاً بالكذب، أي أن يكون مصحوباً بالمبالغة، ويكون له دور في إبراز صفةٍ ما (شميسا، ١٣٧٥ش، ص ٣٣). ولكن علماء اللغة المعاصرين وضعوا التشبيه في مقدّمة الأساليب التعبيريّة (كدكني، ١٣٦٦ش، ص ٤٥). إنّ التشبيه هو جوهر معظم التخيّلات الشعريّة، والتي تلعب الدور الرئيسيّ في الخيال. يُعدّ فحص وتحليل التشبيه، بالإضافة إلى حقيقة أنّه يمكن أن يكشف عن الاتجاهات المختلفة لفكر الشاعر في مختلف المجالات، مهمّاً جدّاً أيضاً من ناحية الأسلوب ويمكن أن يكون مؤشراً ورسماً

تخطيطيًا لأسلوب الشاعر ولغته الخاصة. يُعدُّ التشبيه من المكوّنات الأساسيّة للخيال في شعر عزيزي، حيث إنّه في كتاب أحذية المكاشفة (كفشهای مکاشفه)، يشبّه نفسه بالمولوي الذي امتلأ وجوده بالمعنى والوعي والشّعور المرهف، قائلاً:

صد نیستان خفته در هر بند من

مثنوی میریزد از پیوند من

(عزيزي، ۱۳۹۰، ص ۴۳۶)

(الترجمة: يتدفق المثنوي من كل رباطي، هناك مائة غابةٍ قصبٍ نائمةٍ في كلّ جارحة من جسدي)

التشبيه له حضور قوي في شعر عزيزي وقد استخدم هذه الأداة للتعبير عن موضوعات دينية أو تعاليم صوفيّة. إنّه استخدم عناصر مختلفة لإنشاء الصور الشعريّة، بعضها، العناصر البشريّة والإنسانيّة، والطبيعة، والكائنات الحيّة، والأشياء، والعناصر الدينيّة، إلخ. ويقول في كتابه «نافله ناز» (نافلة الدلال)، «نيلوفر سرخ لبانت را در برکه‌های بوسهام برویان» (عزيزي، ۱۳۷۶، ص ۹۸) (دع زهرة اللوتس الحمراء لشفتيك تفتح في برك قبلتي). يشبه الشاعر هنا احمراراً شفّتي حبيته الروحيّة بزهرة اللوتس. وفي كتاب «ترانه‌های ايليايي» (الأغاني الريفية)، يعبر عن شخصيته السياسيّة ويشبّه العشب بأزهار الأقحوان في ساحة هفت تير ويقول:

چمن چون لاله‌های هفت تير است

دل از سرچشمه امشب خون ضمير است

(المصدر نفسه، ص ۱۳۷۲، ص ۵)

(الترجمة: إنّ القلب هو ينبوع دم في هذه الليلة، والحشيش الأخضر يشبه زهور الأقحوان في ساحة هفت تير)

لقد دمج عزيزي الخطاب الشيعي الثوري مع التقليد الفلسفي والفكري وخاصة التراث الصوفي، وبالتالي يمكن تعريفه بأنه ثوري شيعي وصوفي وفيلسوف. عند تحليل أعمال عزيزي، ندرك أنه أكثر من شاعر. تضافر عمله الناقد والتزامه الاجتماعي والمعلومات الفلسفية والدينية والروح المضطربة والتساؤل وخياله القوي لإيجاد مكانة خاصة بين الشعراء بعد الثورة؛ إلى حيث يعدّ الولاية جديدة بأية الله الخامنئي (مدّ ظله العالی)، ويقدمها عوناً من الله عليه:

چه دستار خدا زیباست بر تو

ولایت چون قباپی راست بر تو

(المصدر نفسه، ص ۲۷)

(الترجمة: إنّ الولاية مثل عبادة جميلة على قامتك، ما أجمل منديل الله على رأسك)

لقد شبه عزيزي الولاية وهو شيء عقلائي بالعبادة وهي شيء حسي. يمكن القول إنّ هذه التشبيهات تتكرّر كثيراً في شعر عزيزي بسبب تأثره بالطبيعة والاجتماعيات؛ حيث يقول:

چمنهای دل ما زیر پایت

بیا ای مشعل سبز هدایت

گل سرخی که خون انقلاب است

تمام این چمن رنگ شراب است

(المصدر نفسه، ص ۷ و ۲۹)

(الترجمة: ۱. تعالی، یا شَعْلَةَ الهداية الخضراء، لقد جعل الله أعشاب قلوبنا تحت قدميك واسعة. ۲. كل هذا العشب هو لون النبيذ، تلك الوردية الحمراء التي هي دماء الثورة)

عبارة «مشعل سبز هدايت» (النبراس الأخضر للإرشاد) هي استعارة لآية الله الخامنّي (مد ظله الوارف). وقد شبّه الشاعر في هذه الاستعارة الهداية بمصباح أخضر في جامع الهداية والوضوح في الكل. وفي المصراع الثاني من البيت الأوّل شبّه الشاعر القلب بالأعشاب في الخضرة واللطافة. وفي البيت الثاني، استنادًا إلى الاستعارة المكنيّة، شبّه الثورة الإسلاميّة بإنسان يتدقّق في عروقه الدم الأحمر مثل الزهور الحمراء والنبيد الأحمر.

يُظهر هذا التشبيه من وجهة نظر عزيزي أنّ الصور الرئيسيّة التي لديه للتعبير عن مفاهيمه وأفكاره هي الطبيعة والامتداد الشاسع للبيئة الطبيعيّة. من أجل إظهار تشبيهاته بشكل أفضل لجمهوره، فقد استفاد إلى الحدّ الأقصى من التشبيهات الطبيعيّة، وقد جعل هذا الاستخدام للطبيعة شعره أكثر ديناميكيّة وحيويّة. الشاعر يلتقط الطبيعة ويمنحها الحركة. ونتيجة لذلك، عندما ننظر إلى الطبيعة من خلال عينيّه، نرى كلّ شيء أمانًا مليئًا بالحياة والحركة، والتعامل مع الطبيعة يجعل الأوصاف التي قدّمها الشاعر مصحوبة بمزيد من الحركة والجهد.

جدير بالذكر والتنويه أنّ تشبيهات عزيزي تُشير إلى مفاهيمه العقلانيّة والتجريديّة، ومن الناحية النظريّة، لا ينبغي أن يكون هذا النوع من التشبيه؛ لأنّ التشبيه العقليّ دائمًا مستترًا أكثر بالمقارنة إلى التشبيه الحسيّ؛ ومن ثمّ فإنّ الشاعر نفسه يذكر وجه الشبه وهو دائمًا من النوع المفضّل، وإذا كان مجملًا، فإنّ ما أنّه لن يتمّ فهمه أو أنّ فهمه ليس شاملًا وكاملًا كالبيت التالي:

سر توحيد بايد شد بياده

مترس از شرك راه و كفر جاده

(المصدر نفسه، ص ٥)

(الترجمة: لا تخف من الشرك وكفر الطريق علينا المسير في طريق التوحيد)

يشبّه الشاعر الطريق، وهو شيء حسّي، بالكفر، وهو شيء عقلائي، ولهذا السبب الوحيد يكون وجه الشبه في هذا التشبيه بعيد المنال، وبما أنّ التشبيه يكون مجملاً، فعلى المتلقّي أن يسأل الشاعر نفسه، ما هو وجه الشبه في هذا الموضوع؟ وعلى أيّ أساس شبّه النار في بواطنه بحامية جي:

ز آتش پادگان جی شدم من

ز بس مسحور پارک وی شدم من

(المصدر نفسه، ص ۷)

(الترجمة: أصبحت مفتوناً جداً بحديقة الوي؛ إلى حيث أصبحت ناراً حامية في معسكر الجي)

إنّ طرفي التشبيه وبالتالي وجوه الشبه في تشبيهات الشاعر تكون أحياناً غريبة جداً، ويرجع ذلك إلى الخلفيات النفسانية الحسية للشاعر الذي استخدم كلمات ليس لها ترابط منطقي ببعضها البعض. ومع ذلك، فلا يجب أن تكون الغرابة في التشبيه إلى حدّ تربك الإنسان في فهم المعنى (زرين كوب، ۱۳۴۷، ص ۶۳) يجب أن يُسأل بتواضع عن الشاعر، ما هو وجه الشبه في هذه الأبيات التالية؟ وما هو الشيء الذي يريده من شعره؟ حيث يقول:

دزاشیب بلند جادهها را

بین تجریش این سجادهها را

(عزیزی، ۱۳۷۲، ص ۴)

سر سى متری تردید هستم

بیا من زیر برگ بید هستم

(المصدر نفسه)

شقائق بغض دلتنگ تو زیباست

حسین آمیزی رنگ تو پیداست

(المصدر نفسه، ص ٣٥)

(الترجمة: ١. انظر يا شارع تجرّيش إلى هذه السجّادات الممدودة للصلاة على هذا الطريق المنحدر. ٢. تعال، أنا تحت ورقة صفصاف، تعال، أنا على رأس ثلاثين مترًا من ساحة الريب والشك. ٣. يا شقائق النعمان إنّ شعورك بالفقدان جميل جدًّا ويظهر لونك الأحمر الشبيه بدم الحسين (ع))

يرجع إنشاء هذه التراكيب الجديدة والتشبيهات المعقّدة إلى الغرابة أو التعقيد في التشبيه الذي يصعب فيه العثور على وجه الشبه. فبالتالي ما هي أوجه التشابه بين تجرّيش ودراشيب وسي متري تريد وهي من أسماء شوارع طهران؟ حقًّا، ما هي العلاقة بين ركني التشبيه؟

يمكن أن يكون الاتجاه اللغويّ مفيدًا عندما يمرّر الشاعر، مثل حافظ والعديد من الشعراء العظماء الآخرين؛ لكن بما أنّ عزيزي يصبّ تأملاته العقليّة على الورق - دون أيّ نوع من القص أو التحرير - ولا يفكر أبدًا في مراجعة وإعادة كتابة قصيدة بعد كتابتها، فإنّ هذه الظاهرة تجعل شعره أحيانًا بلا قيمة وتخلق نفورًا لقارئ الشعر الجاد.

حاول عزيزي أحيانًا التعبير عن معانيه وموضوعاته وأفكاره باستخدام تشبيهات معقّدة وصعبة، لذلك، على عكس بعض الشعراء، عدّ أهمية اللغة والتعبير الشعري أكثر من الشعر؛ إلى حيث يمكن القول إنّ معظم تشبيهات عزيزي متأثرة بالأسلوب الهنديّ وتظهر في معظم قصائده على شكل تراكيب جميلة ومبتكرة مثل أقحوان العاطفة، بلد المسك، جبل الحقيقة، أعشاب القلب، مدينة الولاية، إلخ. كما أنّ

الطبيعة واللون يُعدّان من العناصر البارزة في خلق تصاويره الأدبيّة والفنيّة. سنكتفي بذكر بضع كلمات وتركيبات وردت في أشعاره ومنها، الربيع، الحديقة، الازدهار والنموّ، أزهار المطر، السهول، النرجس، شقائق النعمان، البنفسج، الزنابق، السرو، أيدي الرعد، السحب الحزينة، أيدي الغابات و

٥-٢. الاستعارة

يرى أرسطو أنّ الخطاب تقتصر على الاستخدام الجيّد للاستعارة، «البلاغه حُسْنُ الاستعارة» (كدكني، ١٣٦٦، ص ٧). ومن بين الكُتاب المسلمين، يبدو أنّ الجاحظ هو أوّل من ناقش الاستعارة مبيّناً أنّ، «الاستعارة هي تسمية شيء ما بغير اسمه الأصلي عندما يحلّ محلّه» (فضيلت، ١٣٨٦، ص ٨٤). من الجدير بالذكر أنّ المجاز الأدبيّ أو أكثر أنواع المجاز إبداعاً هو الاستعارة، والمناقشة في الأنواع الأخرى من المجاز ترتبط بعلم الدلالات في الغالب الأعمّ (شميسا، ١٣٨٧، ص ٤٤). يمكن القول إنّ عزيزي شاعر طبيعيّ استخدم الطبيعة بكلّ متعلّقاتها، بما في ذلك الزهور والنباتات والأشجار. ولكن لطبعانيّته رائحة ديبنيّة واجتماعيّة أكثر. منها ما يقوله في المثنوي الشهير الذي أنشده في مدح السيّدة فاطمة الزهراء (س):

عطر دوران جوانى مى دهد
ياس تنها يك سحر مهمان ماست

ياس بوى مهربانى مى دهد
ياس يك شب را گل ايوان ماست

(عزيزي، ١٣٦٩، ص ١٣٧)

(الترجمة: ١. رائحة زهر الياسمين طيّبة تبتُّ عطرَ أيام الشباب. ٢. زهرة ياسمين ضيفتنا لليلة واحدة في شرفتنا، الياسمينة ضيفتنا فقط حتى الفجر)

شبه الشاعر في البيت الأول، زهرة الياسمين برجلٍ حنون تفوح من عطره رائحة أيام الشباب بناءً على الاستعارة المكنية (التشخيص). وفي البيت الثاني، شبه الشاعر السيدة فاطمة (س) بزهرة الياسمين العطرة التي ستكون ضيفة لدى الشاعر وأقاربه ليلية واحدة فقط.

في مجال آخر، يشبه عزيزي الدهر بمطبعة والله سبحانه وتعالى بسائق شركة الباص، على أساس استعارة مكنية (التجسيم)، فيقول:

عصر نشر شمر در چاپ جديد عصر قاب عكس در قطع جديد

(المصدر نفسه، ص ١٧٦)

(الترجمة: ١. عصر نشر الشمر في قطع جديدة. عصر تأطير الصور في قصات جديدة)

دويدى سالها در شك و ترديد بيا اكنون كنار خط توحيد

يقين رانندهات يؤمن به غيب است هدايت مى كند بى شك و ريب است

(عزيزي، ١٣٧٢: ١٢٥)

(الترجمة: ١. لقد ركضت لسنوات في شك. تعال الآن وقف إلى جانب خط التوحيد. ٢. حقًا إن سائقك يؤمن بالغيب ويهديك من دون شك)

إن «الاستعارات الإنسانية» في شعر عزيزي، تتكرر أكثر من أنواع الاستعارات الأخرى. منها ما يقدم الشاعر صورًا استعارية للنبي الأكرم (ص)، حيث يقول،

مردہ دیگر بوتہاى عاطفہ

دختر لولاك در اين طايفه

زخم عاشورايى ام در غلغل است

دختر پاك حرا، فصل گل است

(المصدر نفسه، ۱۳۶۹، ص ۲۳۹)

(الترجمة: ۱. يا ابنة لولاك، في هذه العشيرة ماتت شجيرات المودة في هذه الأرض. ۲. يا فتاة الحرا الطاهرة الآن موسم التزهير، وجرحي العاشورائي يغلي)

لقد صور الشاعر في الأبيات السابقة، حديث «لولاك لما خلقت الأفلاك» (المجلسي، ۱۴۰۳، ص ۱۳۱/۲۷) كبرت تعيش بين أقاربها على سبيل الاستعارة المكنية (التشخيص) وعدّها كذلك كإحدى بنات العاطفة كما عدّ غار حراء كإمرأة طيبة لها بنت بدأت فصول ازدهارها. يمكن القول إنّ جزءاً من استعارات عزيزي قد شكل فصلاً جديداً في الاستعارة؛ حيث جمع عزيزي العديد من التركيبات والكلمات القرآنيّة بالكلمات الفارسيّة وبهذه الطريقة قام بتفكيك القواعد وخلق استعارات جديدة. كلٌّ من هذه الاستعارات مبنية على مفاهيم أوسع والبنية النحويّة لهذا النوع من الاستعارة مبتكرة.

يفسر الشاعر في قسم آخر من أشعاره، العلاقة بين الإمام علي (ع) والنبى محمّد (ص) ويعبّر عنها بابتسامة الشمس، قائلاً:

آفتاب آخر تكلم با كه كرد

جز تو پيغمبر تبسم با كه كرد

ردّ الشمس در شقّ القمر

چون نديدند از تو خلق كور و كر

(بيگدلي و صادقي، ۱۳۸۱، ص ۲۷۲)

(الترجمة: ١. لمن غيرك ابتسم النبي؟ مع من تكلمت الشمس. ٢. إن إن جماعة المكفوفين والعمّ لم يروا منك "ردّ الشمس في شقّ القمر")

لقد صرح الشاعر وفقا لما نراه في هذا التشبيه الضمني أن العلاقة هذه تنفرد بها الإمام علي (ع)؛ ثم شبه الشمس بالإنسان الذي يتكلم، واستعار له «التكلم» وهو من لوازم المستعار منه على سبيل استعارة مكنية أصلية مرشحة. كما أنه وظف كذلك في البيت التالي استعارة إنسانية حول واقعة «غدير خم» التاريخية وصوّر تربته كدليل ساطع على اتساع حوزة الولاية وخلافة الرسول الكريم (ص)، حيث يقول، ص

وى غبار وحى بر خاك غدیر

ای حصار عرش بر فرش حصیر

(المصدر نفسه، ٦٨٣١، ص ٢٧٢)

(الترجمة: ١. يا سور العرش على بساط الحصير، يا تراب الوحي على أرض الغدير)

أظهرت دراسة الاستعارة من وجهة نظر عزيزي أنّ الإنسان والعناصر البشرية كانت من بين أبرز مواضيع اهتمامه، وباستخدام العناصر البشرية في العديد من المواضيع في قصائده، أكد على أهميّة الإنسان في فكره الصوفي. يمكن القول بشكل عام، إنّ شعر عزيزي في المحور الأفقي للكلمات هو جولستان من الاستعارة والإيهام والتشبيه وغيرها من عناصر الخيال البناء والخلافة. يحوّل عزيزي كلّ كلمة ميتة في تراكيب اللغة إلى استعارة خيالية جديدة مفعمة بالحوية والديناميكية، ومنها، حزن الكراهية للندي، أنّ القرن، في ندوة السحابة، فحص مشاكل الصحراء، الزنبق الممزّق، قبرتّي الجريحة والعديد من التركيبات الاستعارية الأخرى.

٥-٣. المجاز

المجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وُضع له في اصطلاح التخاطب مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي (داد، ١٣٨٥، ص ٤٢٧). وينقسم المجاز إلى أربعة أقسام، صمجاز مفرد مرسل، ومجاز مفرد بالاستعارة (ويجريان في الكلمة) ومجاز مركّب مرسل، ومجاز مركّب بالاستعارة (ويجريان في الكلام)، ومتى أُطلق المجاز انصرف إلى «المجاز اللغوي» وأنواع المجاز كثيرة، أهمّها «المجاز المرسل» وهو المقصود بالذات. وله علاقات كثيرة، أهمّها، علاقة الكليّة والجزئية، والحال والمحلّ أو الظرف والمظروف، واللازم والملزوم... إلخ (الهاشمي، ١٩٧١م، ص ٢٥١). سندرس بعضًا من هذه المجازات المرسلة في أشعار عزيزي:

قرار ما فراموشی است ای عشق

بیا امشب که خاموشی است ای عشق

(عزيزي، ٢٧٣١، ص ١٤١)

(الترجمة: ١. تعال أيها العشق من المقرّر أن نمضي الليلة من دون مصاييح، ومن المفترض أن ننسى كلّ شيء)

كلمة «خاموشی» (الانطفاء) في هذا البيت مجاز مفرد مرسل، وهي تلميح إلى فترة من الأيام الأولى للثورة الإسلاميّة الإيرانيّة، عندما كانت هناك مشكلة انقطاع التيار الكهربائي في البلاد.

في السنوات الأخيرة لقد تسارع بشكل كبير إدخال الكنايات والاستعارات المناسبة للعلوم والتكنولوجيا، والتي لها أهمية خاصة في شعر عزيزي، سرعة كبيرة. والبنية التحتيّة لهذه التفسيرات هي التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز؛ حيث بات الإنسان يتصرّف كالآلة. إنّ وجود بعض الكلمات ذات المعنى المجازي الجديد، مثل «خاموشی» (الصمت) الذي يذكر أيام الحرب وانقطاع التيار الكهربائي في الليل يُعدّ من هذا النوع. تواتر مثل هذه الكلمات، نحو «مثل ساعت كار كردن»

و«بنجر شدن»، و«استارت زدن»، و«آب و روغن قاطي كرن»، وما إلى ذلك، والتي تستخدم للبشر يُعَدُّ أيضاً من الكنايات والاستعارات الآلية التي هي أكثر وفرة في لغة اليوم ويظهر نهجاً أكبر لهذا النمط من تكوين الكلمات.

في جزء آخر من كتاب الأغاني الريفية (ترانههاي ايليايي)، يستخدم الشاعر كلمة الكحل ويقصد منها العين وهي إحدى المفردات التي لم يزل يخلق الشاعر منها بعض تصاويره الأدبية، قائلًا:

که رود سرمه‌ام ناگاه توفید

گل از گلزار مژگانم شکوفید

(المصدر نفسه، ص ۹۱۱)

(الترجمة: أصبحت مسرورًا فإنا بدموع الشوق انصبت من نهر عيني). إنَّ الكحل في هذا البيت، مجاز مرسل مفرد وعلاقته الحال والمحلّ أو الظرف والمظروف؛ حيث وظّف الشاعر الكحلّ في شعره ولكن أراد منه كأس العين الباكية المشحونة بالدموع.

وفي البيت التالي، استخدم الشاعر مفردة المصطفى، وهي في الأصل صفة لنبي الإسلام (ص)، كاسمه، فبالتالي يسمى هذا النوع من المجاز، مجاز مرسل مفرد وعلاقته الصفة والموصوف، قائلًا:

جهاز اشتران عرش خدا شد

على آيينه دار مصطفى شد

(المصدر نفسه، ص ۲۱۱)

(الترجمة: أصبح علي (ع) حافظ أسرار محمد المصطفى (ص) وأصبح جهازُ الجمالِ عرشَ الله)

وفي البيت التالي أيضا، كلمة «كف»، (زبدة) مجاز مرسل مفرد علاقته الجزئية،

تو سراب آب را باور مكن از كف اين بى وفا لب تر مكنم

(المصدر نفسه، ص ٦٦٧)

(الترجمة: لا تؤمن بسراب المياه ولا تبلى شفتيك من يد هذا الخائن)

وتجدر الإشارة إلى أنّ عزيزي، بالإضافة إلى ابتكار صور جديدة ومبتكرة، جلب أيضاً صور شعراء سابقين بألوان مختلفة في شعره. إنّ عزيزي يلعب بمهارة بالصور الخيالية التقليدية ويستخدم معظمها بشكل مفاجئ. إنّ ابتكار الشاعر في الصور البلاغية بلغ درجة أنّه يتضمّن حتى الصور التي قدّمها الآخرون مراراً وتكراراً في القصيدة؛ بعبارة أخرى، قدّم الشاعر صوراً جميلة مختلفة عمّا قدّمه الآخرون للشيء نفسه مرّات عديدة في مواضيع مختلفة.

٥-٤. الكناية

الكناية لفظ أريد به غير معناه الذي وُضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، نحو، «زيد طويل النجاد» (شميسا، ١٣٧٥ش، ص ٩٣). تريد بهذا التركيب أنّه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها بشيء تترتب عليه وتلزمه؛ لأنّه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، فإذا المراد طول قامته، وإن لم يكن له نجاد، ومع ذلك يصحّ أن يراد المعنى الحقيقي (زرين كوب، ١٣٤٧، ص ٧١). إنّ قوة الشاعر في تأليف وبناء التراكيب اللغوية ومبادرته في مجال الكناية مذهلة للغاية؛ يتمنّع أحمد عزيزي بقدرة كبيرة في التكوين الإبداعية وابتكار

كلمات وتعبيرات جديدة بمواضيع أصليّة ومميّزة. تتكامل هياكل لغته مع أفكاره بحيث يحافظ الفكر واللغة -وهي دعم الفكر- على قيمتها ومكانتها وجمالها. وتساعد على إيصال غرض الشاعر وهدفه، وتصبح هذه التوليفات مع موضوعات جديدة ومبتكرة في فضائه الشعريّ جذابة ورائعة وتجلب القارئ إلى نروة الحلم الشعريّ وتثير إعجاب القراء من كثرة هذه التوليفات. تتمّ مناقشة الكنايات الأكثر شيوعاً مع الموضوعات الجديدة في البيئتين التاليفيتين:

حسين آميزي رنگ تو پيدااست

شقایق بغض دلتنگ تو پيدااست

حسين آميز و خون رنگی شقایق

نسیم عشق دلتنگی شقایق

(عزیزی، ۱۳۷۲، ص ۳۵)

(الترجمة: يا شقائق النعمان إنّ شعورك بالفقدان جميل ولونك الأحمر يشبه دم الحسين. ۲. أنت نسيم الحب والحنين ولونك شبيه بلون حسين (ع) ودمه الأحمر).

لقد دفعت الموهبة الكبيرة للشاعر إلى أن يعدّ كلمة "حسين آميزي" الجديدة إشارة إلى اختلاط لون شقائق النعمان بدم الإمام الحسين (ع) الأحمر. وفي المجال ذاته، يشير الشاعر إشارة عابرة كذلك إلى ظاهرة الحسّ المرافق. جدير بالذكر أنّ خلق المضامين الكنائية الجديدة والمبتكرة هذه في شعر عزيزي تتكرّر كثيراً، ومنها قوله:

سایه ام را مضمحل در شمس کن

ای تب عرفان تنم را لمس کن

(المصدر نفسه، ص ۲۵۳)

(الترجمة: يا حمى التصوّف! المس جسدي ودمّر ظلي في الشمس)

من الملاحظ أنّ كلمة شمس غامضة والشاعر بينما يشير إلى المولوي قد جعل اختفاء الظل إشارة إلى الذوبان في الحبيب الصوفي. لقد احتلت الكناية مكانةً ضخمة في موضوعات ومضامين هذا الشاعر، قائلًا، ص

امير مؤمنان بر مسند آمد كه عبد من عبيد احمد آمد

(المصدر نفسه، ص ٤٣)

(الترجمة: سعد أمير المؤمنين (ع) على سرير الخلافة وجاء كواحد من خدام المصطفى (ص)

أمير المؤمنين هو الكناية عن الإمام علي (ع) وهي من النوع الموصوف، أو في هذا البيت التالي:

هنوز از اين عوارض گيچ و منگم مكن همشهرى خوش ذوق رنگم

(المصدر نفسه، ص ١٣٧)

(الترجمة: ما زلت في حيرة من أمري بشأن هذه الآثار الجانبية، لا تخدعني يا مواطني الرائع)

مصطلح «رنگ كردن» (الصبغ أو التلوين) كناية عن الخداع وفي البيت التالي وظّف الشاعر التركيبة الكنائية، «سكّه يك پول بون» (الفضيحة)، التي تعدّ الكناية من نوع الصفة وهي الفضيحة ودخول الشر إليه، حيث يقول:

بحث، بحث فاعل و مفعول بود عشق بازي سكه يک پول بود

(المصدر نفسه، ص ٦٨٠)

(الترجمة: كان النقاش بحثًا عن فاعل ومفعول وكانت المغازلة سببًا للفضيحة)

وفي البيت التالي، تركيبة "السيف العاري" هي الكناية عن السيف الذي خرج من غمده:

جلب می کردند هر زنجیر را عکس های لختی شمشیر را

(المصدر نفسه، ص ۳۲۲)

(الترجمة: كانوا يسحبون بكلّ سلسلة، وصور السيوف العارية)

هناك موهبة غريبة لعزيري في استخراج تعابير جديدة من قلب الحياة اليومية؛ حيث نراه يستخدم مصطلح «كفتر بی پشت بام» (الحمامة التي ليس لها سقف)، في البيت التالي، فإنه يعتبر الكناية عن حبّ فاشل لا تبالي به الحبيبة:

عشق من ای کفتر بی پشت بام عشق من ای خواب خوب ناتمام

(المصدر نفسه، ص ۳۴۷)

(الترجمة: حبي يا حمامة لا تملك سطحًا، يا حبيبي يا نومًا جيدًا غير مكتمل)

ابتكر أحمد عزيزي للكناية أيضًا موضوعات ومفاهيم جديدة وبلاغية باستخدام الصور التخيلية وأدوات أدبية أخرى مثل، التشبيه، والاستعارة، والإيهام، والتلميح، والمقاييس الشعرية، وما إلى ذلك، والتي تبدو من إبداعاته. حاول عزيزي ابتكار كلمات وتركيبات وتعابير جديدة من خلال تجنّب استخدام الكلمات اللغوية الشائعة، وفي هذا السياق، يستخدم أحيانًا كلمات وتعابير خاصّة به ويمكن عدّها سمة من سمات أسلوب الشاعر. غالبًا ما تكون المفارقات التي يستخدمها أحمد عزيزي جديدة ويختلقها عقله، وأحيانًا لا توجد أرضية مشتركة فيه،

وهي أقلّ شيوعاً بين أهل الفن.

يمكن ملاحظة استخدام المفاهيم والمصطلحات الحديثة في أيّ فترة من تاريخ الأدب الإيراني في شعر الشعراء، ولا سيّما في شعر الشعراء المعاصرين ومعظمهم على النمط الهندي. من سمات شعر عزيزي الاستخدام المتكرّر للمصطلحات الحديثة والشائعة. كما أنه استخدم هذه المصطلحات بشكل كئائي.

ه-ه. الإيهام والابهام والتعقيد

الإيهام هو استخدام كلمة واحدة وإرادة المعاني المتعدّدة لتلك الكلمة (وطواط، ١٣٦٢، ص ٣٩)، وهو يتكرّر كثيراً في أشعار عزيزي. من الملاحظ أنّ عزيزي كسر أحياناً القوالب والأعراف الأدبية فأدرج في شعره أسماء الشوارع والكتب والعلماء والآلات وغيرها، ثم طوّرها وأبرزها في معانيها الثانويّة، فبالتالي، أدخل صوراً شعريّة جديدة في الأدب الإيراني المعاصر. وهو في هذا المجال يشبه تماماً بالمصنّع الذي يذوّب أشياء غير عادية ويصنع من مواده أشياء جديدة أخرى،

غزل در چشم و می در پیش بودیم لسان الغيب وقت خویش بودیم

(عزيزي، ١٣٧٢، ص ١٠)

(الترجمة: كانت أيامنا سعيدة وكنا لسان الغيب في زماننا)

في هذا البيت، كلمة "لسان الغيب" غامضة جدّاً حيث تلمّح إلى العرفان والتجليّات الغامضة من ناحية، ومن ناحية أخرى، تذكّرنا بحافظ الشيرازي، الشاعر والصوفيّ الإيراني في القرن الثامن الهجريّ. إنّ استخدام هذه الأسماء في شكل الأشخاص والعلماء والكتب وما إلى

ذلك في أشعار عزيزي شائع جدًا، ونشير في هذه المقالة إلى أمثلة منها:

تمام شب به دامن ولي عصر بگردم دور ميدان ولي عصر
پر از عطر دعا آيينه هامان مفاتيح الجنان در سينه هامان

(المصدر نفسه، ص ٧ و ٩)

(الترجمة: طوال الليل في حضان ولي عصر عج، تجولنا حول ساحة ولي عصر. ٢. كانت قلوبنا كالمرآة مليئة برائحة الدعاء وكانت مفاتيح الجنان في صدورنا)

بين موجز میان موی او را مطوّل خواندهای گیسوی او را

(المصدر نفسه، ص ١٤٩)

(الترجمة، ص انظر لفترة وجيزة إلى شعرها، لقد قرأت شعرها منذ فترة طويلة)

به طاق ابروی شاه و وزیرش یکی یک خُم بنوشیم از غدیرش

(المصدر نفسه، ص ٢٠٥)

(الترجمة: لحاجتي الملك ووزيره نشرب من شراب غدیره واحدًا تلو الآخر)

يتضح أنّ الشاعر استخدم الكلمات بطريقة أخرى، مما يعني أنه على الرغم من أنه استخدم الكلمات الشائعة والتقليدية، إلا أنه لا يستخدمها في معانيها الأصلية والتقليدية. من وجهة نظر هذا الشاعر، الكلمات ليس لها معنى ومفهوم تقليديان. بل لها معنى هائل؛ حيث

يخلط الكلمات ويعطيها مفاهيم أخرى باستخدام المجاز والاستعارة وما إلى ذلك. هذا هو السبب في أنّ لغة الشاعر غامضة في الغالب الأعمّ. في هذه العمليّة، هناك حاجة إلى القليل من التأخير للوصول من الإشارة إلى المعنى. بمعنى آخر، في هذا التدقّق ينتقل القارئ من الإشارة إلى المدلول، ثم يأخذ في الحسبان العديد من الاحتمالات، ثم يأخذ الاحتمالات المتصوّرة في القصيدة ويختبرها، ويختار الاحتمالات التي يجدها مقبولة كعلامات ثانويّة. وبتمريره إلى المدلول يجد المعنى الذي اكتشفه للعمل.

في الأبيات السابقة المذكورة أعلاه، إنّ مفردات «المرآة»، و«المطوّل» و«الغدير» و«أدور» و«لسان الغيب» تعدّ من أمثلة الإيهام في شعر عزيزي. وكل شخص يفسر أشعاره وفقاً لما يفهم من تراكيبه الصعبة المعقّدة المفعمة بالغموض والإيهام. تلاعب الشاعر ببنية صنعة الإيهام ليزيد من إمكانيّة وجود معنيّين أو أكثر من معاني ومفاهيم في شعره، وهو بذلك يسعى إلى تطوير المعنى وزيادة قدرة الشعر على خلق التعدّد والتنوع في التفسيرات الممكنة لشعره. لهذا السبب، فإنّ مكتوبات عزيزي العرفانيّة تحتاج إلى شرح وتحليل أكثر في الغالب الأعمّ.

وتجدد الإشارة إلى أنّنا لا نعني الإيهام والتعقيد في هذا المقال كما عرّفهما علماء البلاغة وحدّدهما كصناعة في علم البديع؛ بل إنّ الغموض في هذا الموقف هو الذي يلائم النقد الشكلاني للأشعار المدروسة في هذا المجال؛ إذًا فهو يشمل أيّ إيهام وتعقيد معجميّ ودلالي. وهو وفقاً لرأي "ويليام إمبسون" (١٩٨٤م- ١٩٠٦) الذي افترض أنّ الغموض هو لبّ الشعر، "ما يسمح برود فعل مختلفة إزاء القطعة اللغويّة الواحدة" (تري ايكلتون، ١٣٦٨، ص ٧٣). وهذه الإبهامات اللغويّة تذكّرنا

ببعض أبيات حافظ؛ حيث يقول، ص

تا رفت مرا از نظر آن چشم جهان‌بین
کس واقف ما نیست که از دیده چه‌ها رفت

(حافظ، ۱۳۸۱، ص ۸۲)

(الترجمة: منذ أن رحل عنا ذلك الحبيب، لا أحد يعلم كم نرفت الدموع من عيني؟!)

والمتلقي لحلّ هذا اللغز الغامض في شعر حافظ الشيرازي المتمثل في «از بيده چه‌ها رفت»، يرسم عن غير قصد عدّة صور افتراضية ويختار واحدة منها: هل يقصد نرف الدموع؟ أم هو فقدان الأيام السعيدة أم فقدان البصر؟ و ...

هناك في شعر عزيزي، ولا سيّما في كتابه أحذية المكاشفة (الوحي) وشطحياته العرفانية، إبهامات لفظية ومعنوية وقّرت مجالاً واسعاً لخيال وعقل الجمهور لفهم التفسيرات المختلفة:

سر توحيد بايد شد پياده

مترس از شرك راه و كفر جاده

(عزيزي، ۱۳۷۲، ص ۵)

(الترجمة: لا تخف من الشرك والكفر في الطريق، وعليك أن تنزل على رأس طريق التوحيد)

على المرء أن يتساءل ما هو وجه الشبه بالضبط والتحديد في هذا البيت؟ وعلى أيّ أساس شبّه الشاعر الطريقَ بالجحود والكفر؟

وفي البيت التالي من الملاحظ أنّ ترك معنى عام قد تسبّب في نوع من الغموض المفهومي، لدرجة أنّه ليس من الواضح ما فعله الشاعر في مجال الابتعاد عن حبيته:

نمی دانی ای سوسن سرخ من که از هجر رویت چهها کردهام
(المصدر نفسه، ۱۳۶۸، ص ۱۸۰)

(الترجمة: يا زهرتي الحمراء! أنت لا تعرفين ماذا عايننا من فراق وجهك)
وماذا يطلب الشاعر من العبارة العامة: (چهها کردهام) في هذا البيت؟
لذلك فمن الصعب التعرف على ما يعانيه الشاعر من فراق حبيبته.
يجب أن يقال إنَّ عِزِي، من خلال خلق تفسيرات جديدة وغريبة،
تجاوزَ الغموض والتعقيد، فبعض مؤلفاته اللغوية غامضة لدرجة أنَّ
من الصعب حلِّ ألغازها.

5-6. مراعاة النظير والمفارقة والتكرار

مراعاة النظير هي الجمع في العبارة الواحدة بين المعاني التي بينها
تناسبٌ وائتلاف ما، لا على سبيل التقابل أو التناقض أو التضاد أو
التضائيف (الهاشمي، ۱۹۷۱م، ص ۲۸۷). تنتشر هذه الصنعة الأدبية في
جميع القصائد والمخطوطات العرفانية والدينية للشاعر؛ حيث قام فيها
بتشبيك كلمات مختلفة في مجموعات خاصة لها علاقة ذات مغزى
ومواعدة؛ ومنها ما نلاحظه في الأبيات التالية:

من اينجا در اين قحطی درس و مشق به فکر کتاب و مداد توام

(المصدر نفسه، ص ۱۷۸)

(الترجمة: أنا أفكر في كتبك وأقلامك في هذه المجاعة من الدروس
والتمارين هنا)

چقدر از پس دشت و صحرا و کوه تو را با دل خون صدا کردهام

(المصدر نفسه، ص ۱۸۰)

(الترجمة، ص كم من مرة دعوتك بقلبي الجريح من وراء السهول
والصحاري والجبال)

خط و خال و جعد و گیسو آمدهست چشم بگشا مظهر هو، آمدهست

(المصدر نفسه، ص ٦٨٤)

(الترجمة: لقد أتت إليك مظاهر الجمال، فافتح عيونك لقد تجلّت
مظاهر من الله تعالى)

والمراد من المفارقة التصويرية إنَّها صورة يتناقض جانبها مع بعضهما البعض من حيث المفهوم. مثل سلطنة الفقر (كدكني، ١٣٦٦، ص ٥٤). هناك أمثلة كثيرة لهذه الصور المتناقضة في جميع حقبات الشعر الفارسي؛ لكن في العصور الأولى كانت قليلة وبسيطة، وفي الفترة التي نمت فيها الصوفية، تظهر هذه الصور المتناقضة أكثر في قصائد عزيزي الصوفية، لا سيَّما في كتابه "أحذية المكاشفة":

ابره دارد هرچه بادابادشان	کوه خاموشی است در فریادشان
از گناهی گاه می‌ریزد ثواب	رهنمای تشنگی‌ها چیست، آب
شیون خاموش خود را دیده‌ام	روی زخم قلب خود لرزیده‌ام
جرعه‌ها نوشیدم از روح سراب	سوختم صدمبار در آغوش آب

(عزيزي، ١٣٦٩، ص ٣٣، ٣٩٥، ١٩، ٢٦)

(الترجمة: هناك جبل من الصمت في صراخهم وله غيوم، مهما حدث،
دعه يحدث. ٢. ما هو دليل العطش؟ الماء وتكون المكافأة من
الخطيئة أحياناً. ٣. لقد ارتجفت من جرح قلبي ولقد رأيت عويلك
الصامت. ٤. أحرقت نفسي في أحضان الماء مائة مرة وشربت رشقات
من روح السراب)

تبرز صنعة المفارقة في أشعار عزيزي بشكل خاص، بما في ذلك على سبيل المثال لا الحصر:

بارگاه دل مرادم داده است گوشه بیداد دادم داده است

(المصدر نفسه، ١٣٧٢، ص ٧٠٤)

(الترجمة: أوصلتني محكمة القلب إلى غرضي وساعدتني حبيبتني في نهاية إجابطي وبأسي)

كما أنّ للتكرار تردد كبير في شعر هذا الشاعر الفارسي المعاصر. وهناك كلمات في أشعاره تكررّت مرّات ومرّات. هو يكرّر مضامين شعره عدّة مرات. تتكرّر بعض الكلمات في شعره مرارًا وتكرارًا في شكل الإعنات أو لزوم ما لا يلزم. ومنها ما نشاهده في تكرار كلمة "مفتاح الجنان" في قصيدة "رسالة ليلي"، قائلاً:

مفاتيح اند گلها چون بزایند که ببلبها به حسرت می سرایند
پنداری به جام باده تسبیح اگر داری به همراهت مفاتیح
در این گلشن که گل ورد زبان است چو اوراق مفاتیح الجنان است

(المصدر نفسه، ص ١٣١-١٣٢)

(الترجمة: ١. إنّ الزهور عند ولادتها كالمفاتيح، فلذلك العنديل يغنيها بحسرة. ٢. لا تحسبنّ الكأس تسبيحًا إذا كانت لديك مفاتيح) ٣. في حديقة الزهور هذه حيث إنّ الزهرة على اللسان، فالحديقة هذه تشبه أوراق مفاتيح الجنان.

التكرار هو أحد المصغوفات الأدبية التي تعني تكرار كلمة مرة أخرى أو عدّة مرات، بطريقة يمكن أن تضيف إلى الموسيقى الداخلية وتزيد من تأثير الكلام. يمكن رؤية التكرار أكثر في قصائد مولوي، وبعد بروين

اعتصامي، كان أكبر قدر من التكرار في قصائد حافظ وسعدي. إنّ عزيزي أيضاً أستاذ في استخدام مصفوفة التكرار؛ حيث نرى في أبيات القصيدة السابقة تكراراً واضحاً له، بمساعدة كلمة "مفاتيح". وبفضل هذا التكرار الجميل، زاد عزيزي من فعالية شعره وموسيقاه وضاعف متعة الاستماع لدى المتلقّين.

٥-٧. الرمز والتلميح والاقتباس

الرمز هو نوع من صور الخيال الشعريّ، والكلمة الرمزيّة تمثل معنى أو أكثر من المعاني غير الواقعيّة بالإضافة إلى الحفاظ على معناها الحقيقيّ (يورناماريان، ١٣٧٥، ص ٢٢). يمكننا عدّ الرمز علامة وإشارة تعني شيئاً؛ مثل شجر السرو الذي يرمز في الشعر الفارسيّ إلى القامة أو الزهرة التي هي رمز للجمال. جدير بالذكر والتنويه أنّ غالبيّة الرموز الموجودة في شعر عزيزي تُعدّ من الرموز المبتكرة والمستحدثة التي استُخدمت وفقاً للحالات الروحانيّة الخاصّة العارضة للشاعر. على سبيل المثال، إنّ زهرة النسترين في شعر عزيزي هي رمز للجمال وزهرة الياسمين هي رمز للمعنويّة والروحانيّة؛ حيث يقول:

در گلی مابین یاس و نسترن

نسترن این خون قلب دختران

یاس را در خاطراتم کشتهام

(عزيزي، ١٣٦٩، ص ٤٠٢)

می دمد دوشیزه محبوب من

یاس روحانی ترین عطرآوران،

من به برگ نسترن آغشتهام

(الترجمة: ١. تتبختر عذرائي الحبيبة على شكل زهرة كالياسمين والنسترين. ٢. زهرة الياسمين أكثر العطور روحانيّة، وزهرة النسترين هي دماء قلوب الفتيات ٣. أنا مُشَبَّعٌ بأوراق النسترين، ولقد زرعْتُ الياسمين في نكرياتي)

فالعطر الروحي لزهرة الياسمين يذكر عزيزي بالسيّدة الزهراء (س)،
حيث يقول:

ياس بوى مهربانى مى دهد عطر دوران جوانى مى دهد
ياسها ياداؤور پروانه اند ياسها پیغمبران خانه اند

(المصدر نفسه، ص ۱۳۷)

(الترجمة: ۱. إنّ زهرة الياسمين تفوح منها رائحة الحنون كما تفوح
منها رائحة أيام الشباب. ۲. زهور الياسمين تذكّرنا بالفراشات وهن
يُشبّهن بالأنبياء في البيت)

معظم الرموز الشائعة في شعر عزيزي هي رموز طبيعيّة وعامة تُستخدم
في معانٍ أخرى أيضًا؛ ومن بينها، يمكن أن نذكر التجلّي، كرمز لنور الوحي،
وزهرة اللوتس كرمز للصوفي، والقرية كرمز للسذاجة والبساطة، وشقائق
النعمان كرمز للإمام الحسين (ع)، ويوسف والطاووس كرمزين للإمام
الزمان (ع)، وسيمرغ كرمز لجوهر الحقيقة؛ منها ما يقول فيها:

در اين مذهب تجلّی لامکان است على آيينه صاحب زمان است

(المصدر نفسه، ص ۳۰)

(الترجمة: إنّ التجلي ههنا ليس له موضع، والإمام علي (ع) هو مرآة
لصاحب الزمان (عج) وحافظ أسرارهِ)

آه ای نیلوفران محوم کنيد سکرِ بودن را پر از صحوم کنيد

(المصدر نفسه، ص ۵۴)

(الترجمة: آه، يا أزهار اللوتس أعدموني، وحولّوا سكرتي إلى وعي
وصحوة)

يتمتع الرمز بمكانة خاصة في الشعر الفارسي المعاصر، ومما لا شك فيه أنّ الرمز يظهر بوضوح في شعر أحمد عزيزي؛ بحيث يكون شعره مليئاً بالرموز المختلفة التي لا يمكن ذكر معظمها في هذا المقال.

إنّ "التلميح" هو أيضاً أحد العناصر البارزة في خلق تصاوير عزيزي الأدبية؛ حيث انعكست هذه الصناعة في جميع أعماله. على سبيل المثال، في البيت التالي، يقصد بالتركيب الفارسي: «به خال لب گرفتاران»، التلميح والإشارة إلى الإمام الخميني (ره) وتصوّفه، قائلاً:

بیاپید ای وفاداران بیاپید به خال لب گرفتاران بیاپید

(المصدر نفسه، ص ١٤)

(الترجمة: تعالوا أيها المخلصون، تعالوا أيها المصابون بخال شفة المحبوب)

هذا البيت في الحقيقة تلميح أدبيّ إلى الغزل العرفانيّ الشهير للإمام الخميني (ره)، بهذا المطلع:

من به خال لب ای دوست گرفتار شدم چشم بیمار تو را دیدم و بیمار شدم
(الترجمة، ص لقد علقت في شامة شفتك، يا صديقي، رأيت عينيك المريضة فصرت مريضاً)

كما نلاحظ اقتباس مقتطفات من القرآن الكريم والحديث وما إلى ذلك وفقاً لنظرية التناسّ في جميع أعمال هذا الشاعر، منها الأبيات الآتية:

ولی مثل شبانان امین باش شبان لا أحبُّ الآفلين باش

(المصدر نفسه، ص ٧٠)

(الترجمة: بل كن أميناً مثل الرعاة الأوفياء وكن راعياً لا يحبّ الآفلين)

تو إمّا شاكراً إمّا كفوراً

تو جيزي بين ظلمت بين نوري

(المصدر نفسه، ص ١٨)

(الترجمة: أنت شيء بين الظلام والنور، أنت إمّا راضٍ وشكور وإمّا جاحد وكفور)

يمكن القول إنّ شعر عزيزي متعدّد السطوح والطبقات، فالسطح الأوّل منه موجة من رواية الأحلام المفعمة بالصور الأدبية المذهلة التي تنتهز أحياناً الفرصة لفكّ رموز القارئ وتسبّب له نوعاً من القلق والضيق. يفقد المتلقّي أحياناً الإشارات والعلامات بسبب عدم وجود اتصال رأسي وأفقي بين المصاريح. ويواجه قارئ في المحور الأفقي لأبياته عاصفةً من الصور التخيلية، في شكل الإبداعات المعجمية والتركيبات الجديدة التي تؤدّي بدورها إلى ارتباك وتخبّطه، إعادة النظر في صور الشاعر الخيالية الموجودة في شعره وإن كانت ممتعة للقارئ ولكنّه لا يواجهه بتفكير منطقي ورأي واضح. وفي هذا المحور، تحتوي أشعار عزيزي على نوع من حالة الغيبوبة والانطلاقة التي تصيب القارئ أحياناً. في الواقع، فإنّ المحور الأفقي لشعره، مع مجموعة متنوعة من التشبيهات والاستعارات والتلميحات الغامضة والصناعات البلاغية الأخرى، قد طغى على المحور الرأسي لشعره.

النتيجة

١. لأشعار عزيزي الدينّيّة والعرفانيّة سمات ما وراء المعيارية مقارنةً باللغة المعيارية جعلتها غنيّة جدًّا من حيث أديّة الأسلوب وإبداع الصور البلاغيّة المبتكرة والجديدة.

٢. من أبرز السمات اللغويّة لشعر عزيزي هي خلق تفسيرات جديدة من التراكيب المصنوعة الجديدة أو التقاط الكلمات والعبارات وإعطاؤها معنى جديدًا ورمزيًّا. مثل كلمة ياسمين التي أصبحت رمزًا للسيدة فاطمة (س).

٣. تمّ إنشاء موسيقى شعر عزيزي في الغالب من خلال التوافق والتناسب المعنويّ والتكرار. إنّ عقل عزيزي، المتأثر بالمولوي، مليء بالارتباطات والتداعيات اللفظيّة والمعنويّة. في الواقع، هذا الترابط بين المعاني هو الذي يصنع الموسيقى المعنويّة لشعره.

٤. المحور الأفقيّ لأشعار عزيزي أقوى بكثير من المحور الرأسيّ لشعره بسبب الابتكارات والتراكيب الجديدة والإبداعية المختلفة. حيث إنّ التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، ومراعاة النظير، والرمزية، والتلميح، والاقتباس من الآيات والأحاديث القرآنيّة و... تعدّ من أهمّ العناصر المكوّنة للصور الخياليّة في شعر عزيزي.

٥. بعض المفردات مثل أسماء الزهور والنباتات والموضوعات الطبيعيّة، وأسماء الأشخاص، والكتب، والعلوم، والعلماء، والمناطق المحليّة، والآلات، وما إلى ذلك، تتكرّر أكثر في سبيل خلق الصور البيانيّة، والتي غالبًا ما أصبحت رمزًا بسبب استخدامها المتكرّر.

٦. إنّ الالتزامات الاجتماعيّة، والمعلومات الدينّيّة والفلسفيّة، والتصوّف الطبعاني المتأثر بسهراب سبهري، والخيال القوي، والروح المضطربة والعاصفة، والتداعيات اللفظيّة والمعنويّة الشبيهة بالمولوي، وتوظيف المصطلحات اليوميّة والمعاصرة في صورته الفنيّة والأديّة، جعلته أحد

الشعراء المصوّرين الرائدین بعد الثورة الإسلامية.

٧. إنّ ميول الشاعر إلى العرفان والتصوّف الإسلاميّ مع شكل جديد من المثوي - مستوحاة من مثوي معنوي المولوي - فريدة من نوعها في شعره. بالنظر إلى أنّ النقد الشكلانيّ يقوم على شكل وموضوعيّة القصيدة، ومن ناحية أخرى، بالنظر إلى أنّ الشكل لا يمكن أن يعكس المعنى بالكامل في حدّ ذاته بل إنّ حجاب للمعنى أحياناً، يبدو أنّ النقد الشكلانيّ لا يمكن أن يكون نقدًا شاملًا لكلمات الصوفيّين، لأنّ العديد من الأسرار والحقائق لا تتشكّل (وهي أداة العمل للشكليّين) وحتى عندما يختفي الشكل ويحدث الفناء ويصمت الصوفي، لا يبقى هناك شكل يمكن فحصه؛ لذلك، يمكن أن تستمرّ الشكلانيّة طالما أنّ الشكل لا يزال مستخدمًا.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ايگلتون، تری، (۱۳۶۸)، پيش درآمدی بر نظریة ادبی، ترجمه عباس مخبر، چ ۱، تهران: نشر مرکز.
- بیگدلی، سعیدبزرگ و مریم صادقی، (۱۳۸۶)، بازتاب شخصیت پیامبر، (ص) در شعر معاصر فارسی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۹، پاییز و زمستان، صص ۲۵۳-۲۷۹.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۵)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: علمی و فرهنگی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۱)، دیوان، مقدمة جعفر

ياحقی، چ ۳، مشهد: آستان قدس رضوی.

• خزایی، مریم، (۱۳۹۴)، بررسی مؤلفه‌های مکتب نقد ادبی فرمالیسم در قصاید خاقانی، (بیست قصیده)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

• داد، سیما، (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.

• زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۴۷)، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، تهران: جاویدان.

• شعبان‌زاده، مریم، (۱۳۹۰)، نگاهی به شعر عزیزی، پژوهش‌نامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال نهم، شماره ۱۷، پاییز و زمستان، صص ۱۳۱-۱۴۸.

• شفیع‌ی کدکنی، (۱۳۶۶)، شاعر آینه‌ها، (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)، تهران: آگاه.

• الهاشمی، أحمد، (۱۹۷۱م)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، بیروت: دار إحياء الكتب العربية.

• شمیسا، سیروس، (۱۳۸۷)، نقد ادبی، تهران: فردوس.

• شمیسا، سیروس، (۱۳۷۵)، بیان، تهران: میترا.

• رضایی، محمد و آرزو نقی‌زاده، (۱۳۹۴ش)، فراهنجاری در شعر سبک هندی، مطالعات زبانی بلاغی سال ۶- شماره ۱۱- بهار و تابستان ۹۴ صفحات ۶۹ تا ۹.

• خمینی، روح‌الله، (۱۳۷۲)، دیوان اشعار، تهران: مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی، (س).

• عزیزی، احمد، (۱۳۶۹)، کشف‌های مکاشفه، چ ۲، تهران: انتشارات

الهدى.

- _____، (١٣٦٨)، روستای فطرت، چاپ اول، تهران: انتشارات برگ.
- _____، (١٣٧١)، خوبانامه و باغ تناسخ، تهران: انتشارات برگ.
- _____، (١٣٧٢)، ترانه‌های ایلیایی، تهران: مؤسسه کیهان.
- _____، (١٣٧٢)، ملکوت تکلم، چاپ اول، تهران: قدس.
- _____، (١٣٧٦)، نافله ناز، چ٣، تهران: مؤسسه انتشارات سوره.
- فضیلت، محمود، (١٣٨٦)، زیباشناسی قرآن، چ١، تهران: سمت.
- المجلسی، محمد باقر، (١٤٠٣)، بحار الأنوار، چ٢، بیروت: مؤسسة الوفاء.
- وطواط، رشیدالدین، (١٣٦٢)، حدائق السحر فی دقائق الشعر، تصحیح عباس اقبال، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی، طهوری.

قراءة اللوحة الفنيّة سيميائيًا لوحة مقام رأس الإمام الحسين (ع) للمستشرق الفرنسيّ الفنان «جان جيروم» أنموذجًا

نزار فيصل قانصوه^١

تاريخ الاستلام ٢٠٢٤/٣/٢٧

تاريخ القبول ٢٠٢٤/٥/٣٠

الملخص

يعالج هذا البحث اللوحة الفنيّة لمقام رأس الإمام الحسين عليه السلام للمستشرق الفرنسيّ جان جيروم (الصورة في الصفحة الأخيرة من هذه المقالة)، وذلك من خلال قراءة اللوحة الفنيّة سيميائيًا لمعرفة دلالاتها وفك رموزها كرمزيّة المرقد الشريف والرايات والأشخاص والألوان، وكشف الناحية السيكلوجيّة التي تحيط بها، وإظهار مدى تماثل هذه الدلالات مع النهضة الحسينيّة.

١- كاتب وباحث في المجال الأدبيّ والدينيّ والتربويّ، طالب في سلك الدكتوراه في الجامعة اللبنانيّة (اختصاص اللغة العربيّة وآدابها)، مدرّس في جمعيّة التعليم الدينيّ nizarkansoh1098@gmail.com

معتمداً على المنهج السيميائي لمعالجة الإشارات والرموز الكامنة في اللوحة وأيضاً المنهج النفسي التحليلي لكشف الناحية السيكلوجية التي تبحث عن خبايا النصّ الكامن وراء اللوحة، وتبيان تأثير الرسّام المششرق الفرنسيّ جان جيروم بفكر ونهضة الإمام الحسين عليه السلام، فتجسّدت النهضة الحسينية باللون من الشرق إلى الغرب.

الكلمات المفتاحية: الإمام الحسين- سيميائية - إشارات - اللوحة - سيكلوجية - الرموز - علامة - مضامين - الاستشراق - جان جيروم - ألوان

مقدمة

تشكّل اللوحة الفنيّة أحد أبرز وجوه الفنّ التشكيليّ التي تُنبئ عن مضامين ورموز وإشارات تكاد تحمل دلالات بعيدة المدى تستوجب الولوج إلى الجانب السيميائيّ لتفكيكها وفهمها فهمًا عميقًا.

كما يُعدّ الاتجاه السيميائيّ من أخصب الاتجاهات التي تركز على العلامة، فهو العلم الذي يدرس العلامات بشتّى أنواعها، يعرفه «أمبرتو ايكو» بقوله: «تعني السيميائية كلّ ما يمكن اعتباره إشارة» (ايكو، ٢٠٠٥، ص ٧٨).

وعند بيرس: «السيميائية كعلم تُعنى بدراسة الظواهر الإشاريّة من حيث طبيعتها وخواصها وأشكالها» (خلق، ٢٠٠٣، ص ١٦٧).

وكما أنّ القصيدة والخطاب والمقال والرواية والنصّ وغيرها هي رسائل تقدّم للمرسل إليه، فإنّ الألوان في اللوحة لغة صامتة وإشارات ضمنيّة وحديث يسري بخقّة النور أو الروح في جسد اللوحة الفنيّة.

وللإشارة السيميائية هذه دلالات بإمكاننا أن نوّولها اعتماداً على قالب فنيّ مرسوم.

وجان جيروم رسام فرنسي مشهور ويعدّ أحد أبرز المستشرقين الذين قدموا إلى الشرق العربي والإسلامي خلال القرن التاسع عشر، اشتهر برسم لوحه مقام رأس الإمام الحسين في القرن التاسع عشر أي في فترة الغزو الفرنسي لمصر بقياده نابليون بونابرت حيث مزج بألوانه النهضة الحسينية في لوحه موجودة في القاهرة لمقام رأس الإمام الحسين ع.

على هذا الأساس ارتأيتُ أن أدرس لوحة المستشرق الفرنسي جان جيروم سيميائيًا من أجل الإحاطة بدلالاتها الظاهرة والعميقة ضمن أسس خاصة في فك رموز الخطاب اللوني وأشكاله المتعددة التي واكبت النهضة الحسينية لتعم أرجاء النفوس وتكشف الناحية السيكولوجية التي تحيط بريشة الفنّان لتسلك سماء الرمز والإشارة.

أهمية الموضوع ومسوغاته

تكمن أهمية هذا الموضوع في أمور عدة:

- أ - يحاول أن يقدم أمودجًا حديثًا، من خلال قراءة اللوحة الفنية سيميائيًا.
- ب - الخوض في تجربة المستشرق الفرنسي جان جيروم الفنية، وهي من أهم التجارب الحديثة التي تترجم ألوان النهضة الحسينية.
- ج - يتناول موضوعًا من أكثر الموضوعات أهمية في المجتمع الأدبي والفني الحسيني وذلك لحدائثه.
- د - كونه موضوعًا حديثًا يضيف شعلة جوهرية في محور الفن التشكيلي.
- هـ - الرغبة في الكشف عن مدى فاعلية الفن عند المستشرق الفرنسي جان جيروم في حمل أبعاد النهضة الحسينية.

أهداف الموضوع

انطلاقاً مما تقدّم وقع اختيار عنوان بحثي «قراءة اللوحة الفنيّة سيميائيًا، لوحة مقام رأس الإمام الحسين (ع) للمستشرق الفرنسي الفنان «جان جيروم» أنموذجًا، وهدفت إلى:

أ - إضافة شيء إلى الدراسات الفنيّة، لجهة قراءة سيميائيّة للوحة المستشرق الفرنسي جان جيروم وربطها في إنتاج الدلالة.

ب - إظهار العلاقة الوثيقة بين الفنّ التشكيليّ والنهضة الحسينيّة من خلال تسليط الضوء على الموضوعات والموروثات الثقافيّة والاجتماعيّة والدينيّة والفلسفيّة التي تأثّر بها المستشرق الفرنسي جان جيروم في لوحته.

ج - كشف الدلالة السيميائيّة العامّة عند المستشرق الفرنسي جان جيروم الناتجة عن دلالة كلّ من الأشكال والألوان والمضامين في لوحته لمقام رأس الإمام الحسين عليه السلام، وتبيان مدى علاقتها وتفاعلها برمزية عاشوراء والفكر الحسينيّ.

الإشكاليّة / الإشكاليّات

لا شكّ في أنّ الفنان المبدع هو الذي يحقّق التفرد من خلال مزاجته للفنّ مع النهضة الحسينيّة بأساليب إبداعية وجماليّة وفنيّة متعدّدة.

فهل استطاع المستشرق الفرنسي جان جيروم أن يوظّف سيميائيّة لوحته الفنيّة «مقام رأس الإمام الحسين (ع)، بعلاماتها الخارجيّة وأشكالها ومضامينها ليخدم النهضة الحسينية الذي أراد إيصالها إلى المتلقّي؟

كيف وُظف المستشرق الفرنسي جان جيروم الألوان والرموز والأشكال لكشف موضوعاتها ومضمونها الدلاليّ العميق؟

هل عقدت الدلالة السيميائية عند المستشرق الفرنسي جان جيروم تماثلًا مع النهضة الحسينية.

المنهج المتبع

يعرّف المنهج بأنه: «الطريق المؤدّي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم، بواسطة طائفة من القواعد العامة تهيمن على سير العقل، وتحدّد عمليّاته حتى يصل إلى نتيجة معلومة» (بدوي، ١٩٧٧، ص ١٨٩).

وعليه سأعتمد في هذه الدراسة المنهج السيميائي، والسيمياء، السيمولوجيا، السيموطيقا والرموزية، واخترت المنهج السيميائي كونه يدرس الإشارات والرموز الناتجة عن العلامة اللفظية وغير اللفظية ويكشف عن العوامل والشروط المؤدية إلى نشوء هذه الإشارات وربطها بالمؤثرات الخارجيّة وما لهذه المؤثرات من انعكاس على البعد الدلاليّ وتأويل المعنى.

لذلك سأعالج في هذا البحث الإشارات والرموز الكامنة في لوحة رأس الإمام الحسين (ع) للمستشرق الفرنسي جان جيروم الفيتية من خلال تفكيك اللوحة وتقطيعها إلى وحدات وبُنى ومتواليات من أجل الإحاطة بدلالاتها الظاهرة والعميقة لإزالة غموضها وفهمها، وربط الدلالة السيميائية الناتجة عن هذه اللوحات الفيتية بالنهضة الحسينية.

كما سأستعين أيضًا بالمنهج النفسي التحليلي، ويعرّف المنهج النفسي بأنه «المنهج الذي يستقي مبادئه وقواعده النقدية من نظريات التحليل النفسي التي أرسى أصولها وأسسها الطبيب سيجموند فرويد، والتي ترد الفنّ والإبداع إلى نقطة اللاوعي في العقل الإنساني» (شداد، ٢٠١٨، ص ٤٥٣). يعبّر الفنان من خلال عمله الفني عن رغبات وتأثيرات كامنة في نفسه تخرج بنصوص أدبية أو لوحات فنية رمزية. وعليه اخترت هذا

المنهج لأنّه يختصّ في تحليل نتاج الفنان اعتمادًا على أحداث حياته وسماته الشخصية عن طريق علم النفس الحديث وآلياته النقدية بغية الكشف عن الأسباب والدوافع الخفية عنده.

لذا سأقرأ في دراستي اللوحة الفنية سيميائيًا عند المستشرق الفرنسي جان جيروم بناء على التحليل النفسي القائم على الملاحظة العلمية في تحليل اللوحة لكشف الناحية السيكلوجية التي تبحث عن خبايا النصّ الكامن وراء اللوحة وإظهار المكبوت فيه، لأنّ هذا النصّ يمثل رسالة نفسية مشفرة سواء كان المعنى المراد مسموح فيه أو مقموع، فيمكن تأويله من خلال الإشارات والرموز.

تعريف السيميائية

تأسس علم السيمياء على يد الفيلسوف «لوك» وعُرف مع عالم اللغة «دو سوسير» بعلم العلامات، فهو «علم يدرس حياة الإشارات ضمن المجتمع مهتمتها الكشف عن العوامل والشروط المؤدية إلى نشوء الإشارات»، والسيمياء، السيمولوجيا، السيموطيقا والرموزية.

وصف العالم الأميركي شارلز ساندر بيرس (١٩١٩) السيميائيات بأنها: «كلّ ما يقوم مقام الشيء ويمثله سواء كانت علاقة لفظية أو غير لفظية» (توسان، ٢٠٠، ص ٣٦٥).

فالعلامة البيروسيّة (signe) قد تكون لغوية أو غير لغوية، فيمكن تلخيص النظرية البيروسيّة للعلامة من منطلق العلاقة القائمة بين الدال والموضوع وهي ثلاثة أنواع:

١ - القرينة (INDEX): ويعرّفها بيرس بأنها علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه، لوقوع هذا الشيء عليها في الواقع، فالعلاقة سببية

وليست اعتباطية، فالدخان يعني النار.

٢ - الأيقونة (ICONE): ويحكمها مبدأ التشابه بين الدال والمدلول، ومن أمثلة بيرس عليها الصورة الفوتوغرافية واللوحة الفنية.

٣ - الرمز (SYMBOLE): والعلاقة هنا عرضية وليست معللة «خلق، ٢٠٠٣، ص ١٤٢).

وأيضاً يرى رولان بارت «أن الصورة الفوتوغرافية أو اللوحة الفنية كالكلمات، فهي نسق سيميائي يعجّ بالدلالات والأنظمة التي تحدّد وفقاً لمجموعة من العناصر» (الأحمر، ٢٠١٠، ص ٣٥٦).

سيميائية العلامات الخارجية

العلامات الخارجية تلعب دوراً بارزاً في فهم اللوحة أي المؤثرات التي دفعت الفنان إلى رسم اللوحة الفنية في هذه اللوحة لمقام رأس الإمام الحسين (ع) الشريف في القاهرة، رسمها المستشرق الفرنسي جان جيروم في القرن التاسع عشر أي في حقبة الغزو الفرنسي لمصر بقيادة نابليون بونابرت.

لا شك في أنّ الفنان الفرنسي جيروم درس الواقع آنذاك دراسةً مستفيضة شأنه شأن أيّ مستعمر تأثر بالبيئة المحيطة فشده التراث الديني خصوصاً المقام الشريف لرأس الإمام الحسين عليه السلام، فصور هذا التأثير على شكل لوحة فنية بغية اطلاع الآخر على الواقع الشرقي لأنّ طبيعة التأثير والتأثير بين الشرق والغرب تعود إلى تلاقح الثقافات من خلال العامل المكاني، فكان الاستعمار عاملاً لنقل ثقافة الإمام الحسين عليه السلام إلى العالم الغربي فخطّ المستشرق الفرنسي جان جيروم ألوانه ليعكس صورته النهضة الحسينية في لوحته الفنية.

تنقسم اللوحة إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: مقام رأس الإمام الحسين عليه السلام في القاهرة

أ- رمزية المرقد: إنّ مرقد رأس الإمام الحسين عليه السلام في القاهرة قبلة للزائرين من مختلف العالم وفي حديث للرسول الأكرم (ص): «أحبوا الله لما يغدوكم به من نعمه وأحبّوني لحبّ الله وأحبوا أهل بيتي لحبّي» (الصدوق، ص ٣٨٥).

ومن هذا المنطلق نستوضح مقام وأهميّة أهل البيت لا سيّما الإمام الحسين عليه السلام عند الرسول (ص) ولهذا الحبّ رمزيّة عظيمة في نفوس المسلمين.

«بني هذا المقام سنة ١١٥٩ ميلاديّة أي سنة ٥٤٩ هجريّة وذلك في عهد الخليفة الفاطمي الفائز بنصر الله وأشرف على بنائه الوزير الصالح طلائع المشهور بابن زريق ليوارى فيه الرأس الشريف بعد أن أتى به من عسقلان في فلسطين إلى القاهرة» (رزق، ٢٠٠٠، ص ٢٠٠).

ب - سيميائية شكل المرقد:

١- المرقد: يتميّز المرقد الموجود في اللوحه بهندسته المعماريّة الفنيّة المنمّقة بزخارف تحمل في طياتها قدسيّة المقام، وهذا المرقد على شكل مسجد كبير يوحي برهبة المشهد وفرادة المكان. الزخرفة الهندسيّة هنا ذات أهميّة خاصّة في الفنّ الإسلاميّ فهي تظهر أنّ لهذا المقام قدسيّة عظيمة عند الإنسان، فهذه الأشكال ذات أفكار فلسفيّة ومعان روحية تعبّر عن التراث الإسلاميّ الفريد من نوعه وتبعث في الناظر السكينة والتأمل والراحة، وهذا الشعور يستقطب الزائرين إلى المقام الشريف.

كما نلاحظ في اللوحة الكثير من القناطر المقدّسة في الأعلى مطعّمة بألوان زهبيّة وتصميمًا هندسيًا دقيقًا تشكّل سيمفونيّة شرقية حاملة الألوان متناغمة الألحان في دلالة عميقة بين الإنسان وشخصيّة الإمام الحسين عليه السلام والمكان والرمزيّة الكبيرة التي يتمتّع بها الإمام عليه السلام.

٢- القباب: والقبّة مصطلح عربيّ يشير إلى هياكل المقابر والأضرحة الإسلاميّة وهي أحد الأشكال الخاصّة التي استخدمت في تغطية أسقف المباني، وكان لاستخدامها رؤية خاصّة وقد جاءت استعمالاتها مميّزة وفريدة عمّا سبقها من قباب الحضارات السابقة، وتعدّ قبّة الصخرة، التي شُيّدت سنة ٧٢ هجريّة، الأقدم في تاريخ العمارة الإسلاميّة.

يحتوي هذا المرقد على قبّتين كما هو واضح في اللوحة، والقبّة في تصميمها الهندسيّ المعماريّ والجماليّ تبرز روعة العمارة الإسلاميّة فوق مرقد رأس الإمام الحسين عليه السلام من جهه، وهالة هذا المكان المقدّس العظيم من جهة أخرى.

القبّة تعبّر عن السماء حين نتطلع إليها من الداخل فالعلاقة هنا بين السماء وبين المرقد الشريف هي علاقة الإنسان مع الإنسان من خلال الإمام الحسين عليه السلام، فأهل البيت هم الوسيلة للتقرب من الله تعالى ومن المحتمل أن يكون في اللوحة ثلاث قباب، فالقبّة الوسطى أكبر من القبّة اليسرى، أمّا القبّة على يمين المرقد فربما هي غير ظاهرة مغطاة بالرايات والقماش الأبيض.

تعتلي رأس القباب الظاهرة سبحات مصنوعة من الخرز والسبحة ترتبط بشكل مباشر بالشعائر الدينيّة حيث شكّلت مظهرًا من مظاهر التقوى ووسيلة للمغفرة والتوبة كما ورد التسييح في القرآن الكريم في العديد من السور والآيات نذكر منها قوله تعالى: [الحديد: ١٠] (سَبِّحْ لِلَّهِ

مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ).

فكانت السبحات فوق القباب رمزاً للتقرب إلى الله تعالى من خلال المرقد المقدس، فالفنان وضع السبحات فوق القباب في لوحته لنستدل أن مرقد رأس الإمام الحسين هو مكان وباب للذكر والاستغفار والوصول إلى الله سبحانه وتعالى.

ج- سيميائية ألوان المرقد:

اللون الغالب على المرقد هو الأزرق المائل إلى الأخضر، حيث يرمز الأزرق الفاتح إلى سيرورة الممر في اللاوعي أي علاقة الكائن البشري بكل ما هو روحاني وبالعوالم العليا.

«والأخضر الفاتح يرمز إلى السلام، وعند علماء الطاقة هو لون الحب فهو مادة الحياة في الكون» (جرداق، ٢٠٠٠، ص ٣٣٣)، فالموجات الخضراء تدل على نفس وقلب الإنسان كالانسراح والراحة والسكينة.

وفي هذا الصدد فإن مزيج الألوان التي استخدمها جان جيروم أي الأزرق مع الأخضر يدل على قدسيّة مرقد رأس الإمام الحسين عليه السلام وعلاقة الزائر بهذا المرقد بروحانية تقربه من الله تعالى. الأخضر هنا دلالة على المحبة القائمة بين الزائر وشخصية الإمام الحسين عليه السلام، فكانت الألوان علامة واضحة تؤكد الرابط العظيم مع مكانة الإمام الحسين عليه السلام في نفوس محبيه.

القسم الثاني: الرايات:

أ- رمزية الراية: الراية أو اللواء لفظان مترادفان يعنيان شيئاً واحداً، يقول ابن منظور في كتابه لسان العرب في (مادة لوى): «اللواء العلم والجمع ألوية وألويات، واللواء يعني الراية ولا يمسكها إلا صاحب الجيش» (ابن منظور، ١٩٩٣).

كانت الغاية من استعمال الراية جمع الشمل وتوحيد الكلمة، كما قال الشاعر: «غداة تسالبت من كل أوب * كتائب عاقدين لهم لوايا»

ولا شكَّ في أنَّ الرايات لعبت منذ القدم دورًا في تاريخ الشعوب والأمم لا سيَّما في النهضة الحسينية. كان أبو الفضل العباس حاملَ راية الإمام الحسين عليه السلام.

يتبيَّن لنا أنَّ لهذه الرايات الموجودة فوق مرقد رأس الإمام الحسين عليه السلام دلالاتٌ عدَّة:

أ - كونها لواء يرمز إلى القيادة الرشيدة، فالإمام الحسين عليه السلام القائد والإمام الذي سار وقاد معركة الإصلاح ضدَّ الباطل أي حمل لواء جدّه رسول الله، كما قال الإمام الحسين عليه السلام: «إنما خرجت لطلب الإصلاح في أمة جدي رسول الله أريد أن أمر بالمعروف وأنهى عن المنكر» (المجلسي، ص ٣٢٩).

فأصبحت هذه الرايات عهدًا وميثاقًا للإسلام لا يحملها إلا القائد العظيم والشجاع فالإمام كان نعم القائد واستشهد لأجل مسيرة الحق.

ب- كونها رايات لأخذ التبريكات منها لأنَّ الشخص الأوَّل من جهة اليمين يحمل أو يلفَّ على يده الراية ويقبِّلها ليأخذ منها التبريكات، ومن المتعارف عليه أنَّ قطع القماش توضع فوق المراقد الشريفة لتبريكها وأخذ البركات منها، وعادة تؤخذ الرايات من مقام إلى مقام لنقل البركة بين الرِّوَار من مكان إلى آخر.

نستحضر قوله تعالى في قصة النبي يعقوب عليه السلام وشفائه وعودة بصره بواسطة قميص يوسف عليه السلام:

(انْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأُنْزِلِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ) [يوسف: ٩٣]

وهذا ما يؤكّد مشروعيّة التبرّك بالأنبياء والأئمّة والأولياء الصالحين، فكانت الرايات المصنوعة من القماش رمزاً للتبرك ونيل السكينة والراحة النفسيّة والقوّة أيضاً منها.

ب - سيميائية ألوان الرايات:

تتعدّد ألوان الرايات في لوحة جان جيروم ولكلّ لون منها دلالة ورموز، فلون القماش الملفوف فوق المرقد هو الأبيض.

يرمز «اللون الأبيض إلى الصفاء والنقاء والطهارة والعقّة والحكمة والزهد ويعني أيضاً غياب الخطيئة وغياب العيوب والشوائب» (خريستو، ٢٠٠٨، ص ٣٣٤).

والأبيض هنا يدلّ على حالة الصفاء والنقاء الموجودين في سيرة الإمام الحسين عليه السلام التي تنعكس على نفوس الزائرين لهذا المرقد الشريف، ومن ناحية أخرى تدلّ على حالة الزهد التي يتمثل بها الإمام الحسين عليه السلام، فهو رمز لكلّ معاني التقوى والزهد والإيمان والمحبة.

أمّا بالنسبة إلى الرايات الموجوده فوق المرقد فيغلب عليها اللون الأحمر.

«يرمز اللون الأحمر إلى الطاقة المتوجهة إلى الحرارة التي تحيي الكائن وتنعشه وتحرّضه على تجاوز المعوقات» (Frutiger, ٢٠٠٠)

نذكر قوله تعالى:

(وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا) [فاطر: ٢٧].

وهذا الأحمر يدلّ على حالة الحرب والمعركة التي خاضها الإمام الحسين عليه السلام واستشهد وأصحابه من أجل الإسلام والحفاظ على النهج المحمّديّ الأصيل.

وقد عبّر الشاعر أحمد شوقي عن أهميّة هذا اللون في قوله:

وللحرية الحمراء بابٌ... بكلّ يدٍ مضرّجة يدقُّ

الأخضر: «الأخضر يرمز إلى السلام» (محمد، ٢٠٠٧، ص ٢٢٤)، في القرآن الكريم يرمز الأخضر إلى أهل الجنة وما يحيط بهم من النعيم في جوّ من الاطمئنان النفسيّ كما تشير سورة الرحمن في قوله تعالى: (مُتَّكِيَيْنَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ) [الرحمن: ٧٦]

وفي سورة الإنسان: (عَالِيَهُمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا) [الإنسان: ٢١]

ولأنّ الأخضر لون السكينة والجمال والراحة، كان غالبًا في رايات الإمام الحسين عليه السلام لتعميق العلاقة الروحية بين الإمام عليه السلام وبين أنصاره وأصحابه وكلّ محبيه لتضفي رونقًا وعنصرًا من السكينة المتألّفة مع خصوصيّة مرقد الإمام عليه السلام لأنّه مصدر الاطمئنان والراحة والهدوء.

القسم الثالث: سيميائية الأشخاص:

يظهر في لوحة جان جيروم أربعة رجال ولهؤلاء الرجال رمزيّة خاصّة.

أ-الرجل الأوّل يتبرّك من القبر فنراه يقف مستلقياً بشقّه الأيمن على المرقد الشريف غامرًا راية الإمام لأخذ التبريكات منها منحنيًا على القبر، وكأنّه يتوسّل إلى الله من خلال الإمام الحسين ويرمز هذا الانحناء إلى الدويّة والاحترام والضعف كما يرتبط برمزيّة الخضوع لخالفه.

ويرمز انحناء الجسد في الآداب العربيّة إلى الضعف كقول ابن الدهان: «فصرت الآن منحنياً كأني أفتّش في التراب عن الشباب» (بنكراد، ٢٠١٢، ص ٢٧٦).

وهنا الرجل ينحني خوفاً من الله واحتراماً وتقديساً للإمام الحسين عليه السلام.

ومن ناحية أخرى يظهر وكأته يرتدي لامة الحرب حاملاً في يده اليمنى طرف الراية وفي يده اليسرى سهم الحرب وعدة المعركة وكأنه عائد من ساحة القتال متعباً فينحني ليسلم على الإمام عليه السلام وذلك لأن ثيابه شبه ممزقة من آلام المعركة.

أما شعره فهو طويل «والشعر الطويل يجسد صفات القوّة والرجولة والشجاعة فهو علامة من علامات الطاقة والحيويّة» (غريماس، ٢٠١٠، ص ٥٣٤) وهذا ما يؤكّد رجولة الرجل واندفاعه في ساحة المعركة أمام الأعداء، وفي المقابل ينحني احتراماً لمرقد رأس الإمام الحسين عليه السلام.

ب-الرجلان الثاني والثالث ساجدان على سجادة حمراء يصليان إلى الله سبحانه وتعالى.

والسجود في اللغة «هو التذلل والخضوع والافتقار والانحناء وهو بوضع الجبهة على الأرض وفي الاصطلاح هو التذلل لله وعبادته» (ابن منظور، ١٩٩٣).

والسجود هنا أمّا المرقد لا يعني عبادة الإمام عليه السلام بل السجود بمعنى الاحترام والتبجيل وذلك على غرار أمر الله تعالى للملائكة بالسجود لآدم:

(وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ) [البقرة: ٣٤]

السجود لآدم بمعنى الاحترام وطاعة أمر الله أي عبادته سبحانه وتعالى. إن صلاة هذين الرجلين وسجودهما في اللوحة مرتديين الزي الإسلامي يوحي بمدى العشق الإلهي والارتباط بالإمام الحسين عليه السلام في سبيل الارتقاء، فالإمام شكّل حلقة جذبٍ قويّة عند محبيه وزوّاره. والسجود هو أعلى درجات العبادة كقوله تعالى:

(أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَالنُّجُومُ وَالْجِبَالُ وَالشَّجَرُ وَالْدَّوَابُّ وَكَثِيرٌ مِّنَ النَّاسِ وَكَثِيرٌ حَقٌّ عَلَيْهِ الْعَذَابُ وَمَنْ يُهِنِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ مُّكْرِمٍ إِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يَشَاءُ) [الحج: ١٨].

لأن السجود عبادة جليّة لا تصرف إلا لله وحده فهو الموضع الذي يتذلّل ويخضع فيه الإنسان بشكل كامل إلى الله ليقول سبحان ربي الأعلى وبحمده، فالله هو الأعلى والإنسان هو الأدنى أي الذليل المسكين الفقير.

ج- يمثل الرجل حالة الابتهاال منتصبًا واقفًا يرفع يده اليمنى يسلم على المرقد الشريف.

يرمز الجسد المنتصب إلى الارتقاء وترى غالبية الثقافات «أن انتصاب الجسد يرمز إلى العموديّة والوضعيّة الإيجابيّة والنجاح والاستعداد» (شداد، ٢٠١٨، ص ٢٥٤).

ويشير الجسد المنتصب «في الثقافة الشعبيّة إلى تمثّل الشكل الجيّد والتسامي والاحترام» (قاسم، ١٩٩٠، ص ٤٣٢) وهنا يتبيّن لنا حالة الاحترام الشديد عند هذا الرجل تجاه شخصيّة الإمام الحسين عليه السلام.

أمّا رفع الكفّ والسلام على الإمام عليه السلام فقد وردت الإشارة إليه في القرآن الكريم:

وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلِعُنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ (المائدة، ٦٤)

«الكف المفتوحة ترمز إلى الحقيقة والمصافحة والاطمئنان» (مسنجر، ٢٠٠٦، ص ٢٥١) لأنها تدلّ على الحرارة والعلاقة الموجودة بين طرفين، وهنا الكفّ ترمز الى أنّ هذا الرجل يسلم على الإمام الحسين عليه السلام، دلالة على المحبة والعلاقة الوثيقة والمتينة بين هذا الرجل وبين الإمام عليه السلام فكأنه يقول السلام عليك يا أبا عبد الله الحسين.

وهذا أسمى درجات الحبّ لأنّ الحبّ الإلهيّ يشتمل على حبّ الرسول وأهل بيته، فالحبيب يتوجّه إليه العشاق نحو الذات الإلهية فينعكس هذا السلام من العشق النافع من الروح إلى تقاسيم الجسد كالكفّ المرفوعة نحو الإمام عليه السلام.

كما يلبس هذا الرجل والرجلان الساجدان الزيّ الإسلاميّ والعمّة الموضوعة فوق رأسيهما هذا ما يوحي إلى صفاء وارتقاء هذا الإمام لأنّه يحمل رسالة سامية هي رسالة الإسلام والمحبّة.

خاتمة

نخلص في هذا البحث إلى أمور عدّة:

إنّ الفنّان المستشرق الفرنسي جان جيروم تأثر كثيراً بالنهضة الحسينية، وظهر ذلك من خلال لوحته عن مقام رأس الإمام الحسين عليه السلام التي أعطت جوهرًا ورمزًا راقيا إلى الغرب.

وبعد قراءة هذه اللوحة الفنيّة سيميائيًا تبين أنّها تجسّد النهضة الحسينية بتفاصيلها كافة، من المرقد الشريف إلى الرايات والزيّ

الإسلامي ودرجة انتشار الألوان ودلالاتها، فهذه الرموز والدلالات أشارت بشكل مباشر وغير مباشر إلى درجة الارتباط بين الفنّان المستشرق الفرنسيّ جان جيروم وبين الإمام الحسين عليه السلام.

كما أرسى هذا البحثُ سفينةَ القراءة الأدبيّة بطريقة جديدة وحديثة من نوعها ألا وهي القراءة السيميائيّة التي حملت أبعادًا دلالة نهضة الإمام الحسين عليه السلام على شاطئ الفنّ وكسرت حدود الدول إلى كلّ العالم، كلّ هذا نشر قوّةً جانبيّةً وإلهام لمفاهيم الأدب والثقافة في عالم الإسلام وخارجه، هذه القوّة فاقت كلّ القوى أي صنعت محورًا أساسيًا للتراث الإسلاميّ فاق كلّ الآداب الإنسانيّة، ولم يقتصر هذا الجذب على جانب الإمام الحسين عليه السلام الشخصي بل تعدّاه إلى مستوى الرمز الذي انطلق من الفنّ ووصولًا إلى كلّ الناس.

إنّ الرموز والإشارات الفنيّة التي رسمها المستشرق الفرنسيّ جان جيروم أضافت شعلّةً في تاريخ الفنّ الإسلاميّ والأدبيّ الذي لامس ثورة الإمام الحسين عليه السلام بأبعادها الفنيّة وألوانها التي وسعت حدود الإسلام من خلال الإمام الحسين عليه السلام، فكانت تجربة عميقة في مداها الرمزيّ والسيميائيّ، وهذا ما أظهر أنّ لكلّ تفصيل ورمز دلالة تؤكّد الفكرة وتظهر أبعاد المعنى الباطنيّ، فوصلنا في هذا البحث إلى كشف الدلالة الكامنة وراء كلّ رمز ولون وشعار في لوحة مقام رأس الإمام الحسين عليه السلام..

وهذه التجربة على الرغم من حداثيتها في النقد الأدبيّ والفنيّ إلا أنّنا نستطيع أن نقول أنّنا قد وصلنا إلى المراد.

نسأل الله أن نكون قد حققنا المطلوب

والله ولي التوفيق..

الإضافة العلميّة (الجديد في ميدان البحث):

معالجة قضية جديدة من نوعها تسلط الضوء على ارتباط الفنّ بالنهضة الحسينية، من خلال قراءة اللوحة الفنيّة عند المستشرق الفرنسي جان جيروم قراءة سيميائية، وربط هذه الدلالة الناتجة عن القراءة السيميائية بالنهضة الحسينية أي بفكر الإمام الحسين عليه السلام بغية الكشف عن مدى انسجام الدلالة الفنيّة مع الدلالة الأدبيّة.



لوحة لمقام رأس الإمام الحسين عليه السلام في القاهرة بريشة الفنان الفرنسي المستشرق «جان ليون جيروم» في القرن التاسع عشر

قائمة المصادر والمراجع

- فضلًا عن القرآن الكريم
- ابن منظور، (١٩٩٣)، لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١.
- الأحمر، فيصل، (٢٠١٠)، معجم السيميائيات، ط١، الجزائر: الدار العربية للعلوم.
- بدوي، عبدالرحمن، (١٩٧٧)، مناهج البحث العلمي، ط٣، الكويت: وكالة المطبوعات للنشر.
- بنكراد، سعيد، (٢٠١٢)، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، سورية: دار الحوار.
- جرداق، حليم، (٢٠٠٠)، تحولات الخط واللون: الدوافع النفسية والفكرية وراء الاتجاهات الفنية الحديثة، ط٢، بيروت: مؤسسة نوفل للنشر.
- خريستو، نجم، (٢٠٠٨)، رمزية الحذاء والقدم في الأدب والفن، ط١، بيروت: الدار العربية للموسوعات.
- خلق الله عصام، (٢٠٠٣)، الاتجاه السيمولوجي ونقد الشعر، ط١، القاهرة: دار فرحة للنشر.
- داود، محمد، (٢٠٠٧)، جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، ط١، القاهرة: دار غريب للنشر.
- شداد، سارة، (٢٠١٨)، المنهج النفسي في النقد الأدبي، ط١، الجزائر: دار صفاء للنشر.
- صالح، قاسم، (١٩٩٠)، في سيكولوجيا الفن التشكيلي، ط١، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
- المجلسي، (١١١١هـ)، بحار الأنوار، ط٢، بيروت: ج٤٤، قم.

- ميسنجر، جوزيف، (٢٠٠٦)، المعاني الخفيّة لحركات الجسد، ط١. بيروت: دار الفراشة.
- إيكو، أمبرتو، (٢٠٠٥)، السيميائية وفلسفة اللغة؛ تر، أحمد الصمعي، ط١، بيروت: المنظمة العربيّة للترجمة.
- توسان، برنار، (٢٠٠٠)، ماهي السيمولوجيا؛ تر، محمّد نظيف، ط٢، المغرب: دار الشرق.
- غريماس، ألجيرداس، فونتيني، جاك، (٢٠١٠)، سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النّفس؛ تر، سعيد بنكراد، ط١، بيروت، دار الكتاب العربي.
- Frutiger, Adrian, (٢٠٠٠), L'homme et ses sygnes, Paris: Atelies perrousseaux editeur.
- Saussure, Ferdinand, (١٩٨٣), course in general linguistics; tr, allebert beidlinger.

الثوريّة والجهاديّة بين الأنشودة الآلاتيّة واللّطيّة الحسينيّة في تجربة المقاومة الإسلاميّة في لبنان

أحمد همداني^١

الملخص

إقترن الوجودُ الشيعيُّ في لبنان، وبِالخصوص في العقودِ الخمسةِ الأخيرة، بالواقعِ الثوريِّ والجهاديِّ. واقعٌ فرضتهُ عليهم عواملُ الجغرافيا كما العقيدةُ الكرلائيّةُ الخالدةُ، فهُم أتباعُ الإمامِ الحسين (ع) الثائرِ الشهيدِ، الذين لم يكونوا يوماً على استعدادٍ لِلخضوعِ لِلوجودِ الصهيونيِّ اليزيديِّ الظالمِ والمجرمِ الجائِمِ على حدودِ بلادِهِم. وهكذا اتّسمَ جزءٌ أساسيٌّ مِنْ خطابِهِم الأدبيِّ والفنيِّ بِسِمَةِ الثورةِ ومقاومةِ هذا العدوِّ ومُقارَعَتِهِ. ولا يخفى على أيِّ باحثٍ أنّ أبرزَ التَمَطُّهَاتِ الغنّيّةِ لهذا الخطابِ كانت اللّطيّةُ الحسينيّةُ الجهاديّةُ وكذلك الأنشودةُ الثوريّةُ الآلاتيّةُ.

هذا البحثُ يسعى إلى المقارنةِ بين الأنشودةِ الثوريّةِ وبين اللّطيّةِ

١- باحثٌ ومؤلّفٌ موسيقيٌّ وطالبٌ دكتوراهِ في اختصاصِ التربيةِ الموسيقيّةِ ومؤسّسٌ مركزِ أطوارِ للموسيقى ومؤلّفٌ مناهجِ تربويّةِ موسيقيّةِ، إيميل: ahmadani_11@hotmail.com

الحسينية الجهادية عند البيئة المقاومة الشيعية اللبنانية منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي وحتى يومنا هذا؛ مُتناولاً أوجه التشابه والاختلاف بينهما، لا سيما في العناصر الشعريّة واللّغويّة وما رافقهما من العناصر الأخرى السّاعية لإتوليد الحماسة الثوريّة لدى المُشاركين والمُستمعين، ومقارِباً كذلك التّكامل في الدّور الوظيفيّ بين التّوعين اتّحاداً واختلافًا تَبَعًا لِإختلافِ العوامل الفنيّة والاجتماعيّة والتّقنيّة وغيرها على امتدادِ هذه الحقبة من الرّمن. كما يسعى البحث إلى رسم إطار عامّ واضح يَنْظِمُ العلاقة بين هذين التّوعين الفئيين على قاعدة التّكامل الأقصى تحت سقّف المُحافظة على هويّة كلّ واحدٍ منهما الفنيّة والسّياقية والطّرفيّة. التّدخُلُ غير المُنظّم على مستوى الأهداف الثورية بين هذين الفئيين أُنِي إلى إشكالية كبرى على مستوى الهويّة في نهاية المطافِ طالت كليهما. ويفترضُ البحثُ أنّه من المُمكن جدًّا الحصولُ على الأهداف المرجوة (على مستوى إثارة الحماسة والاستقطاب وغيرها) من الأنشطة الآتية واللطمية الثورية وبالشكل الأمثل من خلال العمل على توضيح وتأكيد الهوية الفنيّة والوظيفيّة السّياقية لكلٍ منهما، مُعتمداً المنهج الوصفيّ والتحليليّ وكذلك نظرية الرّموزية المُثَلثة لـ«مولينو» (المنتج، المنتج، المتلقّي).

أسئلة البحث

- ١- كيف تَمَظَهَرَتِ الثورية والجهادية في اللطمية والأنشودة الآتية في بيئة المقاومة الإسلامية في لبنان. (وجوه الشبه والاختلاف)؟
- ٢- إلى أيّ مدى نَجَحَتِ كُلُّ من اللطمية والأنشودة الآتية في القيام بالدور الثوري والجهادي على امتدادِ هذه الفترة الزمنية (تحديد أسباب التّخلف)؟
- ٣- ما هو المطلوبُ على مستوى المنتج، المنتج، والمتلقّي؟

الكلمات المفتاحية: الأنشودة الثوريّة الآلاتيّة، المُموسّق، اللطميّة الجهاديّة، المقاومة الإسلاميّة، الهوية الفنيّة، الحماسة، الحركة الجسديّة الأفقيّة والعموديّة، المكوّنات الموسيقيّة والكلاميّة.

المقدّمة

انتصرت ثورة الإمام الخميني في إيران عام ١٩٧٩ على المشروع الاستكباري في البلاد، وانطلقت شعاراتها الثوريّة والقيميّة مُتجاوِزةً كلّ الحدود بما فيها تلك الجغرافيّة، لِتحظّ رجالها عند أعتاب كلّ فريدٍ أو جماعةٍ مظلومةٍ ومُستضعَفةٍ. ولأنّ أبرزَ هذه الشّعاراتِ كانت تلك المرتبطة بالقضيّة الفلسطينيّة التي تمّ تشخيصها كقضيّةٍ أولى للمسلمين، ولكون الوجود الإسرائيلي في المنطقة هو أكبرُ خطرٍ على الأمّة، وبالتالي فإنّ مجابهته باتت واجب الواجبات، لذا كانت الساحة الشيعيّة في لبنان -المُنخرطة أساسًا بشكلٍ أو بآخر في جبهةٍ مواجهةٍ هذا العدو- أوّل مَنْ تلقّف روافد هذه النهضة الخمينيّة الإسلاميّة الأصيلة. وبعد أن كان الشيعة يعيشون على هامش الواقع السياسي (فضل الله، مجلّة بينات، ٢٨/١١/٢٠٠٧)، أصبح الشّبابُ المجاهدون من أبناء القرى والبلدات الشيعيّة اللبنانيّة ينطلقون إلى سُوح قتالِ هذا العدو الصهيونيّ المُحتلّ حاملين عزفان الإمام الخميني (قده) في نفوسهم، وإرشاداته في عقولهم، وصورته على صدورهم كما في القلوب.

لم ترفد ثورة الإمام الخميني (قده) حالة المقاومة في لبنان بالفكر والموقف وكلّ ما تحتاجه المواجهة من التدريب والسلاح فحسب، بل بتجربة القصيدة الحماسيّة الجهاديّة المُموسّقة كذلك، إذ إنّ الحرب والشّعَر الحماسيّ صنوان منذ التاريخ القديم لحكاية الإنسان مع الحرب، و«إلياذة» هوميروس تشهد. وهكذا شكّلت الإسهاماتُ الإنشاديّة لكلّ من «عساکري» و «أهنگران» وغيرهما من «رؤايد» الإيرانيين الحجرَ

الأساس للمنظومة الإنشادية الثورية للمقاومة الإسلامية في لبنان بداية الثمانينيات من القرن الماضي.

لأسباب عديدة - أبرزها النقاش الفقهي غير المحسوم حينها حول استخدام الآلات الموسيقية، بالإضافة إلى سهولة المؤونة- اعتمدت القصائد الثورية والجهادية التي ردها عساكري وآهنگران، ومن سار على طريقتهما من بعدهما، قالَ «اللطمية» (أي القصيدة الموقّعة على حركة ضرب باطن كَفِّ اليَدِ على الصّدر، وهي الكيفية نأثها المُستخدِمةُ في فِقرة اللطم الحسيني الشّعائري المعروفة في المأتم الحسيني العاشورائي على اختلاف موازيناها الإيقاعية)، وهكذا أمكن القول أن اللطمية الحسينية الشعائرية قد وُجِدَتْ حينها الفرصة -وللمرة الأولى- لتتحوّل من حالة طقسية سيمائية فقط إلى فعل نُصرة كربلائية حقيقية في وجه يزيدبي العصر، خصوصاً وأنها كانت تُؤدّى في حالة السير، سواءً على لسان المُجاهدين المُتجهين لِميادين القتال، أو على لسان المؤمنين المُشاركين في مسيرات تشييع الشهداء وتجديد العهد، فالسير في إعلان النُصرة أصدق.

سرعان ما حضرت الآلات الموسيقية (خصوصاً التّفخية والقرعية) في الأعمال الإنشادية الثورية في إيران الإمام الخميني، ذلك أن مستوى الزّخم الحماسي الذي تولّده الآلات الموسيقية لا يمكن أن يُعوّضه شيء آخر. وهكذا أسست أنشودة «الله أكبر، خميني رهبر» و «الله، لا إله إلا الله» وغيرها لِمهيد الأرضية لولادة الأنشودة الثورية الآلاتية لدى المقاومة الإسلامية في لبنان، وقد أثبتت فعاليتها الحماسية خصوصاً في مُتّصف الثمانينيات، كما لبّثت احتياجات ثورية أخرى، كالتعبئة الجماهيرية الاستقطابية في الاحتفالات مثلاً، وكذلك تلك المرتبطة بوسائل إعلام المقاومة التي كانت قد بدأت بالانتشار. وعلى الرّغم من الفارق الكبير في المستوى بين خبرة وتخصّصية من تصدى لإنتاج المُكوّن الموسيقي الآلاتي بين إيران ولبنان، إلا أن تلك

الأناشيد الثوريّة التي أنتجتّها «فرقة الولاية» مثلاً حينها قد حققت أهدافها بشكل كبير على مستوى الحماسة والاشتقّاط وغير ذلك. إن، حول الخطاب الإنشاديّ الثوريّ الجهاديّ الممّوسق للمقاومة الإسلاميّة في لبنان يجد الباحث نفسه أمام هذين التّموذجين الأساسيين:

١- اللّطميّة الثّوريّة الجهاديّة

٢- الأنشودة الآلوتيّة المقاومة

وعليه سيركّز هذا البحث على هاتين الظاهرتين توصيفاً وتحليلاً عامّاً، وعلى كيفية تداخل أدوارهما تكاملاً وتعارضاً على امتداد هذه الفترة الزّمنية (من ١٩٨٢ وحتى اليوم)، وذلك ضمن أربع مراحل تاريخيّة حدّدها الباحث. هذا التّداخل غير المننّظ الذي أتى إلى إشكالية كبرى على مستوى الهوية في نهاية المطاف، طال كلا النوعين. ويفترض البحث أنّه من الممكن جدّاً الحصول على الأهداف المرجوّّة (على مستوى إثارة الحماسة والاشتقّاط وغيرها) من الأنشودة الآلوتيّة واللطميّة الثوريّة وبالشكل الأمثل من خلال العمل على توضيح وتأكيد الهوية الفنيّة والوظيفيّة السياقيّة لكلّ منهما، مُعتمداً المنهج الوصفيّ والتحليليّ وكذلك نظرية الرّموزيّة المثلثة لـ«مولينو» (المنتج، المنتج، المتلقّي).

المرحلة الأولى (١٩٨٢-١٩٩٠)

النشيد واللطمية وجهان لثوريّة واحدة

وهي مرحلة الانطلاق والتأسيس، وقد أنتت مُتساوفاً مع البدايات، بدايات عُمر المقاومة الإسلاميّة في لبنان عام ١٩٨٢. لم يكن التساوُف زمينياً فحسب، بل كانت ولادة كلٍّ من الأنشودة واللطميّة الثوريّتين

يومها إيدانًا بالحضور الحقيقي لأحد أهم الأسلحة التي انخرطت مباشرةً في الساحة الجهادية جنبًا إلى جنب مع المقاومين، يوقعون على نبضات إيقاعها نبض جهادهم في كل المحطات: التدريب، التحضير للعمليات الجهادية ضد العدو، بداية الانطلاق لمواقع المواجهة، ولا تنتهي عند تشييع الشهداء. تجلّى هذا التساوق بوضوح في المكوّن الكلامي لكل من النوعين: اللطمية والأنشودة، وكذلك في البناء الموسيقي لكليهما، وهذا ما سيتضح في النماذج التي سيتناولها هذا الجزء من البحث.

أهم ما يمكن أن يلاحظه الباحث الموسيقي في تلك المرحلة التاريخية عن العلاقة بين اللطمية الجهادية والأنشودة الثورية الآلاتية هو شبّه التكامل بين عناصر كلا النوعين في أداء الدور الحماسي والتعبوي، إلى حدّ يمكن معه أن نحول أبنية لطمية جهادية إلى نشيد آتية والعكس يصح، وقد حصل ذلك فعلاً مع قصيدة «باقر الصدر منّا سلاماً» مثلاً، حيث تمّ أدائها في قالب اللطم حيناً، وفي شكل نشيد آتية مع «فرقة الولاية» حيناً آخر^(١). أول ما يستوقفنا في تلك المرحلة الأولى هو هذا الإعلان الصريح عن الانتماء لنهضة الإمام الخميني وثورته المظفّرة في إيران، انتماءً عضويًا لا عجب معه بأن يكون المنشيد (الزاد) الجهادي الأول إيرانيًا: «عساكري».

في درب الحسين
بايعنا الخميني
عقدنا «العزم»^(٢)
لله والدين
ولنا في إيران (الجنوب) درس وعبرة
فانظروا شعب إيران (الجنوب) وجهاد^(٣)
نعشق الشهادة
لأمر القيادة (...)
لتقديم النصرة
لتثبيت أمره

١- <https://www.youtube.com/watch?v=wHOyJCe0rOw>

٢- تعمّدنا كتابة الكلمة بهذا الشكل كما أداها عساكري لنوضح موضوع إشكالية اللغة حينها

٣- https://soundcloud.com/yusersif/fi_darb_al_hussein_old?in=hussein-

السير والحركة عنوان (الحركة الجسديّة الأفقيّة)

من الناحية الموسيقية، إنّحد النوعان أيضًا إيقاعيًا من خلال الميزان الإيقاعيّ الثنائيّ، وهو الميزان الذي يناسب حركة المسير، وبذلك يُتيحُ المكوّن الموسيقيّ للمتلقّي (الثائر) الفرصة لينخرط في حالة سيميائيةٍ -أو فعليةٍ أحيانًا- لنصرة الإمام الحسين (أو حسين العصر «الإمام الخميني») من خلال التوجّه بالحركة الجسديّة الأفقيّة نحو مواجهة العدو. فكما كانت لطميّات «عساكري» وإخوانه موقعةً نثائيًا (على الميزان الإيقاعيّ الثنائيّ)، كذلك كانت الأنشودة الثوريّة الآلاتيّة المقاومة، وهو الأصلُ العلميّ الموسيقيّ المثبّع عادةً في تأليف موسيقى المارشات العسكريّة.

باتجاه قـدسٍ أسير	يا جيوش الحق سيري
جاءك صبح المصير	كفكفي دمع التّكالي
للخميني ما من نظير (...)	نحن جنّد للخميني
فكّوا الحديد والقيود	حطّموا قلاع اليهود
واقهروا الخصم اللدود ^(١)	حرّروا القدس الشريف

جاءت الدّعوة للسير هنا إدا كعنوان للأنشودة الأولى -كما يؤكّد الأستاذ نبيل عساف، أحد مؤسسي أول فرقة إنشاديّة للمقاومة الإسلاميّة في لبنان^(٢) - ل«فرقة الولاية»، وكفى باسمها دلالةً على مدى الارتباط بالثورة الخمينيّة من خلال اقتترانه بأهم أطروحةٍ فكريّةٍ وقياديّةٍ للإمام المقدّس، ألا وهي «ولاية الفقيه».

YFlatmiyat%Fsets% mokachar

١-٤٢٦=https://audio.moqawama.org.lb/trackdetails.php?trackid-

٢- في حديث مباشر معي في 25/11/2024

لم يكن السامعون ولا المشاركون يقفون كثيرًا عند المعايير الشعريّة والسّلامة اللّغويّة في قصائد تلك المرحلة، لذا يمكن الوقوع على الكثير من الهفوات في هذا المجال، ولعلّ التفسير العلميّ الأنثروبولوجيّ لذلك هو اعتبارُ هذا النوع من الأعمال المُموّسقة المقترنة بالكلام مُنضويًا تحت النَّسق اللّازميّ التّجاوبيّ السُّرانيّ المِزماريّ (الذيونيسي)، وذلك بحسب تصنيف «فريدريك نيتشه» في كتابه «مؤلّد التّراجيديا»، حيث يُهيمنُ التّموذجُ الحركيّ اللّحنيّ واللّازمُ المُنعقّة من الكلام. حتى على مستوى المؤدّي، لم تكن جودة الصّوت وحسنه دائمًا شرطًا للتّصديّ، ما جعل قيادة اللّطميّة مُتاحًا للجميع. لوحظ في تلك الفترة كيف أنّ بعض قيادات المقاومة تشارك في القيادة الأدائيّة لبعض اللّطميات، كما هو مُوثّق مثلاً مع شيخ شهداء المقاومة، الشيخ راغب حرب، في أدائه للّطميّة «يا شهيدًا لم تزل رغم السنين»^(١).

يا أبا عبد الله	نحن أمة حزب الله
في نهج الخميني	نمضي في سبيل الله (...)
لك العهد يا حسين	والوفاء والفدا
لن نهوّن لن نلين	رغم أنوف العدا
قد سألت ناصرين	هاك دمانا الصدى
قد عشقنا الشّهادة	في سبيل الله ^(٢)

يؤكدُ للباحث «الرّادود» أبو حسن شمران (من أوائل الرّوايد اللبنانيين في الثمانينيّات) أنّه قد قام بتلحين الأبيات السّابقة بناءً على إيقاع حركة مسير العسكر أثناء التدريب لعرض «يوم القدس»، وهو تأكيد لما ذكرناه سابقًا حول مسألة ارتباط الميزان الإيقاعيّ (الثنائيّ) للّطميات الجهاديّة الأولى بحركة المسير (الحركة الجسديّة الأفقيّة). يجدر بالذّكر أنّ هذه اللّطميّة وأمثالها تُعدّ من أبرز الأعمال التي ما زالت حتى اليوم

١- <https://program.almanar.com.lb/episode/11:08> عند الدققة ١١:٥٨

٢- <https://www.dailymotion.com/video/x13xaqi>

تُرَدَّدُ في مسيراتٍ تشييعِ الشّهداء وكذلك في المسيراتِ العاشوريّةِ في كلّ المناطق.

أخرجتِ اللّطيّةُ الجهاديّةُ إداً حينها الناسَ إلى العالمِ الحركيِّ الثوريِّ لتجسيدِ النّصرةِ الفعليّةِ للإمامِ الحسين (ع) بعد أن كانت على امتدادِ الزّمنِ السّابقِ مجرّدِ فقرةٍ في السياقِ الطّقسيِّ لِمراسمِ «عاشوراء» في زمانٍ محدّدٍ ومكانٍ محدّدٍ كذلك، وحيث كانت غالباً تُؤدّى من جُلوس. أمّا بعد ثورةِ الإمامِ الخمينيِّ، فلم يعد «الجلوس» مقبولاً وأيامُ «الرّقاد» قد ولّت.

الجهادَ الجهاد	ولّى يومُ الرقاد
فَيَا مستضعفين	حيّ على الجهاد
فينا الخميني صاح	أنِ احملوا السلاح
في وجهِ الظّالمين	لا تتركوا السلاح
واسلكوا في درب	الشّوكةِ والجراح
فسيأتي الصّباح	بعد ليلِ الرّقاد ^(١)

مُلفتٌ في هذه اللّطيّة أنّ الرّادود قد طلب من المُشاركين خلال أدائهٍ للقصيدة الوقوف، إذ إنّ الجلوس لم يعد أيضاً مقبولاً ثوريّاً ولا مُنسجماً مع دلالاتِ النّصِ المُردّد. حيثما كان يحضر زكّر الإمامِ الخمينيِّ كانت الحماسة والثّوريّة تُسود، لذا كان من النّادر جدّاً أن نجد قصيدةً ثوريّةً تخلو من زكّره، تصريحاً أو إشارة.

واقعٌ موسيقي مُقيّدٌ لثورةٍ هائلة

لا لا لن نركع ، لن نركع

لا لا لن نُهزم لن نخضع

فلتخرس كل الأبواق
ولتدو صيحات المدفع
حسينيون لن نركع
حسينيون لن نخضع (...)
لن نترك محرومًا واحدًا
سنقاتل دومًا ونجاهد
فالصدر قريبًا لنا عائد
وخميني القائد والمرجع^(١)

كما في قضية النص الشعري، لم يكن الاعتناء بتفاصيل المكون اللحنى والموسيقى عمومًا أولوية في تلك المرحلة، لا بل كانت المسألة أكثر تعقيدًا هنا لعدة أسباب أبرزها الموقف الفقهي الديني المتشدد جدًا من الموسيقى الالآتية سابقًا (الإشكالية نفسها التي واجهتها النهضة الخمينية في إيران في خطابها الفني إبان انتصار الثورة فيها)، والذي أدى إلى وجود بيئة لم تساعد على إفراز طاقات بشرية متخصصة تتصدى لهذا الفن، لا تأليفًا ولا أداءً. هذا التشدد قد ألقى بثقله كذلك على أصل مسألة استخدام الآلات الموسيقية (بعض الفتاوى المشهورة حينها مثلًا كانت تحرم استخدام الآلات الوترية). الأمر الذي يفسر الضعف في «الجريس» الموسيقى (timber) الناتج عن استخدام آلات موسيقية إلكترونية غالبًا كالاورغ (keyboard)، وكذلك ضعف الإمكانيات المعرفية والعرفية كالمثالية بوضوح في حركة المرافقات اللحنية الخاطئة (accords/accompaniments) في المثال السابق مثلًا.

بدأ حضور الآلات الموسيقية الحية في بيئة المقاومة الإسلامية في تلك المرحلة من خلال إطار النشاط الكشفي بشكل شبه حصري،

١- <https://video.mogawama.org.lb/details.php?cid=linkid&١٣>

ولعلّ ذلك كان بسبب بعض «غضّ النَّظر» الفقهي عن هذا النوع من الموسيقى، والذي عادةً تؤدّيه الفرقة الموسيقية الكشفية (المرشات العسكرية)، تساهلُ فرضته كذلك الحاجة لوجود فرقة موسيقية كهذه في المسيرات العسكرية ك«يوم القدس»، وفي المشاركة في التشريرات وغير ذلك. هذا الحضور منح الشباب (الذكور فقط) الفرصة لتحصيل مستوى مُعيّن من القدرات الموسيقية معرفةً وأداءً، شرعان ما استفاد منه بعض الموهوبين منهم في إطار جهود جماعية على شكل فرقة إنشادية ثورية ك«فرقة الإسراء».

أمة الإسلام أنت الخالدة	في دروب النصر دوماً رائدة
بورك النصر الذي حقّقته	يوم حطمت العروش البائدة (...)
هذه إيران هبت مُسلمة	شعبها ثار ونال المكرمة
يا إلهي ديننا ما أعظمه	إنه ثورة حقّ ماردة ^(١)

ظلت مهمة التأليف الموسيقي (الثّلحين) كأصعب خطوة حينها. كان الرادور -وما زال- هو غالباً من يضع اللحن لقصيدة لطمية، وفي كثير من الأحيان هو يستفيد من ألحان موجودة سابقاً، في تصريف غير خاضع لأية معايير تُنظّمه. يقول الأستاذ عساف إنهم في «فرقة الولاية» قد تأثروا بآماذج من الأناشيد التي رافقت تجربة الثورة في إيران، أمّا في تجربة الفرقة الإنشادية ذات الخلفية الكشفية، فقد جاءت بعض ألحان الأناشيد متأثرةً بالآحان المرشات العسكرية، وهو أمرٌ طبيعي، لذا قد لا تتفاجأ الآن إذا عرفنا أنّ مقطعاً من اللحن المُستخدم في المثال الأخير هو نفسه مقطعٌ من مارش موسيقى «المغاورير» في الجيش اللبناني.

لم تنحصر استفادة «فرقة الإسراء» وأخواتها من موسيقى المارشات العسكرية في المكون النغمي فقط، بل حضر العنصر الإيقاعي للمارش العسكري بقوة في أنشودة المقاومة الإسلامية اللبنانية في تلك المرحلة. كانت فرقة الأناشيد في آلاتها الموسيقية تتألف فعلياً، بالإضافة إلى الأورغ، من الطبل والطبل ذي الأوتار (snare)، أو ما يطلق عليه عُرْفًا (الطمبور)، وكذلك الصنوج، وهي الآلات نائها التي تُستخدم في الأداء الإيقاعي الفرعي في موسيقى المارشات العسكرية. يؤكّد الأستاذ «علي باجوق»⁽¹⁾، عازف «الدرامز drums» في «فرقة الإسراء» حينها، أنه استخدم مثلاً مقطوعاً من «مارش طمبور» كإيقاع لعدة أناشيد أبرزها نشيد «جبل صافي».

جبل الأبطال الأشراف	جبل الثوار غدا «صافي»
يحمل أبطال مقاومتي	كالمارد فوق الأكتاف
فرسان نهار رهبان	في الليل الدامس والغاني
أصحاب تقى أخلاقهم	هي أنقى من ماء صافي
هم أبناء إمامي الغالي	من لم يقبل باستضعاف ⁽²⁾

ولهذا النشيد وإعظيم دوره الحماسي والمؤازر على مستوى مجاهدي المقاومة خصوصاً، شهادة خاصة من الأمين العام الشهيد السيد حسن نصر الله، سمعناها منه شخصياً في لقاء جمعنا به عام ٢٠٠٥. كانت إضافة أي عنصر موسيقي على النمط القائم حينها يُعدّ مخاطرة في ظلّ المناخ الفقهي المتشدّد جداً حينها في مسألة الموسيقى، لذا أصبح إيقاع «المارش» العسكري والآله هو المسيطر حتى على الأناشيد غير الثورية، فلا يتعجّب المراقب كثيراً إذاً عندما يجد مثلاً في المرحلة التالية مديحاً للنبي محمد (ص) موقَّعاً على إيقاع المارش، «الحب محمد».

١- في حديث مباشر معي في 24/11/2024

٢- <https://video.mogawama.org.lb/details.php?cid=٢&linkid=٢٢١٦>

المرحلة الثانية (١٩٩١-٢٠٠٢)

النشيد الجهادي والصورة

يُمكن عَدُّ هذه المرحلة أنها مرحلة بلوغ الأنشودة الجهادية الآلاتية أعلى مستويات تشكيل هويتها الخاصة إلى الحد الذي جعل بعض الجهات والجماعات خارج لبنان يتخذونها نموذجًا لأناسيدهم. هذه الحقيقة، التي أشار إليها أمينُ عام حزب المقاومة الإسلامية اللبنانية السيد الشهيد حسن نصر الله في لقاء شارك فيه مع كوكبة من العاملين في مجال الإنشاد واللطم في المقاومة عام ٢٠٠٥، أثبتتها الوقائع، فعلى سبيل المثال، فالمقاومة العراقية التي انتفضت ضد الاحتلال الغربي بُعيد سقوط نظام صدام حسين عام ٢٠٠٣ قد استعانت بالعديد من الطاقات الإنشادية اللبنانية المقاومة كتاباً وتأليفاً موسيقياً وعزفاً وحتى إنشاداً. في المقابل، وفي ذلك اللقاء نفسه، أبدى سماحة السيد الشهيد أسفه لعدم وجود أيّة هويّة للطم اللبناني عمومًا، وأنّ الأخير بات في حال الانفعال تجاه التجارب الخارجية وخصوصًا الخليجية. كان السيد الشهيد في أسفه عن حال اللطميات ناظرًا بالخصوص إلى واقعها في المرحلة الثانية هذه، حيث تراجع حضور اللطمية اللبنانية عمومًا، والجهادية خصوصًا، على الساحة بشكلٍ حاد. فمن جهة، تمكّنت الأنشودة الآلاتية من ملء الساحة الجهادية والاستقطابية بشكلٍ شبه كامل كما سيأتي، ومن جهةٍ أخرى، تسبّب التطور التقني الذي حصل في مجال التواصل مع العالم الآخر والقنوات الفضائية وغيرها إلى «بداية غزو» اللطمية العراقية بكلّ إرثها التاريخي وكلّ عناصر قوتها الكلامية واللحنية للساحة اللبنانية. يمكن ملاحظة تأثير اللطمية البحرانية كذلك، إنّما بمفاعيل أقل، فكّفت تأثير اللطم العراقي كانت أرجح خصوصًا مع الزيارات والمشاركات المتعددة التي قام بها أهمّ

الروايد العراقيين المعاصرين، ك«باسم الكربلائي»، في لبنان في تلك المرحلة. يبقى أن الأهم في هذا المجال هو كون كلاً اللطميّين العراقيّة والبحرانيّة لم تحملا أيّة مضامين جهاديّة تقريبيًا، الأمر الذي ساهم في إضعاف الخطاب الجهادي الثوري للطميّة في لبنان بشكل كبير جدًّا خلال هذه الفترة.

ولادة قناة المنار

عام ١٩٩١ دخل الخطاب الإعلامي والفني للمقاومة الإسلاميّة في لبنان مُنعطفًا دراماتيكيًّا مع بدء مرحلة البث التلفزيوني بولادة قناة المنار، وفي العام التالي كانت شهادة الأمين العام السيد عبّاس الموسوي.

الشعبُ استيقظَ يا عبّاسُ
من شفّتيك الناطقتين
يا وشمّ الدّمدم والرّفصِ
يا سرّ العرّة في أرضي (...)
قومي، ثوري، راية عبّاس، ارتفعي
باسم الحرّيّة^(١)

تعدّ «مرثيّة السيّد عبّاس» هذه نُرّة التّاج في أناشيد فرقة «الولاية»، كما تفصّل هذه الأنشودة لنا عن بعض معالم هذه المرحلة من الناحية الإنشاديّة الفنيّة بالمقارنة مع المرحلة السّابقة. فالشعر أصبح أكثر متانةً وبلاغَةً، مع عدم الالتزام بالضرورة بالشكل السّابق لنصّ الأناشيد، سعيًا للتّجديد ومحاولةً نحو تحقيق الإبداعية. أمّا على المستوى

<https://www.youtube.com/watch?v=Ho-VZKpNrls> - ١

الموسيقى، فيمكننا الرّبط بين استحداثِ المُقدّمة الموسيقيّة الطّويلة، كما أيضًا في «مرثيّة الإمام الخميني» و نشيد «يوم الحشر» لفرقة الإسراء، بوجود قناة المنار في هذه المرحلة. إذ إنّ تصميمَ المقدّمة الموسيقيّة الطويلة لا ينفكُّ عن القدرة التّصويريّة للموسيقى التي واكبتها مشهديّة الإخراج البصريّ بشكلٍ مؤثّر جدًّا. محاولة التّنوع والتّجديد في الشّكل الموسيقيّ وفي الجُمْل اللّحنية أيضًا وفي غيرها من مُكوناتِ الأنشودة الآلاتيّة بدأت تُدخِلُ الفِرَقُ الإنشاديّة المختلفة في حالة تنافسيّة، ساهمَ فيها وجودُ القناة التلفزيونيّة، المنار، التي أمّنت للأنشودة فرصًا أكبرَ للانتشار -خصوصًا مع بداية مرحلة البثّ الفضائي- وكذلك ساعد عليها اتّساعُ مساحاتِ التّساهلِ الفُقهيّ مع استخدام الموسيقى الآلاتيّة. يقول «نبيل عساف» أنّهم في فرقة «الولاية» استخدموا في النشيد أعلاه آتني «clarinet, saxophone» للمرّة الأولى، واللافت أنّهما كانتا هديّتين من السيّد الشهيد عبّاس الموسوي قُبيلَ شهادته، فكان أولُ استخدامٍ لهما، كأولِ الآلاتِ الموسيقيّة الحيّة، في مرثيته. كان السيّد عبّاس الموسوي بهذه الهدية يُترجمُ بكلّ جرأةٍ موقفه الفُقهيّ المتقدّمَ من الموسيقى الملتزمة، ويؤكّدُ شدّة تشجيعه عليها وعلى دورها الجهادي.

عدوان..

نارٌ ودخانٌ..

دماءٌ.. شهداء

أناثُ الجرحى، صرخاتُ التّكلى

أحزانُ الفلاحين المنسيين كانتُ تحمِلنا جنوبًا

في الأيام السبعة قُمْنا⁽¹⁾

يُمكننا بكل سهولة تطبيق ما ذكرناه سابقًا عن محاولات التجديد في الشكل الشعري والتأليفي الموسيقي في هذه المرحلة على أنشودة «عدوان الأيام السبعة» لفرقة «الفجر». وتحكي هذه الأنشودة عن صمود المقاومة وأهلها خلال العدوان الإسرائيلي «تصفية الحساب» عام ١٩٩٣.

مثلما توقّر للأنشودة الثورية المقاومة في هذه المرحلة العديدة من فرص التطور والصعود على مستوى الظروف الداخلية، كذلك كانت الحروب التي شنتها العدو الإسرائيلي والمجازر التي ارتكبتها بحق بيئة المقاومة وأهلها بمثابة الوقور الذي أشعل بريق الأنغام المقدسة لتتوهج أعمالاً ثورية خالدة مثل نشيد «يوم الحشر» لفرقة «الإسراء». هذا النشيد الذي تم إنتاجه خلال العدوان الإسرائيلي «عناقيد الغضب» عام ١٩٩٦. تحكي مقدمته النشيد الموسيقي الطويلة قصة وجع الصورة في مجازر «قانا» و«المنصوري» وغيرهما، ثم يتحرك البناء الموسيقي في حركة تصاعديّة حتى يبلغ قمة «الدّبشة» ومواقع الاحتلال السابقة في جنوب لبنان، ليُرافق المقاومين في نداءاتهم وصرخاتهم أثناء اقتحامها وتحريرها.

هذا يوم الحشر فقم
لملم عظمك، واجمع لحمك
وأعدّ سلاحًا لتقاتل
هذا يوم الحشر تعال
اصنع بيدك الأهوال
غادر قبرك، واحمل قهرك
وأعدّ سلاحًا لتقاتل^(١)

مع هذا النشيد وأمثاله باتت أناشيد المقاومة الإسلامية تُشكّل للمرة الأولى قيمة كبيرة على المستوى الفني والحضاري كذلك، بالإضافة إلى القيم السابقة، الجهادية وغيرها. يقول البروفسور «نداء أبو مراد»، عميد كلية الموسيقى في الجامعة الأنطونية في لبنان عن «يوم الحشر»: «تلحين رائع وبأسلوب جديد متناسب كلياً في مُعادلاته اللحنية الإيقاعية مع مُتطلبات يوم الحشر^(١)».

انتصارات المقاومة الإسلامية في لبنان في هذه الحروب وبطولتها وصولاً إلى إنجاز التحرير عام ٢٠٠٠، بالإضافة إلى الشخصية الفذة لـخليفة السيد عباس الموسوي، سماحة السيد الشهيد حسن نصر الله، كلها ساهمت في اتساع مساحة التأييد الشعبي اللبناني، فضلاً عن البلدان الأخرى، للمقاومة الإسلامية، ومعها انتشرت أناشيدُها التي واكبَتْ كلَّ محطاتها. أصبحت مكانة السيد نصر الله، خصوصاً بعد شهادة نجله هادي عام ١٩٩٧، لا تُضاهى في الوجدان اللبناني والعربي. كانت الأنشودة أيضاً حاضرة لـتمجّد الشخصية المقاومة والتاريخية لـسماحته، وتعزّز رمزيّتها وقداسته قيادتها في كلّ مناسبة. تُعدّ أنشودة فرقة «الفجر» «نُجر في هداة عينيك» علامةً فنيّةً فارقةً على هذا الصعيد في هذه المرحلة^(٢).

اللطمية تُسلم الأمانة للنشيد

أمّام هذا الحضور الجبار للقيمة الثورية للأنشودة الآلاتية لم تجد اللطمية الجهادية من فُرصةٍ للحفاظ على حضورها السابق سوى في المسيريات والتشبيعات، فجمهور المقاومة أصبح يتجاوز كلّ الحدود المذهبية والطائفية. أصبحت قناة المنار التي باتت الحامل الأبرز للخطاب الثوري للمقاومة لكلّ جمهورها، أصبحت تُبثّ الأناشيد

١- في رسالة خاصة لي بصفتي المؤلف الموسيقي لهذا النشيد

٢- <https://www.youtube.com/watch?v=JuoJK2UlgLc>

الثورية في كلِّ يومٍ غالبًا، ولا تبتُّ اللطمياتِ تقريبًا إلا في عاشوراء. وهكذا سلّمت اللطميةُ الأنشودةَ أمانةَ الثوريةِ وعادتْ هي إلى عبادةِ الإمامِ الحسين(ع) وعاشورائه، واهتمَّ روايدُ الأُمسِ بقصائدِ العزاءِ على الحسين وأهلِ بيته.

حسینُ قضي التَّحَبَّ في كربلا آه يا زينب
ورأسُهُ فوقَ الرِّماحِ اعْتلى آه يا زينب^(١)

في المرحلةِ الأولى كان تسجيلُ اللطمياتِ يجري في أماكنِ الأداءِ الحيِّ كالحُسينياتِ والساحاتِ، لكن في هذه المرحلةِ بات العيديُّ منها يُسجَّلُ في الأستديوهاتِ الاحترافيةِ من أجلِ الحصولِ على جودةٍ صوتيةٍ أفضل.

آه لك يا غريبَ آه حسينَا
إلهي قد طالَ شوقي لأرضِ كربلا
طالَ شوقي للحسينِ لزینبِ الحورا
والقلبُ ذابَ حنينُ آه حسينَا^(٢)

يؤكدُ منشدُ هذه اللطميةِ الرَّادود «أبو حسنِ شمران»^(٣) أنَّ تسجيلَ هذه اللطميةِ كان في الأستديو بطريقتي تُشبه الأداءَ الحيِّ. حيث دخلَ معه لإغرفةِ التسجيلِ مجموعةٌ من الشبابِ، وقاموا بالطمِّ على صدورهم أثناءَ التسجيلِ، بالإضافةِ إلى قيامهم بِدَوْرِ المُجاوبَةِ الإنشاديةِ لبعضِ المقاطعِ. وبهذا يمكنُ القولُ بأنَّ آليَةَ التسجيلِ هذه أُنقِطُ على الحدِّ الأدنى من مقوّماتِ اللطميةِ وهويتها، وهما التفاعلُ والمُجاوبَةُ (responsorial).

١- <https://www.youtube.com/watch?v=qMZ18bVBDDM>

٢- <https://www.youtube.com/watch?v=MXCVn1ajbXc>

٣- في حديث مباشر معي بتاريخ 29/11/2004

جوادُ المنى قادمٌ يا سكينتهُ تُراهُ لنا قد أعادَ الحسينَ
فقامتُ ألاً ليتها ما رأتهُ وقد أقبلَ خالياً خاطبتهُ
أتأتي بلا والدي عاتبتهُ ومرُّ العنا كأسه قد سُقينا^(١)

سلامٌ إلى الأعينِ الباكياتِ سلامٌ لزينبَ والثاكلاتِ
وحُزني على سيدِ الشهداءِ ذبيحاً عداً عند شطِّ الفُراتِ^(٢)

أهمّ ما يُمكنُ تسجيله بِخصوصِ لطميّاتِ هذه المرحلةِ هو ذلك التطوُّرُ الحاصلُ على مستوى الاعتناءِ بِالبناءِ الشعريِّ، وذلكِ بِالمقارنةِ كذلكِ معِ لطميّاتِ المرحلةِ الأولى. لعلّ ذلك يُعدُّ أمراً طبيعيّاً إذا حسبنا أنّه لم يُعدّ مطلوباً حينها من القصيدةِ إثارةُ الحماسةِ، بلُ مخاطبةُ وجدانِ المشاركين وإثارةُ حزنهم على مُصابِ أهلِ البيت.

التحرير وبتداية تغيير هويّة النشيد

تنتهي هذه المرحلةُ بُعيدَ نقطةٍ أوّجبيّةٍ على كلّ الصُّعدِ مع إنجازِ تحريرِ جنوبِ لبنانَ من الاحتلالِ الإسرائيليِّ وعُملائه، و«تمّ دحرُ الصهيونيّةِ^(٣)». مع تلكِ الفرحةِ غيرِ المسبوقةِ للأهالي ونُزولهم إلى السّاحاتِ المُحرّرةِ للاحتفال، لم يُكنْ ممكناً لِغيرِ النشيدِ أن يواكبهم، من أجلِ أن يوقّعوا على أنغامه «ببكاتهم» وزغاريدهم هذه المرّة. فرحةٌ استمرّتْ مفاعيلها الفتيّةُ لسنوات.

حمداً لله أتى الظفرُ حمداً لله
أبطالك يا وطني انتصروا هم حُزبُ الله

١- <https://www.youtube.com/watch?v=k-LUYRiOqHg>

٢- <https://www.youtube.com/watch?v=hxbZRwJnA-U>

٣- <https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=12&linkid=1197>

سَلِمْتُ أَيديهم فرسانا
وَلَيْسَلْمُ رَشَاشُ أَبِي
بِالمُهْجَةِ تحمي الأوطانَ
أَنْ يعشَقَ إِلَّا المِيدَانَ^(١)

لم تُكُنْ جماهيرُ المقاومةِ وأهلُها مستعدِّين لهذا المستوى التاريخيِّ من الفرح، وكذلك كان صانعو الأنشودة. هنا برزت تحديات موسيقية جديدة، وبدأً لأوّل مرّة استخدامُ صُروبٍ إيقاعيةٍ لم تعرفها أناشيءُ المقاومةِ مِنْ قبل، مثل «الملفوف»، «المقسوم»، وخصوصاً «كتاكوتّي» الذي سنتكلّم عنه كثيرًا في المرحلتين التاليتين، لما كان له من دورٍ في تغيير هويّة الأنشودة الثورية للمقاومة، والتي كانت قد بلغت أرفع الشّأن في هذه المرحلة الثانية. على مستوى الكلمات، يمكننا أن نُسجّل مع التحرير بدايةً استخدام اللّهجة اللبنانيّة في العديد من الأعمال. الأمر الذي سيتعرّز أيضًا في المراحل التالية.

يا أغلى نصرٍ أنكتبُ
بِسُيُوفٍ تَلْمَعُ بِالسَّمَا
بِدموعٍ وُدَمٍ وَلَهَبٍ
بِرِجَالِ اللَّهِ أَكْرَمًا
لبنانُ يا قَلْعَةُ فِدا
يا أرضُ اللَّهِ كَرَمًا^(٢)

المرحلة الثالثة (٢٠٠٣-٢٠١٢)

«لَبَنَتَةُ» النشيد و «عَرْقَتَةُ» اللطمية

لا نُجافي الواقعَ والحقيقةَ إذا أطلقنا على هذه الفترة مرحلةً «لَبَنَتَةُ» أنشودةِ المُقاومةِ الإسلاميّةِ وكذلك «عَرْقَتَةُ» اللطميّةِ في لبنان، ما يعني أنّ الهويّةَ الجهاديّةَ لكلِّ من الأنشودةِ واللطميّةِ التي رافقت

١- <https://audio.moqawama.org.lb/trackdetails.php?trackid=٧١٦>

٢- <https://www.youtube.com/watch?v=fFNN٦RD٩CmE>

عن هويّةٍ خاصّةٍ بنا في مُنتجنا اللبناني في العزاء والطم، ولكن..!

أمّا على مستوى الأنشودة الآلائية التي قد أشادَ سماحتهُ بها في اللقاءِ نَفْسِه، وعدّها باتتُ تحملُ هويّةَ المقاومة، فإنّ مجموعَ الأحداثِ السياسيّةِ التي حصلتُ في لبنانَ خلال هذه المرحلة، وأبرزها اغتيالُ رئيس الوزراءِ رفيق الحريري عام ٢٠٠٥ وتفاهُمُ «مار مخايل» في شباط ٢٠٠٦ مع الثيّارِ الوطنيِّ الحرّ وكذلك اعتصاماتُ ساحةِ رياض الصلح إلى جانب الحلفاء في «٨ آذار»، كلُّ هذا وغيره فرَضَ تحديّاتٍ كبيرةً واجهتها هذه الأنشودةُ على مستوى الهويّةِ بِفَعْلِ الانخراطِ الكبيرِ لحزبِ المقاومةِ في التفاصيلِ السياسيّةِ والاجتماعيّةِ لِلنَّسِجِ اللبنانيِّ الدّاخلي.

نشيد المقاومة بين الثورة الانتصار

نصرَكَ هَزَّ الدِّني
شَعْبَكَ ما يُنحني
بِالدِّمِّ مَحْصَني
أرْضَكَ يا لِبْنانُ^(١)

استمرّت الاحتفاليّاتُ بِتحريرِ لبنان لِسنوات، وتوالى الأناشيدُ المُمجّدةُ لهذا الانتصارِ الأوّلِ من نوعه على الصّهاينة، وكان أبرزها وأشهرها هذا النشيدُ الذي كُتِبَ بِاللهجةِ اللبنانيّةِ وعلى ضربِ «البلدي» الإيقاعيِّ «مُسْتَبِر» تحت أصواتِ الآلاتِ القرعيّةِ العسكريّةِ. خلالَ العدوانِ الإسرائيليِّ في تمّوز من العام ٢٠٠٦ شكّلَ «نصرَكَ هَزَّ الدِّني» بالإضافة إلى نشيد «يا موطني» وغيره مادّةً حماسيّةً استخدمها إعلامُ المقاومة. لقيتُ هذه الأنشودةُ رواجًا واسعًا عند أغلب اللبنانيين وخصوصًا حلفاءِ المقاومةِ في الدّاخِل، حتى وصلَ الأمرُ إلى أنْ مُنْظِمِي أحدِ الاحتفالاتِ

١- <https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=1947&linkid=13>

للتيّار الوطني الحرّ قاموا ببنّائها لترافق رئيس التيّار حينها، ميشال عون، أثناء اعتقاله المنبر.

يا موطني يا مأمّني إشب أمانك واسقني
لولاك ما خُلِقَ الهوى أو كان في الدنيا غني^(١)

يُلاحَظُ في هذَين النشيدين كذلك التّطوُّرُ الذي حصلَ خلالَ هذه الفترة على مستوى «الفيديو كليب» للأنشودة المقاومة في اتّحادٍ متطوِّرٍ بين الصوتِ والصّورة لِتحقيقِ الهدفِ الجهاديِّ والحماسيِّ للأنشودة. يوكِّدُ للباحثِ أحدُ أهمِّ المتابعين لإنتاجِ نشيدِ «نصرَك هزّ الدّني» أنّ الشهيّدَ الحاجَ عمادَ مُغنيّةَ نفسِه كان قد أشرفَ على الفيديو كليب لهذا العمل. تظهرُ كذلك بدايةَ المشاركةِ النسائيّةِ في الأداءِ الصوتيِ الجَماعيِّ في الأنشودة، وإنّ بدأً بِشكلٍ غير واضحٍ جدًّا.

بالدّمِ بالنّارِ أحمي استقلالَ بلادي
لنصرِ للغارِ وأكافأُ باستشهادي^(٢)

نموذجٌ آخرٌ من نفسِ إصدارِ النشيديّ السابق، «يا موطني»، إصدار «كُننا مُقاومة» عام ٢٠٠٥ لفرقة «الإسراء»، والذي يُمكنُ عَدُّهُ -أي الإصدار- أبرزَ المحاولاتِ التي حصَلَتْ في هذه المرحلةِ للمحافظةِ على الهويّةِ الجهاديّةِ السابقةِ للأنشودة، والتي تشكّلتُ في المرحلةِ الثانية. نلاحظُ هنا التّطوُّرَ الهائلَ الحاصلَ على مستوى جودةِ التّأليفِ الموسيقيِّ الأوركستراليِّ في جواريّةٍ موسيقيّةٍ مع الصّربِ الإيقاعيِّ «السّماعي ثقيل» بين المقاطع. هذا التطوُّرُ يحملُ في مُسبّباتِه حقيقةً مرتبطةً بِتراكمِ التّحصيلِ الموسيقيِّ الأكاديميِّ لدى بعضِ الشبابِ المُتصدّين لِصناعةِ الأنشودة المقاومة.

١- <https://www.shiatv.net/video-1108cd277f470cf770b4/>

٢- <https://shiavoice.com/play-05wq>

إلى المجد هيا شباب الوطن لركب سما فوق هام الزمن
لندحر صهيون عن أرضنا ونغسل بالدم عار الفتن^(١)

أفرزت المرحلة الجديدة في نتائجها مساهماتٍ في أكثر من نشيدٍ لِمَلْحَنِينَ لبنانيين من خارج بيئة المقاومة الإسلامية. هذا النشيد «كلنا مقاومة» كان باكورة الألحان التي نقدّها الفنّان «زياد بطرس» لجهة محسوبة على المقاومة الإسلامية، «فرقة الإسراء». على الرغم من الجودة العالية موسيقياً، تتوقّف عند البنية الإيقاعية الغربية عن هويّة أناشيد «حزب الله». فالملحن اختار أن يبني إيقاع النشيد على وزن إيقاعي ثلاثيّ «ternary» على مستوى التّبصّة الصّغيرة «micro beat» وهو غريبٌ عن كلّ التركيب الإيقاعيّ للأنشودة سابقاً.

تبقى المساهمة الأبرز للفنّان «زياد بطرس» في هذه المرحلة في تلحينه للأنشودة (أغنية) «أحبائي»^(٢) والتي أدّتها أخته الفنّانة «جوليا»، وأهدتها للمقاومة وكلّ جمهورها. لم تحظْ هذه الأغنية الثورية بفرصة البتّ على قناة المقاومة بسبب كونها بصوت امرأة، ولكنها انتشرت بشكلٍ هائلٍ في أوساط المقاومين وأهلهم قبل غيرهم. خلقت هذه الأنشودة تحدياً كبيراً أمام الفرق الإنشادية التابعة لبيئة المقاومة الإسلامية على صعيد المستوى الفنّي وخصوصاً الموسيقيّ، في الوقت الذي بدأ فيه مستوى الثورية يتراجع لدى أناشيد المقاومة بعد عدوان تمّوز ٢٠٠٦. في سياق التّحدّي هذا جاءت أنشودة «رسالة التّوار» لفرقة «الفجر» كمحاولة تستحقّ التقدير في كلّ مكّوناتها:

أمينَ الرّوح سيّدنا إليك رسالة التّوار
حقاً أنت تعرّفنا فنحن ليوثك الأبرار^(٣)

١- <https://www.youtube.com/watch?v=E3nH1HeE--o>

٢- https://www.youtube.com/watch?v=IDwk_SJR4AM

٣- <https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=118&linkid=13>

تُحاكي هذه الأنشودة الرّسالة التي بَعَثَ بها المقاومون للسّيّد حسن نصر الله خلال حرب تمّوز عام ٢٠٠٦، وكذلك رسالة السّيّد إليهم، والتي كانت -رسالة السّيّد- نفس مضمون أغنية «أحبائي» أيضًا.

نموذجٌ آخر عن مساهمات اللبنانيين المحترفين من خارج البيئَةِ المقاومة هو نشيدُ «صدق الوعد»، والذي أُنْتَجَهُ المُنشِد «علي العطار»، مَنْ بدأ يلمع نجمُه في هذه المرحلة، عام ٢٠٠٧ بالتعاون مع الشّاعر «نزار فرنسيس» والمُلحّن «سمير صفيّر»:

صدّقِ الوعدِ وجِبْنَا النّصرَ وصار الموتُ بَعْزِي يطيبُ
والشمسُ لُ وِقِفْتِ عالِصِرُ تُنظَرُنَا وما بدأ تُغيبُ
طَلَّ العَدْرُ يُقاتلنا
ندهننا الأرض نزلنا
حُمينا الدّار وما قُبِلنا
إلا كلّ النصر نُجيبُ^(١)

كلماتُ هذه الأنشودة باللهجة اللبنانيّة، صحيح، لكنّها من المرّات القليلة التي تجتمعُ فيها الكلمات اللبنانيّة مع المستوى الشّعريّ الجيّد في أناشيد المقاومة الإسلاميّة. نستنتجُ بالمراقبة اقترانَ اللهجة المحليّة عمومًا بركاكةِ المستوى في الشّعْر، وأيضًا بالرقصيّة الإيقاعيّة في الموسيقى، في الأغليبيّة السّاحقة من الأعمال. لا يُمكنُ العثورُ بسهولةٍ على نشيدٍ للمقاومة وقد اجتمعتُ فيه اللهجةُ اللبنانيّةُ مع الإيقاعاتِ التّوريّةِ كـ«المارش» مثلًا. يُبرّزُ المؤرّغُ الموسيقيّ لهذا النّشيد «طارق شريفة»^(٢) استخدامَه للضربِ الإيقاعيّ «النّوري أو الكتاكوفتي»^(٣) في

١- <https://www.youtube.com/watch?v=MDdaUoA4owU>

٢- في حديث مباشر معي بتاريخ ٢٠٢٤/١١/٣٠

٣- إيقاع نوريّ أو كتاكوفتي هو إيقاع فولكلوري يستعمل غالبًا في الدبكات والرقص الشعبي. يُشبه هذا الإيقاع «الصعيدي والبلدي» إلا أنه يبدأ بضربة التّك بدلًا من الدّم

هذا النشيد، وهو إيقاع رقصي، بأن موضوع الأنشودة هذه هو الفرخ بالنصر، والذي تُعبّر عنه الجماعات عادةً في بلادنا من خلال «الدبّكة» وما شابه. هذا التعليل مقبولٌ في هذا النشيد الاحتفالي رُبّما، ولكننا لا نجدُه مُنطيقًا على أناشيدٍ أخرى كثيرة استُخدمَ فيها هذا الإيقاع، ولا يزال، يُفترَضُ منها تأجيحُ روح الثورة وإثارةُ حماسة المُقاتلين وإرهابُ العدو. بعضُ الأناشيد التي نُقدت خلال عدوان تموز ٢٠٠٦ واشتهرت مثلًا على ذلك:

هيهاتُ يا محتلَّ هيهاتُ مِنّا الدُّلَّ
هيهات لُ أرض لُ ربّتنا نساها ونهدمُ قلعتنا
بالدمِّ نكتبُ عزّتنا يَنموت وُما بِننزلُ^(١)

من الثابت في العلم الموسيقي وكذلك في التجربة أنّ هذا النوع من الإيقاعات، كما الذي استُخدمَ أيضًا في نشيد «لبنان أكبر من هيك، لبنان شوكة بعينيك» و «يا محتلّ لا تغامر» خلال حرب تمّوز، لا يحقُّ الغرض الثوريّ في ساحات الحرب ومواجهة الأعداء. لعلّ هذا الذي دفع يقناة «المنار» حينها لاستخدام أناشيد من خارج البيئة الحزبيّة لتحقيق المؤثريّة الجهاديّة اللازمة، حتى لو كلّفهم الأمر بثّ أغنية ثوريّة لعبد الحليم حافظ، «خلّي السلاح صاحي»^(٢).

نموذجُ ثالثٌ بارزٌ وهامٌّ عن الاستعانة بمحترفين من خارج البيئة هو نشيدُ «الضوء المُشدّي» والذي قام بتلجينه الفنّان «عبدو منذر» عام ٢٠٠٨ في رثاء الشهيد القائد عماد مغنيّة:

يا أيّها العربيّ والمُتَنسِّكُ الأُمميّ
ما بالِ محرّابِ التعبُدِ والتّصوّفِ والفداءِ
بيكيك، يتركُ دمعَةً في عينِ أُمك

١- <https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=٨٢٤&linkid=١>

٢- <https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=٢١٤٤&linkid=١٢>

وَيْمُدُّ أَلْوِيَةَ التَّفَجُّعِ يَا عِمَادُ بِلُونِ دَمِّكَ
فِي الْأَرْضِ فِي رَحْبِ السَّمَاءِ
وَيَصَلِّي فِيكَ عَلَى اسْمِ رَبِّكَ
آيَةَ الْأَحْزَانِ بِاسْمِكَ، يَا عِمَادُ^(١)

يُشَكِّلُ هذا النشيدُ الذي شارك فيه عازفون ومنشدون من مختلفِ الطوائفِ الدينيَّةِ أحدَ أضخمِ الانتاجاتِ الإنشاديَّةِ الموسيقيَّةِ الآلاتيَّةِ في هذه المرحلة، فهو عملٌ متطورٌ جدًّا على مستوى البناءِ الشعريِّ وكذلك الموسيقيِّ المُتعدِّدِ الألحانِ والأنظمةِ الموسيقيَّةِ (شرقي-غربي). على الرَّغمِ من ذلك، وكأغليبيَّةِ الأعمالِ الإنشاديَّةِ التي تحقَّقت فيها شروطُ الثوريَّةِ الحضاريَّةِ في الكلمةِ والموسيقى والأداءِ في هذه المرحلة، فإنَّ هذا العملَ وأشباهه من الأعمالِ التي عرضنا بعضها، والتي يليقُ بها أن تكونَ مُكمَّلةً لإنجازِ هويَّةِ أنشودةِ المقاومة التي تشكَّلت في المرحلةِ الثانية، للأسف، لم يتمَّ مواكبتها ترويجيًّا بالشكلِ اللازمِ في خطابِ وسائلِ إعلامِ المقاومة، خصوصًا قناةِ المنار، التي أسرفت في التَّركيزِ على الأعمالِ «الشعبيَّة»، كما باتَ يُعرف، التي تعتمدُ على ركائزِ الكلمةِ العاميَّةِ، ورقصيَّةِ الإيقاعات. الخلطُ الكبيرُ بين أناشيدِ الانتصارِ وأناشيدِ الثورة، والذي سيبلُغُ قمَّةَ الإشكاليَّةِ في المرحلةِ الرَّابعة، بدأ يُفقدُ الأنشودةَ الجهاديَّةَ عنصرَ الثورةِ وحماسَتها، فَحَلَّ التَّفَاعُلُ الجسديَّ العَموديَّ -في الرِّقْصيةِ الناتجةِ عن إيقاعاتِ التَّوْرِي والبلديِّ والكِتَاكوفتي- محلَّ الحركةِ الأفقيَّةِ المطلوبةِ نحوَ ميادينِ الجهاد. لا يبدو أنَّ محاولاتِ «رسالات»، وهي جهةٌ أسَّسها حزبُ المقاومة في هذه المرحلةِ للاهتمامِ بالمنتجِ الفنِّيِّ والأنشطةِ ذاتِ الصِّلةِ، قد نجحت في «فرمَلَة» هذه المشكلةِ وغيرها، الأمرُ الذي يطرحُ أسئلةً جوهريَّةً حولَ خطَّةِ هذه الجهةِ التَّهوضيَّةِ بهذا الفنِّ وغيره، ولا ننسى طبعًا التَّساؤلَ الدائمَ عن مدى تخصُّصيَّةِ وأهليَّةِ اللِّجانِ المُتابِعةِ.

«لطميات الأستديو»: الإرتباك وبداية التهجين

بالعودة إلى واقع اللطميّة في هذه المرحلة الثالثة، يُمكن القولُ بأنّها قد استسلمتُ كُلياً لانحصارِ دورها في الإطارِ الطّقسيّ الدّينيّ العاشورائي، في استكمالٍ لما كان قد حصلَ معها في المرحلة الثانية. فالأنشودةُ الألاتيّةُ ما زالت، على الأقلّ في بعضِ مصاديقها، تُؤدّي الغرضَ، مدعومةً بالمنظومةِ الإعلاميّةِ الضّخمةِ داخلَ الحزبِ وعلى شبكاتِ الإنترنتِ التي عمّ انتشارها. لم يكنْ سهلاً إيجاداً لطميّةٍ معروفةٍ ذاتِ أهدافٍ ثوريّةٍ جهاديّةٍ خلال هذه السنوات. لطميّةُ «اللّدم الرّاكي نُعاهدُ» للشّيخ «حسن بَحَمَد» تُعدُّ حالةً نادرةً هنا:

لِلدّمِ الرّاكي نُعاهدُ لِلوِ الحَقِّ نُجاهدُ
نحن حزبُ الله دوّمًا وحسينٌ لنا قائدٌ^(١)

كلماتُ اللطميّةِ، ذاتُ المضمونِ السياسيّ والجهاديّ، حافظتْ على الهويّةِ الفصيحةِ في حماسةٍ وقوّةٍ معانيها. المُكوّنُ الإيقاعيّ الموسيقيّ، في المُقابل، جاءَ على الميزانِ الرّباعيّ والوتيرةِ البطيئة، وليس الثنائيّ والسريع كما في مرحلةِ الثمانينيّات، وكأنّه تأثر في هذه الجُزئيّةِ الموسيقيّةِ بِمناخِ اللطمِ «الجديد»، لذا نجدُه منقوصَ الحماسة في الشكل.

التّحدّي الذي واجهتهُ اللطميّةُ في هذه المرحلة، كما ذكرنا، هو في كفيّةِ التعاطي مع الغزو الطّقوسيّ والشعبيّ العراقيّ في هذه القضية. على الرغم من تحذيرِ السيّد نصر الله وتوصياته، خضعتُ اللطميّةُ في لبنان بِشكلٍ شبهٍ كاملٍ لِمُنْدَرجاتِ هذا الغزو الخارجيّ، وباتت اللطميّاتُ العراقيّةُ مُنتشرةً كالنارِ في الهشيمِ في مجالسِ اللطمِ وعلى المنابرِ وحتى على شاشةِ قناةِ المنارِ وإذاعةِ النّور. ويبقى السؤالُ الذي يطرحُ نفسه

١- <https://www.youtube.com/watch?v=2KmkczAbbpU>

بقوة في هذه الأزمة: «لما لنا لم تمتثل كل الأجهزة الثقافية والإعلامية والفنية ذات الصلة لإرشادات السيد حسن نصرالله في حينها بخصوص العمل على تعزيز الهوية المحلية للعزاء والطم، وهو الذي قد أكد على هذه الأولوية في عدة مناسبات ليس آخرها في لقائه مع «العزاء والروايد» عام ٢٠١٨ أيضاً، بحضور الباحث، حيث طلب منهم يومها استخدام اللغة الفصحى في حال تعدت اللهجة اللبنانية، مؤكداً على الصعوبة التي يواجهها الجمهور اللبناني في فهم اللغة العراقية. بالطبع فإن القضية ليست محصورة باللغة وفهمها، بل تتعداها إلى المحتوى الكلامي والخلفية الثقافية العاكسة لشعبوية لا مسؤولة تجاه قضية كربلاء، وإلى المكون الموسيقي بكل تفاصيله وإلى أمور أخرى كثيرة ليس بحثنا مجالها. لم نسجل أية محاولة واضحة من قراء مجالس العزاء لملاقاة طلب السيد نصرالله حول المحافظة على الهوية المحلية أو الفصيحة، ولكن على مستوى الطم فقد حاول بعض المعروفين من الروايد اللبنانيين مواجهة التأثير العراقي من خلال الاستمرار بالأداء باللغة الفصحى:

لأجلك يا رب قلبي وصدي خضيان قربي
وفوق فمي من بقايا دمي على الجرح آثار حبي^(١)

الإرتباك اللحني الواضح هنا في البناء التأليفي الموسيقي بين مقام «الصبا» و«الگرد» زادت الإضافات البوليفونية «التعددية اللحنية» إشكالية وتهجينا، وكأنه يعكس كل واقع اللطمية المترتك في هذه المرحلة.

غسلوني بالعيون شيعتي لما بكوني
وحده الأكبر جرحا في فؤادي ليس يمحا
سامحوني سامحوني^(٢)

١- <https://www.facebook.com/share/v/1٥LDCRCewq/?mibextid=UalRPS>

٢- <https://shiavoice.com/play-eyp٧٥>

أكثر ما يُتَوَقَّفُ عنده في هذه المرحلة في مسألة تسجيل اللطمية في الأستديو هو بداية انسلاخها الكلي عن هويتها، وذلك بنقض الأحادية اللحنية «monophony» وخسارة الصدق في التفاعل والمجاورة بين الراديو والمشاركين، إضافة إلى كل المؤثرات الصوتية التي كان يُضِيفُها مُهنِدِسُ الصوت، بما في ذلك صوت لطمة الصدر. الأمر الذي سيزداد في المرحلة التالية مع دخول عناصر صوتية هجينة وخطيرة إلى حدٍ سيستدعي تدخّل بعض كبار المسؤولين وكثير من علماء الدين.

المرحلة الرابعة (٢٠١٣-٢٠٢٤)

محورية الفرد

عام ٢٠١٣ اضطرّ حزبُ الله إلى الانخراط في الحرب ضدّ الجماعات التكفيرية الإزهابية التي كانت قد اختلّت مساحات كثيرة من الأراضي السورية حينها، ووصلت إلى تخوم الأراضي اللبنانية، وبدأت بممارسة الأعمال الإرهابية داخل بعض المناطق في لبنان، وأرسلت العديد من السيارات المفخخة مع الإتحاريين التكفيريين لقتل الأبرياء من أبناء الوطن. كان المرقد الشريف للسيدة زينب بنت الإمام عليّ (ع) في دمشق قد تعرّض كذلك للقصف والتهديد بإزالة من قبل تلك الجماعات التكفيرية. لتلك الأسباب أنبرت مواكبُ المُجاهدين من المقاومة الإسلامية في لبنان لمُحاربة أولئك الإرهابيين على امتداد مساحات وجوهم، من الحدود اللبنانية حتّى دمشق وحلب والبوكمال وغيرها في حربٍ لم تبدُ يوماً أنّها مُفصّلة عن المعركة الأصلية مع العدو الإسرائيليّ ومن ورائه الغرب وحلفاؤه. حقّق المُجاهدون مع رفاقهم من الجيش السوريّ والقوى الأخرى الرديفة انتصاراتٍ كبيرة، وحصروا خطر الجماعات الإرهابية في أماكن محدّدة. معارك ضارية امتدّت على مدى سنواتٍ طوالٍ قدّمت فيها المقاومة القوافل من الشهداء، احتاجت بالطبع

إلى الخطاب الفنيّ الجهاديّ المؤازر. المُلغِتُ جدًّا وربّما المُفاجِئُ هي الصّعوبةُ الشّديدهُ التي يواجهها أيُّ باحثٍ في إيجارِ أناشيدِ آلائيّةِ ثوريّةٍ، من إنتاجِ الجهاتِ المحسوبةِ على المقاومة، واكبّت تلكِ المعارك^(١). نعم، انتشرَ ما باتَ يُعرَفُ بـ«مُرتباتِ الشهداء»، ولكّنها بِكُلِّ الأحوالِ، وبغضِّ النظرِ عن الرّأيِ في المُستوى الفنّيّ لِأغلبِها، خارجةٌ عن مجالِ بحثنا هذا. لم نجدِ السببَ الحقيقيّ وراءَ هذا الغيابِ لِدورِ الأنشودةِ الجهاديّةِ هنا، لكنّ من المرجّحِ أنّها -أيّ الأنشودة- مع نهايةِ المرحلةِ الثالثةِ وبدايةِ الرّابعةِ قد خسرتُ، كما ذكرنا، رصيّدًا ليس بِالقليلِ من قوّتها الثوريّةِ وقدرتها الحماسيّةِ في الحروبِ، و«تورّطتُ» في نمطيّةٍ مُحدّدةٍ جعلتها متناسبةً مع الاحتفالاتِ «الشّعبيّةِ» الدّاخليةِ أكثرَ، كالحملاتِ الانتخابيّةِ ومهرجاناتِ الانتصاراتِ وما شابه. هذا التّرجيحُ أكّدتهُ وضعيّةُ هذه الأنشودةِ إبانَ حربِ طوفانِ الأقصى منذَ أكتوبر ٢٠٢٣ وما ترتّبَ عليها من حُزبٍ على لبنان أيضًا بلغتْ نروثها في أيلول ٢٠٢٤، وسيأتي الكلامُ عنه.

اللطميةُ تحاولُ أن تَسرّجَعَ الأمانة

هذا التخلّفُ الغريبُ للأنشودةِ الآلائيّةِ عن القيامِ بِدورها الثّوريّ والحماسيّ في معاركِ المقاومين ضدّ الإرهابِ في سوريا لعلّه كان السّببَ في نفخِ الرّوحِ

أقسمتُ بالعباسِ مقطوعِ اليدينِ يا شامُ لن تُسبى العقيلةُ مرّتينِ (...)
يا زينبُ الحوراءُ جئنَاكِ اسمعي إنْ يقتربَ منكِ الدّعيُّ ابنُ الدّعيِّ
سنزّلُ الدّنيا بثاراتِ الحسينِ^(٢)

١- بعضُ المستقلين أنتجوا بعضَ الأعمالِ كـ«علي بركات» لكنهم ليسوا من الجهاتِ المنضوية تحت عباءةِ

المقاومة الإسلامية

٢- <https://www.youtube.com/watch?v=iTIOhT-hGeg>

يُمكننا ملاحظة بعض مُحدّدات لطميّات الثّمانينيّات الجهاديّة في هذا المثال وأبرزها: بساطة الجَمَلِ اللّحنيّة، بالإضافة إلى المُشاركة والمُجاوبة الفعّالة من السّامعين. يبقى أنّه لو كان الميزانُ الإيقاعيُّ هنا لحرّكة اللّظمة ثنائيًّا لكان أجدى للمُحرّكيّة والثورة كما مرّ. بعض لطميّات الثّمانينيّات وجدت لنفسها فرصةً من جديدٍ في هذه المرحلة كوسيلةٍ فعّالةٍ لبعث الحماسة من وإلى اللطميّة بعد حوالي ٣٠ عامًا، فعادت لطميّة «أين راغب حرب أين» وأخوانها ليُرَدِّدها جيلٌ جديدٌ ما كان موجودًا في ذلك الرّمن الأول.

في هذه المرحلة بدأت تتشكّل ما باتت تُعرفُ بـ«هيئات اللطم» في استنساخٍ لتجاربٍ شيعيّةٍ غير لبنانيّة، وهي أماكن يتجمّع فيها الشّبان ليستمعوا بشكلٍ أساسيٍّ إلى اللطميّات، بعد أن كانت اللطميّة في السابق مجردَ فقرةٍ تأتي في ختام مجلس العزاء. هذا التطوّر الإداريُّ التنظيميُّ لهذه الممارسةٍ أتاح لها الفرصة لتلعب دورًا كبيرًا من جديدٍ على مستوى استقطاب الشّباب ومشاركتهم. إلّا أنّ هذه التجربة الجيدة كانت بمثابة السّيفِ ذي الحدين لجهة الخلفيّة الثقافيّة للمنظّمين، وكذلك في البرنامج وشكل الممارسة الفنّي ومحتواها، وانتهاءً بالأهداف والنتائج، وهذا ما سيتّضح من خلال الأمثلة:

في ريفِ حلبٍ حين أحاط الأعدا كنتٌ وحيدًا كلُّ رفاقي شهدا
 هل ملك الموت مدّ إلى الروح يدا
 من التي أتتني بهدأة السكون
 تمرُّ فوق خوفي بكفها الحنون
 يا فاطمة يا زهراء^(١)

تحدّث هذه «اللطميّة» عن مشهدٍ من مشاهد الجهاد على جبهة قتال التكفيريين في منطقة «ريف حلب» شمال سوريا. كلمة «لطميّة» تأتي

تجاوزاً رُبّما، فقد يكون ممكناً إدراج هذا العمل تحت عنوان جديد. في هذه المرحلة خضعت ما كانت تُعرفُ بـ«اللطمية» لتحوّلات جذرية على مستوى الشكل، ما جعل البعض يُطالبُ باقتراح عنوان جديد لها كـ«اللطمية النشيد» مثلاً. نلاحظُ في هذا المثال كيف تعاضمت التهجين الذي كان قد بدأ في المرحلة الثالثة بسبب الإضافات التي دخلت على اللطمية عند تسجيلها في الاستديو. بعد التّعديّة اللحنيّة (بوليفونيا) وصوت اللطمة المضطّع، دخلت في هذه المرحلة أصوات الآلات الموسيقية بشكل مباشر كـ«bass guitar and pads» وغير ذلك، وأصبحنا نسمعُ تركيبةً قرعياً كاملةً سواءً آتيةً (timpani و cymbal) أو من خلال تكرار كلمة «حسين» على طريقة (ostinato) وبعض المؤثرات الصوتية الأخرى التي أصبحت تُضافُ إلى التسجيلات الحية للطميات بعد أخذها إلى الاستديو. على الرغم من شكّلها المُهَجَّن الجديد استطاعت اللطمية أن تسدّ الفراغ الثوريّ بنسبةٍ ما خصوصاً في ما يتعلّق باستقطاب الشباب وتعبئتهم نحو ميادين القتال في سوريا ضدّ الإرهاب.

هيئات اللطم واستنساخ التجارب الخارجية

المراقب لعمل هذه الهيئات يُلاحظُ بسهولة مسألة استيراد التجربة. لم تُعدّ المسألة محصورةً فقط باستخدام ألحان غير مُنتجة من الراديو اللبناني، بل تعدتها لتشمل كلّ المكونات والعناصر المرتبطة باللطمية «المهَجَّنة»، بما في ذلك الأجواء المحيطة والمكان والإضاءة. في «اللطمية» السابقة (في ريف حلب) مثلاً، يُمكنُ مطابقتها كلّ العناصر تقريباً مع اللطمية الإيرانية الأصلية (نماهنگ آتش عشق⁽¹⁾) باستثناء اللغة، إلا أنّ اللغة حتّى لم تنجُ في بعض الأعمال كما في «لطمية» (سلام

يا رفاقي⁽¹⁾، حيث أبقى المنشد على عبارة «جَان مَنْ جَان مَنْ جَان مَنْ جَان مَنْ حَسِين» بلغة اللطمية الأصلية الفارسية.

المصدر العراقي للاستيراد بقي كذلك حاضرًا وأساسيًا في هذه المرحلة بالرغم من كونه بخلاف المصدر الإيراني- أكثر شعبيّة، كما ذكرنا، وبعيدًا عن الدوافع والمضامين الجهادية، إلا أنّ السيطرة المؤسفة للهجة العراقية قد بلغت حدًا غير مسبوق مع شروع بعض الشعراء والشاعرات من لبنان بكتابة قصائد اللطميات باللهجة العراقية! كما حصل مثلًا في لطمية (لا تسأل المشتاك):

تَجْرَحُ شعوره	لا تَسْأَلِ المُشْتَاكَ
«حَلْمِي أُرُورهُ»	تُدْرِي بِجَوَابِ الرُّوحِ
وَأَمْشِي مَعَ المَشَايَةِ	وَأكْصِدُ وَاشِيلِ الرّايَةَ
حَلْمِي أُرُورهُ ⁽²⁾	حَلْمِي أُرُورِ حُسَيْنِ

الطمّ المهجّن الجهادي: محدودية النجاح

لا ينبغي أبدًا الاشتباه بأن الهدف الوحيد للأعمال الفتيّة الجهادية، خصوصًا في هذا الزمن، هو تعبئة المُقاتلين للذهاب نحو الميدان، وإن كان هو من أشرف الأهداف. فالمشاركة في الثورة والجهاد اليوم مَصَارِيْقُهَا كثيرة جدًّا، وليس أقلُّها الدَّعْمُ والمُؤازرة والصُّمُودُ عند الألم وفداحة الخسائر. نجح الخطابُ المقاومُ في توسيع دائرة الـ«المجاهدين» على اختلاف أنواع ومساحات جهادهم بشكلٍ هائلٍ في المرحلتين السابقتين كما ذكرنا، فاجتاز تأييد المقاومة ودعمها والثبات معها كلّ الحواجز الاجتماعيّة والمذهبيّة والطائفيّة وغيرها، وكان للأنشودة بالطبع سهُمٌ كبيرٌ في ذلك.

<https://www.youtube.com/watch?v=١٥Dw١Qlzc٤٥-١>

<https://www.youtube.com/watch?v=U٩٣٣KJbJsiM-٢>

تعدّدت العواملُ التي أدّت إلى الإبقاء على أثرِ «اللطميّة» الجهاديّة الجديدة محدّدًا بالمقارنة مع أثر الأنشودة الآلاتيّة المُفترَض، وتوّعّت بين خارجيّ وداخلي. خارجيًّا، لا تحظى اللطميّة أبدًا بنفس الفرص الترويجيّة، وذلك بسبب الفارق الكبير في نسبة المُهتمّين أو المؤيّدين للمقاومة بين من يستمعُ للأنشودة ومن يستمعُ للطميّة، والأسبابُ باتت معلومة. لذلك لا نجدُ لها أثرًا على القنوات الإعلاميّة الدّاعمة للمقاومة، ك«قناة المنار والميادين» مثلًا، في زمن الحروب. حتى في صفوف الشيعة المُتديّنين، نرى مستوى كبيرًا من الإمتعاض، في هذه المرحلة، من الشكل الجديد لهذه اللطميّات، بسبب الإضافات التي طرأت عليها داخليًا، وخصوصًا توقيع الشّهقاتِ وال«زُكُر»، كما بات يعرف، وهو تكرارُ لفظة «حسين» بشكل دوريّ مُنظّم، الأمر الذي يُساهم في إدخال المشاركين، في كثيرٍ من الأحيان، في حالة من النشوة الإضطرابيّة المجنونة (trance)، وقد وصلَ القلقُ من هذه الأجواءِ بالمسؤولين، بمن فيهم السيّد الشهيد حسن نصر الله والسيّد الشهيد هاشم صفي الدين، إلى إعلان حالة الطوارئ لمواجهةِها والحدّ من انتشارها.

يا أعداء مهلاً كم ستندمون
 أنتم قد بدأتُم ثم فاسمعونا
 داحي باب خير حيدر أبونا
 يا علي^(١)

من الأسبابِ الدّاخلية كذلك لمحدوديّة المؤثريّة الجهاديّة للطميّة الجديدة المُهَجّنة هو التّركيزُ على دور الرادوي ومساحته. أصبح الرادو هو مركزُ اللطميّة، ما أفقَدَ اللطميّة الجهاديّة أحدَ أهمّ مُكوّناتها الجوهريّة، أي التّفاعُلُ والمُجاوبة في الأداء بين الرّادوي والمشاركين. تحوّل المشاركون بنسبة كبيرة إلى مجرّد أفرادٍ يؤدّون الدّورَ الإيقاعيّ

القرعبي المرافق للرادود. «الاستعراض اللحني» وتنويع الألحان والأوزان الإيقاعية ضمن القصيدة الواحدة، والانتقال بينها بشكل متوالي، ألقى بشكل يشبه كامل دور المشاركين الذين باتت من المستحيل عليهم التمكن من هذه الألحان وحفظها من المرات الأولى ومجاوبتها كما كان عهد اللطميات الجهادية في السابق التي كانت بسيطة الألحان، سهلة للحفظ والمشاركة. التركيز على دور الرادود واستعراض قدراته ومهاراته الصوتية اكتمل واقعه من خلال الاستعراض البصري في الفيديو كليات الفنية المستحدثة للطميات والمتركة على شخص الرادود كذلك.

ها توضأت بلادي بالدم والعزاء في تراها حيم
حيث كان كل يوم عاشور ها هو «الجنوب» يتلو الماتم
لا مثل غيره هذا العام دم دموع غربة أيتام
أهل الشهادة هم خدام خدام الحسين⁽¹⁾

الأنشودة الآتية: شعبية بلا حدود

لم يبقَ عذر في هذه المرحلة للأنشودة الآتية للمقاومة الإسلامية تعتذر به عن ضياع هويتها، وعن ذلك البؤس الشاسع بين قيمتها الحضارية والفنية والجمالية من جهة، وقيمة من تنطق عنه وباسمه وإليه من مقاومة وسيدها وأهلها من جهة أخرى. لم يبقَ عذر نعم، فالمساحات الفقهية اتسعت، والخبرات تراكمت، والتحصيل العلمي أتيح، والاستفادة من كل الطاقات من خارج البيئة تيسر، والحدود المانعة لانتشارها ووصولها أزيلت، ولكن!.. صانعو الأنشودة الآتية في هذه المرحلة بأعليهم قرروا عن سابق إصرار أن يستكملوا ما بدأ في المرحلة الثالثة من تحويل الأناشيد التي تحمل اسم المقاومة

وسيّدها وتوّدى على منابرها إلى أعمالٍ شعوبيةٍ ورقصيةٍ، وقد دعمتهم جُلُّ المنظومة الإعلامية لل مقاومة من منابرٍ ووسائلٍ إعلامٍ في الترويجٍ لِهكذا أعمالٍ بِشكُلٍ مُستَغْرَبٍ جدًّا، تحتَ زريعةٍ «أنَّ الناسَ تحبُّ هذا النَّمَطَ وتطلُّبه». خسرَت الأنشودة الآلاتية كلَّ روحها الثورية والتعبوية الجهادية تقريبًا على إيقاعاتٍ «المقسوم والتوري والكتاكوفتي والبلدي» الرقصية، وحلَّ التفاعلُ العُموديُّ الجسديُّ المُتمايلُ والرَّقصيُّ محلَّ التفاعلِ الأفقيِّ الحركيِّ المسيريِّ المُعبأ لِسُوحِ الجهاد. نتيجةً لذلك لم نَعُدْ نجدُ أثرًا للأنشودة الثورية الحقيقية عند التحام السيوف واحتدام المعارك. شاهدنا في حربٍ «طوفان الأقصى» كيف اضطرَّ إعلامُ المقاومة لاستخراج أناشيدٍ مثل «يوم الحشر» من الأرشيف بعد ٢٨ عامًا من إنتاجه من أجل تأمين مادةٍ إنشاديةٍ حماسيةٍ وثوريةٍ حقيقيةٍ فعلاً. أصبحت الأناشيدُ الحاليةُ مناسبةً للعناوين الداخلية أكثر، للحملات الانتخابية ومهرجانات التكريم وتخريج الطلاب وذكرى الانتصارات والتحرير فقط، لا بل لم يَعدْ مُفاجئًا أن نرى العديدَ من «أناشيد» اليوم مُستخدَمًا في حفلاتٍ «أهل الدنيا».

الله معك نحنا معك
يا سيد لما تنادينا
ع الجلوي وع المرّة معك
دمّ النخوي يجري فينا
بنمشي عالجمر وما بتركع
خالي الدنيي كلا تسمع
يا سيد نحنا معك^(١)

في هذه المرحلة الرابعة، زال تقريبًا وجود ما كان يُعرَف بالفِرَق. يبدو أن سبب الأول لذلك هو انتشار ظاهرة الـ «play back»، أي الأداء التمثيلي، للنشيد المُسجَّل سابقًا، على المسارح، مع إبقاء ميكروفونًا واحدًا مفتوحًا للنشيد «صاحب العمل». نعم، كما في لطمية اليوم، أصبح مُنشِدًا واحدًا هو محور الأنشودة الآلاتية المقاومة وإليه تُنسب وعلى شخصه يتمحور الفيديو كليب للأنشودة.

قومو هزّو الأرض وهبّو وُرَبُّو ل ما عَرَفُوا يَتْرَبُّو
عَ مَشِيَّتِنَا الصَّخْرِ تَكْسَرُ وَبَصْرَحَةُ اللّٰهُ أَكْبَرُ
خَلْفِ حِصُونُنْ عَمَّ يَنْخَبُّو

استمرّ الاقتران بين وجودِ اللهجة اللبنايية مع الرّكاكّة في السّبك والرّقصية في الإيقاع، وأصبحنا لا نرى من أثرٍ للأنشودة الحاملة بسمات هويّة المقاومة الأصيلة والحضاريّة والرّاقية، حتى وإن وُجِدَتْ على حَجَلٍ، طالما أنّ المنظومة الإعلاميّة لم تُقرّر التّزويج لها وتطهيرها كأنموذج. «شهيّد الحرّيّة» مثال:

وَوَقَفْتَ عَلَى حَضْرَةِ أَيَامِي بِشُمُوحِ الدَّاتِ
تَبَعْتُ مِنْ ذَاكِرَةِ الجُرْحِ الدَّامِي لِلرُّوحِ ثَبَاتِ
وَكذَلِكَ فِيكَ الجُرْحُ وَقَانَا مِنْ دُلِّ المَوْتِ بَعْرُ حَيَاةِ
وَسَتَبَقِي لِلتَّارِيخِ صَدَانَا أَغْنِيَةَ الرِّفْضِ وَصْرَحَةَ لَا
هِيَهَاتِ نُدَلِّ لَهُمْ هِيَهَاتِ⁽¹⁾

يقولُ البروفسور نداء أبو مراد عن نشيد «شهيّد الحرّيّة»: «هذا العملُ الخارق! إنّه عملٌ مُتكامِلٌ ينادينا من أعماقِ إنسانيتنا، فيُنكينا ويحيينا ويرتقي بنا إلى مشارفِ الشّهادة على الحقّ.»

الخاتمة

يخلُصُ البحثُ إلى ما يلي:

1. اعتمدَ الخطابُ الفَنِّيُّ الجهاديُّ للمقاومة الإسلاميّة في لبنان، بشكلٍ كاملٍ ابتداءً وبنسبةٍ كبيرةٍ فيما بعد، على الأنشودة الآلاتيّة واللّطميّة الجهاديّة، واللّتين تَعَرَّضْنَا للعديدِ من المتغيّراتِ الدّاتيّةِ والخارجيّةِ منذ

العام ١٩٨٢ حتى اليوم، ما أتى إلى مستوياتٍ مُختلفةٍ من المؤثريّة شدةً وصعقًا لكلٍ منهما، وذلك على امتدادٍ أربع مراحلٍ زمنيّةٍ قسّمها البحث:

المرحلة التاريخيّة	واقع الأنشودة الآلآتيّة	واقع اللطميّة الجهاديّة
من ١٩٨٢ إلى ١٩٩٠	تمّاهٍ شبه كاملٍ في الدّور، مع غيابٍ أولويّة الجوده الأدبيّة والفنيّة.	
من ١٩٩١ إلى ٢٠٠٢	تفرّد في تحمّل أمانة الخطابِ الجهاديّ مع توفّر كلّ الظروفِ المُساعدة. (تشكّل الهوية)	العودة إلى السياقِ الدينيّ الطّقسيّ العاشوريّ والاهتمامُ بالمُكوّنِ الأدبيّ والتّقنيّ. (حضورٌ فقط في المسيرات)
من ٢٠٠٣ إلى ٢٠١٢	بدايةُ الخلطِ بين أناشيدِ النّصرِ الاحتفاليّة وأناشيدِ الثورةِ الجهاديّة وانخراطٍ في التجربةِ اللبنانيّة الدّاخلية.	استسلامٌ شبه تامٍ لغزو اللطميّة الخارجيّة غير الجهاديّة وبالتحديد، العراقيّة.
من ٢٠١٣ إلى ٢٠٢٤	ترسيخُ نموذجِ أنشودةِ الاحتفالِ ودوّبانُ الهوية.	محاولةُ استعادةِ الدّورِ الجهاديّ عبرَ نسخةٍ مُستوردةٍ مُهجّنة.

٢. الأزمةُ الكبيرةُ في تدنيّ مستوى الخطابِ الفنّي المُموسقِ في أبعاده الثوريّة والتربويّة وغيرها يُمكنُ العملُ على معالجتها من خلالِ وضعِ خططٍ عمليّةٍ تؤمّنُ الحفاظَ على عناصرِ الهوية (التي أظهرها البحث) في الأنشودة الآلآتيّة وكذلك اللطميّة في إطارِ تكاملِ أدوارهما الوظيفيّة في السياقِ الجهاديّ المسؤول.

٣. تُعدُّ «جهاثُ الإنتاج» -كما باتت تُعرفُ اليوم- من أهمّ حلقاتِ صناعةِ العملِ الفنّي في هذا العصر، لكونها تتمتعُ بموقعيّة تجعلها على اتصالٍ بمراكزِ صناعةِ الخطابِ الثقافيّ والسياسيّ والقيميّ من جهة، وبمنظومةِ تنفيذِ المُنْتَجِ الفنّي من المُتخصّصين من جهةٍ ثانية، وبمؤسّساتِ النشرِ

والترويج من جهةٍ ثالثة. وهكذا فإنَّ وجودَ جهاتٍ إنتاجٍ تتحلَّى بالوعي والمسؤولية والأمانة أصبحَ أمرًا ضروريًّا للغاية. تفوُّمُ جهةٍ الإنتاجِ بالإشرافِ، من خلالِ دورِها التخطيطيِّ والتمويليِّ والرَّقابيِّ على تحقيقِ كلِّ الأهدافِ المرجوَّةِ من الأعمالِ الفنيَّةِ المُوسَّقةِ. بِحُكْمِ موقعيَّتها وصلاحيَّاتها تحتلُّ جهاتُ الإنتاجِ موقعَ المسؤوليةِّ المباشرةِ عن العملِ، بدءًا من تحديدِ العنوانِ والموضوعِ، فالصِّيَاغَةِ والنَّصِّ الكلاميِّ، فالبناءَ الموسيقيِّ وتنفيذه، حتى آخرَ مرحلةٍ من العملِ، وعليها في كلِّ مرحلةٍ من المراحلِ اختيارُ الأشخاصِ الكفوِّين، بل الأكثرَ كفاءةً.

٤. نختمُ بالتأكيدِ على أهميَّةِ دورِ المؤسَّساتِ الإعلاميّةِ والجهاتِ الترويجيّةِ المسؤولةِ عن نشرِ الخطابِ الفنيِّ لجهةِ الحقِّ لكلِّ العالمِ، فبدونِ هذا الجهدِ الترويجيِّ المُتخصِّصِ تذهبُ جُلُّ جهودِ العاملينِ على صناعةِ العملِ الفنيِّ سدىً.

المفاهيم التعليمية الأخلاقية ما بين محمد علي شمس الدين وشهريار (دراسة مقارنة)

نور قبيسي^١
أ.د. محمد خاقاني أصفهاني^{٢*}

الملخص

إنّ وجود الأفكار الأخلاقية في الشعر العربيّ والفارسيّ، المستمدة من الثقافة والتربية الدينيّة، أضفى على الأدب والشعر العربيّ والفارسيّ عمقًا وغنى خاصًا. فدراسة الأدب في لغتَيْن مختلفتين بشكل مقارن يساعد على فهم أفضل ومعرفة أدقّ لوضع الأدب والمجتمع لدى كلا الشعبين، كما يساهم في التعرف على أوجه التشابه والاختلاف بينهما. محمد علي شمس الدين وشهريار من بين الشعراء الذين يتمتعون بمعرفة واسعة بالقضايا الأخلاقية والإنسانية. من الواضح أنّ شمس الدين اهتمّ في قصائده بالقضايا الأخلاقية بهدف إصلاح المجتمع العربيّ بشكل خاصّ والبشريّة بشكل عام. ولا شكّ أنّ هذا يعكس انشغاله

١- طالبة ماجستير، سنة ثانية في الأدب المقارن فارسي-عربي مشترك بين الجامعة اللبنانية وجامعة أصفهان. مدرسة اللغة الفارسية في جامعة المصطفى والمستشارية الإيرانية ومدارس المهدي.

الإيميل: nourqoubaisi@gmail.com

٢- أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، الجمهورية الإسلامية الإيرانية (الأستاذ المشرف)

khaqani@fgn.ui.ac.ir

العميق بهذه القضايا. يتمحور اهتمامه الرئيسي حول قضايا المجتمع ومعاناة الناس الاجتماعية، كما أنّ تناوله للقضايا الأخلاقية الفردية يأتي في سياق تحقيق الأخلاق الاجتماعية وبناء مجتمع كريم يتمتع بالكمالات الإنسانية والإلهية. فالمجتمع الذي يتميز بالأخلاق ينشئ أفراداً أخلاقيين في حضنه. لذلك، ركّز معظم جهوده على توعية الناس حول قيمة وجودهم وحقوقهم الإنسانية والاجتماعية.

أمّا شهریار، فهو شاعر أخلاقيّ يعمل بمهارة وبراعة على توضيح المضامين الأخلاقية والتعليمية في أشعاره. قصائده غنيّة بالقيم الأخلاقية والحكم والمواعظ. وتظهر دراسة أشعاره مدى اهتمامه بتعليم جمهوره، حيث يعتقد أنّ العصر الحاضر مليء بالضلال والنواقص الأخلاقية. وأكّد أنّنا ما دمنا لا نلتزم بأوامر الله، سنظلّ نسير في طريق الخطأ والضلال. في ديوانه بأكمله، وبالإضافة إلى إبداعه الأدبيّ ورعايته لجماليّات الشعر، لا يفوت شهریار أيّ فرصة لتقديم التعاليم الأخلاقية والتربوية. ويسعى دائماً لتحفيز جمهوره على اختيار الطريق القويم. موضوع البحث بالنسبة إليه هو إبراز أبرز تعاليمه لإصلاح النفس وهدايتها نحو حياة أفضل. لذلك، فإنّ دراسة المضامين الأخلاقية في أشعارهما يعدّ أمراً مهمّاً وضروريّاً.

فالغرض من البحث هو استقصاء وتحليل الموضوعات المشتركة والمختلفة في أشعارهما، وتصنيف هذه الموضوعات ضمن مجال التعاليم الأخلاقية، حيث سيتم تناول الموضوع وتوضيحه بالاستناد إلى نظرية المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، وبالاستفادة من المنهج المقارن والمنهج التحليلي-الوصفي. كما سنبين في هذا البحث مواطن الائتلاف والاختلاف في المفاهيم التعليمية الأخلاقية بين الشعارين.

الكلمات المفتاحية: الأدب المقارن، المفاهيم التعليمية الأخلاقية، محمّد علي شمس الدين، محمّد حسين شهریار.

المقدمة

لقد خلُق الإنسان بموجب الفطرة والتعاليم الدينيّة بهدف تحقيق مقام العبوديّة والتقرّب إلى الله عزّ وجلّ، إلى جانب تحقيق الكمال الروحيّ والمعنويّ. ولا يتحقّق هذا الهدف إلّا في ظلّ تهذيب الروح وتحلّي النفس بمكارم الأخلاق.

بدأت كتابة الكتب الأخلاقيّة مع أواخر القرن الخامس، حيث تمّ تدوين النصوص الإرشاديّة والنصائح. واستُلهمت هذه الكتابات من الكتب الدينيّة، وخاصةً القرآن الكريم، والأحاديث النبويّة، وأقوال الأئمّة الأطهار وغيرهم من العظماء.

موضوع علم الأخلاق يتعلّق بالإنسان، وهدفه تحقيق السعادة والنجاح للبشريّة في الحياة. تسعى الأخلاق إلى دفع الإنسان نحو القيام بما يجب عليه القيام به باستخدام حريّته وإرادته، مع إبداء أنّ الامتثال لهذه التوجيهات يجلب السعادة، بينما يؤدّي الإخلال بها إلى الشقاء.

يعمل علم الأخلاق على التعرّف على قوى واستعدادات الإنسان المختلفة، وعلى فضائل وذنائب النفس، لتحديد كميّة تحقيق التوازن بين الرغبات المختلفة. ويقدّم هذا العلم أساليب تهذيب النفس، بحيث يتمكّن الإنسان من الوصول إلى كماله المستحقّ وإزالة العقبات التي تقف في طريقه. من دون علم الأخلاق، لن يتمكّن الإنسان من معرفة نفسه، ولن يكون قادرًا على تهذيب إنسانيّته.

النموذج الأخلاقيّ في الإسلام هو الإنسان المتحرّر الذي بلغ الكمال. يتميّز هذا النموذج بالنقاء الداخليّ والإشراق بنور المعرفة الإلهيّة. وتهدف التربية الأخلاقيّة في الإسلام إلى رفع الدرجات القلبيّة في ظلّ المعرفة بالله، حتى يصبح الشخص مؤهلاً للتقرّب إلى الله.

الأخلاق، جمع «خُلُق»، تعني الطبع، العادة، المروعة، والدين. وقد عرّفها «أبو حامد الغزالي» بأنها: «حالة مستقرّة في النفس تصدر عنها الأفعال بسهولة ومن دون حاجة إلى التفكير. فإذا صدرت عنها أفعال حسنة شرعاً وعقلاً، فإنّها تُسمّى خلقاً حسناً، وإذا صدرت عنها أفعال قبيحة، فإنّها تُسمّى خلقاً سيئاً» (الغزالي، ١٩٤٨، ص ٣٩).

أمّا «أفرايم البستاني»، فقد عرّف الأخلاق بأنها: «مجموعة من العادات والصفات والطبيعة والمروعة والدين، وتطلق بشكل أساسي على الأعمال الحسنة» (البستاني، ١٩٦٧، ص ٤٣٢).

الأخلاق تُعد أساساً لتحقيق السعادة العامّة والاحترام الإنسانيّ. العلم والمعرفة لا قيمة لهما إلا إذا ارتبطا بالأخلاق. يرى «اسمايلز» أنّ تحقيق الأخلاق العالية يتطلّب الجهد والمثابرة كما تسهم في بناء شخصية الإنسان (اسمايلز، ١٩٦، ص ١٩). من دون الأخلاق، لن يصل الإنسان إلى الكمال، ولن يحقق السعادة في الدنيا والآخرة. يقول الله تعالى: (قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا * وَقَدْ خَابَ مَنْ نَسَّاهَا) [الشمس ٩-١٠].

كما أنّ الأخلاق تلعب دوراً مهمّاً في الأدب والشعر، حيث تُعد وسيلة فعّالة لنشر القيم الأخلاقية وترسيخها في النفوس. يستخدم الشعراء أساليب أدبية للتأثير على الجمهور، ونقل رسائلهم بطرق مبتكرة ومؤثّرة. وهكذا يمكن القول إنّ الشعر الذي يعالج القضايا الأخلاقية هو أداة فعّالة لتوجيه الإنسان نحو الإصلاح والكمال.

سنتناول في هذا البحث دراسة الموضوعات الشعرية التعليمية الأخلاقية المطروحة في أشعار محمّد علي شمس الدين وشهريار مع تبيان أوجه التشابه والاختلاف بينهما لأنّهما يُعدّان من الشعراء الذين اهتموا بالقضايا الأخلاقية والإنسانية.

الموضوعات الشعرية التي تناولها الشاعران في مجال التعاليم الأخلاقية

الصبر:

تتمحور إحدى قصائد شمس الدين المتمحورة مفهوم الصبر، وهي من عنوانها «زمن الجوع» ناظرة إلى مشكلة اجتماعية لطالما عانت ولا زالت تعاني منها البشرية وهي الفقر، وعلى وجه التحديد الجوع الذي غالبًا ما يترافق مع هذه الظاهرة. أشار الكاتب في عنوان قصيدته «زمن الجوع» إلى كون هذه الظاهرة والمعاناة طويلة وقد تستمر لوقت غير معلوم وأنّ الجوع هو الذي يميّز ذلك الزمن الذي يبدو وأنّ الكاتب كان يشير إلى مسقط رأسه بيت ياحون آخذًا إيّاها نموذجًا ومنطلقًا لهذه القضية مع إمكانية تعميمها لباقي أقطاب العالم والأزمان، فالمعروف أنّ حادثة أو ظاهرة معينة قد تكون كفيّلة بتسمية زمن طويل تيمُّنًا بها يحفظها التاريخ ويحاول الناجون من ذلك الزمان عدم تكراره أو المحافظة عليه بناءً على مدى إيجابية أو سلبية التسمية كما نقول زمن الانتصار أو زمن الحرب، أو حتّى زمن الكوليرا. فالظاهر من تسمية الشاعر لقصيدته كون الجوع هو الحدث المسيطر على ذلك الزمن، وإنّ ما أراده الكاتب وهي الإشارة إلى الفكرة الثانية بعث الأمل من هذه التسمية على أنّه رغم طول هذا الزمن نسبيًا إلاّ أنّه سيتغير وستتغيّر التسمية أيضًا لتصبح زمن الشبع أو زمن العدالة. إلاّ أنّ وبالغالب الآخر قد تتغيّر التسمية لتصبح زمن الموت حيث لا يبقى أحد من ذلك الزمان كي يسمّي أصلًا وكلّ ذلك معتمد على أبناء ذلك الزمن ومدى صبرهم وعزيمتهم وإيمانهم بالله أولاً، وبأنفسهم ثانيًا، وبأنّهم قادرين على تغيير هذا الواقع. وأخذ الشاعر شمس الدين في وصفه أحد أبناء زمن الجوع وهي أمّ صغيرة إمّا بالشكل والجسد نتيجة للجوع وإمّا لصغر سنّها وهي إحدى العادات التي كانت في ذلك الوقت أي الزواج

والأمومة المبكرة. وقد يكون هدف شمس الدين من هذا الوصف بشكل مبطن وغير مباشر تحميل هذه العادة ثمن ما وصل إليه المجتمع من الجوع. إلا أنه وبالنظر إلى مجتمعاتنا وزماننا الحاضر لا زلنا نعاني من الجوع والفقر رغم اضمحلال هذه العادة ويمكن الردّ على هذه الملاحظة من خلال المقارنة وإثبات كون هذه العادة ليست السبب الوحيد الصحيح لكثرتها واحدة من الأسباب لأنّها مع قتلها قلّ الفقر نسبيًا وحتى لو لم يقلّ كثيرًا إلا أنّه لا زال بسبب عوامل وظروف أخرى، ويبقى كلّ هذا ملاحظة لما قد يكون قصد الشاعر.

تبدأ القصيدة بوصف حالة هذه الأمّ وهي تصرخ ويصف صرختها بأنّها تسقط في الليل الهائئ ليصف مدى قوّة هذه الصرخة وفيها لفتة شعريّة جميلة بتجسيد صعود وهبوط الصوت، والصرخة وكأنّها بمحاولتها هذه تحاول أن توصل الصوت إلى مكانٍ ما في السماء لعلّها يستجيب:

صرخة تسقط في الليل، وأكباد الحصى
لم تعد تنضجها نار الجزيرة
(بيت ياحون) هي الأم الصغيرة
تعجن الدمعة والجمر وأقمار السواد
ثم تبكي، حين تدعوها الوجوه المستديرة
أطعمينا يئها الأم التي نعبدها
(شمس الدين، ٢٠٠٩، ص ٣٥)

إنّ توقيت هذه الصرخة مهمّ في تبيان الصبر، فهذه الصرخة صعّدت في الليل بعد تحمّل الجوع والتأكّد من عدم إمكان تناول شيء حتى أكباد الحصى التي استخدمها شمس الدين من باب المبالغة وإبراز الصبر لدى أبناء هذا الزمان، فحتى الحصى والتي لو نضجت واستطعنا أكلها أو الاستمرار في أكلها لما علت صرختها وبقينا صابرين. أمّا الأم الصغيرة

والتي عرضنا بعض أوجه رمزيّتها، يمكننا إضافة معنى آخر لها وهو كون نفس القرية وهي بيت ياحون هي الأم الصغيرة لأبنائها والتي هي بدورها لم تعد قادرة على إطعام أبنائها ليس فقط أبناء القرية فالصرخة تكون مشتركة بين أبناء القرية والقرية نفسها. إذ يكمل أن الأم الصغيرة تحاول بكل الطرق، فإذا كان الحصى لم يعد ينضج، فدعنا نجرب أن نعجن الدموع أو الجمر لعلها تثمر شيئاً. فعلى كل حال لا نملك سوى الدمع والدعاء وتزداد الأم الصغيرة بالبكاء عندما تدعوها الوجوه المستديرة أي أطفالها إلى إطعامها وهنا كما قلنا هذه العبارة تصدق على أطفال الأمهات في تلك القرية وهذه الأمهات وأطفالهنّ يُعدّون أطفال القرية نفسها والذي يؤيّد كون الوجوه المستديرة هم الأطفال عبارة «بيتها الأم التي نعدها» فالطفل في صغره يعدّ والديه هما آلهته وخصوصاً أمّه لأنّها مصدر غذائه الأوّل منذ كان في رحمها حتى أوّل قطرة حليب منها، فتحاول الأمّ بشتى الطرق تأمين الطعام بالنفخ على الرماد وبلعن الرماد لكن لا شيء ينفع، فاستغربت مدى قسوة أعصاب الرماد إذ لم يُحرّك ساكناً أمام هذا المشهد وجوع الأطفال لمّ لم يتحوّل الرماد إلى تفاح؟ تدرك الأم أنّ هذا يحدث فقط في الجبّة وأنّه لم يعد بإمكانها فعل شيء غير الصبر، فتصبر ويبقى صدى الجوع يلوح في ذلك الزمان «أطعمينا».

(تنفخ الأم عن الجمر الرماد)

أطعمينا

(تلعن الأم الرماد)

أطعمينا

(كيف لا تنبض أعصاب الرماد؟)

أطعمينا

(لم يعد غير الصدى....)

أ ... ط ... ع ... م ... ي ... ن ... ا

(شمس الدين، ٢٠٠٩، ص ٣٦)

في حين يتناول شهريار أيضًا مفهوم الصبر في شعره مستعرضًا أهميّة الصبر بذاته والنتائج العظيمة المترتبة عليه وتقديمه النصح قد لا يكون مباشرًا بشكل واضح حتى لا يفقد هويّته كشاعر ويتحوّل إلى مصلح اجتماعيّ إنّما يطرح هذه الأهميّة والنتائج بلغة شعرية جميلة ومن خلال وصف واستعارة ومقاربة قد لا يلتفت إليها الجميع، الأمر الذي يجعله فنانًا حقيقيًّا، فصاحب أقلّ عقل سليم وفطرة سوية سيفهم المقصود ويعمل بالنصيحة التي عندما تكون بهذا القالب الفني غير المباشر وغير المتهكّم والموجّه لأحد على وجه الخصوص، يكون تأثيرها أكبر وانتشارها أوسع. بالإضافة إلى كون الناصح في هذه الحالة شهريار هو نفسه متحلّ بهذه الفضيلة التي يحاول توصيفها وهذا الأمر يساعد على زيادة تقبّل الناس له ولم يرد طرحه فالناس عادة ينفرون من الشخص الذي يقدّم نصيحة معيّنة وهو لا يتحلّ بها أو لا يمارسها ولا يعمل بها كأن ينصح الشخص الكاذب الناس بالصدق، فتأثيره على أنفسهم وبالتالي على سلوكهم أقلّ بكثير من تأثير شخص صادق ينصح الناس بالصدق، والأمر عينه ينطبق على شهريار فالمطلع على حياته يدرك مدى الصعوبات والبلاءات التي تعرّض لها ومدى صبره عليها، فيأخذ كلامه عن نتائج الصبر العظيمة على محمل الجدّ ذلك لأنّ شهريار قد لمس تلك النتائج بنفسه. ومن القصائد التي تحدثت عن الصبر قصيدة «سلاح الصبر» إذ شبّه شهريار الصبر بالسلاح ذلك لأنّ السلاح يستخدمه الإنسان لحماية نفسه والدفاع عن المظلومين كما ويستخدم في الهجوم أيضًا، إلّا أنّ السلاح في الأيدي والنفوس الخاطئة يتحوّل لأداة للظلم وكذلك الأمر بالنسبة إلى الصبر، فعلى الإنسان أن يستعين بالصبر في مواقف معيّنة صحيحة لأنّ هناك بعض المواقف بحاجة إلى انتفاضة كي لا يتحوّل سلاح الصبر إلى سلاح الخنوع والذل. وبعيدًا عن هذه التقديرات يُبرز شهريار في قصيدته هذه الجانب الدفاعي عن الصبر، إذ عدّ سلاح العقل في مواجهة المصائب هو الصبر. فالشخص عندما يتعرّض لهجوم كبير وحين تتكاثر عليه البلاءات فإنّه قد تخرج منه أفكار وتساؤلات تززع استمراره النفسي

وقد تصل لتطال استمراره الإيمانِي في بعض الأحيان. فإذا انتصرت هذه الأفكار ولم يستطع العقل احتواءها، فإنها ستبدأ تظهر وتتمثّل في السلوك وهنا يكمن أهمّ وأقوى خطّ دفاع للعقل ألا وهو الصبر. إذ يحجب تلك الأفكار ويحافظ على استقرار الإنسان. فالصبر تقريباً ككلّ شيء في هذه الحياة، كلّما مارسته أكثر اعتدت عليه أكثر وأصبح أسهل للتطبيق، فشهريار في البيت الثاني، أدناه، لا ينكر صعوبة الأمر خصوصاً في المراحل والمراتب الأولى متسائلاً عن أي مكيدة يمكن أن نَعفو أو نصبر. إلا أنّ العفو مرتبة أعلى من الصبر ولعلّه إشارة إلى هذا التدرّج الذي شرحناه فعندما يصبح الصبر سهلاً عند الإنسان فإنّه ينطلق إلى مرحلة العفو عن كلّ مكروه ناتج منها. فالبلاء الواحد قد يولّد أكثر من مكروه على عدّة أصعدة من حياة الإنسان والدرجة الأعلى والأرقى في فضيلة الصبر هي الصبر عليها جميعها بل هو العفو عنها أيضاً، ويختتم بتشبيه آخر يُري مدى أهميّة الصبر وتأثيره الجميل على الإنسان، فكما تُطلى المعادن العادية ذات القيمة الضئيلة بالذهب فتصبح أجمل من ناحية الشكل وتزداد قيمتها كذلك تأثير الصبر على الإنسان فيزيده جمالاً وقيمة بين الناس وبزيج عنه الحزن.

عقل را اسلحه در جنگ مصائب صبر است
او چه مكرى كه معافى دهد از هر مكروه
چون فلزى كه مطلا كنى از آب طلا
به شكر خنده هم اندود توانى اندوه

(شهريار، ۱۳۸۵، ص ۱۱۳۹)

الترجمة:

للعقل سلاح في حرب المصائب، هو الصبر هو الدرع / ييا لها من حيلة تمنح العفو عند كلّ مكروه / كما تطلي المعدن بماء الذهب / يمكنك تغليف الحزن بابتسامة شكر

التشابه والاختلاف:

يتشابه شمس الدين وشهريار لأنهما تعرضا لنفس المفهوم الأخلاقي وهو الصبر حيث أبرزتا أهميته ونتائجه وأثره، ولم يغفلا عن صعوبته إلا أنهما يختلفان أولاً في نوعية الصبر، فالصبر المطروح عند شهريار أعظم مما هو عند شمس الدين وأشمل، فشمس الدين اختار التحدّث عن الصبر على الفقر والجوع في حين شهريار تناول موضوع الصبر بشكل عام ليشمل كلّ مصيبة وبلاء بما فيها الفقر. ثانياً يبرز وجه الاختلاف في اللغة الشعرية إذ لم يعبر شمس الدين بلفظة الصبر خلال قصيدته «زمن الجوع» إلا أنها تفهم من خلال المعاناة التي حاول تصويرها في حين أنّ شهريار كان مباشراً في ذكر هذا اللفظ وأهميته. والاختلاف الثالث يكمن في التوصيف، فشمس الدين قدّم توصيفاً لحالة اجتماعية وعلى ما يبدو كانت تعاني منها قريته أيضاً واستنتجنا منها صبر أبناء تلك القرية، في حين أنّ شهريار كان يصف ويستعير ويشبه الصبر نفسه بالسلاح تارة وبالمعدن المطلي بالذهب تارة أخرى.

التوكّل:

يستعرض محمّد علي شمس الدين في شعره مفهومًا أخلاقياً جديداً وهو مفهوم «التوكّل». والتوكّل كمفهوم ينطبق على أشياء كثيرة، فقد يتّكل الإنسان على أخيه الإنسان وقد يتّكل الإنسان على الحيوان كأن يوكل أمر إحضار الطير المصطاد إلى الكلب مثلاً، وهناك بعض الحالات حين يوكل الشخص جلاً حياته وأموره لأمر لا صلة لها ولا تأثير عليها كالإفلاك والخرافات والأساطير. أمّا هدف شمس الدين هنا فهو إبراز أرقى وأسمى أنواع التوكّل وهو التوكّل على الله والذي يكون هو المستند الأساس في الاعتقاد والشعور وإن حدث عبر أقطاب الحياة المختلفة، ويمكننا هنا ربط هذا المفهوم وهذا الهدف بعنوان القصيدة التي ورد فيها وهو ربط جميل وموفق من قبل شمس الدين، فقصيدة «أربعة وجوه في مرآة مكسورة» تشير إلى كون الناظر في المرآة شخص واحد ولكنّه في الحقيقة ذو وجوه

متعددة مختلفة، يظهر كل وجه منها على أساس الموقف أو الشخص أو الشعور الذي يخضع له ويعيش هذا الشخص حالة تخبُّط وضياح بين هذه الوجوه فهو لا يعرف أنها وجهه ونفسه الحقيقية التي يجب أن تبرز في كل الأوقات، ولا يستطيع أن يرى تضارب هذه الوجوه أو مجموعها سويًا ليختار، إلا بعد أن تُكسر المرأة فيظهر كل وجه على جزء من المرأة المكسورة أي بعد أن تتكسر نفسه ويصل لمرحلة ضيق وضعف شديد. وهنا في هذه الحالة الصعبة جدًّا لا يوجد هناك أحد تستطيع أن تتكل عليه لمساعدتك وإخراجك من حطام نفسك وانتشالك مع جزء نفسك المكسور سوى الله، كما لا يوجد شيء في هذا العالم سيساعدك على ترميم هذا الجزء المكسور وإبرازه وتحسينه عدا الله. وإذا كان الله قادرًا على هذا، فهو قادر على كل شيء من الأمور والمشاكل التي تحيط الإنسان.

لذا فهو المصدر الأول والأخير والأساس لثقة الإنسان والتوكُّل، وهذان الأمران أي الثقة والتوكُّل مقترنان، إذ لا يمكن حصول التوكُّل الصادق والحقيقي لدى الإنسان مع فقدان الثقة في المتوكُّل عليه، وكلما رأى الله تعالى الثقة أعلى من جانب الإنسان أي توكُّله أعلى وأصلب، كلما كان ردُّ الله تعالى وتوفيقه أسرع وأوضح. تبدأ الأبيات المخصصة بالتوكُّل بتقديم والدٍ نصيحة لابنه وهنا حدّد شهريار الأب والابن وهذا ليس كنصيحة أخ لأخ أو صديق لصديق لأنّه في مقام إعطاء نصيحة مهمّة يريد تعميمها على الجميع وحتى يكون أثر هذه الرسالة أقوى في النفس وأكثر تقبُّلاً جعل النصيحة من الأب وإلى لابن لأنّ من المعلوم أنّ نصيحة الأب دائماً ما تكون في مصلحة الابن وتكون نابعة من حبه واهتمامه الخالص له بالإضافة إلى سنه وخبرته، نحن لا نقول أنّ هذا الأمر لا ينطبق على الأخ أو الصديق أكان في موضوع صدق الشعور والمنفعة أو الخبرة فقد يكون لك أخ يكبرك بعشرين عامًا ويكون والدك متوقِّفًا مثلًا فيكون بمثابة أبٍ لك والأمر نفسه ينطبق على الصديق لكن الاستثناءات كثيرة في هذه الحالات أكثر من تلك التي بين الأب وابنه والتي وإن حصلت فلا يعدّ هذا الشخص أبًا ولا يستحق هذا اللقب أو الموقع. وهذه النصيحة تمثلت بسرد قصة الروم والتي قد تكون إشارة إلى القصة

نفسها المذكورة في القرآن الكريم، وأنّه في ذلك الزمن وتلك الحروب والتي وإن تكرّرت وهي سوف تتكرّر لأنّ التاريخ يعيد نفسه حتى يأتي زمن وأشخاص تمل من هذا التاريخ وتقرّر تغييره.
ماذا تبصر في قسّمات الوجه المهزوم؟
قال اسمع يا ولدي:

هذا زمن غلبت فيه الروم
فإذا ما اهتز السيف المرجاني
على عنق الطفل المفطوم
فاقرأ : (سبحانك)...
ثم اغمس كفيك بساقية النيل المسموم
وتوضأ بالدم....
اغسل وجهك بالزقوم
فالدّم ...
الدم...
الدم ...
هو الحي القيوم

(شمس الدين، ٢٠٠٩، ص ٤١)

ورأيت الأطفال تهتز أعناقهم بالسيف وحتى الأطفال الرضع منهم وهذه أكثر أشكال الظلم تجلياً فعليك أن تقرأ «سبحانك» وهذه أوّل إشارة إلى التوكّل على الله ثم أن تتوضأ من الدم المسموم الذي يملأ النيل وهذه إشارة ثانية إلى الثقة بالله وعليك فعل ذلك لأنّ «الدم» هو الحي القيوم أي أنّ الدم والتوكّل على الله هما من يحركان الأنفس وينصرانها على الظلم وبالتالي على الحياة.

أمّا شهريار فقد تناول أيضاً مفهوم التوكّل وخصّه بالتوكّل المطلق والخاصّ بالله تعالى وذلك في قصيدته «نهال الأمل» وهي بدورها تسمية موفقة وجميلة من قبل الشاعر. فالنهال هي الشجرة التي غرست حديثاً والتي

تشكّل مثلاً وحالة واضحة للثقة والتوكّل على الله في نموّها وإثمارها، إذ بعد تهيؤ العوامل لا يمكن أن يتوكّل الشخص على أحد أو شيء آخر غير الله تعالى لكي تنمو وتثمر. يبدأ شهريار في الأبيات المعنيّة بالتوكّل بالتساؤل عن أي حكومة تكون مبنية على التوكّل ويرضى بها أيّ ملك في هذه الحياة، وهذا التساؤل في محلّه فكلّ الملوك عبر التاريخ وصولاً إلى الحكومات في عصرنا الحالي لا يمكن القول أنها لم تصل إلى مرحلة التوكّل المطلق في عملها، وهنا يجيب شهريار بأنّ حكومة العالم المتمثلة بهذا الكون الضخم هي وحدها من تتبع سياسة التوكّل على الله في عملها ونعم هذه السياسة ويريد شهريار أن يوضّح ويقارن بين هذا العالم الشاسع الواسع الذي يثق بالله تعالى ويتوكّل عليه في أموره والنتيجة العظيمة المحيرة من سريانه وحكومات العالم أجمع التي نكاد لا نرى مقارنة بينهما ونتائجها المخزية تجاه نفسها وتجاهل العالم في هذا الصدد لينصح ويوجّه العالم المتمثل بالبشر بانتهاج هذه السياسة وهي التوكّل والثقة بالله تعالى في كلّ أمور ومنعطفات الحياة في حياتهم الشخصية وفي سياساتهم الاجتماعيّة والثقة والوعد بأنّ النتائج ستكون ناجحة وعظيمة ولا يحتاج إلى إعطاء دليل أو ضمان لذلك لأنّ العالم مفتوحٌ فاقروه.

چه دولتی است توکل که شهريار به کام

جهان خویشتن از دولت توکل کرد

(شهريار، ۱۳۸۵، ص ۱۷۲)

الترجمة:

التوكّل دولة ويا لها من دولة استعان بها شهريار ليجعل دنياه هي التي تروق له ولذاثقتته

التشابه والاختلاف:

كلا الشاعرين تناولا مفهوم التوكل، وخصّاه بالتوكل على الله وإبراز أهميته على حياة الإنسان والنصح له ولكن بأسلوب خاص بكلّ منهما فكان نصحاً جميلاً وفريداً من كليهما، فشمس الدين استعمل النصيحة المتمثلة بالأب والابن لإبراز التوكل رابطاً إياها بمواجهة الظلم. أمّا شهريار فقدّم تساؤلاً عن أهميّة التوكل وفوائده رابطاً هذا التساؤل بالحكومة والعالم.

الإخلاص:

يكمل شمس الدين رحلته في تضمين المفاهيم الأخلاقية في ديوانه ويلمّح في أبيات من قصيدته «بقعة خلف مدار الذاكرة» إلى مفهوم مهمّ جدّاً ألا وهو الإخلاص وكعاداته يختار شمس الدين عنواناً مناسباً وموفقاً لما يريد طرحه، فالشيء الذي يكون خلف الذاكرة والذي عبّر عنه بـ «البقعة» يكون أكثر قرباً من النفس وأصعب من أن يُنسى وعليه يجب أن يكون أمراً ذا أهميّة كبيرة للنفس سواء أكان صفة يجب أن تتحلّى بها النفس كالإخلاص مثلاً أو قد تكون البقعة شخصاً أو حدثاً معيّناً له مكانة خاصّة في النفس فتسحبه إلى ما وراء الذاكرة. الإخلاص بمعناه الواسع يشمل الإخلاص في العمل، والإخلاص في العلاقات الإنسانيّة وغيرها، لكن ما يريد الشاعر التعبير عنه وتوصيفه هو الإخلاص لسيدّ الكون أي الإخلاص لله في العبادة والحياة. حيث تبدأ الأبيات بخطاب بين الفقراء والله، واختيار الفقراء بالذات كأحد أقطاب الخطاب هنا دقيق لكون صفة الإخلاص تتمثّل بهم بل وتكون واضحة نيّة لأنّهم رغم فقرهم ومعاناتهم من ذلك إلا أنّهم يبقون مخلصين لله ولا يرتدون عليه. إذ يعبرون بأنّهم ملح الأرض للإشارة إلى كثرتهم وأهميتهم في هذه الحياة، وأنّهم يشربون السمّ ويبقون شرفاء وهي مبالغه لما تعرّضون له من أنياب هذه الحياة، لكنّهم لا يخونون علاقتهم بالله إذ أنّ عبادتهم وخطابهم معه لا يتأثر بالصعاب أو أيّ شيء آخر. خطابهم معه خالص بالبوديّة.

نحن ملح الأرض نحن الفقراء

نشرب السم ونبقى شرفاء

(شمس الدين، ٢٠٠٩، ص ١٥٧)

وفي السياق نفسه لا يفوت شهريار فرصة الحديث عن الإخلاص أيضًا إذ يضمّنه في قصيدة «سلام» وفي هذه القصيدة قد لا يكون واضحًا كون نوع الإخلاص المنتقى هو الإخلاص لله، لكنّه بشكل أكيد عائد إليه، فهو يسلم ويحيي المحاربين والمقاتلين الشجعان على طول الزمن، تحديداً الزمن الإسلامي الذي برز هؤلاء الأبطال فيه للدفاع عن الإسلام من أول شهيد في الإسلام عمّار إلى مالك الأشترو وصولاً إلى آخر شهيد مضى في الثورة الإسلامية الإيرانية التي تُعدّ امتداداً لهذا النهج والنموذج المعاصر الحقيقي الذي شكّل حمايةً وصوناً كبيراً للإسلام من الانهيار.

سلام ای جنگجویان دلاور	نهنگانی به خاک وخون شناور
سلام ای صخره های صف کشیده	به پیش تانکهای غول پیکر
صف جنگ و جهاد صدر اسلام	صف عمار یاسر مالک اشتر
به قرآن وصف او بنیان مرصوص	صف مولا علی سردار صفدر

(شهريار، ١٣٨٥، ص ١١٣٢)

الترجمة:

سلامٌ عليكم أيّها المحاربون الشجعان / أنتم كالحيثان تسبحون في الدماء والأرض
سلامٌ عليكم أيّتها الصخور المصطفة / في وجه الدبابات العملاقة
صفكم هو صف الحرب والجهاد في صدر الإسلام / صف عمّار بن ياسر ومالك الأشترو
وقد وصفه القرآن بالبنيان المرصوص / صفّ يقوده المولى علي القائد المغوار

يصفهم شهريار بالشجاعة والصلابة كالصخور والجبال كما يصفهم بما وصفهم به الله أي البنيان المرصوص المتماسك لتحقيق هدف واحد وهو حماية الإسلام. فمن خلال هذه الأبيات تتوضّح رسالة شهريار وهي أخذ إخلاص

هؤلاء الأشخاص محلّ فخر واقتداء وإخلاصهم يتمثّل في الإخلاص للإسلام ورسالته والتي مردّها الإخلاص لله وحماية رسالته من التحريف أو حتى النسيان وإخلاصهم لأولياء الله ورسله كالنبي محمّد (ص) والإمام علي عليه السلام. فلولا هذا الإخلاص في قلوبهم لحماية هذه الرسالة لاندثر الإسلام وما بقي منه شيء.

التشابه والاختلاف:

يلتقي الشاعران في تضمين كلّ منهما لمفهوم الإخلاص في شعره من خلال اتخاذ نماذج تتحلّى بهذه الصفة وهنا يكمن أوّل اختلاف بينهما فشمس الدين اختار الفقراء ليمثّلوا صفة الإخلاص، أمّا شهريار فاختر المجاهدين والمدافعين عن الإسلام لآداء هذا الدور فيما يخصّ مفهوم الإخلاص نفسه، فشمس الدين تحدث عن الإخلاص لله وشهريار تحدث عن الإخلاص لحماية الإسلام والذي يمكننا عدّه إخلاصاً لرسالة الله والفرق الثالث الواضح بينهما هو اللغة الشعرية الفنيّة التي حافظ عليها شمس الدين في قصيدته فهو يعتمد لغة شعرية خاصّة، فكانت قصيدته مليئة بالجدّة في المعاني، وكثافة الصورة وأصالتها. أمّا شهريار فقد كان تركيزه على المعنى والمحتوى الذي يتناغم مع الثورة وليس على التعبير الفني. فلغته قائمة على البساطة وسلاسة الكلام.

حسن الظنّ:

إنّ اختيار مفهوم أخلاقيّ محدّد من ضمن مجموعة كبيرة من المفاهيم وتضمينه في الشعر الذي لا يعدّ المكان الأنسب أو لنقول المألوف لهكذا مواضيع يدلّ على معرفة الكاتب بهذا المجال وتأثره به في المنحى العمليّ والحياتيّ وعليه فقد اختار شمس الدين أحد أهمّ المفاهيم الأخلاقيّة التي لها تأثير عظيم ليس فقط على نفس الإنسان وإنما على المجتمع بأسره، وهذه الفضيلة هي حسن الظنّ التي عالجها الشاعر في أبياتٍ من قصيدة

«حراسة الليل حراسة الشاهد».

وهذا العنوان في حقيقة الأمر مثير للاهتمام خصوصاً في محاولة ربطه بأبيات حسن الظنّ على وجه التحديد. فلليل والشمس أصدقاء مختلفون تمامًا، فأصدقاء الليل هم الشعراء، الكتاب، الفنانون بشكل عام وهذه قلة أما أكثر أصدقاء الليل لجوءاً له فهم المكتئبون والمحزونون الذين ضاقت قلوبهم أو عقولهم في هذه الحياة، فيكون الليل خير جليس ومستمع لهم وبعدهم شاهداً على كل ما يشعرون به أو يعبرون عنه. فمن هنا عدّ الكاتب حراسة الليل هي حراسة للشاهد ولفظة الحراسة هنا تشير إلى تخوُّف الشخص من فقدان الشاهد عندما يطلع الصباح، لكنّ الشاعر يريد من كلّ مَنْ يرى في الليل صديقاً وأنيباً أن لا يحرسه مخافة أن لا يعود بل أن يحسن الظنّ به وبأنه عائدٌ لا محالة فقط عليه الانتظار ومن هذا المنطلق السهل نسبياً بسبب دورة النهار والليل على الإنسان أن يحسن الظنّ بأخيه الإنسان وهذه الخطوة قي غاية الصعوبة والتعقيد لما تحمله النفس من احتمالات ورغبات ولما تشكّله هذه الحياة من محطة تراحم، فإذا استطاع المجتمع بأسره أن يحسن الظنّ فهذه ستكون نقلة نوعيّة في مسيرة تكامل المجتمع نحو إنسانيته المرجوة لكنّ الأمر ليس بهذه السهولة لذا أراد الشاعر أن يبيّن هذا الأمر وأن يوضح حدود حس الظنّ فيختار في أبياته شخصين يعاتب أحدهما الآخر:

حدّرتك من هذا الدرب وتلك الصخرة

حدّرتك من طيف أبيك

حدّرتك من سيّدة القصر الفتانة

حين تكون الضحكة أقصر من شفيتها

حدّرتك من سيّدك البدويّ إذا صلّى

وتوصّأً بالياقوت

حدّرتك من طيف نبي يظهر عند الجسر

ويقتلُ باسم براءته

حدّرتك من طيف إلهك تصنعه قبل طلوع الفجر

وتأكله حين تجوع
 حدّرتك من أشباهك في الأحياء
 ومن أشباهك في الموتى
 ولكنهم سيدي، خدعوني

(شمس الدين، ٢٠٠٩، ص ٢٩١)

فالأول يمثّل الشخص الذي يسيء الظنّ أو لنقول يُعدُّ حذرًا بشكل أكثر ممّا يجب وهو يعاتب الشخص الثاني الذي يُعدُّ مثالاً لحسن الظنّ. فالشخص الأول حدّر الشخص الثاني من العديد من الأمور التي قد تكون في بعض الأحيان مبالغًا فيها كتحذيره من الدرب والصخرة وطيف أبيه ومحذرًا إيّاه أيضًا من سيّدة القصر الفتانة وهذا تحذير من الانجرار وراء الشهوة ومحذرًا إيّاه من اتباع المنافقين وممن يدعون الفقر ويتوضؤون بالياقوت وحدّره من الانجرار وراء هذا النفاق، كأن تأكل طيف إلهك حين تجوع كما وحدّره من أشباهه من الأحياء والموتى ليصحح مسار حياته. وبعد كلّ هذه التحذيرات يجيب الشخص الآخر بأنهم خدعوه أو بمعنى أنّه خدع وهذه إشارة لحسن ظنّه بكلّ هذه التحذيرات، ويريد الشاعر هنا أن يوضّح حدود حسن الظنّ فلا سوء الظنّ وكثرة الحذر في كلّ تفصيل في هذه الحياة مناسب ولا حسن الظنّ بشكل مطلق لأنّه عرضة للخداع، فهناك بعض الحالات لا مجال لأيّ احتمال حسن في حقه فيجب الحذر وهذه المهارة بحاجة إلى خبرة كبيرة وإذا اتقنها المجتمع فإنّه سيتكامل بشكل سريع وسيتمكّن من تشخيص كلّ فرد من أفراده بشكل صحيح ودقيق ومحاولة الإصلاح.

في حين يشير شهريار إلى أعلى مراتب حسن الظنّ وأكثرها تأثيرًا على حياة الإنسان وهي حسن الظنّ بالله ويمكن استخراج هذه الإشارة من خلال بعض الأبيات التي ذكرها في ديوانه مخاطبًا القلب وهو موطن النفس والإيمان بأنك إن لم تستطع رؤية الخير والجمال في هذا العالم فلا تحزن ولا تتضايق، فإنّ الله موجود وهو منبع الجمال والخير. وقد تناول أثرًا واحدًا في هذه الأبيات وهو الكرم وما له من تأثير على النفس، فلو اختفى الكرم من أنفس جميع البشر فعلى القلب أن لا يحزن وأن يُحسن الظنّ بالله بأنّه

أكرم الأكرمين وسوف يرزقك.

ای دل اگر در جهان نشان کرم نیست

غصه مخور جان من خدای کریم است

(شهریار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۸)

الترجمة:

أيها القلب إن لم يكن في هذا العالم أثرٌ للكرم / فلا تحزن يا روعي فإن
الله كريم

التشابه والاختلاف:

وعليه يتشابه الشاعران بحديثهما عن حسن الظنّ وتأثيره الإيجابي على المستوى النفسي والمجتمعي، لكنهما يختلفان بنوع حسن الظنّ المتطرق إليه وطريقة التعبير عنه، فشمس الدين تطرّق لحسن الظنّ بشكل عام وبين الأشخاص والحوادث بشكل خاصّ بصورة عتاب بين حسن الظنّ وسوءه للوصول إلى الحلّ الوسطي الذي يمثّل طريق تكامل المجتمع. في حين عني شهريار بحسن الظنّ بالله تعالى ومدى تأثيره وإفراحه للقلب مخاطبًا القلب موطن الأسرار والآمال بحسن الظنّ بالله، فإذا اسودت الدنيا وانقطع كلّ خير فيها وتلاشت كلّ الصفات الحميدة فيها يبقى الله وحده منبعًا للجمال والخير والرزق.

التسليم:

قد يعتقد البعض أنّ التوكّل والتسليم يفيدان الترادف أي أنّهما يحملان المعنى نفسه ولكن بألفاظ مختلفة ولكن في الحقيقة هذا الاعتقاد خاطئ، وهناك فرق جوهري بين التوكّل والتسليم. فالتوكّل هو وضع الثقة في شيء آخر مع مراعاة الرغبات الشخصية للمتوكّل أمّا التسليم فهو وضع الثقة في شيء آخر حول أيّ موضوع في هذه الحياة من دون مراعاة لرغبات المتوكّل الشخصية،

فيسلم أمره بالكامل وتكون درجة الثقة في التسليم عالية جداً لتصل إلى كون رغبات ومصالح الموكّل والموكّل واحدة، وبعبارةٍ أخرى يمكننا القول أنّ التسليم درجة أعلى من التوكّل وهذا ما يريد شمس الدين إظهاره من خلال بعض الأبيات من قصيدة «ذِكْرُ ما حصل للنبي حين أحبّ» وربط هذا العنوان بالتسليم وسيوضح عند شرح الأبيات، فكما عبّر شمس الدين عند تعرّضه لمفهوم التوكّل وأنّ أسمى مصاديقه هو التوكّل على الله، ولأنّ التسليم درجة أعلى من التوكّل فيكون التسليم لله هو بدوره أعلى وأسمى مصاديق التسليم. إلّا أنّ الشاعر لم يعبّر صراحةً بلفظة الله إنما استخدم لفظة القدر الراجعة لله لأنه هو وحده من يقضي ويقدر.

لأجلك عدّلت ميزان روعي
وأسلمت قلبي إلى قدر غامضٍ
إلى الله ...

(شمس الدين، ٢٠٠٩، ص ٣٣٦)

فيبدأ شمس الدين على لسان النبي (ص) دون تحديده وكعادته يختار نموذجاً مؤثراً لإيصال رسالته، ففي هذه الحالة ولكون الاعتقاد السائد والصحيح بأنّ النبي (ص) معصوم عن الخطأ، فتجربته تصح أن يُقتدى بها من دون تفكير. فالنبي (ص) يخاطب حبييته وعند سماع أو قراءة هذه الجملة أو عنوان القصيدة سينتابنا الاستغراب فهل للنبي (ص) حبيبة، وما هي طبيعة هذا الحبّ، يكمل النبي (ص) خطابه بأنّه عدل ميزان روحه حتى تتساوى كفاه ويسع حبّ الحبيبة وحبّ الله دون أن تطغى الحبيبة وتستحوذ على فكر الروح، فيأتي تساؤل واستغراب أكبر وهكذا يجب أن تقسم الروح وكيف وصل النبي (ص) لهذا التعديل؟ فيكمل النبي (ص) جوابه بأنّ هذه المرحلة الأولى من تعديل الروح وتكون بمعرفة الله والتوكّل عليه، أمّا المرحلة الثانية فيجب أن تميل كفة لله وتملأ القلب والروح. وهذا الواقع الأكمل الذي لا يُنأت إلّا من خلال التسليم للقدر الغامض ألا وهو الله حتى يحتل القلب ويكسر ميزان الروح ليستنشق روح الله من قلب كلّ حبيب وحبيبة.

يؤكّد شهريار كلام شمس الدين من خلال عدّه التسليم مرتبة أعلى من

التوكل آخذًا هو أيضًا في أبياته التسليم للقدر، مبيّنًا آثاره الإيجابية على الإنسان. فالتسليم يزيل الحزن ويساعد على تجاوز الصعاب، وإيضاح هذه الآثار ينصح شهريار في الأبيات الأولى أن يضع الإنسان رأسه المفعم بالتسليم على صدر الرضا، وهذه الحالة بعيدًا عن التشبيهات تبثّ الراحة والسلام في النفس:

بر سينه ی رضا سر تسلیم

اگر نهی از تنگنای فاقه ی مسلم توان گذشت

(شهریار، ۱۳۸۷، ص ۱۴۰)

الترجمة: إذا استند الصدر على رأس التسليم يمكن التغلب بسهولة على مصاعب الضيق والفقر

وفي هذا التشبيه إشارة إلى الترابط الحاصل بين الرضا والتسليم لحصول راحة الإنسان النفسية، مضيئًا أثرًا آخر لحصول هذا الترابط ألا وهو القدرة على تجاوز الصعاب كالفقر وغيره مما يعصف بالإنسان في هذه الحياة. وفي الأبيات التالية يخاطب شهريار نفسه رابطًا بين التسليم للقدر والحزن والجزاء:

تسليم با قضا وقدر باش شهريار

وز غم جزع مکن که جزا می دهد به دل

(شهریار، ۱۳۸۵، ص ۲۸۵)

الترجمة: كن راضيًا بالقضاء والقدر يا شهريار ولا تجزع من الحزن فالعزاء يأتي للقلب

فإن القاعدة التي تسير عليها الحياة والتي إن استطاع الإنسان إدراكها في وقت مبكر من عمره لتخلص من همّه وقلقه، وهذه القاعدة تقضي بأن جميع الأحران مردّها الأخير في نهاية المطاف إلى السكينة والطمأنينة أما جسر العبور بين هاتين الحاليتين وإمكانية تسريع عملية العبور يتمثل بالتسليم للقضاء والقدر.

التشابه والاختلاف:

يتشارك الشاعران في هذا المفهوم بالتوافق على المعنى الخاص للتسليم ونسبته بأعلى مرتبة من الله عبر القضاء والقدر، ويختلفان بطريقة التوصيف والسردية والآثار، فشمس الدين قدّم التسليم على لسان النبي (ص) موضحاً تأثيره على تحقيق التوازن الروحي لدى الإنسان. أمّا شهريار فقدّم التسليم مخاطباً نفسه مبيّناً تأثيره على تخفيف الحزن وتسريع حصول السكينة للقلب.

الأمانة:

الأمانة كما حسن الظنّ تُعدّ من المفاهيم الأخلاقية المؤثرة على المجتمع، فقد تكون الأمانة المطلوب حفظها أمراً مادياً أو سراً معيّناً، والأمانة تعكس ثقة المؤتمن الكبيرة بحقّ المؤتمن وغالباً ما يؤدي عدم حفظ الأمانة إلى تزعزع تلك الثقة في حال علم المؤتمن الواقعي أيضاً إلى قدرة الحفظ من الطرف الآخر فعند العلم بالعكس أو الشكّ حتى فهذا لا يستدعي تزعزعا للثقة وشمس الدين من خلال هذه الأبيات يحاول إيصال هذا المعنى من خلال توصيف مشهد متخيّل أو متذكّر يحمل الطيور إياه إلى غابة في السماء التي قد تشير إلى الجنّة وإيداع الملائكة سرّهم في قلبه. ما هو هذا السرّ يا ترى؟ أهى طريقة وصول الإنسان إلى الجنّة قبل موته؟ ما هو، ما هو السرّ يا شمس الدين؟ يفتح شمس الدين فمه، يضمّه الملاك ليختم نحره المشقوق فيستريح الكلام ويحفظ شمس الدين أمانة الملاك في قلبه إلى آخر العمر:

أولاً: حمّلتني الطيور على صدرها
 ثانياً: أوصلتني إلى غابة في السماء
 ثالثاً: أسبلوني على طرفٍ من رداي
 رابعاً: شقّني عند نحري الملاك
 خامساً: أودعوا سرّهم عند قلبي
 وقاموا

سادسًا: ضمّني....

واستراح الكلام

(شمس الدين، ٢٠٠٩، ص ٣٣٨)

ويبقى السؤال لماذا أودع الملاك أمانته عند شمس الدين، أثقل هذه الأمانة على الملاك وحده؟ أم لمكانة شمس الدين؟ أم ليساعده في تنفيذها؟ لا نعلم، ولن نعلم. فهذه الأبيات إذ تشير إلى حفظ الأمانة بهذا المعنى أي حفظ السر.

في حين يرى شهريار الذي تعرّض لمفهوم الأمانة أيضًا في أبياته أن هناك أمانة واحدة في هذا العالم تدرج تحتها جميع الامانات وهي الأمانة الإلهية التي أودعها للإنسان مستشهدًا بآية من القرآن الكريم التي توصف عظم هذه الأمانة ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾ [الأحزاب: ٧٢]. حتى السماوات والجبال أبين حملها لكن الإنسان رغم ضعفه قبلها ولكنّه ولطبيعته وقدرته على التكامل قادرٌ على حفظها على مدار عمره أو المحاولة الصادقة على الأقل وإلا فسيكون مصداق تكلمة الآية بأنّه ظلومٌ جهول. الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمتلك أهلية قبول الأمانة الإلهية، ولذلك يقول الله سبحانه وتعالى عن خلقه: «سأخلقه بنفسي مباشرة من دون واسطة، وسأودع فيه كنز المعرفة» (نجم الدين الرازي، ١٩٩٣، ص ٦٨). وهذه الأمانة هي حرية الإرادة واختيار الحق والوصول إلى الله تعالى. فالله خلقنا من روحه وأودعها فينا وأنزلنا إلى الحياة الدنيا موصيًا إيانا بحفظ هذه الروح والعودة بها إليه دون تشويه بل بشكل يتلاءم مع كمال الله وحقيقتنا. فأمانة الله هي روح الله لذلك عبّر أنه ليس كل خازن أو حافظ يُعدّ جديرًا بحفظ هذه الأمانة وأنّ مشيئة الله المتصلة بمشيئة العبد هي من اختارت أن تحفظها.

اين قرعه را كشيده مشيت بنام ما

هر خازنی بگنج امانت امين نبود

(شهريار، ١٣٧٣، ص ٨١٢)

الترجمة:

لم يكن كلّ خازن أميناً على كنز الأمانة / لكن القدر اختار لنا هذا النصيب

التشابه والاختلاف

ليس هناك تشابه كبير في ما يخص مفهوم الأمانة بين محمد علي شمس الدين وشهريار عدا التعرّض له. فشمس الدين عدّ الأمانة هي أمانة السرّ أخذاً القارئ في رحلة عبر العوالم ومع الملائكة لتبيين ذلك، في حين عدّ شهريار الأمانة هي أمانة واحدة كبرى وعظيمة وهي الأمانة الإلهية والتي تعرّفنا بعد تحليل أبيات الشعر التي عبّر فيها عن ذلك وربطها بالآية التي استشهد بها من القرآن الكريم أنّ هذه الأمانة هي الوصول إلى الله ولمّا كانت كلّ الأمانات في هذه الحياة والتي من ضمنها أمانة السرّ عند شمس الدين موصلة إلى الله، فإنّها تندرج تحت هذه الأمانة الواسعة وقد يكون شهريار وضح أهميّة الأمانة بشكل أفضل من شمس الدين. فالأمانة عند شهريار بهذا المعنى تصبح سلوك حياة وهدف على الإنسان العمل على تحقيقه، وخلال عمله هذا وهو الوصول إلى الله سيتعرّف عليه بشكل أفضل ويصبح لتكامله معنى جديد مضاف. فهو لا يريد أن يتكامل لنفسه فقط إنّما لحفظ وصون روح الله من التشويه والإظلام، فكلمة كانت ناصعة منيرة أنارت الإنسان على درب الوصول السريع والصحيح. وهذا الأمر كلّه نفتقده عند شمس الدين، فإنّه لم يتطرّق للأهميّة أو التأثير الذي تتركه الأمانة على الإنسان أو المجتمع حتى وإن كان معلوماً على الصعيد المجتمعيّ على الأقل، إنّما اكتفى بتضمينه خلال الرحلة التي خاضها.

الاستنتاج

محمد علي شمس الدين وشهريار من بين الشعراء الذين يتمتعون بمعرفة عميقة بالقضايا الأخلاقية والإنسانية. ومن المؤكد أنّ شمس الدين قد تناول الموضوعات الأخلاقية بهدف إصلاح المجتمع العربي بشكل خاص والبشريّة بشكل عام في قصائده. هذا الأمر يدلّ بلا شك على اهتمامه العميق بهذه

القضايا. كان شاغله الرئيسي هو الالتفات إلى قضايا المجتمع ومعاناة الناس الاجتماعية، وتناوله للموضوعات المتعلقة بالأخلاق الفردية كان بهدف تحقيق الأخلاق الاجتماعية وبناء مجتمع كريم يتمتع بالكمالات الإنسانية والإلهية. فالمجتمع الذي يركز على الأخلاق ينشئ في أحضانه أفراداً متمسكين بالأخلاق الرفيعة. لذلك وجه معظم جهوده نحو توعية الأمة بقيمة وجودها وحقوقها الإنسانية والاجتماعية.

أما شهريار، فهو شاعر ذو نزعة أخلاقية، وقد أبدع بمهارة ورقة في تناول القضايا الأخلاقية والتعليمية في أشعاره. فقصائده تزخر بالقيم الأخلاقية والمواعظ. وتظهر دراسة أشعاره اهتمامه الكبير بتعليم مخاطبيه. وقد كان يؤمن بأن العصر الحالي هو عصر الانحرافات والنواقص الأخلاقية، ويؤكد أننا ما لم نلتزم بالأوامر الإلهية، فإننا نسير في طريق الضلال والانحراف. في جميع أرجاء ديوانه، وبجانب الإبداع الأدبي، لم يدع شهريار أية فرصة لتقديم التعاليم الأخلاقية والتربوية تفوته، بل سعى لتحفيز جمهوره على اختيار الطريق القويم. وموضوع دراسته ينصب على إبراز أبرز تعاليمه لإصلاح النفس وتهذيبها من أجل حياة أفضل.

نتائج ومخرجات هذا البحث تُظهر أن كلا الشعارين محمد علي شمس الدين وشهريار تناولوا موضوعات تعليمية أخلاقية كالصبر، التوكل والإخلاص وحسن الظن والتسليم والأمانة. إلا أن التركيز والتفسيرات قد تختلف بناءً على الخلفيات الثقافية والتجارب الشخصية، مما يؤدي إلى اختلاف أسلوبهما ولغتهما الشعرية. فشمس الدين يعتمد لغة شعرية خاصة. شعره مليء بالجدّة في المعاني، وكثافة الصورة وأصالتها. حيث تتعدّد البنى اللغوية وتنوّع داخل القصيدة الواحدة، من البناء البسيط إلى البناء المركّب فالمعقد فالأكثر تعقيداً. ويأتي هذا التعدّد أو التنوّع تلبيةً لمقتضيات تعبيرية، إذ ترتبط درجة «البساطة» و«التعقيد» اللغويين بدرجة البساطة والتعقيد النفسيين. في حين أن شهريار يعتمد على البساطة وسلاسة الكلام في شعره، أسلوبه مباشر وغير معقد، كلامه هو كلام القلب يستمدّ عمقه من أعماق روحه الحساسة والمفعمة بالحماس. فأهمّ ما يميّز شعره هو الواقعية وصدق التجربة

المصادر والمراجع

المصادر العربية:

فضلاً عن القرآن الكريم

١. شمس الدين، محمّد علي، (٢٠٠٩)، الأعمال الشعريّة الكاملة لديوان شمس الدين، (مجلّدان)، ط ١، بيروت: المؤسّسة العربية للدراسات والنشر.
٢. الغزالي، أبو حامد، (١٣٢٦)، إحياء علوم الدين، ج٣، القاهرة: المطبعة العامرية.
٣. البستاني، فؤاد افرام، (١٩٦٧)، دائرة المعارف، ج٧، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

المصادر الفارسية:

١. شهريار، محمّد حسين، (١٣٨٥)، ديوان شهريار، المجموعة الشعريّة الكاملة لديوان شهريار، (مجلّدان)، ط ٢٨، تهران: منشورات زرّين ونگاه.
٢. اسمائيلز، سموئيل، (١٣٤٦)، اخلاق، تهران: بنگاه مطبوعاتي.
٣. نجم الدين رازي، (١٣٧١)، مرصاد العباد، به اهتمام محمّد امين رياحي، تهران: شركت انتشارات علمي وفرهنگي.

في مكتبتنا

كتاب: رسائل جابر بن حيان الكوفي (٢٠٠هـ/٨١٦م) الفلسفة المحققة
(تحرير أ. د. حسن كريم ماجد الربيعي)^١

تقديم

الصورة السلبية التي كوّنها فلاسفة الغرب عن القرون الوسطى، كانت كافية لتجاهل هذا المخاض العلمي والفلسفي والأدبي، حقبة سيئة السمعة في الذاكرة الجماعية كما تركزت في ما يعرف بعصر التنوير، لكنها ذاكرة أثبت خطأها مرتين:

المرّة الأولى، حينما كابر أعلام الغرب وبالغوا في مفهوم القطيعة، قبل أن ينبري من داخل الغرب من يمنح القرن الوسيط دوراً رياديّاً في التمهيد للشورة الحديثة. هل يا ترى كان ديكارت مديناً للعصر الوسيط المتأخّر أم هو نتاج قطيعة؟ إنّ ديكارت هو ابن ذلك المخاض. وأياً كان الأمر، فلقد فجر دان سكوت أهمية العودة إلى آثار القرون الوسطى الفلسفية لكي نحقق الفهم الموضوعي لمآل ومصير الفلسفة الحديثة، وكان هيدغر الذي قدّم أطروحة عن دان سكوت يدرك أهمية العودة إلى القرون الوسطى والعصر اليوناني، بعد أن أعاد دان سكوت اكتشاف أرسطو من خلال ابن سينا خلافاً لما شاع عن دور الرشدية اللاتينية.

المرّة الثانية، حينما كابر مؤرّخ الفلسفة الغربية الكلاسيكي متجاهلاً التراث الوسيط العربي والإسلامي، وربما لعب هيغل دوراً أساسياً في تغييب هذه القيمة قبل أن يعود لها المحقق الغربي نفسه مصدوماً، وقد اضطر عديد

١- إدريس هاني: ٢٠٢١/٩/٢٥

الرباط-المغرب الأقصى

منهم إلى ضرب من الاقتباس دون امتلاك الجرأة للاعتراف، فكانت السرقات الفلسفية والعلمية تستند إلى هذا التجاهل، حصل ذلك في الفلسفة وكذا في العلوم، ليس آخرها علم الحيل.

إن كان هناك من ثورة حقيقية في صميم الموقف الغربي من التراث الإسلامي الفلسفي والعلمي الوسيط، فهي تلك المغامرة التي أعادت اكتشاف معالم هذا النبوغ. وستبقى رسائل جابر بن حيان لحظة ثورية في تاريخ العلم الوسيط وكذا فلسفته.

كان جابر بن حيان الكوفي، وهو أزدّي من أصول يمنية، قد عاش في بغداد خلال القرن الثامن الميلادي، كما عاش في طوس، ويعود له الفضل في التأسيس للكيمياء التجريبية، باحثًا وخبيرًا في أشكال المواد والمعادن والنباتات، كما بحث في الأعشاب والأدوية والسموم، وله رسائل عديدة تدلّ على سبقه وريادته في هذا المجال.

اهتم المحققون لاسيما المستعربون أو المستشرقون بتراث جابر بن حيان الكيميائي، وهكذا طغى الجانب العلمي على نشاطه الفلسفي. وكان جابر بن حيان من أنجب تلامذة الإمام جعفر بن محمد الصادق، وهو ما أكد عليه عددٌ من المترجمين كابن خلكان الذي وصفه بابن جابر الصوفي الطوسي. وكان جابر بن حيان قد ذهب مذهبًا تجريبيًا في الكيمياء، وهو بذلك خفف من الطابع السحري والخيميائي للكيمياء.

القيمة العلمية لهذا العمل الذي يُضاف إلى سلسلة الأعمال العلمية المفيدة التي تغني المكتبة العربية والإسلامية، والتي قام ويقوم بها العلامة د. حسن كريم ماجد الربيعي، تكمن في أنه حاول أن يقدم باقة من رسائل جابر بن حيان الخاصة بالفلسفة، مسهلًا بذلك المأمورية على الباحث في الفلسفة الجابرية بعد أن أتيح جمع رسائله العلمية. والحقيقة كما ذكر صاحب العمل، أنّ البحث في جابر بن حيان ممتع، لكنّه يحتاج إلى عمل جمعي ومؤسسي. وما قام به الأستاذ الشيخ حسن الربيعي، يدخل في الأعمال الموسوعية، والتحقيقات التي تشكل البنية التحتية لأيّ بحث فلسفي حول جابر بن حيان، ود. حسن الربيعي، باحث ومحقق وعالم مجدّ ومخلص

للمعرفة ومجاهد في تحقيقها، يعمل في صمت وببُبل، وله أعمال مهمّة لا سيّما في مجال علم الرجال والسيرة والتاريخ. إنّ رسائل جابر بن حيان الفلسفيّة، جهد قيّم -يستحقّ الشكر والتكريم- في مجال التحقيق والتنظيم الضروريّ للمعرفة ولقيام تقاليد بحثيّة في الفلسفة تستند إلى النصوص الكبرى، وتعزيز الحاجة إلى إعادة قراءة وتقييم التراث الفلسفيّ العربيّ والإسلاميّ في العصر الوسيط.

إِذْرِفْ دُمُوعَ الْعِشْقِ

إِذْرِفْ دُمُوعَ الْعِشْقِ فِي الْخَلَوَاتِ

وَأَبْكَ الْفِرَاقَ تَجَرَّعَ الْآهَاتِ

وَإِذَا بَرَزْتَ إِلَى الْعَدُوِّ فَلَا تَكُنْ

أَسَدًا جَرِيحًا مِنْهَكَ الْقُدْرَاتِ

إِنَّ الذَّنَابَ؛ عَلَى الْهَوَانِ؛ سِلَاحُهَا

فَتُّكَ... تَجَمَّعُ فَوْقَ جُرْحِ رُقَاتِ

أَمَّا اللَّيُوثُ فَلَا تَهْزُ جِرَاحُهَا

عَزَمًا تَعَدَّى مِنْ مَعِينِ فُرَاتِ

حَيْثُ الْحَسِينُ عَلَى الدَّوَامِ مُضَرَّجٌ

وَدِمَاؤُهُ نُورٌ رَوَى السَّاحَاتِ

وَالرَّأْسُ يَتَلَوُّ لَا يَزَالُ مُرَدَّدًا

”عَجَبًا“ خِيَانَتُهُ أُمَّةٌ كَمَوَاتِ

المسجد الأقصى بينُ وحولهُ

زُمِرَ سَقَّتُهُ الرُّوحَ لَحْنِ تَبَاتِ

أَمَا المَلَايِينُ الَّتِي نَطَقَتْ بِـ «لَا»^١

تَبَّأَ تُصَفِّقُ لِلْبَغِيِّ العَاقِي

دَمْنَا يَسِيلُ وَلَحْمَنَا مُتَنَاثِرٌ

وَابْنُ الدَّعِيِّ يُعَايِنُ الأَزْمَاتِ

وَيُعِينُ «مَرْحَبَ» كَيْ يُفْتَتَّ حَيْدَرًا

وَيَقِيمُ مَرْقَصَهُ عَلَى الهَامَاتِ

فَأَسْمَتْ وَرَاقِصَ مَنْ يَحْزُرُ رُؤُوسَنَا

أَسْلَاؤُنَا آلَتْ دُعَاءَ صَلَاةٍ...

يَا ابْنَ النَّبِيِّ جِهَادُكُمْ جَمَعَ الدَّمَ

ءَ عَلَى طَرِيقِ القُدْسِ وَالبَرَكَاتِ

وَحَدَّثْتُمْ كُلَّ المَذَاهِبِ جُدَّتُمْ

بِدِمَائِكُمْ فِي أَحْلَاكِ الأَوْقَاتِ

١-أي: نطقت بكلمة التوحيد «لا إله إلا الله».

سَابَقْتُمْ الْأَبْطَالَ مِنْ شُهَدَائِنَا

شَوْقَ الْمُتَمِّمِ يَقْطَعُ فَلَوَاتِ

وَدَعْتَنَا تَجْتَازُ كُلَّ عَظِيمَةٍ

وَتَخُوضُ بَحْرَ الْمَوْتِ لِلْجَنَاتِ

وَتَقُولُ: «إِنَّمَا أَنْ نَحَقِّقَ نَصْرَنَا

وَنُحْطَمَ الشَّيْطَانَ وَالظُّلْمَاتِ

أَوْ نَبْدُلَ الْأَرْوَاحَ فِي أَكْنَافِهَا

وَنُسْطِرَّ التَّمَكِينَ بِالنَّارَاتِ

يَا مَوْتُ إِنِّي لَا أَهَابُ مَلاحِمًا

فَلَقَدْ رُوِيَ الْمَوْتُ قَبْلَ مَمَاتِي

الموتُ نصرٌ للأبَاةِ ودرِيبِهِم

وَحَيَاةٌ عِزٌّ طَاهِرِ الْبَصَمَاتِ”

يَا نَهْجَ نَصْرِ اللَّهِ صِرْتَ مُقَدَّسًا

وَعَلَى ثَرَاكَ تَحِيَّتِي وَصَلَاتِي

الشيخ د. عبد القادر يوسف ترني

وكان الفراغ منها يوم الجمعة الواقع فيه ٣٠ ربيع الأول ١٤٤٦

الموافق له في ٤ تشرين الأول ٢٠٢٤ م

الملخصات الأجنبية

1

According to the “Rhetorical Theory of the Art ;Sakaki’s rhetoric
”of expression

*Prof. Dr. Mohammad Khaqani Isfahani¹

ABSTRACT

Arabic rhetoric was established as a complementary link after Arabic grammar, to serve the Holy Qur’an by revealing its beauties and subtleties. But traditional rhetoric suffered from shortcomings, as if it had taken its last breath in recent decades, as they in the West announced the talk of her death, her funeral was held on the shoulders of the New Linguistics branches, and they deleted this material from the teaching halls. As for Muslims, Arabs and non-Arabs, they were confused about this dying person. Will they revive it again with an electric shock, as it is the only way to defend the Quranic miracle? Or do they keep pace with the trend of modernists and post-modernists, and put it in the coffin of the glorious past?! This research analyzes, through the descriptive and analytical method, the problems of this rhetorical system, and in it we have concluded that Al-Sakaki’s rhetoric was born incomplete and was not sound even in its time, and is not fit for revival, because it suffers from intrinsic shortcomings in its general structure and in its tripartite division: meanings, statement, creativity, and inattention. Get lost about the text as the main unit in human speech. This forced the researcher to draw up a different rhetorical project that he called: “The Rhetorical Theory of the Art of ”expression

Keywords: Al-Sakaki’s rhetoric ord, The rhetorical theory of the art of expression, new rhetoric, Al Maani&&Al Bayan&Al badii

1- Professor of Arabic Language and Literature Department, University of Isfahan, Iran,
khaqani@fgn.ui.ac.ir



”حضرات القدس“ بين ابن عربي و رامون لول: مقاربة تاريخية معجمية مقارنة

¹ أ.د. محمد ثناء الله الندوي

من الملاحظ بوضوح في ركب الالتقاء الأدبي والثقافي بين الشرق والغرب أو الإسلام وأوروبا الذي أفعمته البوابات الإفريقية والأيبيرية أيام حكم المسلمين في الأندلس (٧١١-١٤٩٢م) ما تشكّل من ميول ومبادرات تؤمن بمنطق التأكيد والاحتذاء وتؤرخ لأدب يتواصل روحياً بين العالمين الشرقي والغربي، رغمًا من كلّ موجات الخلاف والشحناء التي تفاقمت بينهما بحكم عوامل التاريخ والسياسة والعقيدة والمناظرة. إنها ظاهرة تاريخية تُفسّر في سياق الترجمة من العربية إلى اللغات الأوروبية (إلى جانب التبادل التجاري والدبلوماسية والحروب الصليبية) في مدارس طليطلة وسالرنو وبادوا وباريس الشهيرة، والتي أسهمت في ظهور الرشدية والسينائية اللاتينية، إلى جانب المدارس اللاهوتية في إيطاليا، مثل مدرسة جنديسالينوس (١١٨٧-١٢٥٩م) ومدرسة رامون لول (١٢٣٢-١٣١٥م)، وغيرهما، من المفكرين والرهبان الفرنسيين والدومينيكين. إن فلسفة رامون الموسوعية المتمثلة في مؤلفاته في التصوّف والكيمياء والسمياء والتبشير تمثّل مرحلة حيوية من التفاعل بين الشرق والغرب متمحورا علم الوجود والإلهيات واللاهوت التأملي في العصر الوسطى. وفي هذا السياق يحاور رامون لول ومدرسته مع شخصيات إسلامية مثل ابن مسرة (٨٣٣-٩٣١م) والشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي (١١٦٥-١٢٤٠م) في مسائل مرتبطة بعلم الوجود والإلهيات والمعرفة، فيما تشكّل لدى الأول من نظريات مثل: Dignitates (الكرامات) مقابل: «الحضرات» لدى ابن عربي، و: Els Cent Noms de Deus مقابل: أسماء الله الحسنى.

وتهدف هذه الورقة إلى مقارنة للموضوع من منظور تاريخي ونصي مقارن.

الكلمات المفتاحية: ابن عربي، رامون لول، الكرامات-الحضرات، الصوفية، الإسلام وأوروبا.

^١ أ.د. محمد ثناء الله الندوي، جامعة علي كره الإسلامية، الهند. sanauhlahnada-

wi@gmail.com

**A Psychological criticism on the Character of Jamsa Al-Balati in
Arabian Nights and Days Based on the Concept of Hero's Journey
by Joseph Campbell
MohammadReza Meydannavard^{1*}**

¹Dr. AliAkbar Mohammadi²

Abstract

Joseph Campbell (1904- 1987), inspired by Carl Gustav Jung (1875- 1961), the Swiss

philosopher and psychiatrist, explored hero's journey in various cultures and myths and proposed a common pattern in all these archetypal journeys in *The Hero with a Thousand Faces*. He named the common pattern in the world's mythology the theory of "monomyth." *Arabian Nights and Days* by Naguib Mahfouz, which was inspired by *A Thousand and One Nights*, is one of those literary works which can be examined in the light of the hero's journey; thus the authors aim to present the correspondence between the development pattern of one of the central heroes, Jamsa Al-Balati, and the concept of hero's journey, proposed by Campbell. Jamsa Al-Balati is one of the key characters of this novel, who accidentally begins his internal journey and eventually acquires perfection;

¹ Master of Arts in Arabic Language and Literature, University of Birjand, Faculty of Humanities, Birjand, Iran mohammadreza_meidannavard@birjand.ac.ir

² *Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Birjand, Faculty of Humanities, Birjand, Iran (corresponding author)aa.mohammadi@birjand.ac.ir

he is also evidently and effectively active in each part of the story. Since no independent studies have investigated the hero's journey with regard to this character, the current research seeks to examine this issue in the novel. The main research question here concerns the extent to which Jamsa Al-Balati's personality matches the different stages of hero's journey proposed by Campbell and what the similarities and differences are. This article, using a psychological descriptive-analytic approach, seeks to study the correspondence between the three stages of departure, initiation, and return in Campbell's pattern specifically in the character of Jamsa Al-Balati. As the research findings prove, Jamsa Al-Balati, the hero, starts his journey after finding a metal bullet and facing ifrit and eventually acquires a coherent existence beyond all contradictions through a reincarnation-like fate and passing a series of tests. He eventually acquires the ability to see God as manifested in everything.

Keywords: Psychological criticism , Joseph Campbell, Hero's Journey, Naguib Mahfouz, Arabian Nights and Days, Jamsa Al-Balati

“Conflict” or “employment in absolute terms”

A Critical Review of the Concept of Conflict in Persian Poetry

Dr. Orang iazidi^{1*}

Hadi Noormohammadi Kamal^{x,2*}

Conflict is a topic discussed in some Persian grammar books. In a part of the article, by critiquing the topic of conflict in Persian grammar, we seek to prove that, firstly, the topic of conflict has been introduced into Persian grammar without necessary consideration and precision, and due to the influence of the Arabic language and it can be discussed with linguistic discussions with criticized and rejected; Secondly, by referring to examples of verses where this topic is observable, it can be examined as a literary device in Persian poetry under the science of rhetoric and employed as a non-ambiguous form of utilization. To prove this claim, we have first criticized the discussions of the orders about conflict and demonstrate that all linguistic instances mentioned as examples fall under the category of ellipsis. Then, in the section on the aesthetics of poetic examples, we categorize the different models of conflict in poetry. By analyzing the examples, we conclude that all poetic examples where conflict exists

^{1*} Assistant Professor of Culture and Ancient Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

^{2*} Ph.D. in Persian language and literature, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

fall under the category of non-ambiguous utilization. Considering this disarray, besides linguistic examples, poetic examples have also been leniently presented under the title of conflict, which will be organized under the term absolute utilization with this formatting.

Key words: Rhetoric, Grammar, Conflict, Absolute Employment

5

The Narrative Structure in Hospitality poem by Ahmad Shamlou

***Dr. Shereen khairy abd alnabi¹**

Abstract

The narration is one of the oldest forms of human expression, and it is not limited to a particular type of literary types, but it is considered with the story, whether in the novel, or the story, or the theater, or poetry. It is .contained in every literary type whatever its type

The contemporary poem metaphor from the other literary types of its instruments and technical techniques, which helps to embody the modern .poetic vision

This research aims to study the narrative structures metaphor by poets, which they employed in contemporary Persian poetry. The research is

¹Professor of Persian Linguistics - Faculty of Literature, Ain Shams University, Egypt.
shereen.khairy@art.asu.edu.eg

based on the study of one of the poems by the great Iranian poet, Ahmad Shamlou, which is the hospitality poem published in his poetry collection where Shamlou was able to employ “دشنه در دیس” , “Dashneh Dar Dis the maximum of what can be exploited from the techniques and narrative structures.

The research was based on the formative structural methodology in the study of narrative structure. The research came in an introduction that dealt with the subject, its importance, the reasons for its selection and the followed methodology. Then it discussed the structure of the narrative language and the narrative structure of characters, events, time, place and others. This was followed by a conclusion of the main findings of the research, and then it was proved by sources and references.

Key words: Narrative – Structuralism – Narrative Time – Characters – Place – Ahmad Shamlou

A comparative study of the themes in the prison letters of Masoud Saad Salman and Ali Bin Al Jahm

Dr. Tayyebe Seyfi^{1*}

Mohammad Ali Kazemi Nasrabadi^{2*}

Abstract

Prison letter includes the poet's or writer's reports from prison. Among these prison writers in Arabic literature is the poet of the Ali bin Al Jahm, and in the Persian literature, Masoud Saad Salman, , each of them described the prison and their inner states according to their unique perspective. The present research with descriptive-analytical method based on the comparative studies of the American school compares the common themes between the imprisonments of two poets, Ali Bin Al Jahm, one of the jailers of the Abbasid era, and Masoud Saad Salman, as the first jailer of literature Farsil has tried to discover the similarities and differences of the poetic views of these two poets in prison poems and to introduce the poetic innovations of these two poets in their poems to the audience, By examining the common themes in the imprisonments of the two poets, it became clear that the theme of self-praise and boasting has a special place in the imprisonments of Ali Ibn Al-Jahm, On the other

^{1*} Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Iran (Corresponding author), t_seyfi@sbu.ac.ir

^{2*} Master's student of Arabic Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

hand, in the poems of Masoud Saad Salman, the theme of seeking help from the king to get out of the prison cage is very strong.

Keyword Lyrical: literature, imprisonment, common themes Masoud Saad Salman ؛Ali bin Al Jahm.

7

**A metafiction adventure in two novels “Emraaton Fee Emraaten”
by Nawal Al-Saadawi and “Baziye Akhare Banu”by Belqis
Soleimani**

Akram Habibi Bardbori^{1*}

Dr. Hossein MirzaieNiya^{**}

Dr. Ahmad Reza Saedi^{***}

Abstract

The novel, as a literary genre, is distinguished by many unique characteristics that women have harnessed to create a world of their own, attempting through it to enhance their position from the margins to the center. This study aimed to explore the frameworks and female experiences that have driven contemporary narrative towards self-awareness and a

1^{*} Phd student in the Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Isfahan University.

2^{*} Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Isfahan University (Responsible author) h.mirzaieniya@fgn.ui.ac.ir.

3^{**} Associate Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Foreign Languages, Isfahan University.

departure from traditional methods. The novelist transitioned from narrating the world to narrating the narrative itself, and from the novel to the metanovel. Throughout literary history, novelists have employed metanarrative techniques using various mechanisms and indicators to create narrative and aesthetic literary systems. These mechanisms include: the interaction of the imagined world with reality, the blending of the novel with criticism, the merging of the author with the protagonist, the reflection of the author's autobiography, and the focus on the culture of the society within the narrative text. This article, therefore, sheds light on a comparative study of the application of metanarrative features in the novels "Baziye Akhare Banu" by Belqis Soleimani and "Emraatoon fe emraaten" by Nawal Al -Saadawi. The article adopted a descriptive-analytical approach in its investigation. Ultimately, the article concludes that the use of metanarrative techniques influences the content of the novel and the way it is presented, while also adding literary aesthetic value and assisting the novelist in revealing their views and ideology through the manipulation of both the external and internal components of the novel.

The problem posed to address the points of this research is: What are the features of metanarrative in the two mentioned novels, and how have these metatextual themes manifested in the novels and influenced them. Keywords: Comparison, The novel, Metafiction, Emraatan Fee Emraaten, Baziye Akhare Banu.

Analysis of the cultural layer of gender in contemporary Arabic and Persian stories

Weam Al-Ali¹

Dr. Maryam Jalali^{2*}

Dr. Ghdratollah Taheri^{**3}

Abstract

The concept of gender has garnered considerable attention from researchers and scholars in the fields of social and human sciences, due to its significant implications in both cultural and social domains. It plays a pivotal role in shaping and interpreting cultural and social legacies within literature. As an integral part of society, a writer reflects in their literary texts the intellectual, moral, political, and religious values they have absorbed and internalized. This article aims to investigate the interplay between cultural and social heritage and the impact of gender on the representation and treatment of these themes through the analysis of several contemporary stories from Arabic and Persian literature. The selected works include “The Taste of the Persimmon” by Iranian author Zoya Pirzad, “The Swan’s Death” by Syrian writer Haifa Bitar, “Pig Bones and Leprous Hands” by Iranian author Mostafa Mastoor, and “Green

¹ PhD student in Persian language and literature, Shahid Beheshti University. Tehran. Iran.

² *Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran. Iran. (Corresponding author) m_jalali@sbu.ac.ir

³ ** Associate Professor ,Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University. Tehran. Iran.

as Wormwood” by Syrian writer Hani Al-Raheb. The study focuses on exploring how gender influences the portrayal of cultural and social legacies in these narratives, emphasizing the differences and nuances between Arabic and Persian cultures in this context. The findings, derived from a descriptive and analytical methodology, reveal that the studied Arabic and Persian narratives share a collection of similar cultural and social heritage elements. However, these elements are presented in varied ways, reflecting the individual characteristics of the authors and their cultural and gender identities. Thus it can be concluded that gender, in addition to its influence on the lexical, grammatical, phonetic, and rhetorical levels of the text, has a pronounced effect on the cultural and social dimensions of narrative discourse. Therefore, examining the distinctions between male and female writing styles through the lenses of cultural and social analysis in literary texts proves to be a fruitful endeavor.

Keyword: Culture, Gender, Story, Al Raheb, Al Bitar, Pirzad, Mastoor

Dr. Mohamad Hassan amraei^{1*}

Abstract

Formalists considered a literary work to be a pure form or form, and they believed that the study of literary work should depend on form and not on content. So they gave art an unusual and strange look. In the same field, the religious and secular poems of the contemporary Iranian poet Ahmed Azizi, due to the nature of his special literature full of gentle metaphors and symbols, can be viewed from the perspective of formal criticism of Ahmad Azizi's religious and secular poems according to the descriptive, analytical and inductive approach. The results obtained through this study indicate that the poet's power in creating literary representations and his artistic imagination was able to link the inconsistent and inconsistent objects and images that resulted in new and wonderful imaginary images whose components belong to different times and places that were brought together by the unique power of imagination unrivaled Of the poet. This, my dear, has introduced new words and structures into contemporary Persian language and literature influenced by his mystical and secular meditations, which led to the emergence of a special style for him that deserves the required research, exploration and exploration.

Key words: Contemporary Persian poetry, Ahmad Azizi, formalism, displacement, paradox.

^{1*} Associate Professor of Arabic Language and Literature, Velayat University, iran-shahr, Iran

The artistic painting of the shrine of Imam Hussein (peace be upon him) by the French orientalist Jean Jerome

Nizar khansoh^{*1}

Abstract

This research deals with the artistic painting of the shrine of Imam Hussein (peace be upon him) by the French orientalist Jean Jerome. through reading the artistic painting semiotically to know its connotations and decode its symbols such as the symbolism of the holy shrine, banners, people and colors, and revealing the psychological aspect surrounding it, and showing the extent of the similarity of these connotations with the Husseinian renaissance.

Relying on the semiotic approach to address the signs and symbols hidden in the painting, as well as the psychological analytical approach to reveal the psychological aspect that searches for the secrets of the text behind the painting, and showing the influence of the French orientalist painter Jean Jerome on the thought and renaissance of Imam Hussein (peace be upon him), so the Husseinian renaissance was embodied in color from East to West

This research deals with the artistic painting of the shrine of Imam Hussein (peace be upon him) by the French orientalist Jean Jerome. through reading the artistic painting semiotically to know its connotations and decode its symbols such as the symbolism of the holy shrine, banners, people and colors, and revealing the psychological aspect surrounding it.

*1 Writer and researcher in the literary, religious and educational fields, PhD student at the Lebanese University (specializing in Arabic language and literature), teacher at the Islamic Religious Education Association. nizarkansoh1098@gmail.com

and showing the extent of the similarity of these connotations with the Husseini renaissance.

Relying on the semiotic approach to address the signs and symbols hidden in the painting, as well as the psychological analytical approach to reveal the psychological aspect that searches for the secrets of the text hidden behind the painting, and to show the influence of the French orientalist painter Jean Jerome on the thought and renaissance of Imam Hussein, peace be upon him, so the Husseini renaissance was embodied in color from East to West

Keyword: Imam Hussein, semiotics, signs, painting, psychology, symbols, sign, contents, orientalism, jean Jerome, colors

11

“Revolutionary and Jihadi Themes Between the “Nasheed” and the “Hussaini Latmiyya” Among Shi’a in “Contemporary Lebanon”

Ahmad Hamadani^{1*}

Abstract

The Shiite presence in Lebanon, particularly in the last five decades, has been associated with a revolutionary and jihadist situation. This is a situation imposed by factors such as geography and the everlasting Karbala belief, as they are followers of Imam Hussein (peace be upon him), the revolutionary martyr, who were always unwilling to submit to the oppressive and criminal Zionist-Yazidi presence on their borders. Thus, a significant part of their literary and artistic discourse has been characterized by revolution and resistance to this enemy and its confrontation. It is evident

^{1*}A music researcher and composer, PHD student in music education, the founder of Attwar Center of Music, and an author of musical education curriculum.

to any researcher that one of the most prominent artistic manifestations of this discourse has been the jihadist Hussaini lamentation (Latmiyya) and the revolutionary anthem (musical chants, Nasheed).

This study aims to compare the revolutionary anthem (Nasheed) with the jihadist Hussaini lamentation (Latmiyya) within the Lebanese Shiite resistance environment, from the early 1980s until today, exploring the similarities and differences between them, particularly in terms of poetic and melodic elements and the other components that accompany them in generating revolutionary fervor among the participants and listeners. It also approaches the functional complementarity of the two forms, both in their unity and differences, depending on the artistic, social, technical, and other factors throughout this period. Furthermore, the study seeks to draw a clear general framework that organizes the relationship between these two artistic forms based on maximum complementarity while preserving the unique artistic, contextual, and circumstantial identity of each.

Keywords: Revolutionary anthem (Nasheed), musicalized, jihadist Latmiyya, Islamic resistance, artistic identity, enthusiasm, horizontal and vertical body movement, musical and verbal components.

**Educational and Ethical Concepts in the Works of Mohammad
Ali Shams al-Din and Shahriar
(A Comparative Study)**

Nour Qoubaisi¹

Prof. Dr. Mohammad Khaqani Isfahani^{2*}

Abstract

The presence of ethical concepts in Arabic and Persian poetry, derived from cultural and religious upbringing, has added profound depth and richness to both Arabic and Persian literature. Studying literature in two different languages comparatively helps to gain a better understanding and deeper insight into the status of literature and society in both cultures. It also sheds light on the similarities and differences between them.

Mohammad Ali Shams al-Din and Shahriar are among the poets who possess extensive knowledge of ethical and human issues. It is evident that Shams al-Din, through his poems, focused on ethical issues with the aim of reforming Arab society in particular and humanity in general. This clearly reflects his profound engagement with these issues. His primary

¹A second-year Master's student in Comparative Literature (Persian-Arabic), a joint program between the Lebanese University and the University of Isfahan. A Persian language teacher at Al-Mustafa University, the Iranian Cultural Center, and Al-Mahdi Schools.

Email: nourqoubaisi@gmail.com

²*Professor of Arabic Language and Literature Department, University of Isfahan, Iran, (Supervising Professor) khaqani@fgn.ui.ac.ir

concern revolves around societal issues and the social struggles of people. His exploration of individual ethical matters stems from his goal of achieving social ethics and building an honorable society endowed with human and divine virtues. A morally grounded society nurtures ethical individuals within its fold. Therefore, he dedicated much of his efforts to raising awareness about human existence and social and human rights. On the other hand, Shahriar is an ethical poet who skillfully and eloquently addresses ethical and educational themes in his poetry. His verses are rich in moral values, wisdom, and counsel. A study of his poems reveals his deep commitment to educating his audience. Shahriar believed that the present era is plagued by moral shortcomings and misguidance. He asserted that as long as we fail to adhere to God's commands, we will continue to stray down the wrong path. Throughout his entire divan, alongside his literary creativity and attention to poetic aesthetics, Shahriar never missed an opportunity to impart ethical and educational lessons. He constantly strives to encourage his audience to choose the righteous path. The focus of his work lies in highlighting his most significant teachings aimed at self-improvement and guiding individuals towards a better life. Therefore, studying the ethical dimensions in the poetry of both poets is crucial and necessary. The aim of this research is to investigate and analyze the shared and differing themes in their poetry and classify these themes within the domain of ethical teachings. This topic will be addressed and clarified based on the American school of comparative literature theory, utilizing the comparative and analytical-descriptive approaches.

Thus, what are the points of convergence and divergence in the educational and ethical concepts between the two poets?

Keywords: Comparative Literature, Educational and Ethical Concepts, Mohammad Ali Shams al-Din, Mohammad Hossein Shahriar



108

UNIVERSITÉ LIBANAISE
SECTION DE LANGUE ET LITTÉRATURE PERSANES
ÉTUDES LITTÉRAIRES

REVUE SEMESTRIELLE

TRAITANT DES CULTURES ARABE ET
IRANIENNE ET DE LEUR INFLUENCE
RÉCIPROQUE, EN 4 LANGUES



المستشارية الثقافية للسفارة الإيرانية في لبنان
The Cultural Counsellorship Of The Embassy
Of Islamic Republic Of Iran | Lebanon



Fondée en:1959

E-mail: studies.literary@gmail.com

Abonnement annuel:

40\$ ou l'équivalent en euros Frais de poste en sue

NO. SÉRIE: 107