جامعة العلامة الطباطبائي

دراسات النقد و الترجمة في اللغة العربية و آدابها

۵

فصلية تخصصية

تصدرها كلية اللغة الفارسية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي

السنة الثانية، العدد ۵، شتاء ۲۰۱۳

دراسة تأثير ألف ليلة وليلة على رواد فن المسرحية العربية الحديثة
الدكتور غلامعباس رضايي هفتادر، زينب قاسمي أصل (ص۳۸-۱۳)

أصداء الثقافات و الحضارات المختلفة في شعر الأعشى و تأثيرها عليه
الدكتور سيد محمد ميرحسيني، حشمت الله زارعي كفايت (۵۸-۳۹)

الأساطير و المعتقدات المحلية في رواية «نزيف الحجر»
الدكتور مجيد صالح بك، سمية سادات طباطبائي (۸۲-۵۹)

البرناسية من منظور أمين نخلة
الدكتور حسن كودرزي لمراسكي، مصطفى كمالجو (۱۰۰-۸۳)

الشاعر الفلسطيني «إبراهيم طوقان» و معارضته الشعرية مع الشاعر اليهودي «رَئُوبين»
الدكتور علي سليمي، صلاح‌الدين موحدي (۱۲۶-۱۰۱)

«اللاطائلية» في مرآة الأمثال العربية والفارسية
الدكتور سيد محمود ميرزايي الحسيني (۱۴۳-۱۶۰)

نقد التناص القرآني في الشعر الديني لأحمد الوائلي
الدكتور تورج زيني‌وند، كامران سليماني (۱۶۱-۱۸۰)

الانحراف المعياري في توظيف شخصيات الأنبياء في الشعر العربي المعاصر
الدكتورة سيدة أكرم رخشنده‌نيا (۱۸۱-۲۰۶)

معالجة المباني اللغوية والفحوية للترجمة الكتابية
الدكتور حسن مجيدي، مدينة قشلاقي

دانشگاه علامه طباطبائی

فصلنامهٔ علمی - تخصصی

دانشکدهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

سال دوم، شمارهٔ پنجم، زمستان ۱۳۹۱

پژوهش‌های نقد و ترجمه زبان و ادبیات عربی ۵

شماره استاندارد بین‌المللی (شاپا): ۲۲۵۱-۹۰۱۷

فصلنامهٔ پژوهش‌های نقد و ترجمهٔ زبان و ادبیات عربی ۵ سال دوم، شمارهٔ پنجم، زمستان ۱۳۹۱

بررسی تأثیر هزارویک‌شب بر پیشگامان هنر نمایش نوین عربی
دکتر غلامعباس رضایی هفتادر، زینب قاسمی اصل

بررسی بازتاب فرهنگ و تمدن‌های مختلف در شعر أعشی و تأثیر این تمدن‌ها بر شعر او
دکتر سیدمحمد میرحسینی، حشمت‌الله زارعی کفایت

اسطوره‌ها و باورهای محلی در رمان "نزیف الحجر"
دکتر مجید صالح بک، سمیه‌السادات طباطبایی

پارناس در اندیشه‌ی امین نخله
دکتر حسن گودرزی لمراسکی، مصطفی کمالجو

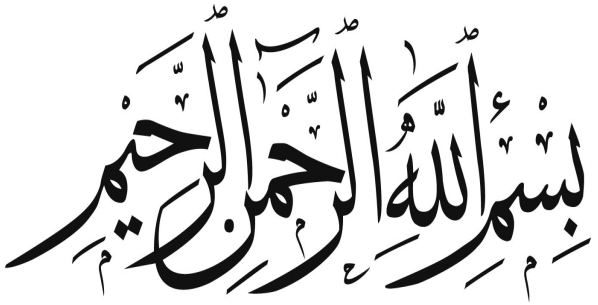
معارضه‌ی شعری شاعر فلسطینی "ابراهیم طوقان" با "رئوبین" شاعر یهودی
دکتر علی سلیمی، صلاح‌الدین موحدی

"بیهوده‌کاری" در آیینه‌ی ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی
دکتر سید محمود میرزایی‌الحسینی

نقد بینامتنی قرآنی در شعر دینی احمد وائلی
دکتر تورج زینی‌وند، کامران سلیمانی

هنجارشکنی شاعران معاصر عربی در کاربرد داستان‌های دینی پیامبران
دکتر سیده‌اکرم رخشنده‌نیا

بررسی اصول زبانی واژگانی و محتوایی ترجمه‌ی مکتوب
دکتر حسن مجیدی، مدینه قشلاقی


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

دانشکده زبان و ادبیات فارسی

پژوهش‌های نقد و ترجمه‌ی زبان و ادبیات عربی

شماره‌ی ۵، سال دوم، زمستان ۱۳۹۱

صاحب امتیاز: دانشگاه علامه طباطبائی

مدیر مسؤول: دکتر علی گنجیان خناری

سردبیر: دکتر حمیدرضا میرحاجی

هیئت تحریریه:

دکتر سید خلیل باستان	دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی
دکتراحمد پاشا زانوس	دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)
دکتر خلیل پروینی	دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجت رسولی	دانشیار دانشگاه شهید بهشتی
دکتر غلامعباس رضائی	دانشیار دانشگاه تهران
دکتر مجید صالح بک	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی
دکتر رضا ناظمیان	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی
دکتر سعید نجفی اسداللهی	استاد دانشگاه علامه طباطبائی

مدیر داخلی: نهال ریاضی

کارشناس اجرایی: فاطمه قائدی

ویراستار فارسی: آسیه سورتیچی

ویراستار عربی: بهاره کرم زادگان

ویراستار انگلیسی: ندا نامور کهن

طراح جلد: مهران مستوفی

صفحه‌آرا: زینب فرخنده‌زاده

نشانی: تهران، بزرگراه شهید چمران، پل مدیریت، خیابان علامه طباطبائی جنوبی، دانشکده‌ی زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات عربی **کدپستی:** ۱۹۹۷۹۶۷۵۵۶ **تلفن / دورنگار:** ۸۸۶۹۲۳۵۰

رایانامه: RCTA@atu.ac.ir **شاپا: ۶۶۱۶-۲۲۲۸**

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی

شمارگان: ۳۰۰ نسخه **بها:** ۳۶۰۰۰ ریال

نسخه الکترونیکی این فصلنامه بر سایت پایگاه استنادی علوم جهان اسلام قابل مشاهده می‌باشد.

"ISC" www.srlst.com

اسامی داوران مجله:

دکتر سید ابراهیم آرمن	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی- کرج
دکتر عبدالعلی آل‌بویه	دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره) - قزوین
دکتر رجاء ابوعلی	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی- تهران
دکتر احسان اسماعیل طاهری	استادیار دانشگاه سمنان
دکترمحمدحسن حسن‌زاده نیری	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی- تهران
دکتر سید محمد حسینی	استاد دانشگاه علامه طباطبائی- تهران
دکتر رقیه رستم‌پور ملکی	استادیار دانشگاه الزهراء- تهران
دکتر ابوالفضل رضایی	استادیار دانشگاه شهید بهشتی- تهران
دکتر ربابه رمضانی	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی- تهران
دکتر علی صابری	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی- تهران مرکز
دکتر صادق عسکری	استادیار دانشگاه سمنان
دکتر عنایت‌الله فاتحی‌نژاد	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی- تهران مرکز
دکتر بیژن کرمی میرعزیزی	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی- تهران
دکتر عیسی متقی‌زاده	استادیار دانشگاه تربیت مدرس- تهران
دکتر محمدهادی مرادی	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی- تهران
دکتر رضا ناظمیان	استادیار دانشگاه علامه طباطبائی- تهران

شیوه‌نامه‌ی نگارش و چگونگی پذیرش مقاله

۱- زبان نشریه:

۱-۱- زبان نشریه فارسی و عربی می‌باشد؛ توضیح اینکه مقاله‌های فارسی به‌صورت جداگانه در یک شماره و مقاله‌های عربی هم به‌صورت جداگانه در شماره‌ی دیگری منتشر می‌شوند.

۱-۲- چکیده مقاله‌های فارسی به دو زبان عربی و انگلیسی خواهد بود.

۱-۳- چکیده مقاله‌های عربی به دو زبان فارسی و انگلیسی خواهد بود.

۲- شرایط علمی:

۲-۱- مقاله باید حاصل پژوهش علمی در یکی از موضوعات مرتبط با نقد و مسائل ترجمه زبان و ادبیات عربی باشد.

۲-۲- مقاله دارای اصالت و نوآوری باشد.

۲-۳- در نگارش مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت و از منابع معتبر و اصیل استفاده شود.

۲-۴- هر مقاله باید شامل مقدمه، مواد و روش‌ها و بحث و نتیجه‌گیری باشد.

۳- نحوه‌ی بررسی مقاله‌ها:

۳-۱- مقاله‌های رسیده، نخست توسط هیئت تحریریه مورد بررسی قرار خواهد گرفت و در صورتی که مناسب تشخیص داده شود، به‌منظور ارزیابی برای داوران متخصص و صاحب نظر فرستاده خواهد شد.
برای حفظ بی‌طرفی، نام نویسندگان از مقاله حذف می‌گردد. پس از وصول دیدگاه‌های داوران، نتایج واصله در هیئت تحریریه مطرح می‌گردد و در صورت کسب امتیازات کافی، مقاله پذیرش چاپ دریافت می‌کند.

۳-۲- هیئت تحریریه در پذیرش، رد و ویرایش مقاله‌ها آزاد است.

۳-۳- تقدم و تأخر چاپ مقاله‌ها با بررسی و نظرهیئت تحریریه مشخص می‌شود.

۴- شیوه‌نامه‌ی نگارش مقاله:

مقاله‌ها بدین‌ترتیب تنظیم شود:

۴-۱- عنوان مقاله کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.

۴-۱-۱- نام نویسنده یا نام نویسندگان همراه با درجه‌ی علمی در وسط صفحه و زیر عنوان چکیده نوشته شود و نشانی الکترونیکی نویسنده در پاورقی آورده شود.

۴-۱-۲- چکیده‌ی فارسی (حداکثر ۱۵ سطر)، چکیده‌ی عربی و انگلیسی به مانند چکیده‌ی فارسی.

۴-۱-۳- کلیدواژه‌ی فارسی (حداکثر شش کلمه) کلیدواژه‌ی عربی و انگلیسی به مانند کلیدواژه‌ی فارسی.

۴-۱-۴- مقدمه شامل پیشینه‌ی تحقیق و مآخذ باشد و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده سازد.

۴-۱-۵- متن اصلی که نویسنده در آن به طرح موضوع و تحلیل آن می‌پردازد.

۴-۱-۶- نتیجه‌گیری

۴-۱-۷- پی‌نوشت، توضیحات اضافی در انتهای مقاله به صورت پی‌نوشت می‌آید.

۴-۱-۸- کتابنامه

۴-۱-۹- تصویرها، جدول‌ها و نمودارها با مشخصات دقیق در صفحات جداگانه آورده می‌شود.

۴-۲- در هر مقاله، فاصله‌ی بین سطرها ۱، حاشیه از دو طرف و از زیر و زبر ۵ سانتی‌متر باشد و مقاله تحت برنامه‌ی Microsoft word با قلم Bnazanin 12 تنظیم گردد.

۴-۳- ارجاعات درون متنی باید داخل پرانتز به ترتیب نام خانوادگی نویسنده«**شهرت**»، سال، جلد و صفحه ذکر شود (مثال: فروخ، ۱۹۹۸، ج ۴: ۳۵۸).

۴-۴- نحوه‌ی تنظیم ارجاعات به کتاب در کتابنامه مقاله:

نام خانوادگی (شهرت)، نام، (**سال انتشار**). «***نام کتاب***»، نام مترجم یا مصحح، شهر محل نشر: ناشر، نوبت چاپ.

۴-۵- نحوه‌ی تنظیم ارجاعات به مجله در کتابخانه:

نام خانوادگی نویسنده (شهرت)، نام نویسنده، (سال انتشار). «**عنوان مقاله**»، نام ویراستار، نام مجموعه مقالات، محل نشر: نام ناشر، شماره‌ی صفحات.

۴-۶- نحوه‌ی تنظیم ارجاعات به سایت‌های اینترنتی:

نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (آخرین تاریخ و زمان)، «**عنوان و موضوع**»، نام و نشانی اینترنتی به‌صورت ایتالیک.

۴-۷- مقاله باید حداکثر در ۲۰ صفحه‌ی ۲۳ سطری تنظیم شود.

۵- شرایط پذیرش اولیه:

۵-۱- مقاله باید دارای شرایط بند دوم «**شرایط علمی**» باشد و براساس بند چهارم «شیوه‌ی نگارش مقاله» تنظیم گردد و در سه نسخه به همراه cd آن به نشانی مجله ارسال گردد.

۵-۲- مقالات مستخرج از پایان‌نامه باید تأیید استاد راهنما را به‌همراه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.

۵-۳- نویسنده باید تعهد نماید که این مقاله خود را همزمان برای هیچ مجله‌ی دیگری ارسال نکرده باشد و تا زمانی که تکلیف آن در فصلنامه‌ی پژوهش‌های نقد و ترجمه‌ی زبان و ادبیات عربی مشخص نشده است، آن را برای دیگر مجلات ارسال نکند.

بسم الله الرحمن الرحیم

سخن سردبیر

چراغ تفکر با به‌چالش‌کشاندن افکار و نظریه‌ها و دیدگاه‌ها روشن می‌ماند. بروز و ظهور نظریات جدید و سخنان نو و تازه در زمینه‌های ادبی مستلزم کنکاش در حرف‌ها و سخنان و تحلیل و واکاوی آن‌هاست. طرح موضوعات خنثی و بیان مسائلی که دغدغه نسل امروز و مخاطبان ما نیست، نمی‌تواند طراوت و شادابی را در ساحت تفکر برپا نگه دارد.

در تاریخ تفکر ما همیشه سده‌های چهارم و پنجم جایگاهی ویژه و خاص دارند. در این دوران غنای تفکر و فربه‌شدن عقل و سرزندگی اندیشه و فکر در گرو تأمل و اندیشه‌ورزی و اهتمام به خرد و پاسخگویی به اندیشه‌ها و نظریات با کمک ابزار اندیشه و نظر بود. تلاش آن عالمان در جهت هم‌نوایی با نیازهای زمانه خود و پاسخگویی به سؤالاتی بود که در فضای فکری آن روزگار وجود داشت. این تلاش‌ها موجب شده بود که فضای فکری جامعه در یک حالت رفت و برگشت علمی، شاداب و باطراوت بماند. رکود و رخوت در فضای تفکر ناشی از عدم پاسخ‌گویی به نیازهای فکری جامعه و رویگردانی از بهره‌گیری از قوه عقل و تحلیل و خرد است.

در این ارتباط سیمای زبان و ادبیات عربی در جامعه ما نیازمند تلاشی مضاعف به‌منظور با طراوت‌شدن و پرنشاط‌گشتن و تأثیرگذاری بیشتر است. بررسی آسیب‌های مختلفی که در رشته ما سال‌هاست رخنه کرده و شواهد حاکی از آن است که قصد کوچ‌کردن هم ندارد، نیازمند توجه اساسی تمامی دردمندان و استادان خردورز و آگاه و باایمان است. ما برای چاره‌اندیشی در مورد این معضل می‌بایست از تمامی امکانات و توانایی‌هایی که در خانواده زبان عربی وجود دارد، استفاده کنیم و پیش از آنکه دیگران به فکر بیفتد و چه‌بسا برای ما تصمیماتی بگیرند که خوش‌آیند ما نباشد، خودمان آستین‌ها را بالا بزنیم و نیازهای اساسی خود و جامعه را مدّ نظر قرار دهیم و از

فرصتی که در دست داریم به بهترین شکل استفاده کنیم و برای مشکلات و نیازها و سؤالات مخاطبانمان، پاسخ ها و حرف های مناسب بیابیم.

مشکلات کنونی حاکم بر رشته زبان و ادبیات عربی ناشی از عدم هماهنگی میان نیازهای جامعه و برنامه‌هایی است که در این رشته هم‌اکنون به آن عمل می‌شود. اگر به جامعه فارغ التحصیلان رشته خود نگاهی بیندازیم، این مشکلات ملموس‌تر می‌شود. به‌عنوان مثال، چند درصد از فارغ‌التحصیلان ما می‌توانند نیازهای "ارتباطی" ما را نسبت به زبان عربی برطرف کنند و با این زبان صحبت کنند، بگویند و بنویسند؟! چه تعدادی از این‌ها قادرند نیازهای "آموزشی" جامعه را برآورده نمایند؟! به‌راستی اگر نیاز فرهنگی جامعه این باشد که در کنار شور و شوقی که برای یادگیری زبان‌های خارجی دیگر هست، زبان عربی هم به‌عنوان زبان دین و فرهنگمان و زبان آمیخته با زبان فارسی آموزش داده شود، چه تعدادی توانایی این کار را دارند؟ بسیاری از کتاب‌های مورد نیاز وجود دارد که ترجمه آن‌ها می‌تواند چشم‌اندازهای جدیدی را به‌روی نسل حاضر بگشاید، آیا فارغ‌التحصیلان ما این توانایی را دارند؟! چه‌اندازه از تربیت‌شدگان ما در فضای تفکر و موضوعات فکری جامعه تنفس می‌کنند و می‌توانند در قبال آن‌ها موضعی مشخص داشته باشند و حرفی برای گفتن؟! چه تعدادی از آن‌ها قادرند قلم به‌دست گیرند و در موضوعات مبتلا به جامعه مطلبی بنویسند؟! و ... اگر این نیازها را در کنار هزینه‌های هنگفتی که از سرمایه‌های این مملکت برای تربیت این فارغ التحصیلان می‌شود بگذاریم، عمق مسأله بیشتر برای ما آشکار می گردد.

دامن سخن را برچینیم و بیش از این خاطر خوانندگان اهل دل را مکدر نکنیم. به‌هرحال، یکی از امکاناتی که ما اکنون در اختیار داریم و می‌توانیم توانایی‌های خود را با آن بروز و ظهور دهیم و با طرح مشکلات و بیان آسیب‌ها و ارائه راهکارها و چگونگی کار بست رهنمودها به برون‌رفت از مشکلات، بیندیشیم همین مجلات تخصصی است که اکنون در مراکز مختلفی به نشر و چاپ مقالات مختلف اقدام می کنند. ما به‌نوبه خود با استقبال از طرح چنین موضوعاتی می‌توانیم پذیرای آثاری باشیم که مشکلات خانواده زبان عربی را به‌چالش بکشاند، آسیب‌شناسی کند، راه‌حل ارائه دهد و برای خروج از این

بحرانی که در آن قرار گرفته‌ایم راهکارهایی را مطرح کند. در شماره‌های آتی بـاز هـم از این دغدغه‌ها با هم صحبت خواهیم کرد.

در پایان لازم است به اطلاع همه اندیشمندان و صاحبان قلم و استادان معزّزی که بـر ما منّت می‌نهند و آثار ارزشمند خود را برای ما می فرستند، برسانیم که از شماره ۶ بـه بعد لازم است مقالات از طریق پست الکترونیکی به آدرس **RCTA@atu.ac.ir** برای ما ارسال شود. به این علت دست‌اندرکاران مجله موظف شده‌اند تنها از طریق ایـن سـامانه الکترونیکی پذیرای مقالات استادان بزگوار باشند. بدین‌ترتیـب از شـماره شـشم بـه‌بعـد مقالات مجله نیز از همین طریق برای داوران بزرگواری که همچون همیشه ما را مدیون بزرگواری‌ها و دقت‌های خود می‌نمایند، ارسال خواهد شد.

بمنه و توفیقه و کرمه

سردبیر

فهرست مطالب

بررسی تأثیر هزارویک‌شب بر پیشگامان هنر نمایش نوین عربی ۱۳

دکتر غلامعباس رضایی هفتادر، زینب قاسمی اصل

بررسی بازتاب فرهنگ و تمدن‌های مختلف در شعر أعشی و تأثیر این تمدن‌ها بر شعر او ۳۹

دکتر سیدمحمد میرحسینی، حشمت‌الله زارعی کفایت

اسطوره‌ها و باورهای محلی در رمان "نزیف الحجر" ۵۹

دکتر مجید صالح بک، سمیه‌السادات طباطبایی

پارناس در اندیشه‌ی امین نخله ۸۳

دکتر حسن گودرزی لمراسکی، مصطفی کمالجو

معارضه‌ی شعری شاعر فلسطینی "ابراهیم طوقان" با "رئوبین" شاعر یهودی ۱۰۱

دکتر علی سلیمی، صلاح‌الدین موحدی

"بیهوده‌کاری" در آیینه‌ی ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی ۱۲۷

دکتر سید محمود میرزایی الحسینی

نقد بینامتنی قرآنی در شعر دینی احمد وائلی ۱۴۳

دکتر تورج زینی‌وند، کامران سلیمانی

هنجارشکنی شاعران معاصر عربی در کاربرد داستان‌های دینی پیامبران ۱۶۱

دکتر سیده‌اکرم رخشنده نیا

بررسی اصول زبانی واژگانی و محتوایی ترجمه‌ی مکتوب ۱۸۱

دکتر حسن مجیدی، مدینه قشلاقی

چکیده‌ی عربی مقاله‌ها (ملخص المقالات بالعربیه) ۲۰۷

چکیده‌ی انگلیسی مقاله‌ها (Abstracts) ۲۲۱

بررسی تأثیر هزارویک‌شب بر پیشگامان هنر نمایش نوین عربی

غلامعباس رضایی هفتادر*
دانشیار دانشگاه تهران
زینب قاسمی اصل
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

چکیده
با توجه به تأثیرگذاری شگرف هزارویک‌شب بر عرصه‌های مختلف ادبی و فرهنگی ملل جهان، این پژوهش با هدف بررسی نقش هزارویک‌شب در شکوفایی نمایش نوین عربی، نزد پیشگامان این هنر صورت گرفت. بدین‌منظور پس از بررسی ریشه‌ها و خاستگاه‌های نمایش و شکل‌های مختلف هنرهای دراماتیک در کشورهای عربی، به معرفی هزارویک‌شب و قابلیت‌های نمایشی آن پرداخته شد. همزمان با شکل‌گیری تئاتر نوین عربی و پایه‌ریزی آن توسط نمایشنامه‌نویسان بزرگ عرب، موج تازه‌ای از تأثیرگذاری هزارویک‌شب بر ادبیات عربی و این‌بار در عرصه‌ی هنر نمایش به‌وجود آمد که بررسی و معرفی مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی که براساس این کتاب نوشته شده‌اند، بخش بعدی این پژوهش را تشکیل می‌دهد. دستاورد این تحقیق اثبات قابلیت‌های نمایشی هزارویک‌شب از طریق بررسی نمونه‌ها و همچنین معرفی موج تأثیرپذیری نویسندگان عرب در دوره‌ی شکوفایی نمایش از نیمه‌ی قرن نوزدهم به‌بعد، نزد آنان است و بدین‌صورت ثابت می‌کند که توجه پیشتازان عرصه‌ی نمایش عربی و پایه‌گذاران آن، بیش از ادبیات اروپا به میراث تاریخی ادبیات عربی به‌طور عام و هزارویک‌شب به‌طور خاص بوده است.

واژگان کلیدی: *نمایش عربی، هزارویک‌شب، تأثیرپذیری و اقتباس.*

---

*.E-mail: ghrezaee@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۶/۱۱؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۸/۲۵.

مقدمه

افراد زیادی بر این باورند که تئاتر عرب، به‌صورت کامل از اروپا وارد شده است و در آغاز پیدایش یعنی در نیمه‌ی قرن نوزدهم، محدود و منحصر به اقتباس‌هایی از شکسپیر (William Shakeespeare)، کورنی (Pierre Corneille)، راسین (Jean Racine) و مولیر (Jean-Baptiste Moliere) بوده است، اما این عقیده نادرست است. پیشتازان تئاتر عرب که دل مشغولی اصلی شان، سرگرم ساختن مردم و بومی‌کردن این هنر بود از آغاز به آنان نمایش هایی مأنوس، عرضه داشتند که با ذوق و علایق شان سازگار و موافق بود و موضوع این نمایش ها را نه فقط از آثار خارجی بلکه از فرهنگ عامه و ادبیات عرب اقتباس می‌کردند و از این لحاظ هزارو یک شب بهترین منبع الهام برای آنان بود (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۵).

درباره‌ی نمایش عربی، پیدایش و روند تکامل آن تاکنون چند پژوهش در ایران انجام شده است که مهم ترین آنها عبارتند از:

۱- **پیش درآمدی به شناخت هنرهای نمایشی در مصر**، فرهاد ناظر زاده کرمانی

۲- **جستارهایی در عالم نمایش معاصر عرب**، احمد جولائی

۳- **نمایش در ادبیات معاصر عرب (نمایش عربی)**، رسول تقوی

آنچه در این کتاب‌ها بررسی شده، محدود به پیشینه‌ی نمایش و تقسیم‌بندی انواع نمایشنامه‌های عربی و نویسندگان آنهاست و تاکنون پژوهش مستقلی درباره‌ی تأثیر هزارویک‌شب بر نمایشنامه‌نویسی عربی انجام نشده، این پژوهش در صدد است این مهم را به انجام برساند. هزار و یک شب و دنیای رنگارنگِ داستان‌های آن، از زمان ترجمه‌ی آن به زبان عربی همواره از عناصر فرهنگی تاثیرگذار جامعه‌ی عربی محسوب می‌شده است. چه در قرون وسطی‌که همدم شب نشینی‌ها و موضوع و دستمایه‌ی نمایش‌های سنتی مردمان پارسی‌گوی و همچنین عرب زبان بوده و چه در دوره کنونی که در فنون مختلفی مثل تئاتر، سینما، انیمیشن و ... جلوه کرده است.

از زمان ترجمه‌ی هزار و یک شب به زبان فرانسه در سال ۱۷۱۷م، توسط آنتوان گالان، این کتاب در عرصه‌های مختلف فرهنگی غرب وجهان تاثیر شگرفی گذاشته

و جلوه های این تاثیر بر موسیقی و هنر پاپ تا توریسم و آرایش و تبلیغات تجاری و کارتون های سینمایی و حتی سبک رئالیسم جادوییِ داستان نویسانِ آمریکای لاتین، چون بورجس (Jorge Luis Borges)، مارکز (Gabriel García Márquez) و دیگر نویسندگان پست مدرن، مشهود است (اقلیدی، ۱۳۸۶، ۹).

آنچه در این تحقیق مدنظر است پاسخ به این پرسش هاست ۱) آیا هزار و یک شب دارای قابلیت های نمایشی است یا نه؟ ۲) چه نویسندگانی در دوره ی پایه ریزی تئاتر عربی از آن تاثیر پذیرفته و چه نمایشنامه هایی بر مبنای آن نوشته اند؟

پیشینه‌ی آشنایی تازیان با هنر نمایش

سرزمین‌های عربی که گستره‌ی جغرافیایی وسیعی ازشمال آفریقا وجنوب آسیا را در بر می‌گیرد، درعرصه‌ی هنر تئاتر تا حد زیادی مدیون مصریان اند. تمدن مصر از دوره‌ی باستان تاکنون همواره مهد افسانه ها و هنرها و پس از عربی شدن مصر، مهد ادبیات عربی و محور شکوفایی آن بوده است و مطابق پژوهش‌های تاریخی آنان از پیشگامان بشریت در هنر نمایش بوده‌اند. جایگاه پر اهمیت و استراتژیک مصر در دوره ی باستان، قرون وسطی و همچنین دورهٔ معاصر در پایه ریزی و شکوفایی هنر نمایش ما را ناگزیر می‌سازد که برای رسیدن به نتیجه ی مطلوب روند تاریخی این هنر را در مصر بررسی نماییم.

اساطیر و خدایان مصری از دوره های پیش از میلاد، همواره خمیرمایه و عنصر اصلی داستان ها و ادبیات قدیم را تشکیل می‌داده اند و حتی برخی نویسندگان معتقدند که تئاتر و هنر نمایش، از مصر به یونان و دیگر مناطق جهان صادر شده است و تئاتر امروز ریشه در آن دارد.

تقریباً می‌توان گفت که تئاتر برای نخستین بار در میان مصریان باستان به وجود آمد، سپس یونانیان از آنان اقتباس نموده و آن را در سرودهای دینی خودشان که توسط گروهی از مردم به طور دسته جمعی خوانده می‌شد گنجاندند.مصریان بعدها درجشنهایی که به هنگام کشاورزی برپا می‌شد از نمایش سود جستند (خفاجی، ۱۹۸۴، ۱۰۰).

پنج هزار سال قبل در مصر کهن، برای بازی‌های مذهبی و مراسم تاج گذاری شاهان، نمایشنامه هایی نوشته و اجرا می‌شده است که متن برخی از این نوشته ها در مقبره های مصری پیدا شده و به وسیله‌ی ادبیات دوره‌ی میخی، نمایش مذهبی «مرگ و رستاخیز » (بعل خدای بابلی ها) به ما رسیده است. این بازیها، تئاتر به معنای امروزی نبود ولی تئاتر با عظمت امروز، زاییدهی همان بازی هاست (جنتی عطایی، ۱۳۳۷، ۵). خدایان مصری و افسانه های پیرامون آن ها بخش بزرگی از اعتقادات مذهبی مردم آن دوره را تشکیل داده و در آیین های مختلف اجتماعی، مذهبی و عقیدتی آنان رسوخ کرده بود. جمشید ملک پور درکتاب «*گزیده ای از تاریخ نمایش جهان*» نخستین متن نمایشی مکتوب بشریت را متعلق به مصریان می‌داند:

اولین متن نمایشی ثبت شده درجهان را متعلق به مصر باستان می‌دانند که به نام «متون اهرامی» معروف شده اند و قدمت آنها به سه هزار سال قبل از میلاد مسیح می‌رسد. این متون که بر دیواره های داخلی معابد نوشته شده است، راجع به رستاخیز مردگان است. متون فوق را از آن جهت نمایشی می‌خوانند که حاوی دستورات صحنه هستند و حتی گفتارهای اشخاص نیز جداگانه و به روش نمایشی نوشته شده است(ملک پور، ۱۳۶۴، ۶).

این نمایش واره ها یا اسطوره ها که گونه ی اولیهی هنر نمایش نزد مصریان و بلکه بشریت به شمار می‌رود، در آن دوره از نظر ساختار و عناصر نمایشی تفاوت بسیار زیادی با نمایش به معنای کنونی داشته، اما علیرغم عدم استقلال به عنوان یک فن هنری خاص در دوران قدیم، خاستگاه این هنر به شمار می‌رود. در دوره جاهلی «سمرات » یا شب نشینی بارزترین مجالسی به شمار می رفت که در آن ها می‌توان به وجود نوعی هنر« نقالی» اذعان کرد. در این شب نشینی ها غالباً داستان های قدیمی که به صورت شفاهی و سینه به سینه از اجداد و نیاکان به ارث رسیده بود و همچنین قصاید شاعران بزرگ آن دوره در این مجالس خوانده می‌شد. در دوره‌ی اسلامی عناصر نمایشی در محافل بزم و شادی در دربار خلفا و از سوی دیگر گونه‌ای از هنرهای نمایشی در میان مردم رایج بود که مجالس شوخ طبعان و نکته پردازان و همچنین داستان سرایان و مقلدان از آن جمله‌اند .

در اوایل قرن دوم هجری، شاهد نوع پیشرفته‌ای از مجالس شوخ طبعان و نکته پردازان هستیم، گرچه هدف نخستین این مجالس خنداندن مردم بود، اما ورای این هدف، انتقاد واعتراض به اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی حاکم در دوره ی خلافت امین، مامون و معتصم را می توان به خوبی حس کرد (تقوی، ۱۳۸۲، ۲۸).

در آستانه‌ی قرن چهارم هجری، این مجالس و هنر داستان سرایی و تقلید، میان تازیان پیشرفت زیادی کرد و بازیگران قابلی در این گونه مجالس هنر خود را در معرض نمایش قرار می‌دادند. از بازیگران و مقلدان معروف آن دوره شخصی به نام «ابوالورد» بوده که ثعالبی در باره ی او می‌نویسد: شخصی به نام «ابوالورد»که در شوخ طبعی و فن تقلید از نوادر زمان خود بود و نزد وزیر مهلبی خدمت می‌کرد، از اخلاق و رفتار و زبان مردم آنگونه تقلید می‌کرد که بیننده و شنونده را شگفت زده می‌ساخت (ثعالبی، ۱۹۷۹، ۳۷۷).

اما در قرن پنجم و ششم، فن نمایش تکامل بیشتری یافت و داستان سرایان در زمینه‌ی عناصر سازنده‌ی صحنه‌ی نمایش، آرایش بازیگران و گریم و همچنین استفاده از ترفندهای خاص برای واقعی جلوه دادن کار خویش دست به ابتکارات تازه ای زدند. آنها به جای سکوی چوبی از یک جایگاه با پوشش و تزیین رنگارنگ ومتنوع استفاده می‌کردند. همچنین روغن و زیره را برای زرد کردن صورت به کار برده و برای گریاندن خود ماده ای را بو می‌کردند تا اشک از چشمشان جاری شود(ابن جوزی، ۱۹۷۱، ۲۷).در قرون بعد تا دوره شکوفایی هنر نمایش در قرن نوزدهم اشکال مختلفی از هنر نمایش در مناطق مختلف عربی رواج داشت که عموماً مورد اقبال طبقه عامه قرار می‌گرفت.

هرچند مسلمانانِ آفریقا و آسیا برای شناخت تئاتری که در اروپا هست، تا نیمه ی قرن نوزدهم انتظار کشیدند اما از دوران قرون وسطی می‌توانستند شاهد نمایشهایی گاهی شاد وگاه جدی باشند که مردم پسندترینشان عبارت بوده از عروسک بازی(Marionnette)، لال بازی (Mimes)ونمایش های روستایی مثل «آتش افروز» (بن شنب، ۱۳۶۷، ۴۶).

شکل‌های قدیمی نمایش نزد تازیان

حکواتی‌ها (Hakavatis)

در قلمرو کشورهای خاور میانه، شعر خوان هایی وجود داشته اند که دربارهی افتخارات قومی و ملی دیار خود شعرهایی سروده و یا می خوانده اند، موضوع این اشعار در دورهی پیش از اسلام، بیشتر افتخار به شجاعت های قهرمانان قبیله ی عشق و... بود و پس از گسترش اسلام مضامین دینی و حماسه های مذهبی را نیز شامل گردیده است(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵، ۹). دراین مجالس، سرودهای تازیان بدوی که سرشار از افتخاری ملی و قومی و یا نمایشگر شکارها و جنگ ها بودند توسط هنرمندان حرفه ای که راوی خوانده می‌شدند در برابر تماشاگران نقل می‌گردید.

محبظین یا روحوضی (Mohabbazin)

محبظین به نمایش های کمدی که به طور غالب در منازل اغنیا و بزرگان جامعه ی مصر اجرا می‌شده است، اطلاق می‌شود. این نمایش های خنده دار در مراسم شادی مثل عروسی ها و اعیاد توسط گروه های نمایشی اجرا می شد و معمولاً در برگیرنده موضوعات سیاسی و اجتماعی بود. این گونه نمایش های شادی آور در بیشتر کشورهای عرب زبان رایج بوده است و«رقص های شگفت کارانه » (Grotesque Dances) همراه با روایتگری داستان های خنده آور و نمایش های کمدی را در برداشته است. این نمایش واره ها در بیشتر برزن های شهری و روستایی در جشنها و محفل های خصوصی اجرا می شده است (جولائی،۱۳۷۷، ۴۶).

هزار و یک شب

مجموعه ی افسانه های هزار و یک شب که از چهار خاستگاه ایرانی، عربی، هندی و یونانی بهره مند است همواره و در ادوار مختلف تاریخی مورد توجه مردم به طور عام و هنرمندان هر عصر به طور خاص قرار داشته است. بسیاری از مردم، مجالس و شب نشینی های خود را با حکایات دلنشین آن می‌آراستند و از اقیانوس هزار و یک شب

شهرزاد توشه می‌گرفتند. در منابع تاریخی مدارکی دال بـر بهـره گیـری از جنبـه هـای دراماتیک این کتاب میان عرب ها وجود دارد. ساختار خاص هزار و یـک شـب، دیـالوگ های موجود میان شخصیت ها و فرم نمایشی روایت کتاب، باعث شد تا تازیان از جنبهی هنرهای نمایشی نیز به آن توجه کرده و داستان های آن را بـه عنـوان نمایـشنامه اجـرا کنند.

راویان یا داستان گویانِ نمایشگر، از داسـتان هـا و افـسانه هـای هـزار و یـک شـب بهره‌های فراوانی می‌بردند. این داستان ها بنا به نظـر پژوهـشگران بـه شـیوه ای تـدوین شده‌اند که به اصطلاح «بر خوانی» شوند. یعنی در برابر تماشاگران به شیوهی شگردها و سبک های نمایشگرانه روایت گردند (همان، ۱۸).

مقامات (Maqamat)

مقامات در اصل مجموعه های ادبی اند که در قرن چهارم هجری توسـط همـدانی و حریری نوشته شده و اتفاقاً نویسندگان مقامات از تالیف آن ها اهـداف نمایـشی نداشـته اند، اما دیالوگ های موجود در متن مقامات و شوخی و مطایبه های کوتاهی کـه در دل آنها جای دارد و قاعده و ساختار شان را تشکیل می‌دهد، مقامات را برای اجرای نمـایش مناسب می‌ساخت. چنانچه در دوره ی معاصر نیز برخی نمایـشنامه نویـسان مقامـات را منبع الهام خویش قرار داده و نمایش هایی برپایه ی آنها نوشته اند.

مقامه دربردارنده ی شماری از ساخت مایه های نمایشی مانند شخـصیت، موقعیـت، طرح داستانی، گفتا شنود و بن اندیـشه اسـت، راویـان عـرب مقامـه هـا را «برخـوانی» می‌کرده اند و به این ترتیب مقامه خوانی نیز شکل دیگری از داستان گویی های نمایش واره بوده است (همان، ۱۹).

تعزیه

این نـوع نمـایش از قـدیم همـراه بـا موسـیقی خـاص و دکورهـای ویـژه‌ی خـویش در مساجد و تماشاخانه‌ها اجرا می‌شده اسـت. البتـه بـه دلیـل اینکـه تعزیـه مخـصوص گروههای شیعه بوده است رواج کمتری در سرزمین های عربی داشـته، امـا در منـاطقی

که شیعیان زندگی می‌کرده اند، مهم ترین نوع نمایش های مذهبی محسوب می‌شده است.

تعزیه به‌زعم بسیاری از محققان، بی‌آنکه برداشتی از گونه‌های مختلف نمایش غربی باشد، اصیل‌ترین و قدیمی‌ترین صورت نمایشی مسلمانان و به‌ویژه مذهب تشیع به‌شمار می‌آید. عمر دسوقی می‌گوید که شیعیان در مصر نمایش تکامل‌یافته‌ای را در گرامی‌داشت یاد امام حسین علیه‌السلام و یارانش برپا می‌داشتند (تقوی، ۱۳۸۲، ۴۲).

خیال الظل (سایه بازی -Khayal al dill)

در این‌گونه‌ی نمایش، عروسک گردان، سایهی عروسک های متحرک از جنس مقوا یا پوست را به وسیلهی رشته های نخ ، با استفاده از نور چراغی از پشت بر پارچه ای نازک و سفید می‌انداخت و متن گفتگوی نمایش را نیز خود به تنهایی با تغییر صوت و آهنگ و گاه با همکاری دیگران به اجرا در می‌آورد.کتاب «طیف الخیال» نوشتهی محمد بن دانیال موصلی، قدیمی ترین متن مربوط به سایه بازی است که در قرن ششم هجری تالیف شده است و شامل سه نمایشنامه به نظم و نثر است. هنر سایه بازی با نفوذ ترک ها در مصر گسترش زیادی پیدا کرد، چرا که ترک ها در این فن مهارت زیادی داشتند و هنر خود را به سرزمین های دیگر منتقل نمودند.

ارائوز (قراگوز -Ara-uz)

همزمان با نمایش «خیال الظل» هنر نمایشی دیگری میان مردم وجود داشت که «قراگوز» نامیده می‌شد. اصل ترکی این کلمه دلالت بر این دارد که این فن پیش از ورود به مصر در ترکیه رواج داشته است. این هنر در اواخر دوره مملوکیان در مصر رواج داشته و بوسیلهی عروسک های چوبی یا گچی متحرک اجرا می‌شده است. رشته های نخ که عروسک بوسیله‌ی آنها حرکت داده می‌شده با گفته های عروسک گردان قراگوز هماهنگ بوده و به مقتضای موقعیت های مختلف آن را به حرکت در می‌آورده است (نصار، ۱۹۹۹، ۳۵۳).

آغاز هنر نمایش به شیوه‌ی نوین در کشورهای عربی

حمله‌ی ناپلئون بناپارت در سال ۱۷۹۸م به مصر نقطه ی عطفی در هنر نمایش عربی به شمار می‌رود. آشنایی مصریان با فنون غربی و شکل نوین هنر تئاتر از پیامدهای فرهنگی این حمله بود.

در دوره ی کوتاه اشغال مصر، نخستین تماشاخانه ی مصر به نام تئاتر «الجمهوریه والفنون» به دست ژنرال «منو» فرانسوی بنا گردید. اگر چه مصر در دوران اشغال و بعد از آن شاهد اجرای نمایش های اروپایی در قاهره بود، اما این شرایط در آن مقطع زمانی منجر به پیدایش هنر نمایشنامه نویسی عربی نشد و هنوز هم از تئاتر نوین عربی نشانه ای نمی‌بینیم.

بدین ترتیب از سال ۱۷۹۸ تا نیمه های قرن نوزدهم میلادی که مارون نقاش،بنیان گذار هنر نمایش عربی، نمایشنامه ی «البخیل» اثر مولیر را به روی صحنه برد، تئاتر عربی شاهد اجرای نمایشنامه ای عربی نبود، اما طی این مدت مراحل مختلفی را در جهت تکامل پشت سر نهاد. تا سال ۱۸۶۵ نمی توان شکل کاملی از نمایش در سرزمین های عربی زبان که در آن هنگام همگی به صورت مستعمره یا تحت الحمایهی عثمانی، انگلیس و فرانسه بودند مشاهده کرد.

اولین نمایشنامه ها به شعر نوشته می‌شد، پیشگامان هنر نمایش عربی آثار خود را به تقلید از نمایشنامه نویسان قدیم یونان و روم باستان و نویسندگان مکتب کلاسیک فرانسه به شعر می‌نوشتند زیرا طبق اعتقادات حاکم بر جهان عرب، شعر پایه ی ادبیات شمرده می‌شد و دیگر انواع ادبی قابل مقایسه با شعر نبودند. این مساله انگیزهی نمایشنامه نویسان را برای نوشتن آثار منظوم تقویت می‌کرد، اما حاکمیت قوه ی خیال بر شعر آن را از زندگی عربی و واقعیت های آن دور می‌ساخت و همین عامل سرانجام موجب تدوین نمایشنامه ها به شکل نثر گردید.

یکی دیگر از اتفاقاتی که باعث تکامل و گسترش هنر نمایش عربی معاصر به شمار می‌رود، اقدام عباس دوم ،خدیو مصر، بود که در اوایل قرن بیستم فردی به نام« جورج ابیض »را برای یادگیری هنرهای نمایشی به فرانسه فرستاد. این اقدام کمک شایانی به رشد سریع و تکامل هنر تئاتر در سرزمین های عربی کرد و باعث پایه گذاری هنر نوین تئاتر گردید.

با تداوم پیشرفت هنر نمایش و واقعیت گرایی آن و همین طور ظهور درامِ نوین، نثر به‌تدریج بر شعر فائق آمد و اکنون کمتر ادیب بزرگی را می‌توان یافت که نمایشنامه‌های خود را به شعر بنویسد. در ادب عربی احمد شوقی، احمد زکی ابوشادی، احمد علی باکثیر و عزیز اباظه نمایشنامه هایی به شعر تالیف کرده اند (خفاجی، ۱۹۸۴، ۱۰۴).

هزارویک‌شب، جنبه‌های نمایشیِ داستان‌های آن و تأثیرگذاری بر تئاتر عربی

هزارویک‌شب با تکیه بر بانوی قصه‌گوی محبوب خویش که نزد اکثر ملت‌های جهان شناخته شده است. در دوره‌های زمانی گوناگون، تأثیرات زیادی بر فنون ادبی مختلف گذاشته است. هزارویک‌شب و دنیای رنگارنگ آن، داستان شهرزاد، بانوی بزرگ زاده‌ای است که با فداکاری برای نجات جان بی‌گناهان و رهایی مردمان از خونریزی‌های شهریار، داوطلبانه خواستار ورود به این عرصه‌ی نابرابر می‌شود، اما او برای این مبارزه سلاحی کارسازتر از تیغ برنده‌ی شمشیر شهریار در اختیار دارد و آن جادوی داستان‌های خیالی و افسانه‌های شگفت‌انگیز است. سرانجام تلاش شهرزاد و سحر کلامش موثر می‌افتد و شهریار به امید شنیدن ادامه‌ی داستان‌های شهرزاد هر روز مرگ او را به تاخیر می افکند و این گونه دنیای خیال انگیز هزار و یک شب شکل می‌گیرد. بنابراین هزار و یک شب که در گذر نسلها و فرهنگ های مختلف به‌دست ما رسیده، کتابی یکپارچه وحاصل تلاش یک ملت به تنهایی نیست، بلکه در طی قرون متمادی و باگذر ازسرزمین های مختلف، شکل کنونی خویش را یافته است و مردمانِ اهل هر فرهنگی به اقتضای خویش، بخش هایی را بدان افزوده‌اند.

زمینه‌ی این اثر آنقدر وسیع بود که هرکس توانست داستانی در آن بگنجاند، در این چارچوب و قالب وسیع، داستان هایی گوناگون از ادوار مختلف و شاید از تمامی تمدن های قدیم راه یافته وجاگرفته است (Molan,1988,6).

عبدالواحد شریفی در مقاله‌ی خویش تحت عنوان «***الف لیله و لیله، الاصول و التطور***» مراحل تکمیل و شکل گیری هزار و یک شب تا دوره‌ی معاصر را به پنج مرحله تقسیم می‌کند: ۱- هزار افسان ایرانی ۲- ترجمهی آن به زبان عربی در قرن

سوم هجری ۳- روایتی از آن به زبان فارسی که فقط چارچوب اصلی و چند داستان از کتاب اصلی باقی مانده بود. ۴- هزار و یک شبِ دوره ی فاطمیان ۵-ترجمه ی آن به زبان فرانسه توسط آنتوان گالان در سال۱۷۱۷م (شریفی، ۱۳۷۹، ۲۰۰). سرانجام نخستین بار در سال ۱۸۱۴ میلادی نخستین بار هزار و یک شب به زیور طبع آراسته شد، که اولین چاپ های این کتاب گرانسنگ به ترتیب تاریخ انتشاربه شرح زیر است:

۱- چاپ اول کلکته در سالهای ۱۸۱۸-۱۸۱۴م. ۲- چاپ برسلاو در سالهای ۱۸۴۳-۱۸۲۴م. ۳- چاپ دوم کلکته در سالهای ۱۸۴۲-۱۸۳۹م. ۴- چاپ بولاق مصر در سال۱۲۵۱هجری قمری صورت گرفت (Moussa,1998:39) .

برخی از ترجمه های هزار ویک شب که پس از ترجمهٔ ی گالان در اروپا صورت گرفته، به ترتیب تاریخ انتشار به شرح زیر است:

۱- ترجمه‌ی جاناتان اسکات به زبان انگلیسی برمبنای ترجمه‌ی گالان در سال ۱۸۱۱ م. ۲- ترجمه‌ی ماکسیمیلیان هابیش به زبان آلمانی برمبنای دست‌نویسی تونسی در سال ۱۸۲۵م. ۳- ترجمه‌ی ناقص گوستاو ویل به زبان آلمانی برمبنای چاپ بولاق در سال‌های ۱۸۳۷ تا ۱۸۴۱م. ۴- ترجمه‌ی ناقص هنری تورنس به زبان انگلیسی برمبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۳۸م. ۵- ترجمه‌ی ادوارد ویلیام لین به زبان انگلیسی برمبنای چاپ بولاق در سالهای ۱۸۳۸ تا ۱۸۴۲م. ۶- ترجمه‌ی جان پاین به زبان انگلیسی برمبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۸۲ تا ۱۸۸۴ م. ۷- ترجمه‌ی سر ریچارد فرانسیس برتون به زبان انگلیسی برمبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۸۵ م. ۸- ترجمه‌ی ژوزف چالز ماردروس به زبان فرانسه برمبنای چاپ بولاق در سال‌های ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۴م. ۹- ترجمه‌ی اینو لیتمان به زبان آلمانی برمبنای چاپ دوم کلکته در سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۸ م. ۱۰- ترجمه‌ی گروهی به سرپرستی فرانچسکو گابریلی به زبان ایتالیایی برمبنای چاپ بولاق و مطابقه با چاپ دوم کلکته در سال ۱۹۴۸م. ۱۱- ترجمه‌ی م.ا. سالیر به زبان روسی در سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳م. ۱۲- ترجمه‌ی حسین هدّاوی به زبان انگلیسی در سال۱۹۹۰م (Hile,1979,17).

ورود هزار و یک شب به اروپا با استقبال بی نظیر اهل ادب غربی رو برو شد، *الف لیله و لیله* که در سرزمین مادری خویش، صرفاً با عنوان یک کتاب قصهی قدیمی مطرح بود و حتی در مواردی با مخالفت های شدید گروه های مذهبی رو برو می‌شد، شروع به فتح دنیای فرهنگ غرب نمود، واکثر ادیبان غربی از قرن هیجدهم تا کنون هرکدام به نوعی از هزارو یک شب تاثیر پذیرفته و از خرمن افسانه های آن، خوشه ای چیده اند که اینجا به مهم‌ترین آنها اشاره می شود:

۱-رابرت لوئیز استیونس نویسنده ی اسکاتلندی در نگارش شبهای عربی جدید، از سبک هزار و یک شب تقلید کرده است (موسوی، ۱۹۸۶، ۴۷). ۲- خورخه لوییس بورخس نویسنده ی آرژانتینی در آثار خود، متأثر از هزار ویک شب است. ۳- ادگار آلن پو نویسنده‌ی آمریکایی در داستان کوتاه هزار و یک شب و دومین قصهٔ ی شهرزاد. ۴- چارلز دیکنز نویسنده‌ی انگلیسی در سرود کریسمس و ایام دشوار. ۵- جمیز جویس نویسنده‌ی ایرلندی در یولیس. ۶- مارسل پروست نویسندهی فرانسوی در کتاب در جستجوی زمان از دست رفته. ۷-ولتر نویسنده ی فرانسوی مدعی بود که چهارده بار هزار و یک شب را خوانده است. وی در برخی از داستان هایش از هزار و یک شب الهام گرفته است (Caracciolo,1988,76) . ۸- لرد بایرون شاعر انگلیسی در بعضی اشعار خود به ویژه دون ژوان. ۹- جان بارث، رمان نویس آمریکایی. او می‌نویسد: مستعدترین، شیرین زبان ترین، ماندگارترین و امید بخش ترین تصویری که از یک قصّه گو در ذهن من است، تصویر شهرزاد است (فلچر، ۱۳۷۸، ۱۹۹). ۱۰-گابریل گارسیا مارکز نویسندهی سرشناس کلمبیایی که می توان او را سردمدار داستان های رئالیسم جادویی دانست. تأثیر هزار و یک شب را می‌توان در آثار او به وضوح یافت.

پس از معرفی هزار و یک شب به بررسی قابلیت های نمایشی هزار و یک‌شب می‌پردازیم، بدین منظور، ابتدا به تعریف درام و ظرفیت های نمایشی و وجوه آن در هزار و یک شب اشاره کرده و سپس تاثیر آن را بر پیشتازان درام عربی بررسی می‌کنیم.

واژه‌ی نمایش (Drama) در زبان یونانی به معنای «کنش» (Action) است. نمایش کنش تقلیدی است، کنشی برای تقلید و بازنمایی رفتاربشر. عنصری که نمایش

را می سازد، دقیقاً بیرون و فراسوی واژه ها قرار دارد و عبارت ازکنش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآورندهی اثر را تحقـق مـی بخـشند (اسـلین، ۱۳۸۲، ۱۵). پس از مشخص شدن معنای نمایش یا درام به بررسی معنای «ظرفیت یا سـاختار نمایشی» می‌پردازیم:

منظور از ظرفیت نمایشی، توان یا امکان بالقوه تبدیل شـدن اثـری از نظـر محتـوا و شکل به نمایش است. اصولاً یک جریان به صورت واقعه‌ای طبیعی در جهان خـارج و یـا در ذهن به عنوان تجربه‌ای در زندگی انسان شکل می‌گیـرد (خبـری، ۱۳۸۷، ۸۶). پـس برای مطالعه یک اثر از نظر ساختار نمایشی باید به ویژگی ها و شکل درام پرداخـت بـه این صورت که آیا اجزای تشکیل دهندهٔ ی یک اثر به گونه ای درکنار هم قرار گرفته اند که قابلیت اجرا داشته باشند یاخیر؟. در اینجا باید به نکته ای اساسی اشاره کنـیم، و آن اینکـه مهـم تـرین ویژگـی یـک اثـر کـه آن را مهیـای اجـرا و جـذب مخاطـب مـی کند«کشمکش» است.

کشمکش در یک اثر دراماتیک، زمینه ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه ای را به هم پیوند می‌زند و علت وجودی آن لحظات و همچنین اهمیت آن هـا را مـی‌نمایانـد (مکی، ۱۳۸۳، ۱۸۸).

وجود کشمکش در یک داستان، نخستین گام برای تبدیل شدن آن به اثری نمایشی، قلمداد می‌شود، طبق نمودار زیر می‌توان با استفاده از کـشمکش بـه عنـصر درام دسـت یافت:

کشمکش ← حرکت ← عمل ← حادثه ← درام (ثمینی، ۱۳۷۹، ۲۴۵).

پس با توجه به تعریف درام و تعریف ساختار یک اثر دراماتیک، مهم ترین اصل برای ایجاد حرکت وعمل در یک اثر نمایشی «کشمکش» است، و اکنون باید به این سوال هـا پاسخ دهیم که آیا داستان های هـزار و یـک شـب از چنـین سـاختاری برخوردارنـد؟ و عنصر«کشمکش» برای ایجاد حرکت و در نهایـت تبـدیل بـه درام در هـزارو یـک شـب موجود است؟ باید بگوییم که داستان اصلی هزار و یک شـب یعنـی مـاجرای شـهرزاد و شهریار اصولاً بر پایهی درگیری و تضاد آن ها روایت شده است، شهریار به دنبال انتقام و خونریزی است و شهرزاد بـانویی اسـت کـه بـه دنبـال بازگردانـدن آرامـش بـه مـردم و جلوگیری از ریخته شدن خون مظلومـان بـه دسـت شـهریار اسـت و همـین کـشمکشِ

آغازین، انگیزه قصه گویی شهرزاد است، قصه هایی که در آنها هم مقابله ی خیر و شر و تعارض دائمی میان خوبی و بدی، زشتی و زیبایی، فقر و غنا و ... وجود دارد. نغمهٔ ثمینی در مقاله ای تحت عنوان «*جنبه‌های دراماتیک هزار ویک شب*» به این بحث به طور مفصل پرداخته است. طبق پژوهش ایشان به طور کلی شش نوع کشمکش در تعریف ساختار دراماتیک یک اثرنمایشی وجود دارد که هر شش نوع کشمکش هم در حکایت های مختلف هزار و یک شب وجود دارند:

۱- کشمکش آدمی بر ضد سرنوشت: مانند بخش هایی از داستان «*عجیب و غریب*» که عجیب خواب می بیند که برادرزاده اش او را به خاک سیاه خواهد نشاند، پس برضد تقدیر قیام می کند.

۲- کشمکش آدمی بر ضد جامعه: همچون بخش هایی از داستان «*طلایه و زینب*» که طلایه آشکارا با جامعهٔ مردانهی اطرافش می ستیزد و ذره ذره نابود می شود.

۳- کشمکش آدمی بر ضد آدمی: همچون حکایت «ساریه و ابو ایوب» که کنیزی به نام ساریه در قطب مخالف سرورش ابو ایوب قرار دارد و به او تن نمی دهد و همین به فاجعه می انجامد.

۴- کشمکش آدمی برضد طبیعت: همچون بخش هایی از حکایت «سندباد بحری» آنجا که سندباد با طبیعت اطرافش که در قالب پرندگان غول آسا، نهنگان عظیم و طوفان ها و بادهای دریایی، خودنمایی می‌کند، می‌ستیزد.

۵- کشمکش آدمی برضد خود: البته این نوع کشمکش در کمتر افسانه ای یافت می شود، با این همه حتی این نوع کشمکش را می توان در هزار و یک شب به صورت ردیابی ظریف یافت. برای نمونه در حکایت «دختر زیبا و عفریت»، دختری که اسیر عفریت است برای انتقام از خود، همه را به کام می رساند و درعوض انگشترهایشان را می گیرد. این عمل او به نوعی ضدیت و مبارزه و کشمکش با خود می ماند.

۶- کشمکش جامعه بر ضد جامعه : این نوع کشمکش کمتر در صحنهی تئاتر پدید می‌آید و غالباً، کسی از یک سمت به عنوان نماینده انتخاب می‌شود و با جامعه‌ی متخاصم می‌ستیزد. در بخش هایی از حکایت «عجیب و غریب» غریب به عنوان نماینده سپاه مسلمان، با راهزنان که نشان کفر با خود دارند، می‌ستیزد (ثمینی، ۱۳۸۶، ۸۷). علاوه بر مساله‌ی وجود انواع کشمکش در داستان های هزار و یک شب،

یک ویژگی بسیار مهم دیگر در این کتاب وجود دارد وآن مساله ی وجود راوی است. شهرزاد شاید معروفترین راوی دنیای ادبیات باشد که در گوشه وکنار عالم شناخته شده است و شخصیت و هنر قصه گویی اش همواره توسط بازیگران تئاتر مورد تقلید قرار می‌گیرد.

هزار و یک شب حاوی تئاتر در نطفه است. پرسش و پاسخ به صورت مکالمه در آن فراوان است. بعضی قصه‌ها ساختار نمایشنامه تئاتر دارند. (مثل داستان قوت القلوب وغانم و هارون الرشید)، از این رو نویسندگان سوری و لبنانی و مصری بارها به هزار و یک شب روی می‌آورند، خاصه که ویژگی مردم پسند کتاب، ضامن اقبال مردم به‌کار است. عامل دیگری که مشوق ایشان به اقتباس از این شاهکار جهانی بوده، توفیق بعضی اقتباس های اروپایی از آن قصه هاست، مثل نمایشنامه« اگر شاه بودم » از پل آدام (paul Adam) که از قصه ی «*خفته بیدار*» اقتباس شده است (بن شنب، ۱۳۶۷، ۷۴).

میراث ادبیات داستانی عرب به مثابه ی گنج گرانبهایی بود که داستان سرایان و قصه گویان عرب در ادوار مختلف تاریخی از آنها بهره می‌بردند. در آغاز نهضت نمایشنامه نویسی به شیوه ی نوین در کشورهای عربی، نویسندگان شروع به اقتباس از ادبیات اروپا و نویسندگان شهیر غربی کردند.(مثل نمایشنامه‌ی «*البخیل*» اثر مولیر که توسط مارون نقاش اجرا شد). اما از آن جا که تئاتر، هنری اروپایی و وارداتی بود، نیاز به بومی شدن و هماهنگی با فرهنگ و جامعهی عربی داشت. این مساله پیشتازان هنر نمایش عربی را بر آن داشت تا با بازسازی و تجدید میراث های کهن خویش در قالب نمایش، اقبال عمومی را با این هنر جدید همراه سازند. بدین ترتیب موجی فراگیر بین نمایشنامه نویسان عربی برای نوشتن نمایشنامه هایی بر پایهی تاریخ عرب، حماسه های قدیمی مثل عنتره، کتاب های داستانی قدیمی مثل هزارو یک شب و داستان های قرآن کریم، آغاز گردید.

هیچ کتابِ تخیلی به اندازه ی هزار و یک شب، موافق طبع و پسند و سلیقه‌ی مردم نیست و مجموعه ای غنی تر از هزار و یک شب نمی‌توان یافت که در آن افسانه‌ها و حکایات اخلاقی و طنز آمیز با حوادث شگرف و وقایع تاریخی و حقیقی با این هنرمندی در آمیخته باشد . هیچ کتاب عربی چون آن و بهتر از آن، جلال و

عظمت و درخشش بی مانند تمدن عربی و اسلامی را در بغدادِ خلفای عباسی در عصر هارون الرشید به شکوهمندترین وجه زنده نمی‌کند. این علل و دلایل عمده‌ای است که نخستین نمایشنامه نویسان عرب را واداشت تا موضوع آثار خویش را از هزار و یک شب اخذ و استخراج کنند و بعضی از مشهورترین قصه های آن کتاب را به صحنه بیاورند، از قبیل «*ابوالحسن یا خفته ی بیدار*»، «*هارون الرشید و انیس الجلیس*» و«*خلیفه ی ماهیگیر*» که قهرمان اصلی آن هارون الرشید است (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۱).

تاثیر هزار و یک شب و یا به بیان اروپایی ها، «شبهای عربی» بر ادیبان جهان با نخستین ترجمه ی آن به زبانهای اروپایی توسط آنتوان گالان (ANTOINE GALLAND) که در سال۱۷۱۷م هزارو یک شب را به زبان فرانسه ترجمه کرد، شدت بیشتری گرفت. در حقیقت پیش از ترجمهی آن به فرانسه و به نوعی کشف هزار و یک شب توسط اروپاییان، این کتاب نزد عرب ها از جایگاه قدیمی خویش به عنوان میراث کهن عربی فراتر نرفته بود. اما با درخشش آن در اروپا و کتاب های بسیار زیادی که بر مبنای آن نوشته شد یکبار دیگر توجه همگان بدان جلب شد، به طوری که ترجمه ی هزار و یک شب به زبان فرانسه، تولد دوباره ای برای این کتاب حتی میان عرب ها که خود از قرن های پیش با دنیای هزار و یک شب آشنا بودند به شمار می‌آید.

شهرزاد به برکت تاثیر ادبیات غربی بر آن با چهره رمانتیکش، به ادبیات معاصر عرب انتقال یافت و نویسندگان عرب تحت تاثیر آن واقع شدند و ما چهره ی او را در این آثار می‌بینیم: نمایشنامهی « *شهرزاد*» اثر توفیق حکیم، داستان شهرزاد در داستانی تحت عنوان « *القصر المسحور* » از توفیق حکیم، داستان« احلام شهرزاد »از طه حسین، نمایشنامه ی «شهریار» از عزیز اباظه و نمایشنامهی«شهریار» از علی احمد باکثیر(غنیمی هلال، ۱۳۷۳، ۲۰۹).

موفقیت هزار و یک شب در ادبیات اروپا، در عرصهی رمان و داستان نویسی و استقبال مردم کشورهای غیر همزبان، همچنین لزوم بومی سازی هنر نمایش، نویسندگان عرب را بر آن داشت تا با الهام از دنیای خیال انگیز آن، دست به آفرینش های هنری تازه ای بزنند و میراث کهنهی دبیات را در لباسی نو و این بار در قالب

نمایشنامه به مردم عرضه کنند. قرن هیجدهم میلادی که دوره ی حاکمیت مکتب رمانتیسم بر ادبیات به شمار می‌رود یکی دیگر از عواملی بود که راه را برای درخشش و تاثیر گذاری این اثر گرانسنگ هموار کرد.

این افسانه ها ادبیات فولکوریک عرب ها را تشکیل می دهند، بعضی داستان‌های این مجموعه توسط بازیگرانی ورزیده و زبردست اجرا می شده است. شاهد این ادعا سفرنامه ی ویوان ده نون (Vivant Denon) است که در سال ۱۷۹۸ میلادی همراه سپاهیان ارتش ناپلئون به مصر عزیمت کرده است. وی در خاطرات خود از اجرای افسانه های هزار و یک شب در شهر «جیره» واقع در مصر علیا، یاد کرده است و بازیگران هنرمندی که با صوت و کلام خود شمشیر بازی ها، عشق بازی ها،اشتباهات و خیانت ها که موضوع افسانه های هزار ویک شب است را در برابر تماشاگران مشتاق و قدرشناس نمایش اجرا می‌کنند، می‌ستاید (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵، ۱۰).

در تمام دوره ی حیات مکتب رمانتیک، به ویژه در اواخر قرن ۱۸م بسیاری از موضوعات عمده ای که در قلمرو این مکتب قرار داشت، از رهگذر ترجمه ها، در هزار ویک شب گنجانده شد.گریز از واقعیت های زندگی، پناه بردن به عالم خیال و نشئه ی جادو، به مسخره گرفتن شاهان، برتری عاطفه بر عقل برای یافتن حقایق و...همه از این مقوله بودند(همان، ۲۸۹).

پیشتازان و بزرگان نمایشنامه نویسی عربی مثل مارون نقاش، احمد ابو خلیل قبانی، توفیق الحکیم و .. هر کدام به‌نوبه‌ی خویش از اقیانوس پر رمز و راز هزار و یک شب سیراب شده اند، اولین نمایشنامه نویسی که به فکر اقتباس از هزار و یک شب افتاد، مارون نقاش بود که در دومین تجربه‌ی تئاتر خویش در سال ۱۸۹۴ پس از نمایش «*البخیل*»، نمایشی تحت عنوان«*ابوالحسن المغفل*» به روی صحنه برد و توانست توجه مخاطبان را جلب نماید. پس از مارون نقاش، احمد ابو خلیل قبانی نمایشنامه نویس سوری نمایشی با الهام از هزار و یک شب، به نام «*هارون الرشید مع الامیر غانم*» به روی صحنه برد که علیرغم استقبال مردمی به شدت مورد انتقاد محافل مذهبی قرار گرفت. آنها معتقد بودند که قبانی در این نمایشنامه به شخصیت هارون الرشید خلیفه ی عباسی توهین کرده است. همین سخت گیری ها از جانب قشر مذهبی باعث شد قبانی، سوریه را به قصد مصر که از فضای سیاسی و فرهنگی

آزادانه‌تری برخوردار بود، ترک کند. او در مصر با آرامش به کار و فعالیت های خویش در عرصه درام ادامه داد و دو نمایشنامهی دیگر با الهام از هـزار و یـک شـب بـه نـام هـای «*هارون الرشید مع انیس الجلیس*» و«*الامیر محمود نجل شاه عجم*» را به روی صـحنه برد.

از میان درام نویسانی که پس از قبانی کوشیدند تا با بهره برداری از گنجینهی هزار و یک شب، معاصرانشان را به ستایش گرم و شورانگیز ارزشـهای سـنتی عـرب و اسـلامی برانگیزند، محمود واصف مقام اول را دارد. نمایشنامه‌اش به نام «*هـارون الرشـید و قـوت القلوب و خلیفه صیاد*» به سال ۱۹۰۰م در اپرای قـاهره بـه نمـایش درآمـد و بـا چنـان استقبال پرشوری مواجه شد که نویسنده تصمیم به انتشارش گرفـت، کـاری کـه در آن زمان استثنایی بود (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۸).

یکی دیگر از نمایشنامه‌نویسان بزرگ عـرب کـه هـزار و یـک شـب را منبـع الهـام و اقتباس خویش قرار داد، نویسندهی شهیر و توانای مصری، توفیق الحکـیم، اسـت. او در سال۱۹۳۴م، نمایشنامه‌ی « شهرزاد» را که بـر مبنـای برداشـتی متفـاوت و فلـسفی از داستان شهرزاد و شهریار بود به رشته ی تحریر درآورد. پس از تـاثیر پـذیری بزرگـان و پیشتازان نمایش عربی از هزار و یک شب، نویـسندگان زیـادی از ایـن اسـلوب پیـروی کردند که مهم ترین آنان عبارتند از: عزیز اباظـه نمایـشنامه ی «*شـهریار*»، علـی احمـد باکثیر نمایشنامه ی «*سرّ شهرزاد*»، ألفـرد فـرج نمایـشنامه ی «*حـلاق بغـداد*» و شـیخ سلامه حجازی نمایشنامه ی« *انیس الجلیس*». در بخش بعدی سه نمایشنامه ی مهمـی که بر اساس هزار و یک شب تالیف شده اند بررسی خواهند شد.

بررسی نمونه‌ها

مارون نقاش: نمایشنامه‌ی «ابوالحسن المغفل»

مارون نقاش سنگ بنای تئاتر عربی به شیوهی اروپایی ونوین را در مصر بنیان نهـاد، او پس از اجرای «*البخیل*» در سال ۱۸۴۷م بـه فکـر گـسترش سـبک اقتباسـی خـود و تلفیق آن با میراث گذشته افتاد. او می‌خواست با عربی کردن هنر نمایش و ترکیـب آن با میراث کهن به گونه ای که با فرهنگ و اقبال عمـومی تازیـان هماهنـگ باشـد، راه را

برای گسترش و شکوفایی این هنر هموار کند. نقاش بـرای پیـشبرد ایـن هـدف بـزرگ، موضوعی برگرفته از میراث گرانسنگ ادبیات یعنی هزار و یک شب انتخـاب کـرد تـا بـا استفاده از مقبولیت این کتاب و عامه پسند بودن حکایات آن، نمایشی به شیوهی نـوین تنظیم و افکار عمومی جامعه ی مصر را با خود و هنری که قـصد اعـتلای آن را داشـت، همراه سازد.

ابوالحسن در حکایت هزار و یک شب داستان مردی اسـت کـه از حـوادث روزگـار و دورویی های دوستانش به ستوه آمده و همیشه آرزو می کند کاش روزی خلیفه باشد تا حق را از چنگ ظالمان بیرون بیاورد و مظلومان را یاری کند. ایـن آروزی ابوالحـسن بـه گوش هارون الرشید می رسد و او تصمیم می گیرد که آرزوی ابوالحسن را برآورده کنـد. به همین منظور دستور می دهد ابوالحسن را در قصر حاضر کرده و به او مخـدر بدهنـد، ابوالحسن که نمی داند غذایش با مخدر مخلوط شده در دام خلیفه گرفتار می شود. پس از تاثیر مخدر، ابوالحسن از عالم واقعیت جدا شده و می پندارد که خلیفه است و وزرا در قصر در خدمت او هستند و بدین طریق به رویای شیرین خویش دست می یابد، اما پس از اینکه اثر مخدر از بین می رود، ابوالحسن که به حالت عادی برگشته مدام از آن خواب وخیال شیرین سخن می گوید و ادعا می کند خلیفه است و همین مـساله دردسـرهایی برای او ایجاد می کند.

در نمایشنامه‌ای که نقاش بر پایهی این داستان تنظیم نموده اسـت در پـرده ی اول ابوالحسن خواب می بیند که بر تخت خلافت نشسته و خدمتکارش «عربوق» را به سمت وزارت خویش گمارده است. ماجراهایی که در ادامه‌ی پرده اول پیش می آید مربوط بـه تلاش های ابوالحسن برای استفاده از موقعیت جدید در جهت ازدواج با «دَعـد» خـواهر دوستش عثمان است که سعید، دوست دیگرش نیز دل درگرو محبت او دارد. در پرده‌ی دوم، ابوالحسن که هنوز در خواب خود خلیفه است علیرغم علاقه ای که به دعد دارد بـا ازدواج سعید با او موافقت می کند. و در پرده ی سوم ابوالحسن از خواب شـیرین بیـدار می شود، اما هنوز هم خود را خلیفه می پندارد و می گویـد: اگـر خلیفـه نبـود اجـازهی ازدواج سعید و دعد را صادر نمی کرد!، این ادعاها باعث مضحکه شدن او نزد دیگران می شود و نمایش در حالی پایان می یابد که ابوالحسن هنوز هم در رویای خلافت و واقعیت زندگی خویش سرگردان و متحیر است.

ابوالحسن در داستان هزار و یک شب انسانی شاکی و غُرزن است که خواهان پایبندی به صداقت و راستی است و حق و عدالت را گسترش می دهد. شخصیت ابوالحسن در نمایشنامهی نقاش هم انسانی ساده است که به تحقق عدل می اندیشد و افکاری پیاپی میان خواب و بیداری بر او عارض می‌شوند. او در این راه های پر پیچ و خمِ خواب که صادق تر از بیداری است، وقت خود را به بیهودگی می‌گذراند (یوسف نجم، ۱۹۶۷، ۳۶۸).

نقاش در این نمایشنامه تلاش می‌کند تا شخصیت پردازی جدیدی برای «ابوالحسن» انجام دهد و او را از قالب داستان اصلی هزار و یک شب خارج کند تا به شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه جدید عرب هماهنگ باشد. او برای هماهنگ‌کردن شخصیت با سلیقه ی مردم جامعه خویش، در کنار آن از عناصر طنز و همچنین موسیقی و غنا استفاده کرد. از دیگر اقدامات او ساده کردن دیالوگ ها و زبان نمایشنامه بود. او با تلفیق شعر و نثر در متن ها ی مورد استفاده ی بازیگران، در پی ایجاد ترکیبی نو و تازه برای اجرای این داستان برگرفته از هزار و یک شب بود و در این راه موفق شد.

احمد ابوخلیل قبانی: نمایشنامهی «قوت القلوب مع الامیر غانم»

پس از مارون نقاش، دومین کسی که به اقتباس از هزار و یک شب پرداخت؛ احمد ابو خلیل قبانی بود. او نیز مانند نقاش تلاش کرد با به کارگیری و الهام از میراث گذشته و ترکیب آن با ساختار نمایشنامه های غربی، گامی در جهت هماهنگ کردن هنر تئاتر با شرایط محیطی عرب ها بردارد. داستان *قوت القلوب و غانم در هزار و یک شب* ، ذیل حکایت « ایوب و فرزندانش» روایت شده است:

ایوب بازرگان می‌میرد و از او یک دختر و یک پسر باقی می‌ماند. پسر که غانم نام دارد برای تجارت راهی بغداد می شود. در بغداد برای تشییع جنازه ی بازرگانی به قبرستان می‌رود، و هنگام بازگشت، از ترس تاریکی هوا در مقبره‌ای پنهان می‌شود و می‌بیند که سه غلام با صندوقی سر می‌رسند و آن را دفن می‌کنند و بعد برای گذاردن وقت حکایات خود را باز می‌گویند، سرانجام غلامان، بی آنکه متوجه حضور غانم شده باشند، می‌روند. غانم، صندوق را از زیر خاک بیرون می آورد و می‌بیند که دختری زیبا

(قوت القلوب) در آن بیهوش افتاده است. غانم دختر را به خانه می برد و درمی‌یابد که او یکی از کنیزان محبوب خلیفه است که زبیده همسر هارون، به سبب حسادت، او را بنگ خورانده و زنده به گور کرده است. غانم و قوت القلوب به عشق هم دچار می‌شوند ولی از ترس خلیفه، وصال نمی‌یابند. تا آن که خلیفه،کنیز محبوبش را می‌یابد و غانم می‌گریزد. خلیفه، وفاداری و شرافت غانم را می‌فهمد و وقتی او مدتی بعد، بیمار و نزار از سفر باز می‌آید، اجازه می دهد که قوت القلوب با حضور در کنارغانم او را از مرگ نجات دهد و به وصال او برسد (طسوجی، ۱۳۸۳، ۲۴۲).

قبانی در نمایشی که بر پایه ی این داستان نوشته کاملاً به متن اصلی وفادار بوده و حوادث را همانطور که در هزار و یک شب اتفاق افتاده روایت می‌کند. در پرده ی اول نمایش، قبرستان نقطه شروع نمایش است و غانم قوت القلوب را از زنده به گور شدن توسط غلامان زبیده نجات می‌دهد. پرده ی دوم شامل به هوش آمدن قوت القلوب و آشنایی او و غانم است. در ادامه رشید با شنیدن ماجرای قوت القلوب و غانم از زبیده به گمان خیانت آن دو، دستور دستگیری آنها را صادر می‌کند.

پرده ی سوم نمایش در بردارنده ی ماجراهای غانم وقوت القلوب است که گرچه عاشق هم می‌شوند، اما قوت القلوب به رشید خیانت نمی‌کند و غانم نیز جانب عفت و ادب را نگه می‌دارد. در بخش پایانیِ پرده ی سوم، ماموران رشید به منزل غانم حمله می‌کنند و ضمن خراب کردن آن، قوت القلوب را دستگیر کرده و به قصر می‌برند، اما غانم می‌گریزد. در پردهی چهارم، قوت القلوب در زندان است و رشید قصد مجازات او را دارد، اما با شنیدن حقیقتِ ماجرای غانم و عدم خیانت آنها، قوت القلوب را بخشیده و به او اجازه می‌دهد دنبال غانم بگردد. فصل پنجم و پایانی با دیدار غانم و قوت القلوب آغاز می‌شود، سپس خلیفه وارد می‌شود و ضمن اعطای هدیه به آنها به قوت القلوب و غانم اجازه ی ازدواج می‌دهد و نمایش با وصال آنها به پایان می‌رسد.

توفیق الحکیم: نمایشنامه‌ی «شهرزاد»

در سال ۱۹۳۴م توفیق الحکیم نمایشنامه ای رمزی و ذهنی به نام شهرزاد تالیف کرد که شامل هفت صحنه بود. او در این نمایشنامه به کشمکش موجود میان

انسان و مکان پرداخت که سرانجام با پیروزی مکان به پایان می‌رسد (هیکل، ۱۶۷۰، ۳۹۰).

این نمایشنامه که بر اساس سرگذشت دو شخصیت کلیدی هزار و یک شب، یعنی شهرزاد و شهریار نوشته شده است، زندگی آنها در قالب دیالوگ های فلسفی پیچیده به تصویر می‌کشد. ترفندهای نمایشی که در این داستان به کار گرفته شده جذابیت آن را برای مخاطب چند برابر می‌کند. شهریار و شهرزاد هر دو در این نمایش به دنبال خوشبختی و شناخت هستی هستند و در مسیر این کنکاش پیچیده در هستی با سختی‌هایی روبرو می‌شوند. البته در این نمایشنامه بیش از هرچیز به اضطرابات درونی شهریار پرداخته می‌شود، او پس از ازدواج با شهرزاد به انسانی مضطرب تبدیل می‌شود که تشنهٔ ی شناخت هستی است. و همین مساله باعث می‌شود که از واقعیت و مکان فرار کند و وارد جنگی نابرابر با جهان آفرینش و مخلوقات شود، گویی ازدواج با شهرزاد سرآغاز تشنگی او برای فهمیدن اسرار هستی است.

در این نمایشنامه، شهریار خون آشام که به لطف شهرزاد به طالب حقیقت عقلی تبدیل گردیده است، برای کشف راز و معمای شهرزاد با او به گفتگو می‌نشیند اما با بی اعتنایی و تمسخر شهرزاد مواجه می‌شود. شهریار برای رهایی از قید و بند مکان، خود را آماده سفر به دور دست ها می‌کند و تلاش شهرزاد برای ممانعت وی از این کار به جایی نمی‌رسد. سرانجام شهریار بار سفر می‌بندد و در صحنه ی چهارم نمایش، او در دل بیابانی دور افتاده دیده می‌شود. در صحنهٔ ی آخر وقتی شهریار به قصر باز می‌گردد با خیانت شهرزاد رو برو می‌شود اما بدون هیچ عکس العملی و با ناامیدی از ادامه ی زندگی، آنجا را ترک می‌کند (تقوی، ۱۳۸۲، ۱۵۹).

بدین گونه توفیق الحکیم با قدرت و مهارت تمام از عهده ی کاری سخت بر می‌آید، یعنی در نمایشنامه ای که فقط سه ساعت به درازا می‌کشد، تحول وتکامل روانی شهریار، و دستاورد یا کارکرد شهرزاد طی هزار و یک شب را به نمایش بگذارد (ستاری، ۱۳۷۹، ۱۷).

آنچه در این نمایش شایان توجه است این است که توفیق الحکیم با هنرمندی، سرنوشت شهریار و شهرزاد را به گونه ای دیگر رقم می‌زند به عبارتی او با اینکه

شخصیت های نمایش خویش را از هزار و یک شب وارد صحنه می کند اما بـا تغییراتـی که در داستان ایجاد کرده، به جای تکـرار حکایـت قـدیمی در پـی ترسـیم طرحـی نـو می‌باشد.

نتیجه

باتوجه به بررسی به عمل آمده در متن درباره ی وجود عناصر دراماتیـک در هـزار و یک شب مطابق تعریف درام و ساختار یک متن نمایشی ، این اثر بزرگ از قابلیـت هـای نمایشی فراوانی برخوردار اسـت. کـشمکش هـا، تـضادها، دیـالوگ هـای موجـود میـان شخصیت های حکایات ایـن کتـاب و برخـورداری از فنـون روایـت بـه واسـطه ی راوی سخنگوی خود، شهرزاد، داستان های این کتاب را برای اجرا به صورت نمایـشنامه هـای نوین و فنی مناسب می‌سازد. در ادبیات معاصر عربی و همزمان با دوره ی شکوفایی هنر تئاتر نزد عرب ها، یعنی نیمه ی قرن نوزدهم موجی از اقتباس های مختلـف از داسـتان های این کتاب توسط نویسندگان بزرگ عرب ایجاد شد که تا کنـون در ابعـاد گونـاگون ادامه دارد. وجود همین آثار نشان می‌دهد، ایـن سـخن کـه هنـر تئـاتر عربـی را کـاملاً وارداتی دانسته و معتقدند در نیمه ی قـرن نـوزدهم کـه دوره ی شـکل گیـری و پایـه گذاری تئاتر عربی است، نویسندگان عرب فقـط بـه ترجمـه و اقتبـاس از ادبیـات اروپـا اهتمام داشته اند، نادرست است، بلکه پیشتازان تئاتر عربی هرکدام به شـکلی از هـزار و یک شب تاثیر پذیرفته اند.

پی‌نوشت‌ها

۱- نمایش حاجی فیروز، اصل این نمایش به ایران برمی‌گردد، در این نمایش فـردی که دست‌ها و صورت خود را سیاه کرده است به خواندن اشعار خاص و نمایش می‌پردازد.

کتابنامه

- ابن‌جوزی، ابوالفر، (۱۹۷۱م). ***«القصاص و المذکرین»***، النشر و التحقیق د.مـارلین سوارتز، بیروت: دارالشروق، الطبعه الاولی.

- اسلین، مارتین، (۱۳۸۲ هـ.ش). ***«نمایش چیست؟»***، ترجمه شیرین تعاونی (خالقی)، تهران: انتشارات نمایش، چاپ چهارم.

- اقلیدی، ابراهیم، (۱۳۸۶ هـ.ش). ***«هزارویک شب از عشق و پارسایی»***، نشر مرکز، تهران: چاپ اول.

- بن شنب، رشید، (۱۳۶۷ هـ.ش). ***«نمایش در شرق»***، مجموعه مقالات، مترجم جلال ستاری، تهران: انتشارات نمایش، چاپ اول.

- تقوی، رسول، (۱۳۸۲ هـ.ش). ***«نمایش در ادبیات معاصر عرب (نمایش عربی)»***، دارالکتب العلمیه، تهران: دارالکتب العلمیه، چاپ اول.

- الثعالبی النیسابوری، ابومنصور، (۱۹۷۹ م). ***«یتیمه الدهر»***، بیروت: دارالکتب العلمیه، الطبعه الاولی.

- ثمینی، نغمه، (۱۳۷۶ هـ.ش). ***«جنبه‌های دراماتیک هزارویک شب»***، تهران: مجله هنر، شماره ۳۴، صص ۸۴-۹۳.

- ــــــــــــ ، (۱۳۷۹ هـ.ش).***«عشق و شعبده (پژوهشی در هزارو یک شب)»***، تهران: نشرمرکز، چاپ اول.

- جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۳۷ هـ.ش). ***«تاریخ تئاتر در جهان»***، تهران: اقبال، چاپ اول.

- جولائی، احمد، (۱۳۷۸ هـ.ش). ***«جستارهایی در عالم نمایش معاصر عرب»***، تهران: انتشارات سارا، چاپ اول.

- خبری، محمدعلی، (۱۳۸۷هـ . ش). ***«ظرفیت های نمایشی قصهٔ حضرت یوسف علیه السلام در قرآن کریم»***، تهران: مجلهٔ تئاتر، شماره ۴۱ صص، ۸۴- ۹۱.

- الخفاجی، محمد عبدالمنعم، (۱۹۸۴ م). ***«الأدب العربی الحدیث»***، قاهره: مکتبه الکلیات الأزهریه، الطبعه الاولی.

- ستاری، جلال. ***«پرده‌های بازی (دربارهٔ تعزیه وتئاتر)»***، تهران: چاپ اول.

- الشریفی، عبدالواحد، (۱۳۷۹ هـ.ش). ***«الف لیله و لیله: الأصول و التطور»***، مجله المعرفه، بیروت: انتشارات کیهان، العدد ۴۴۱، صص ۱۹۰-۱۷۱، ۲۰۰۰ م.

- طسوجی تبریزی، عبداللطیف، (۱۳۸۳ هـ.ش). «***هزارویک شب***»، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول.

- غنیمی الهلال، محمد، (۱۳۷۳ هـ.ش). «***ادبیات تطبیقی، تاریخ و تحول اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی***»، ترجمهٔ مرتضی آیهٔ الله زاده شیرازی، امیرکبیر، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.

- فلچر، سوزان، (۱۳۷۸هـ.ش). «***گمشده شهرزاد***»، ترجمهٔ حسین ابراهیمی، نشر پیدایش، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.

- ملک پور، جمشید، (۱۳۶۴ هـ.ش). «***گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان***»، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.

- مکی، ابراهیم، (۱۳۸۳ هـ.ش). «***شناخت عوامل نمایش، نگاهی اجمالی بر فرآیند پیدایش نمایش و بررسی جامعهٔ اصول و مبانی متون نمایشی***»، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول.

- الموسوی، محسن جاسم، (۱۹۸۶م). «***الوقوع فی دائره السحر، الف لیله و لیله فی نظریه الأدب الانجلیزی***»، بغداد: دارالشؤون الثقافیه، الطبعه الاولی.

- نصار، لطفی احمد، (۱۹۹۹م). «***وسائل الترفیه فی عصر سلاطین الممالیک فی مصر***»، قاهره: الهیئه المصریه العامه للکتاب، الطبعه الاولی.

- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۵ هـ.ش). «***پیش‌درآمدی به شناخت هنرهای نمایشی در مصر***»، تهران: جهاد دانشگاهی، چاپ اول.

- یوسف نجم، محمد، (۱۹۶۷م). «***المسرحیه فی الأدب العربی الحدیث***»، بیروت: دارالثقافه، الطبعه الثانیه.

Caracciolo, Peter (1988): "***The Arabian Nights in English Literature***", London: McMillan press.p.76.

Hile, Richard (1979): "***Remarks on The Arabian Nights***", London: cadell & Davies,p.17.

Molan, petter, (1988): "***The Arabian Nights: The oral conection***", Edebiyat. volume II. P.6.

Moussa, Fatema (1998): "***A manuscript of the Arabian Nights***", Journal of Arabic Literature, Vol.II.Leiden. p.39.

بررسی بازتاب فرهنگ و تمدّن‌های مختلف در شعر أعشی و تأثیر این تمدّن‌ها بر شعر او

دکتر سیدمحمد میرحسینی *

استادیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) - قزوین

حشمت‌الله زارعی کفایت

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)– قزوین

چکیده

اعشی یکی از اصحاب معلّقات و یکی از شاعران طبقه‌ی اول عصر جاهلی است که در شعر وی به‌خاطر کثرت سفرهایش به مناطق مجاور می‌توان گوشه‌هایی از فرهنگ و تمدّن‌های مختلف همچون تمدّن فارسی، رومی، حبشی، نبطی، مصری، ترکی، کابلی و غیره را دید. از آنجا که او برای به‌دست‌آوردن مال و ثروت به همسایه‌های مجاور سفر کرد، شعر وی نمایانگر نشانه‌های فرهنگ و تمدّن مثل طلاق، ازدواج، جنگ، مجالس لهوولعب، وسایل عیش و نوش، آلات موسیقی و غیره است. علاوه‌برآن می‌توان در شعر وی ادیان مختلف، باورها و عقاید دینی، مراسم مذهبی مردم را دید. تمدّن و مدنیت علاوه بر خیال بر زبان، موضوعات و موسیقی شعری اعشی نیز تأثیر گذاشته است. زبان شعری وی به‌علت گوش‌دادن به سازوآواز کنیزکان برخلاف دیگر شاعران جاهلی مثل طرفهٔ بن عبد همواره ساده بوده و فارغ از بیچیدگی است. تأثیر فرهنگ و تمدّن در موضوعات شعری وی این‌گونه است که او در فن مدح مثل شاعران عباسی به مبالغه می‌پردازد و در هجو، مهجوّ را به ریشخند می‌گیرد و در تغزل، در وصف معشوقه تنوّع و تفنّن به‌خرج می‌دهد. این شاعر برای موسیقی شعر خود أوزان آهنگین انتخاب می‌کند به‌طوری که پرکاربردترین أوزان شعر وی بحر طویل و متقارب می‌باشد. وی با به‌کاربردن قوافی آهنگین در غالب حروف رویّ شایع مثل لام، دال و راء، تکرار حروف و کلمات، هماهنگی آنها، برخی آرایه‌های بدیعی نظیر تنسیق صفات، طباق، ردّ العجز علی الصدر، انواع جناس و ... موسیقی شعر خود را افزایش می دهد و مخاطب را به‌هیجان درمی‌آورد.

واژگان کلیدی: *اعشی، تمدّن، شعر، فرهنگ، موسیقی.*

---

*. E-mail: m_mirhoseini89@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۵/۲۲؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۸/۲۹.

مقدمه

در عصر جاهلی،کمتر شاعری بر فرهنگ و تمدّن ملل مختلف علاقه نشان داده است. به‌جز اعشی کبیر و نابغه ذبیانی که برای به دست آوردن ثروت به سرزمین‌های همجوار سفر کردند و از فرهنگهای مختلف آگاهی یافتند. اعشی کبیر، شاعری است که هم از فرهنگ عربی بهره گرفته و هم از شیوه زندگی همسایه‌های مجاور به‌ویژه ایرانیان.وی از جمله شاعرانی است که تمدّن های مختلف را در شعر خود به تصویر کشیده و از آداب و رسوم اصحاب این تمدّن ها سخن گفته است. شعر او به خاطر تأثیرپذیری از فرهنگ و تمدّن های مختلف از جهت خیال، واژگان، موسیقی و ... متفاوت با دیگر شاعران جاهلی است. مقاله ی حاضر بر آن است تا تمدّن‌های مختلف را در شعر اعشی به نمایش بگذارد و با تکیه بر اشعار او تأثیر فرهنگ و تمدّن را در شعر او بررسی نماید و در اختیار ادب دوستان فارسی زبان قرار دهد.

پیشینه‌ی تحقیق

تاکنون در مورد شعر أعشی، کتاب های مختلف نوشته شده و تحقیقات فراوانی صورت گرفته است. دیوان او در دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره) توسط بنده و دو تن از دانشجویان به راهنمایی دکتر سیّد محمّد میرحسینی به زبان فارسی ترجمه و شرح گردیده است اما در مورد فرهنگ وتمدّن های مختلف در شعر وی و نیز تأثیر این تمدّن ها در زبان، معانی، موضوعات و موسیقی شعری او تحقیقی صورت نگرفته است.این مقاله در راستای پرداختن به این موضوع تحریر گردیده است.

معرّفی اعشی

اعشی در سال ۵۳۰م در منطقه‌ی یمامه، روستای منفوحه متولد شد (الفاخوری، ۱۹۹۵، ۲۴۴). اسم او میمون بن قیس بن جندل بود. او از قبیله‌ی سعد بن ضبیعه بن قیس بود و به خاطر ضعف باصرهاش کنیه ی أبوبصیر داشت (ابن قتیبه، ۱۹۹۷، ۱۶۹). پدرش، قتیل الجوع (کسی که از گرسنگی کشته شد) لقب داشت زیرا از شدت گرما به

غاری پناه جست و صخره ی عظیمی از کوه غلتید و دهانه‌ی غار را مسدود کرد و سپس در آنجا از گرسنگی مرد (همان، ۱۶۹).

اعشی در أواخر عصر جاهلی زیست. او مردی عشرت طلب بود که تمام عمر خود را با باده نوشی و قمار با دوستان خود گذراند. اعشی اسلام را درک کرد ولی هیچ‌گاه مسلمان نگشت(الزرکلی، ۱۹۹۰، ج۷: ۳۴۱). طبق بررسی ها، او بت پرست بود و از هیچ گناهی دوری نمی جست. او در دوران نوجوانی راوی دایی خود، مسیّب بن علس بود سپس خود در شعر به نبوغ رسید و نامش بر دایی خود غالب گشت. از اخبار مربوط به او و لقبش، صنّاجه العرب (چنگی عرب) معلوم می شود که ناقل اشعار جاهلی بوده و آن را به آواز می خوانده است.(ضیف، بی تا، ۳۳۶) وی یکی از اصحاب معلّقات و یکی از شاعران طبقه‌ی اول عصر جاهلی است که هیچ شاعر برجسته ای به اندازه‌ی او شعر نسروده است(الزرکلی،۱۹۹۰،ج۷:۳۴۱- البغدادی، بی تا، ج۱:۸۵).

علماء معتقدند که اعشی، اولین کسی است که شعر را وسیله‌ی سوال و طلب بخشش قرار داده است (ابن سلّام، ۱۹۱۳، ۱۸- شیخو، بی تا، ۳۵۷). تغزل‌های وی طولانی بوده (بروکلمان، بی تا، ج۱:۱۴۸)و همه ی آنها جسمانی و آکنده از شهوتِ آمیخته با شرابخواری و لهو و لعب است. استادی اعشی در فن خمر است. او را در این موضوع، شاعرترین مردمان دانسته اند (ابن رشیق، ۲۰۰۰، ج۱:۱۷۴)، به طوری که شاعرانی همچون اخطل و أبونواس در دوره های بعد از او تأثیر پذیرفته اند. برای اطّلاع از نمونه های تأثیر پذیری ر.ک: (حسین، ۱۹۷۲، ۲۷- ۳۳). مفضّل ضبّی در مورد وی می نویسد:« کسی که فکر کند شاعری از اعشی برتر است، بی شک او شعر شناس نیست»(القرشی، ۱۹۹۱، ج۱:۱۰۸).

به اختصار می‌توان گفت که خیال رنگین، عاطفه صادقانه، شعر داستانی، طولانی بودن قصاید، فراوانی رخدادهای تاریخی، کثرت تضمین و استطراد از ویزگی های مهم شعر اعشی به شمار می رود.

اعشی عمر طولانی کرد و در أواخر عمرش نابینا گشت. او در منطقه ی یمامه ، روستای منفوحه نزدیک شهر الریاض وفات یافت (الزرکلی، ۱۹۹۰، ج۷:۳۴۱) و در آنجا به خاک سپرده شد.

فرهنگ و تمدّن‌های مختلف در شعر اعشی

عرب در جزیره‌ی خویش در انزوا و دور از تأثیر تمدّن‌های همجوار نبود، بلکه همواره با همسایگان خویش نظیر ایران، روم، حبشه، هند و مصر روابط تجاری، سیاسی و فرهنگی متقابلی داشت. هنگامی که هیئتی برای بستن قرارداد به سرزمین های مجاور سفر می‌کرد با این هیئت علاوه بر رؤساء، شاعران نیز می‌رفتند و این شاعران در این سفرها آداب و رسوم و فرهنگ این تمدّن ها را در اشعار خود به تصویر می‌کشیدند. یکی از این شاعرانی که با تمدن های مختلف در ارتباط بود، اعشی کبیر است. او به مناطق مختلفی چون یمن، حجاز، عراق، عمان، فارس، فلسطین، نجران، عدن، بحرین، شام و حبشه سفر کرد. شاعر خود در ابیات زیر بدین سفرها اشاره داشته و چنین گفته:

و قَدْ طُفْتُ لِلْمَالِ آفَاقَهُ عُمَانَ فَحِمْصَ فَأُورِيشَلِمْ
أَتَيْتُ النَّجَاشِيَّ فِي أَرْضِهِ وَ أَرْضَ النَّبِيطِ وَ أَرْضَ الْعَجَمْ
فَنَجْرَانَ فَالسَّرْوَ مِنْ حِمْيَرٍ فَأَيَّ مَرَامٍ لَهُ لَمْ أَرُمْ

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۳۱۸)

ترجمه: «برای ثروت آفاق عالم را گردیدم،عمان و حمص و اورشلیم را. نزد نجاشی در قلمروش رفتم و(نیز) به سرزمین عراق و ایران. و(نیز) نجران و سرو در حمیر. من کدامین منطقه را برای مال و ثروت قصد نکردم؟ »

نیز در بیتی گفته:

تَقُولُ بِنْتِي و قد قَرَّبْتُ مُرْتَحَلاً یا رَبِّ جَنِّبْ أَبِي الأوصَابَ و الْوَجَعَا

(همان: ۱۹۹)

ترجمه: «دخترم در حال نزدیک شدن سفر من گوید: خدایا! پدرم را از دردها و رنج‌های سفر دور کن. »

همین سفرها اعشی را صاحب فرهنگ تاریخی کرده و سبب شده که وی از اخبار امّت ها و پادشاهان آگاهی یابد و در اثر ارتباط با اشراف، کنیزکان، مسیحیان، یهودی ها به تجارب خود بیفزاید. نیز این سفرها باعث شده که شعر او بر خلاف دیگر شاعران جاهلی خیال انگیز باشد،« نه تنها در موضوعی تازه چون باده ستایی بلکه حتی در کهن ترین موضوعات بدوی جون وصف شتر» (ضیف، بی تا، ۳۶۳).

اما تمدّن هایی که در شعر اعشی ظهور خاصی دارند عبارتند از تمدّن هـای فارسـی، رومی، حبشی، هندی، ترکی، کابلی و مصری که بصورت مختـصر بـدان هـا اشـاره مـی کنیم.

۱- فرهنگ و تمدّن فارسی

عشیره اعشی در جنوب شرقی جزیرهٔ العرب، نزدیک ایرانیان ساکن بودند. بـه همـین خاطر اعشی و عشیره اش به نوع خاصی با ایرانیان در ارتباط بودند. شاعر خود در مـورد سفرش به ایران گفته:

فَدْ طُفْتُ ما بَیْنَ بَانقْیَا إلی عَـــــــدَنٍ و طَالَ فی الْعُجْمِ تَرْحَالِی و تَسْیَارِی

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۱۷۵)

ترجمه: « من[شهر های بسیاری] از بانقیا تا عدن را پیموده ام و رفت و آمد بسیاری در میان پارسیان داشته ام. »

از میان آثار جاهلی، هیچ اثری به اندازه ی دیوان اعشی بر کلمه های فارسی، نام‌های ایرانی و اشارت متعدّد به پادشاهان ایران و امیران حیره شامل نیست» (آذرنوش، ۱۳۷۴، ۱۲۴). ابن قتیبه می گوید: اعشی نزد پادشاهان ایرانی مـی رفـت، از ایـن رو در شـعر او کلمات فارسی بسیار است (ابن قتیبه، ۱۹۹۷، ۱۷۰). او تنها در قصیده ی ۵۵، حدود ۲۲ کلمه فارسی به کار برده است(میر حسینی، ۱۳۹۰، ۲۰۶). کلمات فارسی آنقدر در شـعر او زیاد است که علماء یکی از نقدهایی که بر شعر او گرفته اند، استعمال همـین کلمـات فارسی است (المرزبانی، ۱۹۹۵، ۷۲).

اعشی در دو حالت جنگ و صلح با ایرانیان در ارتباط بود. او در دیوان خـود چنـدین بار به نبرد اعراب با ایرانیان مثل نبرد «ذی قار» اشاره کرده است:

لَو أنَّ کُـلَّ مَعَـدٍّ کَـانَ شَارَکَـــــنَا فِی یَومِ ذِی قَارَ ما أخْطَأهُمُ الشَّرَفُ

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۲۱۱)

ترجمه: «اگر همه‌ی قبائلم َعدّ در روز ذوقـار بـا مـا مـشارکت داشـتند ، از بزرگـی و پیروزی بی نصیب نمی ماندند.»

او در این نبردها به آثار جنگ، انواع سلاح ها، زنان اسیر و بیوه و ... اشاره مـی کنـد. وی در قصیده ای از پیروزی خـود بـر خـسرو پرویـز سـخن مـی رانـد و در بیتـی از آن

می‌گوید که«دلاوران و بزرگ زادگان و گران مایگان عجم» مروارید بر گوش می بندند و در بیت دیگر اشاره می کند که ایرانیان اساساً با تیـر و کمـان(نـشّاب) مـی جنگیدنـد و عرب‌ها با شمشیر (آذرنوش، ۱۳۷۶، ۹).

و جُنْدُ کِسْرَی غَدَاةَ الْحنْوِ صَبَّحَهُمْ مِـنَّا کَتَائبُ تُزْجِی الْمَوتَ فَانْصَرَفُوا
جَحَاجِحٌ و بَنُو مُلْـکٍ غَطَارِفَـــه مِنَ الْأَعَاجِـمِ فِی آذَانِـــهَا النُّطَفُ
إذا أمَالُوا إلَی النُشَّاب أیْدِیَـــهُمْ مِـــلْنَا ببیضٍ فَظَلَّ الْهَامُ یخْتَطَـفُ
و خَیلُ بَکْـرٍ فَما تَنْفَکُّ تَطْحَنُهُمْ حَتَّی تَـوَلَّوا و کادَ الْیَـومُ یَنْتَصِفُ

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۲۱۰)

ترجمه: «صبح روز«حنو»، لشکریان ما بر لشکر کـسری یـورش بـرد، لـشکریانی کـه مرگ را (سوی لشکر کسری) سوق می دادند و سپس آنان(با نومیـدی) گریختنـد. آنـان سـروران گرانمایـه و امیـر زادگـان و از پارسـیانی هـستند کـه در گـوش هایـشان مرواریدهاست. آنگاه که آنان،دسـت هایـشان را بـه سـوی تیرهـا خـم کردنـد،ما سـوی شمشیرهای خود خم شدیم و پیوسته سرهای آنان(با شمشیرهای ما) ربوده مـی شـد. و سواران بکر،پیوسته آنان را نابود می کردند تا اینکه با نیمه شدن روز،آنان پشت کـرده و گریختند.»

او در ابیاتی دیگر با ذکر اسماء پادشاهان مثل ساسان و کسری و وصف وسایل عیش و نوششان، زندگی آنان را ناپایدار دانسته:

فَمَا أنتَ إنْ دَامَتْ علیکَ بخَالِـد کَمَا لَمْ یُخَلَّدْ قَبْلُ سَاسَا وَ مَـورَقُ
وَ کِسرَی شَهَنْشَاهُ الَّذِی سَارَ مُلْکُهُ لَهُ مَا اشْتَهَی رَاحٌ عَتِیقٌ و زَنْبَـــقُ

(همان: ۲۳۰)

ترجمه: «[ای شاعر!] اگر[این مصیبت های روزگار] بر تو تداوم یابد،[غمت مباد] که تو[در این دنیا] پاینده نیستی ،همچنان که قبل از تو ساسان و مَوْرَق پاینـده نبودنـد. و کسری[نیز در این دنیا باقی نماند]،شاهی که قدرتش زبانزد[همگان] بود[و] آنچه را که از شراب کهنه و مرغوب و گل زنبق می خواست داشت.»

۲- فرهنگ و تمدّن رومی

تمدن روم مانند تمدن فارسی در شعر اعشی تجلّی ندارد زیرا بین قبیله‌ی بکر و روم فاصله‌ی زیادی بود و به خاطر همین فاصله زیاد، روابط سیاسی و اقتصادی آنها رونق نگرفت. اعشی به طور مستقیم به پادشاهان روم نپیوست و شرایط به او این فرصت را نداد که به آنها بپیوندد بر عکس امرءالقیس که از نزدیک با این پادشاهان در ارتباط بود. از این رو اعشی در شعر خود به ذکر اسماء پادشاهان روم اکتفا می کند و از شناخت رومیان به بناها و برج ها سخن می گوید و شتر خود را بدین بناها تشبیه می کند:

مَرِحَت حُرَّةٌ كَقَنطَرِهِ الرّو مِيِّ تَفرِی الهَجِيرَ بالإرقَالِ

(همان: ۲۹۸)

ترجمه:« شتری اصیل همانند بنای برافراشته رومی به نشاط درآمد حال آن که با شتاب در اوج گرما زمین را در می نوردید.»

اعشی دو بار در دیوان خود روم را دشمن می پندارد. بار نخست قبل از روز« ذو قار» است که پیروزی ایرانیان را تحسین می کند و به شکست روم اشاره می نماید(برای اطلاع از این ابیات ر.ک: همان: ۹۰)

او در جای دیگر سروران نجران، یزید و عبدالمسیح، را تشویق می نماید که با روم مقابله بکنند زیرا روم قصد داشت که به نجران یورش ببرد(برای اطلاع از این ابیات ر.ک: همان: ۲۴۳).

۳- فرهنگ و تمدّن نبطی

مقصود از نبطی ها، باقیمانده ملت های قدیمی در عراق و شام به ویژه آرامی‌ها هستند. گفتنی است که عرب این قوم را تحقیر می کرد که هویّت آنان نسبت به خود عرب مجهول بود. اعشی در بسیاری از ابیات خود بدین قوم اشاره می کند و اسباب معیشت و آداب و رسوم آنان را به تصویر می کشد. او هنگام مدح مسروق بن وائل و تشبیه کرمش به رود فرات بدین قوم اشاره کرده و چنین گفته:

فَتَرَی النَّبِيطَ عَشِيَةً رَاوِی الْمَزَارِعِ بِالْحَوَافِلْ

(همان: ۲۴۵)

ترجمه: «و در شامگاه، ایرانیان را ببینی که مزارعشان با رودهـای فرعـی و آکنـده از آب آن سیراب گشته است.»

و در بیتی دیگر سروده:

و یروِی النَّبیطُ الزُّرقُ مِن حَجَرَاتِهِ دِیَاراً تُرَوِّی بالأتِیِّ المُعَمَّدِ

(همان: ۱۳۴)

ترجمه: «و جماعت انباط غیر عرب، زمین های خود را بـا آبگیرهـایی کـه آب آن از جویبارهای منتهی به این رود پر می شود، سیراب می سازند. »

۴- فرهنگ و تمدّن حبشی

اعشی در سفرهایش به حبشه نیز سفر کرد. او در شعرش تنها چهار بار از حبشی هـا سخن رانده است. این شاعر در دیوان خود از سفرش به حبشه و در مورد قصر« ریمان » سخن گفته است. نیز در لابه لای افتخار به بخشندگی قومش در زمستان و اثر سرما در کنیزکان سروده:

و إذا القیَانُ حَسبتَها حَبَشیَةً غُبرَاً و قَلَّ جلائبِ الأرفَادِ

(همان: ۱۱۹)

ترجمه: «زمانی که[رخسار] زنان آوازه خوان[از شدت سرما] همچـون اهـل حبـشه سیاه و غبارآلود می گردد و شیر شتران رو به نقصان می نهد. »

و در جای دیگر در مورد باده سخن گفته و ظرف شـراب را بـه فـرد حبـشی تـشبیه نموده که بر زمین دراز کشیده:

تَحسبُ الزِّقَّ لدیها مُسنِداً حَبَشِیَّاً نَامَ عَمدَاً فَانبَطَح

(همان: ۹۴)

ترجمه:« این مشک سیاه شراب که پهن در کنار خمره افتاده را همچون یک حبشی می پنداری که به رو در زمین دراز کشیده و خوابیده است.»

۵- فرهنگ و تمدّن هند

اعشی آن‌گونه که در مورد تمدن های دیگر سخن رانده، در مورد هند سخن نگفته بلکه تنها چندین مرتبه به ذکر شمشیر هندی اکتفا کرده است نظیر «سیوف الهند، الهندوانی، الهندی، المهنّده».

این شاعر در بیتی سروده:

أصَابَه هِنْدُوانِیٌّ فأقْعَدَه أو ذَابِلٌ من رِمَاحِ الخَطِّ مُعتَدِلُ

(همان: ۲۸۷)

ترجمه:« به[سرور آنان] شمشیر هندی اصابت کرده و او را هلاک ساخته یا اینکه نیزه ای از نیزه های منسوب به خطّ او را [نابود کرده است].»

۶- فرهنگ و تمدّن ترکی، کابلی و ...

اعشی از تمدّن های دیگر نیز در شعر خود سخن گفته مثل مصر، کابل و ... به عنوان نمونه، او در بیت زیر به کنیزکان ترکی و کابلی اشاره می کند که آنان اطراف این شاعر به هنگام باده نوشی به رقص و آوازه خوانی مشغول بوده اند:

وَ لَقَدْ شَرِبْتُ الْخَمْرَ تَرْ کُضُ حَوْلَنَا تُرْکٌ وَ کَابُلْ

(همان: ۲۴۷)

ترجمه: «[در جوانی،چه بسیار] شراب نوشیدم در حالی که کنیزکان ترک و کابلی،اطراف ما می رقصیدند. »

ادیان مختلف در شعر اعشی

اعراب در دوره ی جاهلی بر چند دین بودند. برخی یهودی که بیشتر در یمن و شهرهای یثرب و خیبر می زیستند. برخی مسیحی بودند که بیشتر در میان منذریان حیره و غسانیان شام و مردم یمن و نجران رواج داشت. اما اکثر اعراب جاهلی بت‌پرست بودند (الفاخوری، ۱۳۸۳، ۲۱). در شعر اعشی انواع ادیان مشاهده می شود. او به‌خاطر جمع آوری مال و ثروت به هر دینی علاقه نشان داده و هر پادشاهی را مدح کرده است. اعشی چندین بار در دیوان خود از اعیاد مسیحی مثل « عید الفصح » و

«هنزَمن» نام می برد. وی در بیت زیر بـه پروردگـار راهـب مـسیحی سـوگند خـورده و می‌گوید:

فإنّی و رَبِّ السَاجِدینَ عَشِیَّة و ما صَکَّ ناقوسَ النَصَارَی أبیلُهَا

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۲۹۲)

ترجمه: «سوگند به پروردگار سجده کنندگان در شامگاه و سوگند به پروردگار راهب ناقوس زن.»

اعشی در بیت دیگری شرکت در عبادت مسیحیان و همخوانی با آنان در سـرودهای دینی را ناپسند ندانسته و چنین می گوید:

رَبِّی کریمٌ لا یکَدِّرُ نِعمَةً و إذا یُنَاشَدُ بالمَهَارقِ أنشَدَا

(همان: ۱۰۵)

ترجمه: «پروردگار من کریم است و هـیچ نعمتـی را مکـدّر نمـی سـازد و هرگـاه بـا صحیفه ها برای او دعا خوانده شود اجابت می کند. »

گفتنی است که اعشی از اشـراف مـسیحی و یهـود چنـدین بـار دیـدار نمـود. او در اشعار خود چنان به دین مسیح علاقه نشان می دهـد کـه کـسانی مثـل لـویس شـیخو مدّعی هستند کـه او مـسیحی بـوده اسـت. برخـی مستـشرقان نیـز در ایـن نظـر بـا او شریکند و دلیل می آورند که وی اسـقف هـای نجـران را مـدح گفتـه و بـا حـوزه‌هـای مـسیحی حیـره رابطـه داشـته اسـت (ضـیف، بـی تـا: ۳۳۸). اعـشی در دیـوان خـود بارها دیدگاهش را در مورد باری تعـالی، پیـامبران خـدا مثـل حـضرت نـوح و سـلیمان بیـان مـی دارد و بـه خانـه خـدا و طـواف مـردم اشـاره مـی نمایـد. وی هنگـام ظهـور اسـلام قـصیده ای سـرود و بـه سـوی نبـی(ص) سـفر کـرد کـه اسـلام آورد. مطلـع قصیده:

أَلَمْ تَغْتَمِضْ عَیْنَاکَ لَیْلَةَ أرْمَـدَا وَ عَادَکَ ما عَادَ السَّلیمَ المُسَهَّدَا

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۱۰۰)

ترجمه: «آیا چشمان تو در شبی[چون] شبِ شخص مبتلا به درد چشم نخوابیـد؟ و آنچه که بر سر فرد مار گزیده و بی خواب می آید، بر سر تو آمد؟ »

وقتی جماعت قریش از این خبر آگاه شدند،پیش رفته و بدو گفتنـد: ای اعـشی! بـه چه کار آمده ای؟ گفـت آمـده ام تـا بـه خـدمت محمـد(ص) برسـم و مـسلمان شـوم. آنان گفتند: ای اعشی خبر نداری که محمد(ص)، خمر و زنا حـرام کـرده اسـت و آنـان

از حال اعشی می‌دانستند که روزگار به تهتّک گذرانده است و فسق و فجور دوست می‌دارد. وقتی آنان چنین گفتند،اعشی گفت: ای قوم! مرا در زنا رغبتی نمانده،چرا که پیر شدم و عمر در آن به سر بردم،اما در شُرب خمر مرا اندک هوسی مانده است. اکنون بر می‌گردم تا هوس من کمتر گردد و سال آینده بر می گردم تا مسلمان شوم. این را گفت و از درِ مکّه بازگشت و به قبیله ٔ خود رفت. سپس اتفاق چنان افتاد که اعشی در آن سال مرد و به آینده نرسید (ابن هشام، ۱۳۶۱، ج۱: ۳۷۵- ۳۷۶- الأصفهانی، ۱۹۹۴، ج۸۷:۷).

اعشی بر سر هیچ دینی پایدار نبود. او در اشعار خود به دین یهودی نیز علاقه نشان داده است. این شاعر در قصیده ای به وصف قلعه ابلق می پردازد که از آنِ عادیا یهودی، بدر سموأل بود:

و لَا عَادِيَا لَـــمْ يَمْنَعْ الْمَوتَ مَالُهُ وَ حِصْنٌ بِتِيْمَاءِ الْيَهُودِيِّ أَبْلَـــقُ
بَنَاهُ سُلَيْمَانُ بْـــنُ دَاوُودَ حِـقْبَةً لَهُ أَزَجٌ عَـــال وَ طِيٌّ مُوَثَّـــقُ
يُوَازِي كُبَيْدَاءَ السَّمَاءِ وَ دُونَـــهُ بَلَاطٌ وَ دَارَاتٌ وَ كِلْـــسٌ وَ خَنْدَقُ

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۲۳۰)

ترجمه :«و عادیای یهودی[نیر در این دنیا باقی نماند،کسی که] ثروت و قلعهٔ ابلقش در تیما، مانع مرگش نشد.[قلعه ای که] حضرت سلیمان بن داوود در گذشته آن را بنا نمود[و] دارای بنایی مرتفع و چاهی سنگ چینی شده، و محکم است.[قلعه‌ای که] موازی با وسط آسمان بوده، و در مقابل آن سرزمینی هموار و اماکن[بسیار و دیوار ساخته شده] از سنگ و خندق است. »

و در جای دیگر سروده:

كُنْ كَسَمَوْأَلٍ إِذْ سَارَ الْهُمَامُ لَـــهُ فِی جَحْفَلٍ كَسَوَادِ اللَّيلِ جَـــرَّارِ
بِالأَبْلَقِ الْفَرْدِ مِنْ تَيْمَاءَ مَنْزِلُـــــهُ حِصْنٌ حَصِينٌ وَ جَارٌ غَـــيرُ غَدَّارِ

(همان: ۱۷۵)

ترجمه: «[برای من در وفا] همانند سَمَوْأل باش آنگاه که حَرِث بن أبی شَمِر غسّانی با ارتش بسیار بزرگی همانند سیاهی شب به طرف او حرکت کرد.[ابن حیّا] در ابلق بی همتای تیما مکان دارد که قلعه ای استوار است و پناه دهنده ایست که پیمان شکنی نکند. »

نکته‌ی آخر این است که اعشی به همه‌ی ادیان علاقه نشان داده، ولی او بت پرست بوده، و آلوده به تمام گناهان است.

اثر تمدّن و شهرنشینی در شعر اعشی

اعشی از محدود شاعرانی بود که به مناطق مختلف سفر کرد و در این سفرها با چشمداشت مال و ثروت به مدح پادشاهان و اشراف پرداخت. آنها نیز از مال و ثروت خود دریغ نکردند و او را از عطایای خود بهره‌مند ساختند:

إلی هَوْذَةَ الْوَهَّابِ أهْدَیْتُ مِدْحَتِی أُرَجِّی نَوَالاً فَاضِلاً مِنْ عَطَائِکَا

[همان: ۲۴۱]

ترجمه: «مدیحه‌ام را به هوذۀ بخشنده هدیه می کنم ،حال آن که از بخشش (های) او امید عطای فزون را دارم. »

این شرایط سبب شد که اعشی در زندگی خود به عیش و نوش بپردازد و از زندگی در قالب باده نوشی، بهره‌مندی از کنیزان و ساز و آواز آنان لذت ببرد. شاعر خود سروده:

و کأسٍ شَرِبْتُ علی لَذَّةٍ و أُخْرَی تَدَاوَیْتُ مِنْهَا بِهَا

لکَی یَعلَمَ النَّاسُ أنِّی امرءٌ أخَذْتُ المَعِیشَةَ مِنْ بَابِهَا

(همان: ۶۸)

ترجمه:« و جامی را برای لذت نوشیدم و جام دیگر را تا تشنگی حاصل از جام نخست را فرو نشاند،تا آن که مردم بدانند که من مردی هستم که از زندگی از راهش لذت می برم. »

این تمدّن و این گونه زندگی مرفّه در مناطق مختلف سبب شد که شعر اعشی از جهت زبان و معانی و موضوعات و موسیقی شعری با شعر دیگر شاعران جاهلی متفاوت باشد که درادامه بحث می نماییم.

۱-زبان

زندگی اعشی در محیط آرام شهری سبب شده که زبان شعری او از زبان شعری دیگر شاعران جاهلی متمایز باشد. به تعبیری دیگر سبب شده که الفاظ شعر

او ساده و رقیق تر باشد. و این سهولت و سادگی را نمی توان در شعر هیچ شاعر جاهلی دید حتی نابغه ذبیانی که شعرش مثل شعر اعشی دارای رنگ تمدّن و مدنیّت است. یکی از ویژگی‌های بارز شعر اعشی همین «الفاظ ساده و رقیق است» (عطوان، ۱۹۷۹، ۲۶۰). سادگی واژگان شعر او ،یکی از دلایل مهمی است که سبب شده کنیزان شعر او را برای آوازه خوانی برگزینند. شاید به‌خاطر همین سهولت است که ابن رشیق می‌گوید: شعر اعشی بیش از همه شاعران در بین مردم جاری ست (ابن‌رشیق، ۲۰۰۰، ج۲:۲۸۵).

اعشی از آنجایی که به مناطق مختلف سفر کرد، در اشعار او از الفاظ رقیق فارسی، رومی، ترکی و غیره بسیار استفاده شده است. وی در بیت زیر از سه کلمه فارسی(کسری، شهنشاه و زنبق) استفاده کرده و چنین گفته:

وَ کِسرَی شَهَنْشَاهُ الَّذِی سَارَ مُلْکُهُ لَهُ مَا اشْتَهَی رَاحٌ عَتِیقٌ و زَنْبَـــقُ

(الحتّی،۱۹۹۴، ۲۳۰)

ترجمه: «و کسری[نیز در این دنیا باقی نماند]، شاهی که قدرتش زبانزدِ [همگان] بود[و] آنچه را که از شراب کهنه و مرغوب و گل زنبق می خواست داشت. »

از دیگر واژگان فارسی در دیوان وی می توان به اسماء خمر مثل «الإسفنط، الخسروانی» و ظروف آن مثل «الطهرجاره» و آلات موسیقی مثل «البربط، الصّنج، الطنبور» و اسماء گل ها مثل «شاهِسفَرم، یاسمن و غیره» اشاره داشت.

۲- معانی و موضوعات شعری

تأثیر تمدّن تنها بر زبان و الفاظ شعر اعشی محدود نمی شود بلکه این تأثیر را در معانی و موضوعات و تصاویر شعری وی نیز می توان دید. معانی شعر اعشی در اثر همین تمدن واضح و ساده است به طوری که مخاطب بدون تأمّل به غرض شاعر دست می یابد. زندگی شهرنشینی سبب شده که اعشی بر خلاف دیگر شاعران در مدح ممدوح به مبالغه ببردازد. شوقی ضیف می گوید: یکی از ویژگی های مهم مدح اعشی نسبت به شاعران جاهلی، زیاده روی در وصف صفات ممدوح است. افراط وی در تعریف صفات ممدوح به حدّی است که می توان گفت: وی پیشاهنگ شاعران مدیحه سرای عباسی است (ضیف، بی تا، ۳۴۸). علاوه بر آن، گفتنی است که این شاعر تنها به

مدح حاکمان نمی پردازد بلکه اصحاب مشاغل را نیز مدح مـی کنـد (الخفـاجی، ۱۹۸۶، ۲۴۰).

او در هجوهای خود برخلاف دیگر شاعران جاهلی به فحش و ناسزاگویی نمی پـردازد بلکه گامی فراتر می نهد و به سخریه گرفتن مهجوّ می پردازد. به عنوان نمونه وی علقمهٔ بن علاثهٔ را در ابیات زیر به ریشخند گرفته و چنین می‌گوید:

عَلْقَمَ لا لَسْـــــــتَ إلی عَامِـــرٍ النَّاقِضِ الأوْتَـارَ و الوَاتِـــــرِ
یـا عَجَبَ الدَّهـــــــرِ متَی سُوِّیَـا کمْ ضَاحِکٍ مِنْ ذَا و کَمْ سَاخِـرِ
عَلْقَـــمَ لا تَسْـــفَهْ و لا تَجْعَلَـنْ عِرْضَکَ لِلْـوَارِدِ و الصَّـــادِرِ

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۱۷۹- ۱۸۲)

ترجمه: «ای علقمه! تو همانند عامر[بن طفیل]،کسی که انتقام خون ها را می گیـرد نیستی. شگفتا از روزگار! کجا علقمه و عامر[با هم] برابرند؟ چه بسیار افرادی کـه از آن [مقایسه] می خندند و چه بسیاری[که آن را] به سخره گرفتند. ای علقمه نادان مباش و مگذار آبرویت،پامال آیندگان و روندگان باشد. »

این شاعر در تغزل های خود بر خلاف شاعران جاهلی بر « آثار دیار یار» توقف نمـی کند بلکه به توصیف و احساسات خویش می پـردازد(ضـیف، بـی تـا، ۳۶۱). بـسیاری از تغزل‌های او در وصف زنان غیر عربی یعنی زنان فارسی، رومی، حبـشی و غیـره سـروده شده و اثر تمدن در این گونه تغزل ها در غالب وصف لباس ها، زیورآلات، عطرهـا کـاملاً آشکار است (میرحسینی، ۱۳۸۹، ۲۰۹) نظیر:

تَـــری الخَـــزَّ تَلْبَسُـــه ظَاهِـــــراً و تُبْطِنُ مِنْ دونِ ذَاکَ الحَـــــریرا
إذا قَلَّـــدَتْ مِعْصَـــــــماً یارِقَیْـــ ـــنِ فُصِّلَ بالدُرِّ فَصْلاً نَضیـــــــرا
و جَلَّ زَبَـــرْجَـــــدَةٌ فوقَـــــــه و یَاقُوتَةٌ خِلْتَ شیئـــاً نَکِیـــــــرا

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۱۶۰)

ترجمه: «تو لباس روئینی که او بر تن کرده را می بینی که از پشم و ابریشم اسـت و در زیر آن،حریر[نرم] نهفته است. آنگاه که او بر[مچ دسـتان خـود]،دسـتبند و النگـوی عریض بزند که با مروارید قشنگ جدا شده انـد و در بـالای آن النگوها،زبرجـد و یـاقوت بزرگ جلوه دهند، تو چیز [شگفتی] را می پنداری. »

سفرهای متعدّد اعشی به مناطق مختلف و آشنایی او با انواع فرهنگ ها موجب غنای خیال او گشته است. وی در تخیّل آفرینی و تصویر سازی به ابتکار فراوانی دست یافته است(میر حسینی، ۱۳۸۹، ۲۱۱). او به خاطر همین تأثیرپذیری از فرهنگ و تمدّن ها است که در وصف معشوقه تنوّع و تفّنن به خرج می دهد و در وصف او به مبالغه می پردازد. نظیر:

لـــــــو أسْنَدَتْ مَيْتَاً إلى نَحْرِهَا عَاشَ و لَمْ يُنْقَلْ إلى قَابِـــــرِ

(الحتّی، ۱۹۹۴، ۱۷۹)

ترجمه:« اگر او[قتلهٔ]، مرده ای را به گلو گاهش تکیه دهد،آن مرده زندگی را از سَر می گیرد و به گور سپرده نمی شود. »

اعشی در وصف خمر نیز همین گونه به مبالغه می پردازد. او« در این فن که با آن از شاعران معاصرش ممتاز گشته» (البستانی، ۱۹۸۹، ۲۱۹). نه تنها مجالس میگساری بلکه انواع شراب، ظروف آن و نیز تأثیرات مستی را توصیف می کند و از نواحیّ انواع می همچون حیره، بابل، یمامه و غیره نام می برد.«در نظر أصحاب خمر او با اخطل و أبونواس برترین شاعران هستند» (السیوطی، بی تا، ج۲:۴۸۳). او مثل شاعران عصر عباسی در وصف خمر و آنچه بدان متصل است، دقت و صداقت داشته و از قصه پردازی در خمریات خود استفاده می کند. به طور کلی اعشی زمینه ساز شعر شهریگری است که بعد از او پیدا شده،- خواه در خمریات یا در غزل یا هجو و مدح- در تمام این موضوعات، اعشی ذوق شهرنشینی از خود نشان می دهد. چه آنجا که در خطاب به امیران و اشراف خضوع می نماید و چه آنجا که در برابر معشوق خوار می شود و زاری می کند و چه در هجو که به ریشخند و دست انداختن می پردازد و چه در خمریات که می و میخانه و خم و خمخانه را به وصف می کشد (ضیف، بی تا، ۳۶۲). البته باید متذکّر شویم که رنگ تمدن و مدنیّت در شعر اعشی بیشتر در فن خمر و غزل دیده می شود نا مدح و هجو.

۳- موسیقی

موسیقی شعر اعشی چنان است که به خاطر آن، به او لقب « صنّاجهٔ العرب= چنگی عرب» داده اند (الفاخوری، ۱۹۹۵، ۲۴۵). یکی از دلایل مهمی که سبب اهتمام اعشی

بـه موسـیقی در قالـب سـادگی واژگـان و أوزان أهنگـین شـده« تـأثیر پـذیری وی از شهرنشینی»(ضیف، بی تا، ۳۶۳- طلیمات و الأشقر، بی تا، ۳۴۷) و گوش دادن به ساز و آواز کنیزان می باشد. اعشی در أکثر أوزان عرب طبع آزمایی کـرده اسـت (البغـدادی، بی تا، ج۱:۸۴).« دیوان او مشتمل بر هشتادو هشت قصیده در ده بحر است» (طلیمات و الأشقر، بی تا، ۳۴۷) کـه شـاعر بیـشتر از بحرهـای کوتـاه و آهنگـین اسـتفاده کـرده (فرّوخ، ۱۹۸۴، ج۱:۲۲۲)، به ویژه بحرهایی مثل متقـارب و وافـر کـه موسـیقی در آنهـا بیشتر جلوه دارد. سه بحری که اعشی بیشتر از دیگر بحرها استفاده کـرده، بحـر طویـل، کامل و متقارب اسـت (نبـوی، ۲۰۰۴، ۲۶۴- ۲۶۵). وی در خـصوص موسـیقی کنـاری شعر خود در گزینش قافیه دقت می کند. این شاعر در نصف بیشتر دیوان خود از حروف رویّ شایع مثل لام، راء، میم و دال استفاده کرده و کمتر از شاعران دیگر، حروفـی مثـل زاء، ظاء و یاء که کم استعمالند را به کار برده است (همان: ۲۶۹).

اعشی پانزده قصیده در قافیه ی لام، چهارده قـصیده در قافیـه ی راء، سـه قـصیده در قافیـه ی صـاد و دو قـصیده در قافیـه‌ی زاء دارد (الـصائغ، ۱۹۸۷، ۴۲۴) کـه اینهـا علاقه‌ی شاعر را در گـزینش حـروف روی نـشان مـی دهـد. نکتـه ی دیگـر ایـن اسـت کـه کـاربرد قـوافی مطلقـه در شـعر او نـسبت بـه قـوافی مقیّـده بیـشتر اسـت. ابراهیم عبدالرحمن می نویسد: یکی از پدیـده هـای غالـب در شـعر اعـشی مثـل زهیـر بن أبی سلمی، برگزیدن قافیه هـای مطلقـه اسـت (عبـدالرحمن، ۱۹۷۹، ۲۸۵). اعـشی در ابیات خود سعی می کند بـا همـاهنگی صـامت هـا و مـصوت هـا، نغمـه ی حـروف، برخی صنایع لفظی و معنوی و تکرار اصوات موسیقی درونی شعر خود را افـزایش دهـد. او در ایـن راسـتا از حـروف متـشابه و متقـارب مثـل اطبـاق(ص ض ط ظ) اسـتفاده می کند و بر آن است که با استفاده زیاد از حروف مد به ویژه الف، بیت خود را آهنگـین کند.

نتیجه

اعشی شاعر توانا و پرآوازه‌ای است که در انـواع فنـون طبـع آزمـایی کـرده و بیـشتر اشعار او در فن مدح سروده شـده اسـت. وی بـه تمـدن هـای مختلفـی سـفر کـرد کـه نـشانه هـای آن را مـی‌تـوان در قـصاید او مـشاهده کـرد. او در شـعر خـود بـا ترکیبـی

منسجم و زبانی روشن از تمدن های مختلفی سخن رانده ولی از میان آنها تمدن فارسی مکان وسیعی را در دیوان وی پر کرده است. او چندین بار در اشعار خود از ادیان مختلف، نبرد ایرانیان با اعراب، نبرد ایرانیان با روم، پادشاهانی مثل کسری و ساسان و مورق، زندگی مردم، مجالس لهوو لعب و غیره سخن رانده است.

تمدن و گوش دادن به ساز و آواز کنیزان سبب شده که شعر او از بسیاری جهات مثل خیال، تصاویر شعری، واژگان، موضوعات، موسیقی و غیره متفاوت با شعر دیگر شاعران جاهلی باشد. اشعار او آکنده از خیال رنگین همراه با واژه های ساده و رقیق است. مضامین اشعار وی عمدتاً به مضامین شاعران عصر عباسی نزدیک است. یکی از مهمترین خصوصیات شعری این شاعر موسیقی است. او توانسته است با به کار بردن أوزان آهنگین، قافیه هایی با حروف روی شایع مثل لام و دال و راء، تکرار حروف و کلمات، برخی آرایه های بدیعی مثل تنسیق صفات، طباق، انواع جناس و ... موسیقی شعر خود را افزایش دهد و در این خصوص بر دیگر شاعران غلبه کند.

کتاب‌نامه

- آذر نوش، آذرتاش، (۱۳۷۴ هـ‌ش). ***«راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی»***. تهران: انتشارات توس، چاپ دوم.

- ابن رشیق، أبو علی الحسن القیروانی، (۲۰۰۰م). ***«العمده فی محاسن الشعر و آدابه و نقده»***. قَدَّم له و شَرَحَه و فَهرَسه: صلاح الدین الهواری و هدی عودهٔ، بیروت: دار و مکتبهٔ الهلال.

- ابن سلّام، محمد الجمحی، (۱۹۱۳م). ***«طبقات الشعراء»***. لیدن: مطبعه بریل.

- ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم، (۱۹۹۷م). ***«الشعر و الشعراء»***. حَقَّقَ نصوصه و علَّقَ حواشیه و قَدَّمَ له: عمر الطبَّاع. بیروت: شرکهٔ دار الأرقم بن أبی الأرقم، ط ۱.

- ابن هشام، (۱۳۶۱هـ‌ش). ***«سیرت رسول الله(ص)»***. ترجمه: رفیع الدین اسحاق بن محمد همدانی، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ دوم.

- الأصفهانی، أبو الفرج، (۱۹۹۴م). ***«الأغانی»*** إعداد: مکتب تحقیق دار إحیاء التـراث العربی، بیروت: دار إحیاء التراث العربی،ط ۱.

- بروکلمان، کارل. بی تـا. ***«تاریخ الأدب العربـی»***. نقَلَـه إلـی العربیـه: عبـدالحلیم النجار، قم: دار الکتاب الإسلامی ط۲.

- البستانی، بطرس، (۱۹۸۹م). ***«أدباء العرب فی الجاهلیه و الإسلام»***، بیـروت: دار نظیر عبود.

- البغدادی، عبدالقادر بن عمر. بلا تا. ***«خزانه الأدب و لب لسان العـرب»***، بیـروت: دار صادر، ط۱.

- الحتّی، حنا نصر، (۱۹۹۴م). ***«شرح دیوان الأعشی الکبیر»***، بیـروت: دار الکتـاب العربی، ط۲.

- حسین، طه، (۱۹۷۹م). ***«فی الأدب الجاهلی»***، القاهره: دار المعارف،ط۱.

- حسین، محمد محمـد، (۱۹۷۲م). ***«أسالیب الصناعه فی شعر الخمر و الأسفار بین الأعشی و الجاهلیین»***، بیروت: دار النهضهٔ العربیهٔ، د.ط.

- الخفاجی، عبدالمنعم، (۱۹۸۶م). ***«الشعر الجاهلی»***، بیروت:دار الکتـاب اللبنـانی، دط.

- الزرکلی،خیر الدین،(۱۹۹۰م). ***«الأعلام»***، بیروت: دار العلم للملایین، ط۹.

- السیوطی، عبد الرحمن جلال الدین، بی تا. ***«المزهر فی علوم اللغه و أنواعهـا»***، شرح محمد احمد جاد المولی و دیگران، بیروت: دار الجیل، دط.

- شیخو، الأب لویس، بی تا. ***«شعراء النصرانیه»***، بیروت: دار المشرق، ط۲.

- الصائغ، عبدالله،(۱۹۸۷م). ***«الصوره الفنیـه معیـاراً نقـدیاً»***، بغـداد: دار الـشؤون الثقافیه العامه (آفاق عربیهٔ)، ط۱.

- ضیف، شوقی. بی تا. ***«تـاریخ الأدب العربـی(العـصر الجـاهلی)»***،القـاهره: دار المعارف،ط۹.

- طلیمات، غازی و عرفان الأشقر، بـی‌تـا. ***«الأدب الجـاهلی (قـضایاه، أغراضـه، أعلامه، فنونه)»***، حمص: دار الإرشاد، ط۱.

- عبـدالرحمن، ابـراهیم، (۱۹۷۹م). ***«الـشعر الجـاهلی، قـضایاه الفنیـه و الموضوعیه»***. القاهره: مکتبه الشباب. د. ط.

- عطوان، حسین، (۱۹۹۳م). ***«بیئـات الـشعر الجـاهلی»***. بیـروت: دار الجیـل، ط ۱.

- الفاخوری، حنا، (۱۹۹۵م). ***«الجامع فی تاریخ الأدب العربی»***. بیروت: دار الجیل، ط ۲.

- الفاخوری، حنا، (۱۳۸۳هـ ش). ***«تاریخ ادبیات زبان عربـی»***. تهـران: انتـشارات توس، چاپ ششم.

- فرّوخ، عمر، (۱۹۸۴م). ***«تاریخ الأدب العربـی»***. بیـروت: دار العلـم للملایـین، ط ۵.

- القرشی، أبوزید، (۱۹۹۱م). ***«جمهره أشعار العرب»***، تحقیق: خلیـل شـرف‌الـدین، بیروت: دار و مکتبه الهلال، ط۲ .

- المرزبانی، أبوعبدالله محمد بن عمران بن موسی، (۱۹۹۵م). ***«الموشّح فی مآخـذ العلماء علی الشعراء»***، تحقیق و تقدیم: محمدحسین شمس‌الدّین، بیـروت: دار الکتـب العلمیه، ط۱.

- نبوی، عبدالعزیز، (۲۰۰۴م). ***«دراسات فی الأدب الجـاهلی»***، القـاهره: مؤسـسه المختار للنشر و التوزیع، ط۲.

مجلات

- آذرنوش، آذرتاش، (۱۳۷۶هـ ش). ***«ایران ساسانی در دیـوان اعـشی»***، تهـران: موسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، برگرفته از کتـاب مقـالات و بررسـی‌هـا، دفتـر ۶۲.

- میرحسینی، سیّدمحمد و حشمت‌الله زارعی کفایـت، (۱۳۸۹ هــ ش). ***«برخـی از ویژگی‌های برجستهٔ شعر اعشی»***، قزوین: انتـشارات دانـشگاه بـین‌المللـی، فـصلنامهٔ لسان مبین، شماره‌ی ۱،صص ۱۹۹- ۲۱۹.

- میرحسینی، سیّدمحمّد و سیّدفاضل‌الله بخشی، (۱۳۹۰ ش). «***أعشای تغلبی و أعشای همدان در مقایسه با أعشای کبیر***»، قزوین: انتشارات دانشگاه بین‌المللی، فصلنامه‌ی لسان مبین، شماره‌ی ۳، صص ۲۰۵- ۲۲۵.

اسطوره‌ها و باورهای محلی در رمان «نزیف الحجر»

دکتر مجید صالح بک*

استادیار دانشگاه علامه طباطبایی- تهران

سمیه السادات طباطبایی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی- تهران

چکیده

حیات بشر با اساطیر پیوند ناگسستنی دارد. این داستان های خیالی که گاه ریشه در واقعیت تاریخی دارند چنان با زندگی انسان درآمیخته اند که در برخی جوامع به عنوان حقیقت غیر قابل انکار پذیرفته شده اند در هم تنیده بودن اساطیر با زندگی بشر، چنان در ادبیات به عنوان جلوه ای از فرهنگ و تمدن انسان انعکاس یافته که امروزه اسطوره ها جایگاه کم نظیری در ادبیات ملل جهان و از جمله ادبیات عربی پیدا کرده است. ابراهیم الکونی یکی از رمان نویسان معاصر و شناخته شده در جهان عرب است که از اسطوره و به ویژه اساطیر بومی-آفریقایی و باورهای محلی بهره ی فراوانی گرفته است. در این مقاله تلاش شده اسطوره ها و اعتقادات بومیان در منطقه ای از شمال آفریقا (لیبی) در یکی از برجسته‌ترین آثار ابراهیم الکونی به نام "نزیف الحجر" بررسی شود و از این رهگذر کاربست اسطوره و کارکرد آن در نزد این نویسنده پرآوازه عرب معرفی گردد.

واژگان کلیدی: *ابراهیم الکونی، رمان "نزیف الحجر"، اسطوره ها و باورهای محلی.*

---

*. E-mail: msalehbek@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۶/۲۳؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۹/۱۴.

مقدمه

اسطوره واژه‌ای عربی و از ریشه «سطر»[۱] است و در لغت به‌معنی افسانه، قصه، حکایت و سخن پریشان می باشد.[۲] اسطوره در اصطلاح به بخشی از "فرهنگ باستانی" ملتها اطلاق می شود که «در دوره ی خاصی از تاریخ ادبیات انسان شکل گرفته است و عناصر ساختاری آن به خدایان، حوادث بزرگ طبیعی، رویدادهای تاریخی- اجتماعی، روایت قهرمانی‌ها و بهادری‌ها، زنده پنداشتن اشیاء و چون آن بازمی‌گردد» (اسد سنگابی، ۱۳۷۷، ۲۶). درباره ی چگونگی شکل گیری اسطوره عقاید گوناگونی وجود دارد. اما علی‌رغم تعدد آراء می توان نظریات موجود را به سه دسته‌ی کلی تقسیم کرد. در دسته‌ی نخست اسطوره شناسانی همانند "جیمز فریزر" جای می‌گیرند که معتقدند اسطوره با آداب دینی و باورهای مذهبی مرتبط است. به عبارت دیگر روایات اسطوره‌ای، جهان بینی انسان بدوی است که در آن رابطه انسان و جهان و نیز پدیده های طبیعی پیرامون وی همانند باران، کسوف و ... تفسیر می شود. گروه دوم بر این باورند که اسطوره وقایع تاریخ نخسیتن بشر می باشد که انسان آن را به خاطر سپرده است. بدین‌معنا که در دل هر اسطوره ای واقعیتی تاریخی نهفته است. اینان روایات اسطوره‌ای را به‌عنوان "شبه تاریخ" می پذیرند. در سومین نظریه اسطوره به عنوان نماد معرفی می‌شود. بر اساس این نظریه انسان نخستین از بیان صریح حقایق دینی، تاریخی یا فلسفی پرهیز کرده و به جای آن از نمادهایی استفاده نموده است که در حال حاضر به‌عنوان اسطوره شناخته می شوند. اما با گذر زمان مدلول نمادها به دست فراموشی سپرده شده و تنها ظاهر آن ها مورد توجه قرار گرفته است (الصالح، ۲۰۰۱، ۱۳-۱۲). در هر حال عامل پدیدآورنده ی اسطوره هر چه که باشد رابطه‌ی میان اسطوره و ادبیات انکارناپذیر است. تمام مکاتب ادبی غرب بکارگیری اسطوره را مورد توجه قرار داده اند. مکتب کلاسیسم به بازگشت به ادبیات اساطیری یونان باستان فرا می خواند و در پی آن موضوعات اسطوره ها جولانگاه خوبی برای خیال سرکش پیروان رمانتیسم می گردد، هم آنانی که ادبیات عامیانه را ارج نهادند و فرهنگ بکر ملت ها را که در اسطوره، افسانه و حکایت‌های عامیانه تجلی می‌یابد گرامی داشتند. رمزگرایان نیز از اسطوره برای بیان حقیقت پنهان در ورای نقاب

مادیات بهره گرفتند. حتی واقع گرایی هم نتوانست با تکیه بر واقعیت محض از اسطوره بی نیاز بماند. زیرا رئالیسم جادویی به عنوان شاخه ای از واقع گرایی، واقعیت را با اسطوره در هم آمیخت. پس از واقع گرایان سوررئال ها با کنارنهادن واقعیت مألوف و خلق روابط تازه و مضامین جدید حصار تعریف های متداول را شکستند. اینان بیش از دیگران به کاربست اسطوره و حتی اسطوره سازی شناخته شده اند. در ادبیات عربی نیز بهره گیری از اسطوره و به ویژه اسطوره های بومی- اسلامی رواج فراوان دارد.

ابراهیم الکونی، رمان‌نویس لیبیائی تبار، از برجسته ترین نویسندگان عرب است که بهره‌گیری از اساطیر صحرای آفریقا را در آثار خود مورد توجه قرار می دهد. به گونه ای که رمان های او آبشخور باارزشی برای آشنائی با اساطیر و عقاید برخاسته از این خطه به‌شمار می‌آید. وی با در هم آمیختن واقعیت و اسطوره و باورهای بومی در آثار خود به‌خوبی توانسته است فضای وهم آلودی را خلق کند که جدا کردن واقعی و غیر واقعی در آن دشوار است. به همین سبب او را از پیشقراولان رئالیسم جادویی در میان رمان‌نویسان عرب به شمار می آورند. در مقاله ی حاضر برآنیم با استخراج اسطوره و عقاید محلی موجود در رمان "نزیف الحجر" نشان دهیم چگونه ابراهیم الکونی از اسطوره و باورهای بومی برای بیان مقصود خود یاری می گیرد. بدین منظور در ادامه‌ی سخن نخست به معرفی نویسنده و رمان *"نزیف الحجر"* می پردازیم و پس از آن به اسطوره‌ها و عقاید محلی موجود در رمان.

شایان ذکر است که پیش از این آقای صلاح الدین عبدی در مقاله ی «*الواقعیة السحریة فیأعمال ابراهیم الکونی، روایة الورم نموذجا*» ویژگی های سبک ادبی در رمان *"الورم"* از جنبه‌ی «*السرد و الخطاب*» بررسی نموده اند گرچه به اسطوره های داستان نپرداخته اند. [۳]

ابراهیم الکونی

ابراهیم الکونی در سال ۱۹۴۸م در غدامس (لیبی) دیده به جهان گشود. تحصیلات ابتدائی و راهنمایی را در کشور لیبی و دبیرستان را در روسیه به پایان رساند. وی تحصیلات آکادمیک را در رشته ی ادبیات و نقد ادبی در دانشگاه ماکسیم گورکی

مسکو دنبال کرد و در سال ۱۹۷۷م مدرک فوق لیسانس خود را دریافت نمود. این نویسنده که در حال حاضر در کشور سوئیس زندگی می کند با نه زبان دنیا آشنائی دارد. وی بیش از شصت اثر در زمینه‌ی رمان، پژوهش های ادبی و نقدی، سیاست و تاریخ تألیف کرده است. برخی از رمان های او عبارتند از: *التبر*، *المجوس* (در دو جلد)، *رباعیة الخسوف* (در چهار جلد)، *واو الصغری*، *الدنیا أیام ثلاثة*، *عشب اللیل*، *الدمیة* و ... . وی جوایز ادبی بسیاری از جهان عرب و نیز مجامع اروپائی دریافت کرده است، از جمله جایزه ادبی سوئیس که در سال ۱۹۹۵م برای رمان "*نزیف الحجر*" به او تعلق گرفت.

رمان "نزیف الحجر"

این رمان در سال ۱۹۸۹م در مسکو نوشته شده است. داستان رمان درباره ی یکی از صحرانشینان قوم طوارق[۴] به نام "أسوف" می چرخد که پاسدار آثار باستانی صحرا و حیوانات نادر آن به شمار می رود. وی در دل صحرا و به تنهایی زندگی آرامی دارد تا آن که با آمدن "قابیل بن آدم" و دوستش "مسعود دباشی" همه چیز به یکباره آشفته می شود. قابیل شکارچی ماهری است که به فضل تفنگ دوربین دار و ماشین لاندیوری که افسر آمریکایی، جان پارکر در اختیار او گذاشته تمام آهوان صحرا را شکار کرده است و اکنون در پی بزکوهی کمیابی است که شمار اندکی از آن باقی مانده است. قابیل به محل زندگی "أسوف" می آید. زیرا فقط او از محل اختفای این حیوان آگاه است. اما أسوف در برابر اصرارهای "قابیل" مقاومت می کند و از راهنمایی اش سر باز می زند. چرا که به خوبی می داند وی نسل بزکوهی آفریقایی را از بین خواهد برد. "قابیل" که به سبب اعتیاد به خوردن گوشت و شکار حیوانات مقدس چون آهو و بزکوهی به جنون دچار شده بود "أسوف" را به صورت بزکوهی می بیند و سر از تن وی جدا می کند. پس از جدا شدن سر "أسوف" (قربانی شدن بزکوهی مقدس) باریدن آغاز می شود. این باران برای صحرا و حیوانات آن رحمت است و برای گنه کارانی چون "قابیل" عذاب؛ چراکه سیل آن ها را در کام خود فرو می برد.

اسطوره ها و باورهای محلی در رمان

همان گونه که از خلاصه ی رمان بر می آید نگهبانی از صحرای آفریقا و هر آنچه که بدان مربوط می شود دغدغه اصلی نویسنده در رمان "نزیف الحجر" است. قهرمان داستان، أسوف[۵] مانند نویسنده برای صحرا و حیوانات آن نگران است. او هر آنچه که در کف دارد حتی جانش را در راه حمایت از آنچه که آن را مقدس می پندارد بذل می کند. نویسنده معتقد است که با منقرض شدن نسل حیوانات تعادل موجود در نظام طبیعت بر هم می خورد و اخلال در توازن کائنات در نهایت به نابودی نسل بشر می انجامد. ابراهیم الکونی برای به تصویر کشیدن درگیری حاکم میان افرادی که به قداست صحرا و حیوانات آن معتقدند و آنانی که در پی منفعت طلبی حریصانه خود صحرا را به نابودی می کشند به اسطوره ها و باورهای رایج در منطقه پناه می برد. او در این رمان واقعیت معقول را بر پایه واقعیت غیرمعمول بنا می نهد. با این توضیح که مافوق طبیعی را به عنوان واقعیتی معمول و عادی می پذیرد و از آن به عنوان علت معلول های واقعی یاد می کند. وی استادانه جهان تخیلی و فراحسی را با جهان واقعی درمی آمیزد و وقایع متافیزیک و غیرملموس در این رمان را که به سادگی و به طور طبیعی اتفاق می افتند، با مهارت به خواننده القاء می کند به گونه ای که او نسبت به وقوع آن کوچکترین تردیدی به خود راه نمی دهد.

تکیه بر اسطوره فقط به آثار ابراهیم الکونی اختصاص ندارد بلکه اسطوره گرایی در ادبیات عرب پیشینه ای نسبتاً دیرینه دارد. منتقدان ادبی برای گرایش ادیبان عرب به اسطوره دلایل گوناگون مطرح کرده اند از جمله تأثیرپذیری از ادبیات غرب به ویژه نظریات ت.س.الیوت در باب اسطوره پردازی و نیز قصیده‌ی وی "*الأرض الیباب*"[۶] (حمود، ۱۹۸۶، ۱۴۸) افزون بر این جذابیت دنیای آمیخته با خوارق اساطیر و نیز پنهان شدن در ورای نقاب چهره های اسطوره ای برای در امان ماندن از آزار سردمداران دیکتاتور نیز از انگیزه های کاربست اسطوره در ادبیات معاصر عرب است (کندی، ۲۰۰۳، ۱۷۰- ۱۶۹). در این میان نباید انگیزه ی حفظ هویت و اصالت ملی از طریق استفاده از اساطیر محلی را نادیده گرفت (عشری زاید، ۲۰۰۶، ۳۹).

اسطوره گرایی برای نخستین بار در عرصه ی نمایشنامه نویسی ظهور کرد و پس از آن شاعران عرب به کاربرد اسطوره در آثار خود روی آوردند. داستان های اسطوره‌گرا از پایان دهه ی چهارم قرن بیستم ، همزمان با شکل گیری رمان جدید رواج می‌یابد. شاید بتوان رمان "*عوده الروح*" اثر توفیق الحکیم را نخستین رمان اسطوره گرا دانست که با الهام گرفتن از اسطوره ی مصری "ایزیس" نوشته شده است. پس از شکست اعراب از اسرائیل در جنگ ۱۹۶۷م کاربست اسطوره به‌عنوان ویژگی شناخته‌شده رمان عربی در می آید (الصالح، ۲۰۰۱، ۲۷). رمان اسطوره گرای عربی با پشت سر گذاردن مراحل تکامل به گونه های متعدد درآمده است. تکیه بر اسطوره‌های بومی و آئین و باورهای محلی یکی از این انواع است که در سنوات اخیر مورد توجه قرار گرفته است. مراحل آغازینِ این گونه را باید در آثار رمان نویسان رئال چون نجیب محفوظ، حنا مینه و الطیب صالح جستجو کرد. زیرا واقع گرایی، این نویسندگان را واداشت تا به ترسیم محیط پیرامون خود بپردازند و بدین ترتیب نویسندگان مذکور در ارائه تصویر مادی و معنوی محیط زندگی خود تخصص یافتند تا آنجا که نجیب محفوظ در ترسیم محله های مصری "الحارة المصرية"، حنا مینه در ترسیم محیط دریا "البيئة البحرية" و الطیب صالح در تصویر روستای سودانی "القرية السودانية" مشهور شدند (ریاض، ۲۰۰۲، ۱۵۸). اگر واقع گرایی توجه رمان نویسان عرب را به‌سوی جامعه خود جلب نمود تأثیرپذیری از آثار رمان نویسان آمریکای لاتین به خصوص تأثیرپذیری از رمان "*صد سال تنهایی*" گابریل گارسیا مارکز آنان را به سوی بهره گیری از اسطوره ها و عقاید بومی سوق داد[۷](همان :۱۶۰- ۱۵۹). ابراهیم الکونی از جمله این نویسندگان است که به خوبی از باورهای قوم طوارق در آثار خود بهره گرفته است.

اسطوره ها و باورهای موجود در رمان "نزیف الحجر" را می توان به دو دسته کلی تقسیم کرد: نخست اسطوره ها و باورهای بومی و دوم اسطوره ها و باورهای اسلامی. شایان ذکر است که می توان اسطوره ها و عقاید اسلامی را زیرمجموعه ی اسطوره ها و باورهای محلی به شمار آورد. زیرا با باورهای بومی در آمیخته و رنگ و بوی محلی گرفته اند. بنابراین مراد از این دست، اسطوره ها و باورهایی است که گرچه ریشه اسلامی دارند

ولی با اسطوره ها و عقاید محلی در هم آمیخته اند. در ادامه به شرح زیرمجموعه هـای هر یک از دو عنوان یاد شده می پردازیم.

۱- اسطوره‌ها و باورهای بومی

۱-۱: اعتقاد به توتم مهمترین باور بومی است کـه در رمـان "نزیـف الحجـر" بـر آن تأکید شده است. توتم عبارت است از «حیوان، گیاه و یا هر پدیده طبیعی دیگر کـه نیـا یا مظهر خویشاوندی یک گروه اجتماعی یا کلان Clan به‌شمار می آید» (سامع، ۱۳۷۰، ۶۰). بنا به اعتقاد بدوی توتم قبیله پناهگاه امنی است که روح فرد در آن حلول می‌کند. پس از آن که حیوان و یا گیـاه و یـا ... بـه عنـوان تـوتم پذیرفتـه مـی شـود فـرد آن را مقدس شمرده و به اتحاد میان خود و توتم اعتراف می کنـد. در ایـن صـورت محافظـت از توتم، پرهیز از کشتن (اگر توتم حیوان است) و یـا چیـدن تـوتم (اگـر گیـاه اسـت) و نیز اجتناب از خوردن آن از مهمترین وظایف وی مـی باشـد. در ایـن رمـان بـز کـوهی آفریقایی به‌عنوان حیوان مقدس معرفی مـی شـود. خواننـده از همـان آغـاز درمـی‌یابـد که بزکوهی در این اثر جایگاه مهمی دارد. زیرا در فصل نخـست *"الأیقونـه الحجریـه"* از صخره ای باستانی یاد می شود که تصویر بزکوهی مقدس در کنـار کـاهن اعظـم نقـش شده در حالی که کاهن دست راست خود را بر سر حیوان نهـاده اسـت، گـویی در حـال اجرای مراسم مذهبی است.[۸] افزون بر این در جای جای رمان نشانه هایی وجود دارد که ما را به سوی تقدیس بزکوهی به عنوان توتم هدایت می کند. بارزترین نشانه ها عبارتند از:

ألف) پرهیز از شکار بزکوهی: همان طور که بیان شد کـشتن تـوتم در نـزد افـراد قبیله حرام است و زیرپا گذاردن این قانون فرد را به نفرین و مجازات توتم دچار می‌کند. به همین سبب پدر أسوف آن هنگام که ناگزیر می شود به شکار بزکوهی تن دهـد یـک روز پیش از عزیمت لب از سخن گفتن با همسر و فرزند خود می بندد، تمام آیاتی که از قرآن در خاطر دارد می خواند، به زبان هوسا[۹] وردهای جادوگران زنگی را زیر لب زمزمـه می کند و تعویذهای پیشگویان کانو را که در پوست مـار پیچیـده شـده انـد بـه گـردن می‌آویزد.[۱۰] اما هیچ یک از این اقدامات کارسـاز نمـی شـود و پـدر بـه مجـازات شـکار بزکوهی و پیمان شکنی[۱۱] دچار شده و پس از آن کـه گـردنش مـی شـکند مـی میـرد.

أسوف نیز فقط یک بار در پی شکار بزکوهی می رود لکن نزدیک است جـان خـود را در این راه از دست دهد.

ب) اجتناب از خوردن گوشت بز کوهی: قبائلی که توتم را مـی پرسـتند خـوردن گوشت آن حیوان را گنـاهی نابخـشودنی مـی داننـد. زیـرا تـوتم بـه سـبب حمـل روح افراد قبیله با آنان یکـی گـشته اسـت. پـس کـشتن و خـوردن آن بـه منزلـه‌ی کـشتن و خـوردن فـردی از افـراد قبیلـه بـه شـمار مـی آیـد. از همـین رو أسـوف از خـوردن گوشت روی برمی‌تابد: «... ما الفرق بين لحم الحيوان و لحم الانسان؟ من يقدر أن يأكـل لحـم الودّان يقدر أن يأكل لحم الانسان أيضا ... »[۱۲] (ابراهیم الکونی، ۱۹۹۲، ۷۵). قابل ذکر است که خوردن توتم به میزان ناچیز و با رعایت شرایط ویژه امکان پذیر است. تا بدین ترتیب فرد اتحاد خود و توتم را استوارتر سازد (فرویـد، ۱۳۴۹، ۱۱۵). شـاید بـه همـین سـبب "مسعود" و "جان پارکر" پیش از خوردن گوشـت بزکـوهی تعویـذات منقـوش بـه اوراد جـادوگران کـانو را بـه همـراه دارنـد و هنگـامی کـه قابیـل اعتـراض مـی کنـد چـرا او را از ضرورت استفاده از تعویذ مطلع نکرده اند مسعود در پاسخ می گویـد: «و من لايعرف هذا؟ حتى الأطفال فى الجبل يعرفون هذا. الودان مسكون .. و من ذاقـه مـرّة لابـدّ أن يتـسلح بالحجاب. الأرواح ليست لعبة. كلّ شيء جائز إلا اللعـب مـع الأرواح»[۱۳] (ابـراهیم الکـونی، ۱۹۹۲، ۱۳۲).

ج) حلول روح بشر در بزکوهی: بـارزترین نـشانه کـه از اعتقـاد بـه تـوتم در ایـن رمان پرده بر می دارد حلول روح أسوف و پدرش در کالبد بزکـوهی اسـت. همـان گونـه که اشاره شد أسوف فقط یک بار تـصمیم بـه شـکار بزکـوهی مـی گیـرد. امـا هنگـامی که طناب را به دور شاخ های حیوان حلقه می کند بز أسوف را به دنبال خود می کـشد و او را به دره پرتاب می کند و چون شـانس بـا أسـوف یـار اسـت او بـا چنـگ زدن بـه صخره ها از سـقوط خـود جلـوگیری مـی کنـد. امـا پاهـایش در لبـه‌ی مکـان بـاریکی قرار می‌گیرد که با کـوچکترین حرکتـی احتمـال سـقوط او بـه دره وجـود دارد. أسـوف به سبب زخم های بسیار، کوفتگی بدن و غلبه تشنگی از زندگی قطـع امیـد کـرده بـود که صدای گام هایی را می شنود و بعد از آن طنابی را در مقابـل خـود مـی بینـد. پـس از آن که بالا کشیده مـی‌شـود بـه نجـات دهنـده خـود مـی نگـرد و در کمـال تعجـب درمی‌یابد بزکوهی او را نجات داده است اما چهره پدر را در چهره این حیوان بـه خـوبی

بـازمی شناسـد: «و ... فجأه فی عتمه هذا البصیص الربانی رأی أباه فی عینیّ الودان الصبور العظیم رأی عینی الوالد الحزینتین الطیبیتین ...»[۱۴](ابراهیم الکونی، ۱۹۹۲، ۷۰) ، «لقـد حـلّ الأب فی الودان و الودان حلّ فیه. هو و المرحوم و الودان العظیم الآن شیء واحـد. لـن ینفـصل بینـهم شیءٌ»[۱۵](همان : ۷۵).

دومین اشاره از حلول روح أسوف در جسم بزکوهی حکایت مـی کنـد. هنگـامی کـه أسوف به آبادی حاشیه صحرا می رود سپاهیان ایتالیائی او را دستگیر می کننـد تـا از او به همراه دیگر مردان آبادی برای لشگرکشی به حبـشه اسـتفاده کننـد. در ایـن هنگـام معجزه رخ می دهد. مردم با چشم خود می بینند که چگونه أسوف بـه بزکـوهی تبـدیل شده و بدون توجه به گلوله هایی که به سمت او شلیک می شود فرار می کند و خـود را از بند استعمارگران ایتالیائی نجات می دهد.

سومین اشاره در بخش پایانی داستان گنجانده شده است. زمانی کـه قابیـل، أسـوف را بر روی صـخره باسـتانی بـه صـلیب مـی کـشد و سـر وی را از تـن جـدا مـی کنـد. به‌نظر می‌رسد جنـون قابیـل سـبب شـده اسـت أسـوف را بـه صـورت بزکـوهی ببینـد اما استعاره ظریف نویسنده سبب می شود بپذیریم که حقیقتا روح أسـوف در جـسم بـز کوهی حلول کرده است. زیرا بر صخره باستانی به زبـان تیفیتانـگ[۱۶] نوشـته شـده بـود: «أنا الکاهن الأکبر متخندوش أبنیء الأجیال أنّ الخلاص سیجیء عندما یـترف الـودان المقـدس و یسیل الدم من الحجر. تولد المعجزة التی ستسغل اللعنة، تتطهر الأرض و یغمر الصحراءَ الطوفانُ»[۱۷] (ابراهیم الکونی، ۱۹۹۲، ۱۴۷). مطـابق بـا پیـشگویی کـاهن اعظـم بعـد از آن کـه سـر أسوف بریده شد و خون وی صخره را رنگین نمود (اشاره به نزیف الحجر) ابرهـای سـیاه رنگ چهره خورشید را پوشاندند و باریدن آغاز شد. پس أسوف همـان بزکـوهی مقـدس است.

۱-۲) پرهیـز از آزار حیوانـات: در ایـن رمـان بـر ملاطفـت بـا حیوانـات کـه از باورهای قبائل بدوی و از جمله طوارق می باشد تاکیـد شـده اسـت. نویـسنده حیوانـات را مانند انسان ها، موجودات ذی شعور معرفـی کـرده اسـت و از همـین رو پـدر أسـوف چنان با شتر خود خوش رفتاری می کند که حتی تمـسخر أسـوف را برمـی انگیـزد و او در برابر تمسخر فرزند می گوید: «هل تظنّ أنّ الحیوان لایفهم لمجـرد أنّـه لایقـدر أن یـتکلم مثلک؟ أنّه أذکی منک و منّي!»[۱۸] (ابراهیم الکونی، ۱۹۹۲، ۵۵) و به فرزند نصیحت می کند

که «یجدر بک أن تهتم بمهریک دائما. إذا لم تحبه لن یحبک. إذا لم تفهمه لن یفهمک و لن ینقذک فی اللحظة الحرجة. الحیوان أکثر وفاء من الانسان»[۱۹](همان : ۵۵). افزون بر این پدر أسوف که نماینده فرد وفادار به صحرا است در هر نوبت شکار بیش از یک حیوان شکار نمی کند و نیز کشتن حیوان باردار را حرام می داند. این باورها همگی از احترام به طبیعت و حیوانات به عنوان بخشی از طبیعت حکایت می کند.

۱-۳) اعتقاد به جادو و پیشگوئی: اعتقاد راسخ به سحر و جادو و واسطه های عالم غیب از بارزترین مشخصه های جوامع آفریقایی است که ابراهیم الکونی آن را به خوبی به تصویر کشیده است. انسان آفریقایی آن هنگام که احساس خطر کند برای در امان ماندن از گزند به تعویذ ساحران پناه می برد و زمانی که از تفسیر و تحلیل موضوعی باز ماند به نزد پیشگویان می رود مثلا هنگامی که آدم می بیند قابیل در ایام خردسالی گوشت خام به دندان گرفته است به نزد پیشگو می رود و او خبر می دهد که وی در بزرگسالی گوشت "آدم" خواهد خورد.

لازم به ذکر است که جادو در میان اقوام طوارق به دو دسته تقسیم می شود، جادوی نیک و جادوی شیطانی. جادوگران نیکو حکم پزشکان قبیله را دارند که در رفع اثر سوء جادوی سیاه و بیماری ها می کوشند بر خلاف جادوگران سیاه که افراد قبیله از قدرت شیطانی شان در هراسند. ابراهیم الکونی در این رمان تنها به جادوگران نیکو اشاره کرده است. زیرا می بینیم که از تعویذات آنان برای در امان ماندن از گزند شکار و خوردن گوشت بزکوهی استفاده می شود و هنگامی که أسوف از خوردن گوشت سرباز می‌زند مادرش از او می خواهد از کاروانیان تعویذی از جادوگران کانو یا تمبکتو تهیه کند.

نکته‌ی قابل توجه در این زمینه قرار دادن تعویذات جادویی در قطعه ای از پوست مار است. شاید بتوان علت انتخاب پوست این حیوان را در باورهای بومی قاره سیاه جستجو کرد. زیرا در نزد قبائل آفریقایی پوست انداختن مار بر جوانی همیشگی و نامیرایی اش دلالت می کند (پاریندر، ۱۳۷۴، ۸۶-۸۷). علاوه بر این مار در آفرینش زمین و پاسداری از آن نیز نقش دارد. چراکه در اساطیر آفریقایی آمده است مار خدمتگزار ایزدبانو، ماوو خالق بزرگ بود. بانوخدا ماوو در دهان مار سوار شده و به مناطق مختلف رفته و موجودات گوناگون، آب ها و جنگل ها را آفرید و سپس از مار خواست

برای متصل ساختن دو نیمکره زمین گرداگرد آن حلقه زند و دم خود را به دندان گیرد (همان :۳۰). پس نهادن تعویذ در پوست این حیوان اسطوره ای، اثر جادویی تعویذ را بیشتر خواهد کرد.

۱-۴) أجنه: جنیان در این رمان به عنوان موجودات مافوق طبیعی معرفی شده اند که در اماکن خالی از سکنه همانند کوه و صحرا سکونت دارند. أسوف باور دارد که در ایام کودکی در شب های مهتاب صدای جنیان را از میان صخره ها می شنیده است. پدر أسوف آنان را به دو دسته ی خیر و شر تقسیم می کند. به اعتقاد آنان جنیان در زندگی انسان تاثیر می گذارند و از همین رو هنگامی که أسوف خود را در پرتگاه اسیر می یابد عاجزانه از جنیان نیکو می خواهد تا او را نجات دهند و یا زمانی که از خوردن گوشت سر باز می زند مادرش آن را از تاثیرات سوء جنیان می داند و از فرزندش می خواهد که به تعویذات جادوگران پناه برد.

۱-۵) اسطوره‌ی جدال میان "الصحراء الجبلیه" (صحرای جبلی) و"الصحراء الرملیه" (صحرای رملی): شبی پدر أسوف برای او حکایت کرد که در گذشته های دور "الصحراء الجبلیه" و "الصحراء الرملیه" با یکدیگر در نبرد همیشگی به سر می‌بردند. ایزدبانوی آسمان به زمین می آمد تا میان صحرای شنی و کوهستان صلح برقرار کند اما به محض آن که به آسمان باز می گشت بار دیگر نبرد آغاز می شد.[۲۰] تا آنکه ایزدبانو بر آن دو خشم گرفت و کوه را از حرکت بازداشت و از آن روز کوه ها در مکان خود متوقف شدند. همچنین شن را از پیشروی به سوی کوه منع کرد. اما کوه و شن نیرنگ کردند. روح کوه در کالبد بزکوهی و روح شن در جسم آهو حلول کرد. از آن زمان بزکوهی در کوهستان و آهو در صحرا زندگی می‌کند و با یکدیگر سر جنگ دارند. أسوف از پدر می‌پرسد که چرا بزکوهی و آهو دیگر با یکدیگر نمی جنگند و او در پاسخ می گوید ایزدبانو از شکایت های بچگانه کوه و شن به تنگ آمده بود و از این رو آن دو را به بلای شیطانی به نام "انسان" دچار ساخت و چون آهو و بزکوهی خود را در معرض خطر دشمن مشترک یافتند دست از جنگ کشیدند.

۱-۶) اسطوره ی قربانی شدن آهو: تمام آهوانی که بخت با آنان یار بود و از چنگال قابیل گریخته بودند برخلاف سنتی که حکم می کرد آهوان در صحرا زندگی

کنند[۲۱] به کوهستان، پناهگاه بزهای کوهی مهاجرت می کنند تا فرصتی برای زنده‌ماندن و ازدیاد نسل بیابند. اما یک آهو به همراه فرزندش در صحرا باقی می‌ماند. آهوی کوچک از مادر خود می پرسد چرا آنان صحرا را ترک نمی کنند و او در پاسخ این داستان را برای فرزند نقل می کند[۲۲] که در ایام خردسالی به همراه مادر و دیگر آهوان صدای گریه نوزادی را می شنوند و چون نزدیکتر می روند زن و مرد و نوزادی را می‌بینند که تشنگی بر آنان چیره شده و در آستانه ی مرگ قرار دارند. آهوی حکیم پیشنهاد می دهد تا یکی از جمع آهوان داوطلب شده و خود را در اختیار انسان قرار دهد و با قربانی کردن خود نسلش را در برابر خطر آدمی حفظ کند. زیرا انسانی که از خون آهو سیراب شود فرزند آهو به شمار می آید و فرزندان آهو برادران و خواهران وی. مادر آهوی کوچک داوطلب می شود و سر به چاقوی مرد می سپارد و نوزاد با نوشیدن خون آهو از مرگ نجات می یابد. پیوند میان انسان و حیوان نکته ی حائز اهمیت در این اسطوره است. شاید بتوان سبب احترام گذاردن به حیوانات و پرهیز از آزار رساندن و کشتن آنان را در عقایدی از این دست نیز جستجو کرد.[۲۳]

۲) اسطوره‌ها و باورهای اسلامی

۲-۱) اسطوره ی قابیل: نام "قابیل بن آدم" ناخودآگاه داستان قابیل قاتل را در ذهن خواننده تداعی می کند. قابیل در این رمان نماینده افرادی است که برای صحرا و طبیعت آن هیچ ارزشی قائل نیستند. او اگرچه از بومیان منطقه است لکن با استفاده از تجهیزات شیطانی غرب (اسلحه دوربین دار و ماشین لاندیور) نسل آهوان صحرا را در معرض نابودی و انقراض قرار داده است. نامی که برای این شخصیت انتخاب شده پیام‌آور بدیمنی است. افزون بر نام وقایع حیات او نیز از شوم بودنش حکایت می کند. زیرا پیش از تولد پدرش به ضرب چاقو از پا در می آید و یک هفته پس از تولد مادرش با نیش مار از دنیا می رود. فقیهی به خاله اش پیشنهاد می کند برای رفع نحس بودن نوزاد خون آهو به او بنوشاند. اما در این سفر خاله قابیل و همسرش به سبب تشنگی از دنیا می روند. کاروانیان او را در صحرا می یابند در حالی که در کنار جسد آهو قرار داشت و از خون وی می نوشید.[۲۴] آدم، رئیس کاروان سرپرستی قابیل خردسال را

برعهده می گیرد. پس از این راهزنان به قافله حمله کرده و تمام دارائی اش را بـه تـاراج می‌برند. روزی آدم، قابیل خردسال را می بیند که گوشت خام به نیش کشیده و خون از دندان هایش می چکد. وی به نزد ساحری در کانو رفته و راز کودک را جویا می شـود و در پاسخ می شنود: «من فطم علی دم الغزال فی الصغر لن یستقیم حتی یشبع من لحم آدم فی الکبر»[۲۵] (ابراهیم الکونی، ۱۹۹۲، ۹۲). اما او که نمی خواهـد سـخن جـادوگر را بپذیرد پس از دو روز به نزد مشهورترین پیشگوی منطقه مـی رود و داسـتان را بـرایش نقل می کند لکن باز هم در پاسخ می شنود که: «یا قابیل یا ابن آدم! لن تشبع من لحم و لن تروی من دم حتـی تأکـل مـن لحـم آدم و تـشرب مـن دم آدم»[۲۶] (همـان :۹۲). سرانجام شوم بودن قابیل سبب می شود آدم به چنـگ آدم خـواران "یـم یـم" اسـیر و کشته شود.

هنگامی که خواننده این مطالب را در کنار علاقه ی جنون آمیـز قابیـل بـه خـوردن گوشت قرار می دهد[۲۷] به خوبی در می یابد که فرجام کار او به خـوردن گوشـت انـسان می انجامد. زمانی که قابیل تمام آهوان صـحرا را شـکار مـی کنـد در پـی بزکـوهی بـه "الصحراء الجبلیه" می آید. او که از بومیان منطقه شنیده است تنها أسـوف از مخفیگـاه بز کوهی آگاه است از او می خواهد تا راهنمائی اش کنـد. امـا أسـوف نمـی پـذیرد و در پایان قابیل که به جنون دچار شده است و أسوف را به صورت بزکوهی می بینـد سـر از تن وی جدا می کند. شایان ذکر است پیش از آن که قابیل به نزد أسوف بیاید در عـالم خواب با بزی کوهی در صحرا همسفر می شود. بزکوهی او را بر پشت خود سوار می کند و در صحرا به حرکت در می آید. در میان راه گرسنگی و تشنگی بر قابیل غلبه می کنـد و او گوشت گردن بز را با دندان کنده و می خورد. حیوان هیچ نگفته و تنهـا بـر سـرعت حرکت خویش می افزاید تا ان که بـه پـرواز در مـی آیـد. ناگهـان بزکـوهی بـه انـسانی لاغراندام با چهره ای تکیده تبدیل می شودکه این جمله را تکرار می کند: «لایشبع ابـن آدم إلا التراب» (فقط خاک فرزند آدم را سیر می کند). وی قابیل را به درون دره پرتاب می کند. در روز واقعه پس از آن که أسوف چندین بار همـین جملـه را تکـرا مـی کنـد قابیل رؤیای خود را به خاطر آورده و أسوف را می شناسد و همین امر بر شـدت جنـون وی می افزاید.

اگر گناه قابیلِ منابع دینی کشتن برادر است گناه قابیلِ ابراهیم الکـونی از ایـن‌هـم سنگین تر است. زیرا او افزون بر بـرادر، خـواهر خـود را کـشته و گوشـت وی را خـورده

است. همان گونه که در اسطوره قربانی شدن آهو بیان کردیم اگر آهویی با خون خود انسانی را سیراب کند آن انسان فرزند آهو به شمار می آید. قابیل نیز آن هنگام که نوزاد بود با نوشیدن خون آهو از خطر مرگ نجات یافت. بدین ترتیب وی برادر آهوی کوچکی است که مادرش خود را قربانی کرده است. این آهو به پشتوانه پیوند میان او و قابیل به همراه فرزندش در صحرا باقی می ماند و حاضر نمی شود به همراه دیگر آهوان به کوهستان برود. اما قابیل که به هیچ عهد و پیمانی پایبند نیست آهو و فرزندش را به ضرب گلوله از پا در می آورد تا با خوردن گوشت آن دمی کرم دندانهایش را آرام نگه دارد. قابیل پیش از شکار آهو از نگاه های حیوان دریافته بود که رازی در کار است: «عیناها .. تبوح له بسرّ ما. نعم.نعم. سرّ یحسّه و لکن لایدرکه. أقسی شیء، أشقی ما فی الوجود أن تحسّ بسرّ و تعجز عن إدراکه ... »[۲۸](ابراهیم الکونی، ۲۶،۱۹۹۲). سنگینی نگاه های آهو تا اندازه ای است که قابیل تظاهر می کند آهو را ندیده است اما فریادهای خلبان آمریکائی که آهو را دیده بود وی را ناچار به تیراندازی می کند.

۲-۲) باورهای صوفیانه: متصوفه در میان مسلمانان آفریقا جایگاه والایی دارند. بیشتر مسلمانان آفریقا به فرقه های متعدد تصوف منسوبند و از دستورات اصلاحی شیوخ متصوفه پیروی می کنند. در رمان "نزیف الحجر" به دو شیوه به متصوفه و عقایدشان اشاره شده است:

أ) شیوه مستقیم: در این شیوه نویسنده به تصریح از برخی فرقه های متصوفه یاد کرده و به بخشی از عقایدشان اشاره می کند. ما در این اثر از طریق جان پارکر است که با دو فرقه صوفیه آشنا می شویم. او افسری آمریکایی است که در سال ۱۹۵۷م به همراه دیگر نظامیان آمریکایی به شمال آفریقا فرستاده می شود. او در دانشگاه کالیفرنیا در رشته شرق شناسی تحصیل کرده و با آئین زرتشت، کیش بودا و تصوف اسلامی آشنایی دارد به همین سبب فرصت سفر به آفریقا را غنیمت شمرده و تصمیم می گیرد بیش از پیش با تصوف در این سرزمین آشنا شود. بدین منظور با شیخی از شیوخ متصوفه به نام شیخ جلولی رابطه برقرار می کند. خواننده همزمان با پیگیری رابطه افسر آمریکایی با صوفی مذکور اطلاعاتی در باب فرقه های صوفی و باورهایشان کسب می

کند. آنچه که نویسنده از این طریق در اختیار خواننده قرار می دهد در دو مورد خلاصه می شود:

أ-۱) حلول روح خداوند در مخلوقات: بنا به تصریح نویسنده، متصوفه معتقدند روح خداوند ممکن است در هر مخلوقی حلول کند، حال این مخلوق می تواند مجنونی سرگردان باشد یا آهوی صحرا. شیخ جلولی برای جان پارکر توضیح می دهد که صوفیان حلول روح خداوند در عیسی (ع) را انکار نمی کنند بلکه اگر با مسیحیان مخالفت می‌کنند از آن رو است که آنان حلول روح الهی را تنها در مسیح (ع) محصور می کنند (ابراهیم الکونی،۱۹۹۲، ۱۱۸). متصوفه حیوان را در پذیرش روح الهی از انسان شایسته تر می دانند و حیوانات را در این زمینه به مراتب گوناگون تقسیم می کنند مثلا از دیدگاه آنان روح الهی در حیوانات درنده حلول نمی کند. (همان :۱۱۷) آیا نمی توان این عقیده ی متصوفه ی آفریقا را با عقاید بومی منطقه درباره ی توتم مرتبط دانست؟ اشاره ای در رمان وجود دارد که این گمان را تقویت می کند. صوفیان بر این باورند روح الهی در آهو و بزکوهی حلول کرده است . به همین سبب اگر فردی از گوشت این دو حیوان بخورد حجاب ها از برابر دیدگانش کنار می رود و «ینعم برؤیة الله فی المقام». (همان : ۱۱۷) پیش از این بیان کردیم که حضور بزکوهی در این رمان با توتم پرستی مرتبط است. آیا حلول روح فرد در توتم اکنون به حلول روح الهی تغییر یافته است؟ آیا می توان گفت اگر در گذشته فرد با خوردن مقدار اندکی از توتم بر اتحاد خود با وی تاکید می ورزید اکنون با خوردن گوشت حیوان که روح الهی را در خود دارد اتحاد خویش را با خداوند استوارتر می سازد؟

أ-۲)فرقه های صوفیه: در این اثر از دو فرقه ی صوفی یاد شده است: تیجانیه و قادریه.[۲۹] از محتوای رمان برمی آید که پیروان هر فرقه یکدیگر را به زندقه متهم می‌کنند. زیرا از یک سو مردم که پیرو فرقه ی قادریه هستند از ارتباط با شیخ جلولی پرهیز می کنند و وی را به زندقه متهم می سازند. گفته می شود که شیخ به سبب اختلاف عقیده با شیوخ سرزمین خود که پیرو فرقه تیجانیه هستند از آنجا رانده شده است. از سوی دیگر شیخ جلولی پیروان تیجانیه را به بدعت گذاری در اسلام و تصوف متهم می کند؛ چراکه در حلقات ذکر، آن هنگام که به وجد می آیند صورت و سینه ی خود را با چاقو زخمی می کنند (ابراهیم الکونی،۱۹۹۲، ۱۱۷).

ب) شیوه ی غیرمستقیم: در این شیوه باورهای صوفیانه در رفتار و گفتار أسوف و پدرش نشان داده می شود. باید یادآوری کرد که نمی توان أسوف و پدرش را صوفی به شمار آورد لکن پدر أسوف از عقاید صوفیان متاثر است و این تاثیرپذیری را به فرزند نیز منتقل می کند. همچنین جدا کردن عقاید متصوفه در آفریقا از باورهای بومی منطقه دشوار است. زیرا بسیاری از عقاید صوفیان با باورهای محلی منطبق است. بنابراین می توان گفت که این انطباق ممکن است به سبب تاثیرپذیری از این باورها باشد.

عزلت و دوری جستن از مردم مهمترین ویژگی پدر أسوف است که از ارکان آموزه های متصوفه به شمار می آید. وی انسان را شیطانی می داند که برای در امان ماندن از شرش باید از او گریخت و به همین سبب به صحرای بی سکنه پناه می برد و در پاسخ به اعتراضات همسرش می گوید: «أجاور الجنّ و لاأجاور الناس. أعوذ بالله من شرّ الناس»[۳۰] (ابراهیم الکونی،۱۹۹۲، ۲۴).

عشق ورزی به طبیعت و عناصر آن نیز از دیگر تعالیم متصوفه است. پدر أسوف اگرچه از انسان گریخته است در مقابل محبت خود را بی دریغ به صحرا و حیوانات آن نثار می کند. او به صحرا عشق می ورزد و برای ابراز علاقه خود همواره "موّالی" را که از صوفیان خانقاهای "العوینات" فراگرفته است زمزمه می کند: «الصحراء کتر. مکافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد و أذی العباد. فیها الهناء، فیها الفناء، فیها المراد»[۳۱] (همان: ۲۴) سپس چشمانش را می‌بندد و همانند صوفیان در حلقه‌ی ذکر خود را تکان می‌دهد. پدر معتقد است برای رهایی و نجات در صحرا باید به آن عشق ورزید. پس اگر صحرا مادر أسوف را نجات نمی دهد و وی را به کام سیلی می فرستد که بدنش را تکه‌تکه می کند از آن رو است که صحرا را دوست ندارد.[۳۲] وی فرزندش را به صبر و شکیبایی فرا می خواند که «الصبر هو کلمة السرّ» (همان : ۶۵) و نیز از او می‌خواهد در برخورد با دیگر انسان ها به ندای قلبش گوش فرا دهد. زیرا «القلب دلیل من لم یعاشر الناس فی فهم الناس»[۳۳] (همان :۲۳). او قلب را همانند آتشی می داند که انسان صحرانشین در پناه روشنایی آن در صحرای دنیا مسیر صحیح را باز می‌شناسد.

أسوف که تمام آموخته های خود را مدیون پدر است جا پای او گذاشته و می کوشد به نصایح وی گوش فرا دهد. بنابراین رفتار و گفتار او مشابه پدر است با این تفاوت که

پس از نجات معجزه آسایش از خوردن گوشت رویگردان می شود و از همین روی بزهای کوهی و آهوان صحرا با او انس می گیرند و دیگر از حضورش وحشت نمی کنند. این تحول غیر ارادی أسوف از تکامل روحی اش حکایت می کند. پس از این واقعه است که او به صورت بزکوهی در آمده و از اردوگاه نظامی ایتالیائی ها می گریزد. صوفیان با شنیدن این خبر وی را یکی از اولیاء الله به شمار آورده و ظهورش را جشن می گیرند. بدین ترتیب أسوف با عمل به نصیحت پدر مبنی بر دوری گزیدن از مردم و نیز احترام به طبیعت تجلیگاه حقیقت می گردد؛ اما حقیقت در اینجا از قماش وصال های صوفیانه نیست بلکه این حقیقت ریشه در باوری بومی دارد، ریشه در اعتقاد به اتحاد انسان و حیوان.

نتیجه

ابراهیم الکونی در رمان "نزیف الحجر" همانند دیگر آثارش از اسطوره ها و باورهای رایج در میان قبائل صحرای آفریقا و به ویژه قوم طوارق بهره گرفته است. او در این رمان برای به تصویر کشیدن تقابل افرادِ پایبند به ارزش صحرا و آنانی که حرمت آن را زیر پا می نهند به خوبی از اساطیر یاری گرفته است. وی برای رسیدن به مقصود خود از دو دسته اسطوره و باور استفاده کرده است؛ نخست اساطیر و باورهای محلی و دوم اساطیر و عقایدی که ریشه اسلامی دارند. اشاره به توتم، پرهیز از آزار حیوانات، اعتقاد به جادو و پیشگویی و حضور اجنه از جمله باورهای محلی است که در رمان "نزیف الحجر" وجود دارد. در کنار باورهای محلی کاربست اسطوره های بومی نظیر اسطوره نبرد میان الصحراء الجبلیۀ و الصحراء الرملیۀ و نیز اسطوره قربانی شدن آهو جلب توجه می کند. اما اساطیر و باورهای اسلامی از آن رو که با داستان ها و معتقدات بومی آمیخته شده رنگ و بوی محلی یافته است. به همین سبب می‌توان آن را بخشی از عقاید محلی به شمار آورد. در این رمان از میان اساطیر دینی تنها از اسطوره قابیل استفاده شده است. نویسنده به عقاید اسلامی در قالب باورهای صوفیانه اشاره کرده است. البته اشاره به عقاید صوفیانه به دو گونه ی مستقیم و غیرمستقیم صورت گرفته است.

با توجه به آنچه که بیان شد می توان گفت اساطیر و باورهای محلی در کنار اساطیر و عقاید اسلامی بستری هستند که وقایع داستان در آن رخ می دهد. بدین ترتیب در رمان "نزیف الحجر" اساطیر و باورهای محلی با یکدیگر هم نشین می شوند. تا نویسنده افزون بر انتقال پیامی که در ذهن دارد، خواننده را با بخشی از اندیشه های حاکم بر زادگاهش آشنا سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱- در لسان العرب ذیل "سطر" آمده است: «یقال سطّر فلانٌ علی فلانٍ إذا زخرف له الأقاویل و نمّقها و تلک الأقاویل الأساطیر و السُّطُر.» و نیز در لغتنامه االعین نیز آمده است: «الواحد من الأساطیر إسطارۀ و أسطورۀ و (هی) أحادیث لا نظام لها بشیء.»

۲- ن.ک: فرهنگ معین و فرهنگ عمید ذیل واژه "اسطوره".

۳ - این مقاله در سال ۲۰۱۲م، در شماره۱۹ مجله «مجلۀ العلوم الانسانیۀ الدولیۀ» به چاپ رسید.

۴- «قوم طوارق Touareg از مهمترین اقوام صحرانشین آفریقا هستند. طوارق از نژاد بربر سفید پوست هستند که در دسته های متعدد در صحرای شمال آفریقا (لیبی، الجزائر، نیجر، بورکینافاسو و مالی) پراکنده اند. طوارق مردان صحرا هستند با قامت لاغر و کشیده و چهره ای پوشیده با دستار. اینان با لقب "مردان آبی صحرا" شناخته می شوند. » (احمدی،۱۳۸۳: ۶) آنان مسلمان (مالکی مذهب) هستند لکن عقاید اسلامی را با باورهای بومی-آفرقائی در هم آمیخته اند. مردان این قوم بر خلاف زنانشان چهره خود را می پوشانند به گونه ای که تنها چشمانشان پیدا است. در چند جای رمان به پوشاندن چهره أسوف اشاره شده است که از انتساب وی به قوم طوارق حکایت می کند.

۵- جالب است که نام "أسوف" از ریشه "أسف" مشتق شده است. نام وی بر حزن درونی او به سبب رفتار خصمانه دیگران با صحرا و حیوانات آن دلالت می کند.

۶- لازم به یادآوری است که ترجمه ی کتاب جیمز فریزر تحت عنوان «الغصن الذهبی دراسه فی السحر و الدین» در این زمینه بسیار تاثیرگذار بود.

۷- البته منتقدان برای این گرایش دلایل دیگر نیز بیان کرده اند : از جمله دلتنگی برای وطن اگر ادیبی چون ابراهیم الکونی دور از وطن باشد، زنده کردن هویت بومی و قومی، معرفی کردن اندیشه های حاکم بر جامعه به دیگران و ... .

۸- جالب است که أسوف بی آن که خود متوجه شود رو به سوی این تصویر و پشت به کعبه نماز می گزارد. شاید این استعاره از حضور زنده باورهای بدوی در ناخودآگاه انسان طوارقی حکایت می کند.

۹- زبان محلی اقوام نیجریه.

۱۰- توسل به این شیوه ها در کنار پناه بردن به آیات قرآن به خوبی از مزج عقاید اسلامی و باورهای بومی در آفریقای مسلمان حکایت می کند.

۱۱- پدر أسوف که به شکار بزکوهی رفته است حیوان را در کوهستان دنبال می کند اما در لبه ی پرتگاه پایش می لغزد و میان زمین و آسمان معلق می ماند. وی عهد می کند اگر از مرگ نجات یابد دیگر به شکار این حیوان نرود و به فرزندش نیز شکار این حیوان را نیاموزد. در این هنگام بزکوهی ای که قصد شکارش را داشت او را به دندان گرفته و نجاتش می دهد. اما پدر أسوف پیمان می شکند و به شکار بزکوهی می رود و از این روی جانش را از دست می دهد.

۱۲- «گوشت انسان و حیوان چه تفاوتی با یکدیگر دارند؟ آن که گوشت بزکوهی را می خورد می تواند گوشت انسان را نیز بخورد.»

۱۳- «چه کسی این را نمی داند؟! حتی کودکان کوهستان نیز از این امر آگاهند. روح در بزکوهی حلول کرده است.. آن که می خواهد گوشت بزکوهی را بخورد باید تعویذ به همراه داشته باشد. با ارواح نمی توان شوخی کرد. هر چیزی ممکن است مگر بازی با ارواح.»

۱۴- « و ... نگهان در اعماق این روشنایی الهی پدرش را در چشمان بزکوهی مقدس دید. چشمان اندوهگین و مهربان پدر را شناخت ... »

۱۵- «پدر در بزکوهی و بزکوهی در پدر حلول کرده است. اکنون او، پدر و بزکوهی مقدس یکی شده اند و هیچ چیز نمی تواند آنان را از یکدیگر جدا کند.»

۱۶- الفبای زبان طوارق.

۱۷- «من کاهن اعظم، متخندوش آیندگان را خبر می دهم که با قربانی شدن بزکوهی مقدس و جاری شدن خون از سنگ رهایی و نجات حاصل می شود. آن هنگام

معجزه ای رخ می دهد که نفرین را پاک می کند و زمین را پاکیزه. آن زمان طوفان صحرا را در بر می گیرد.»

۱۸- «گمان می کنی چون حیوان نمی تواند مانند تو سخن گوید چیزی نمی فهمد؟ او از من و تو باهوش تر است.»

۱۹- «همواره با شترت خوشرفتار باش. زیرا اگر او را دوست نداشته باشی او هم تو را دوست نخواهد داشت و اگر او را درک نکنی او نیز تو را درک نکرده و در لحظه ی خطر نجاتت نخواهد داد. بدان که انسان از حیوان باوفاتر است.»

۲۰- شایان ذکر است که علت بارش باران در این اسطوره فروآمدن ایزدبانوی آسمان به زمین و قطع شدن آن به سبب بازگشت او به آسمان بیان شده است.

۲۱- به اسطوره جدال میان "الصحراء الجبلیه" و "الصحراء الرملیه" مراجعه شود.

۲۲- البته پیش از حکایت این داستان آهو به فرزند خود می گوید آفریدگار پس از آن که روح را آفرید آن را در سه زندان زمان، مکان و جسم جس کرد. پس هر که بخواهد از این سه مانع عبور کند به نفرین ابدی دچار می شود. زیرا آن که مکان مقدّر شده برای او را ترک کند در گام بعد تلاش می کند از زندان تن رها شود و سپس می کوشد از مرز زمان بگذرد و هر که فراتر از زمان رود ادعای جاودانگی می کند و آن که این ادعا کند در الوهیت خود را همسنگ آفریدگار می داند. اما اگر اکنون آهوان صحرا را رها کرده و به کوهستان می روند از آن رو است که به بلای قابیل شکارچی دچار شده اند.

۲۳- شیر دادن حیوان به انسان در اساطیر ملل مختلف وجود دارد به عنوان مثال در اساطیر ایرانی "فریدون" با شیر گاوی به نام "پرمایه" پرورش می یابد و یا بنا به اسطوره یونانی گرگی به دو برادر دوقلو، رومولوس و رموس شیر می دهد و آنها را بزرگ می کند. همچنین در داستان های اسلامی پرورش انسان توسط حیوان دیده می شود مثلا داستان "حی بن یقظان" اثر ابن طفیل بچه آدم از شیر آهو می نوشد وآهو وی را پرورش می دهد.

۲۴- همان طور که پیش از این اشاره کردیم در اسطوره های دیگر ملل به نوشیدن نوزاد از شیر حیوانات اشاره شده است اما تفاوتی که در این داستان با اسطوره های

مذکور و نیز داستان "حی بن یقظان" وجود دارد در سیراب شدن از **خون** آهو است. لازم به ذکر است که نوشیدن از خون آهو از فرجام شوم قابیل و خونریز بودن وی حکایت می کند. دکتر دیمتری میکولسکی در تحلیلی تحت عنوان "ای قابیل برادرت هابیل کجا است؟" به داستانی از زندگی حجاج بن یوسف ثقفی، حاکم خونریز اموی اشاره می کند. در این داستان آمده است که والدین وی آن هنگام که او نوزاد بوده از شیر بز به او نوشانده اند. زیرا چندین روز از نوشیدن شیر مادر امتناع کرده بود. همچنین وی در همین تحلیل به روایتی از اسطوره قابیل اشاره می کند که دارای ریشه‌های شرقی و به احتمال قوی سوری است. بنا به این روایت قابیلِ نوزاد از نوشیدن شیر مادر امتناع می کند. شیطان در قالب رهگذری بر آدم و حوا ظاهر شده وبه آنان پیشنهاد می کند که از شیر بز سیاه به او بنوشانند و آنان نیز این کار را انجام می دهند. بنابراین سیراب شدن از خون حیوان در ایام طفولت حاکی از عاقبت شوم فرد در بزرگسالی است.

۲۵- «آن که در کودکی از خون آهو بنوشد حتماً در بزرگسالی از گوشت آدم خواهد خورد.»

۲۶- «ای قابیل فرزند آدم! از خوردن گوشت و نوشیدن خون اشباع نمی شوی مگر آن که از گوشت آدم بخوری و از خون آدم بنوشی.»

۲۷- جالب است که قابیل هر روز باید گوشت بخورد آن هم گوشت آهو نه گوشت بز، خروس و ... . زیرا اگر گوشت نخورد کرمی که در دندان هایش نهفته است دندان هایش را می جود!

۲۸- «چشمانش از راز نهفته ای سخن می گفتند. آری. آری. رازی که آن را احساس می کند لکن نمی داند چیست. سخت ترین و دشوارترین زمان در زندگی هنگامی است که بدانی رازی در کار است ولی ندانی چیست.»

۲۹- فرقه تیجانیه توسط شیخ احمد بن محمد تیجانی پایه گذاری شد و فرقه ی قادریه به شیخ عبدالقادر گیلانی منسوب است. (ابراهیم دوری، ۱۳۸۳ : ۵و۸)

۳۰- «با جنیان همنشین می شوم ولی با انسان نه. از شر انسان به خداوند پناه می برم.»

۳۱- « گنج مقصود در صحرا نهفته است. صحرا پاداش آن کسی است که می خواهد از به بردگی کشیدن انسان ها و آزارشان رها شود. خوشبختی و آرامش، نیستی و نابودی و کمال مطلوب در صحرا است.»

۳۲- صحرا در این رمان هم منبع خیر است و هم منبع شر، هم حیات بخش است و هم مرگ آفرین. نمونه مشابه این اندیشه که امر مقدسی هم سرچشمه خیر باشد و هم شر در دیگر ادیان باستانی نیز مشاهده می شود.

۳۳- «قلب فردی را که با دیگر انسان ها رابطه ندارد برای شناخت آنان راهنمایی می کند.»

کتاب‌نامه

کتاب‌ها

- ابن‌منظور، جمال الدین محمد بن مکرم، (بی‌تا). ***«لسان العرب»***، هاشم محمد الشاذلی، القاهره: دارالمعارف، ب.ط.

- پاریندر، جئوفری، (۱۳۷۴هـ‌ش). ***«اساطیر آفریقا»***، باجلان فرخی، تهران: اساطیر، اول.

- ریاض وتار، محمد، (۲۰۰۲م).***«توظیف التراث فی الروایه العربیه المعاصره»***، دمشق: اتحاد کتاب العرب، ب.ط .

- الصالح، نضال، (۲۰۰۱م). ***«النزوع الأسطوری فی الروایه العربیه المعاصره»***، دمشق: اتحاد کتاب العرب، ب.ط .

- العبد حمود، محمد، (۱۹۸۶م).***«الحداثه فی الشعر العربی المعاصر بیانها و مظاهرها»***، بیروت:دارالکتاب اللبنانی، الأولی.

- عشری زاید، علی، (۲۰۰۶م).***«استدعاء الشخصیات التراثیه فی الشعر العربی المعاصر»***، القاهره: دار غریب للطباعة و النشر، ب.ط .

- علی کندی، محمد، (۲۰۰۳م). ***«الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث»***، بیروت:دارالکتاب الجدید المتحدة، الأولی.

- الفراهیدی، خلیل بن أحمد. (۱۴۰۵ه.ق). ***«العین»***، مهدی المخزومی و ابراهیم السامرائی، قم:دارالهجره، الأولی.

- فروید، زیگموند، (۱۳۴۹هـ.ش). ***«توتم و تابو»***، محمد علی خنجی، تهران: کتابخانه طهوری، ب.ن .

- الکونی، ابراهیم، (۱۹۹۲م). ***«نزیف الحجر»***، بیروت: دارالتنویر للطباعه و النشر، الثانیه.

مقالات

- ابراهیم دوی، عبدالرحمن، (۱۳۸۳هـ.ش). ***«نصوف در آفریقا»***، م: مصطفی سلطانی، هفت آسمان، تهران: شماره ۲۲، از ۲۲۹ تا۲۴۶ .

- احمدی، سیروس، (۱۳۸۳هـ.ش). ***«قوم طوارق در شمال لیبی»***، تحقیقات جغرافیایی، تهران : شماره ۷۲، از ۵۲ تا ۷۲ .

- اسدسنگابی، کریم، (۱۳۷۷هـ.ش). ***«اسطوره چیست؟»***، ادبیات داستانی، تهران : شماره ۴۷، از ۲۴ تا ۲۸ .

- سامع، محمد، (۱۳۷۰هـ.ش). ***«توتم و توتمیسم»***، آموزش علوم اجتماعی، تهران: شماره ۹، از ۶۰ تا ۶۲.

پارناس در اندیشه‌ی أمین نخله

دکتر حسن گودرزی لمراسکی*

استادیار دانشگاه مازندران

مصطفی کمالجو

استادیار دانشگاه مازندران

چکیده

پارناس که معادل آن در زبان عربی «الفن للفن» یا «البرناسیه» و در زبان فارسی «هنر برای هنر» می‌باشد یکی از مکتب‌های نقد ادبی و حد اعتدال میان رومانتیسم و سمبولیسم است که نه مانند رومانتیک شعر را فدای احساسات شخصی کرده و آن را وسیله‌ای برای بیان احساسات و ذوق درونی شاعر قرار می‌دهد و نه مانند سمبولیسم دارای ابهام و پیچیدگی است؛ بلکه معتقد است خود شعر هدف است نه وسیله‌ای برای رسیدن به هدف؛ به‌عبارت دیگر، شعر، خودبه‌خود و به‌خاطر خودش زیباست و باید به آن ارج نهاده و برایش ارزش قائل شویم. این جستار بر آن است تا این مکتب را در اندیشه‌ی یکی از شاعران برجسته‌ی لبنانی، امین نخله، بررسی کرده و جنبه‌های گوناگون آن را تبیین نماید. در این تحقیق، هدف، بیان اهداف شعر از نگاه امین نخله است چراکه وی به‌عنوان یک شاعر پارناسی بر آن است که شعر فقط باید زیبا باشد و نباید در آن به دنبال هدف خاصی جز زیبایی باشیم. در این مقاله که برخی از قصاید او چون «البلبل» و «الشلاّل» و «الحبیب الأول» بررسی شده است به این نتیجه می‌رسیم که امین نخله شاعری ساختارگرا و کلاسیک است که به شکل و فرم اهمیت خاصی می‌دهد و به چگونگی گفتار توجه می‌کند نه چیستی آن همچنین شعر او، ادبیات برج عاجی است که در آن به مسائلی چون عشق و بلبل و مانند آن می‌پردازد.

واژگان کلیدی: *امین‌نخله، پارناس، ساختارگرایی،کلاسیک و ادبیات برج عاجی.*

---

*. E-mail: h.goodarzi@umz.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۶/۲۷؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۹/۱۶

مقدمه

اگر بخواهیم به ریشه‌های نوگرایی در ادبیّات عـرب اشـاره کنـیم، بایـد بگـوییم کـه نوگرایی در ادبیّات عرب پس از حمله ی ناپلئون به مصر در سال ۱۷۹۸م شروع شد کـه در پی آن عرب‌ها با ادبیّات غرب و مکاتب ادبی آن مانند کلاسیسم، رومانتیسم، رئالیسم، اگزیستانسیالیسم، سمبولیسم و ... که در حوزه‌ی نقد ادبی قرار می گیـرد، آشـنا شـدند؛ چراکه نقد ادبی برگرفته از ادبیات است و اصلی ترین موضـوع بحـث آن را نیـز ادبیـات تشکیل می دهد (امامی، ۱۳۷۷، ۱۳) و در حقیقت همان مطالعه‌ی آثار ادبی اسـت کـه تاریخ ادبیات را هم شامل می‌گردد (ولک، وارن، ۱۳۷۳، ۳۳).

نقد ادبی در عصر معاصر پیشرفت قابل ملاحظه ای داشت و مـورد توجـه بـسیاری از ادیبان و منتقدان قرار گرفت (عتیق، بی‌تا، ۹). و همان طور که اشاره شـد مکتـب هـای گوناگونی دارد یکی از این مکتب‌ها، پارناس است که شعر را خدایی می‌داند که فقط بـه خاطر خودش باید پرستیده شود و نباید از آن انتظار سود و منفعت داشت و در راسـتای هدفی قرار گیرد.

پارناس در اصل به سلسله کوه‌هایی گفته می‌شود که در وسط یونان قـرار دارد و نـه دختر زئوس، خدای خدایان افسانه‌های یونان که حافظ هنرهای زیبا بودند بـا برادرشـان آپولون که خدای شعر بود، در آن زندگی می‌کردند (پارناس، ۲۰۰۸). این مکتب زیبـایی را در شعر، ذاتی دانسته و برای آن هیچ رسالتی جز توجه به خودش قائل نیست و شـعر را در خدمت اهداف سیاسی و اجتماعی و...نمی داند از این رو، هنر را مقصد قرار می‌دهد نه وسیله.

پارناس به دنبال آن است که از پرداختن به هر امـر غیـر ادبـی پرهیـز کنـد چراکـه از نظر این مکتب، ارزش اثر هنری، درونی و ذاتی است و ربطـی بـه مـسائل خـارجی از قبیل محتوای آموزشی و اخلاقی ندارد (شمیسا، ۱۳۸۵، ۴۰۳). ایـن مکتـب بـه تـصاویر شعری و ساختار آن توجّه می‌کند ولی در پی ایـن تـصاویر، بـه دنبـال موضـوعی اسـت (غنیمی هلال، ۱۹۹۷، ۴۱۵). یعنی موضوعات خود را خارج از درون و ذات شاعر ماننـد مناظر طبیعت جستجو می‌کند به عبارت دیگر تلاشش، استخراج زیبـایی از جلـوه هـای طبیعت است.

از بنیان گذاران این مکتب می توان به ویکتورهوگو اشاره کرد او با اینکه قبلاً به مسائل اجتماعی توجه داشت و بعدها نیز در سال ۱۸۴۰ برای هنرمند وظیفه اجتماعی قائل شد، در سال ۱۸۲۹ در یکی از آثار خویش که «*شرقیات*» les orientales نام داشت توجّه زیادی به قالب شعر و وزن و قافیه نشان داد و ضمن مقدمه‌ی غرورآمیزی به پیروان «سن سیمون»[۱] جواب داد و آزادی در شعر را اعلام داشت و ادعا کرد که شاعر همیشه حق دارد «اثر بیهوده‌ای منتشر سازد که شعر محض باشد»

تئوفیل گوتیه[۲] می‌گوید: «فقط چیزی واقعاً زیبا است که به درد هیچ کاری نخورد. هر چیز مفیدی زشت است. زیرا احتیاجی را بیان می‌کند و احتیاجات انسان، مانند مزاج بیچاره و عاجز او، پست و تنفرآور است. تئودور دو بانویل[۳]، شاگرد دیگر این مکتب، دنیا را پرده‌های نمایش و مردم را بازیگران آن می‌داند و به بازی و قیافه آن‌ها بیش از احساساتشان اهمیّت می‌دهد. همچنین اقرار می‌کند که در فن شعر فقط به وزن و قافیه پایبند است و از شعر گفتن هیچ منظوری به جز اقناع ذوق خود ندارد و می‌گوید: «قافیه همچون میخی زرین است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند» (سیّد حسینی، ۱۳۸۵، ۴۷۵-۴۷۷). بنابر این پارناس مکتبی است مبتنی بر ساختار و بنا که از وزن و قافیه تبعیت می‌کند و مبنای آن، زیبایی بر اساس زیبایی است (عبدالمنعم خفاجی، ۱۹۹۵، ۱۶۱). چراکه بررسی پدیده ی زیبایی از دید فلاسفه و مکاتب ادبی غربی و ازنظر ادبیات و نقد قدیم عربی به عنوان یکی از ارکان نقد ادبی معاصر از آن رو ارزشمند و با اهمیت است که این هردو از مهمترین و اساسی ترین مصادر نقد ادبی معاصر به‌شمار می‌آیند (غریب،۱۹۸۳، ۳۰).

گوتیه در مورد پارناس و توجه آن به زیبایی می‌گوید:

«فایده هنر تنها زیبا بودنست و بس، آیا همین کافی نیست مثل گلها، مثل پرندگان. هرچیزی که مفید باشد زیبا نیست زیرا وارد زندگی روزمره می‌شود و شعر به نثر تبدیل می‌گردد» او می‌نویسد: «ما مدافع استقلال هنریم. برای ما هنر وسیله نیست بلکه هدف است. هر هنرمندی که به فکر چیزی جز زیبایی باشد به نظر ما هنرمند نیست.

اصول مکتب پارناسی عبارتند از:

۱- هنر برای هنر

۲- بی‌توجهی شاعر به احساس خود و تنها توجّه به زیبائی و صورت شعر

۳-کمال زیبائی شکل و قالب و الفاظ شعر و قافیه

۴- بازگشت به دوره ی کلاسیک و یونان قدیم

۵- یأس و نومیدی در بعضی از اشعار آن‌ها

پارناسیان اکثر شاعر بودند و این مکتب اختصاص به شعر دارد نه به رمان و نمایشنامه (فرشید ورد، ۱۳۷۸، ۷۴۷- ۷۴۸) .

از آنجایی که این مکتب قصد دارد ادبیات را از مفاهیم اجتماعی و سیاسی جدا ساخته وآن را در برج های عاجی حبس نماید به آن ادبیات برج عاجی گفته شده که از ویژگی هایش، وصف پروانه و بلبل و عشق و هرآنچه که سودمند نباشد، است. پارناسی‌ها به چگونگی بیان اهمیّت می‌دهند نه خود متن از این‌رو هنر نزد آن‌ها همچون کندن صخره، کاری سخت و طاقت‌فرساست (کریم، ۲۰۱۰).

پارناس در ادبیّات کلاسیک عرب نیز، وجود داشت به گونه‌ای که آن را در حولیات زهیر و تلاش او در ویرایش شعر و در شعر متنبی و أبو تمام و ... می‌یابیم. اما بارزترین نماینده‌ی آن در ادبیّات معاصر عرب، أمین نخله است که می‌گوید: «هنر روزی متولّد شد که مار به حوّا گفت: «بهترین خوردنی دربهشت سیب است» به‌جای اینکه بگوید: «سیب را بخور» (نخله، ۱۹۷۵، ۱۴۴) که این همان توجّه به ساختار است یعنی چگونگی و کیفیت گفتار مهم است نه چه چیزی را گفتن. از نمایندگان دیگر این مکتب می‌توان به آنطون قازان ، شاگرد امین نخله، نیز اشاره کرد.

این جستار بر آن است تا به این سوال اصلی پاسخ گویدکه «پارناس چگونه در اندیشه امین نخله، ظهور پیدا می کند؟»

با توجّه به سوال اصلی تحقیق، فرض بر آن است که پارناس به صورت اندیشه ی هنر برای هنر، ساختارگرایی و تکیه بر شکل و ظاهر، تأثیرپذیری از مکتب کلاسیک و نیز ادبیات برج عاجی در اندیشه ی امین نخله ظهور و بروز پیدا می‌کند.

در مورد پارناس در ادبیات عربی مقاله ای با عنوان «*مود پارناسیسم در معلقه‌ی امرؤالقیس*»، توسط آقای دکتر عباس عرب و خانم کلثوم صدیقی نگاشته شد که در مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد چاپ شده است. در این مقاله ی معلقه امرؤالقیس، جزء ایده های نخستین مکتب ادبی پارناسیسم معرفی شد؛ اما مقاله ای که پارناس در اندیشه ی امین نخله را بررسی نماید، به نگارش در نیامده که در این جستار به آن پرداخته می شود.

أمین نخله

او فرزند رشید نخله‌ی مشهور، مهمترین شاعر ملّی‌گرای لبنانی در قرن بیستم می‌باشد. در سال ۱۹۰۱م در روستای مَجدِل المُعوش نزدیک باروک در استان شوف لبنان به دنیا آمد (فتوح، ۱۹۹۴، ۱۳۸). کتاب‌های اصول و منابع قدیم عربی را خوانده و از اسلوب عربی فصیح تأثیر پذیرفت. از میان گذشتگان به جاحظ علاقه‌مند بود (خلیل جحا، ۱۹۹۹، ۱۶۲- ۱۶۳) و مانند او به شأن و جایگاه لفظ اعتقاد داشت.

امین نخله شاعری ساختارگرا است یکی از محققین به زبان استوار او اشاره کرده و یکی از نویسندگان تأکید می کند که وی از نظر ساختار قصیده و برگزیدن الفاظ رسیده و تک، پیشتاز ابداع‌گران است. او به سبک و اسلوب گذشتگان علاقه ی وافری دارد و از آن‌ها پیروی می‌کند (الجیوسی، ۲۰۰۱، ۳۳۰).

به او لقب «امیر الصناعتین» (پادشاه دو صنعت) داده‌اند چرا که هم در زمینه ی شعر سرآمد است و تبحّر دارد و هم نثر. در زمینه‌های تاریخ، زبان، ادبیّات، شعر و... تألیفات گوناگونی دارد که مهمترین‌شان عبارتند از: *کتاب المئه* (چاپ ۱۹۳۱) و *المفکره الریفیه*، *الأثاره التاریخیه* (۱۹۵۴)، دیوان *دفتر الغزل* و *تحت قناطر أرسطو* (۱۹۵۴) و *کتاب الملوک* (۱۹۵۴) و *ذات العماد* (۱۹۵۷). *الدیوان الجدید* (۱۹۶۲) دیوان *لیالی الرقمیتن* (۱۹۶۶) و کتاب *فی‌الهواء الطلق* (۱۹۶۷). (فتوح، ۱۹۹۴، ۱۳۸- ۱۳۹) او سردمدار پارناس در ادبیّات معاصر عرب است و فایده ی شعر را در لطیف کردن و شاد نمودن دلها دانسته و تأکید می‌کند که ادبیّات زیبا ماندگار است (کریم، ۲۰۱۰). شعر از نظر او واژگانی برگزیده است که قصیده، به وسیله آن مزین می‌گردد؛ بدین خاطر به او سرور واژه ها گفته می شود چون در انتخاب واژه و قرار دادن آن در جایگاه مناسبش،کاملا موفق است (نخله، ۱۹۹۳، ۶).

اشعار و آثار امین نخله تا حدی اثر گذار است که می توانیم آنها را مصداق این سخن لونگینوس[۴] قرار دهیم:«اثر ادبی بزرگ آن است که نه یک بار بلکه به تکرار خواننده را به هیجانآورد و بر انگیزد»(دیچز، ۱۳۷۳، ۹۵).

۱- هنر برای هنر

هنر برای هنر بر آن است که کار هنری هدف و رسالتی جز برانگیختن احساس و یـا ایجاد شادی در نفس و جان ندارد (أبوسیف، ۲۰۰۵، ۹۹) به دقّت در بیان فرا می‌خوانـد، هدف اصلی آن این است که ارزش شعر در ذات آن است نه این کـه شـعر، ذات و درون شاعر را بیان کند. به ارتباط‌های لفظی و جایگاه کلمه در جمله بسیار اهمیّت داده و وارد موضوعات اجتماعی و سیاسی نمی‌شـود؛ خلاصـه اینکـه هـدفش رسـاندن لـذّت اسـت. بنابراین شعر، زیباست نه به خاطر اینکه به دنبال هدفی خاص است بلکـه فـی نفـسه و خود به خود زیبا و دارای ارزش هنری است و این همان چیزی است کـه پارنـاس آن را دنبال می‌کند.

امین نخله در قصیده ی «*الشلال*» می‌گوید:

طاوِلِ الهُضبَ، یـــا عمود الماءِ، و تمـایـل بالقامـــــه الهیفـــــآءِ
یا أبا الأخضر المخطّط فی السهلِ، کتخطیط معطـــــف الـــحسناءِ!
یا أبا الأزرق المصفّق فی النهـــرِ، لـــرقص الشـــــعاع فـــی الأفیآءِ!
منّـــه أنت من حیاهٍ، و خصبٍ، سقطـــت مـــــن علٍ علی الأودآءِ
تنسجُ الخصب للمـــــروج رداءً، لیت لی منک فضل ذک الـــرّدآءِ ...
و أنا ابنُ الغمام، مُخْضَوْضِرالذهن، و إن کنـــتُ ساکـــنَ الصَّـــحرآءِ!

(نخله، ۲۰۰۱، ۸۶)

ترجمه:

«ای ستون آب! بر تپّه‌ها چیره شو،
و بـــا انـــدامی لاغر، ناز کن
ای ســـبزِ راه راه دشـــــت
همانند راه راهی لباس زیبارو!
ای آبـــی نـــوازنـــده رود،
به خاطر رقص نور در سایه‌ها!
تومنتِ زندگی و حاصلخیزی هستی
که از بالا بر زمین فرود آمدی

سرسبزی را لباس دشت‌ها قرار می‌دهی
کاش من هم آن لباس را از تو دریافت می‌کردم
من فرزند ابرم، ذهن و اندیشه‌ام سبز است
اگرچه ساکن صحراء باشم. »

اندیشه‌ی هنر فقط به خاطر هنر که جوهره مکتب ادبی پارناس است، در این ابیات کاملاً مشهود است چرا که در آن زیبایی ذاتی وجود دارد که روح را می‌نوازد و برای انسان لذّتبخش است. وقتی که این اشعار را می خوانیم از اینکه شاعر آبشار را مورد خطاب قرار داده و با آن صحبت می کند و آن را در ناز کردن و زیبایی، به لباس زیبارو تشبیه می کند، لذت برده و این ایجاد لذت، یکی از اهداف اصلی پارناس است. در این ابیات هدف، پرداختن به خود شعر است نه چیزی دیگر و شاعر با به کارگیری صنعت جانبخشی این هدف را تکمیل می کند. پارناس بر فلسفه ی زیبایی شناختی متکی است به خصوص «فلسفه ی کانت که اختصاص به شعر غنایی دارد؛ فلسفه ای که معتقد است شعر مستقل از هر هدف اجتماعی یا اخلاقی است» (عبدالمنعم خفاجی، ۱۹۹۵، ۱۶۲). اشعار فوق نیز، بر زیبایی شناختی استوار است که دارای استعاره، تشبیه و تشخیص است و جزو اشعار غنایی یا آوازی (lyrique) محسوب می گردد که قالب اشعار عربی جزو این دسته هستند. در این اشعار هدف خاصّی وجود ندارد، بلکه خود شعر مورد هدف است یعنی هدف این ابیات، بیان موضوعات سیاسی یا اجتماعی و... نیست بلکه هدف آن فقط این است که خواننده ازآنها لذت ببرد.

و در ادامه:

یا لسانَ الجبال فی خطبة العزِّ،	و راوی القـــصیدةِ العصمآءِ:
لک تلک الصیحات فی کلِّ واد،	مـــؤذنات بالـــدولةِ الخضرآءِ
نقلَ البلبلُ الطـــروبُ حدیثـــاً	عنک رطبَ الألفاظِ، رطب الأدآءِ
ما تُری قلتَ للصخور حوالیکَ	فرقَّت فـــی اللیلـــه الزرقآءِ...

(همان، ۸۶)

ترجمه:

«ای زبان گویای کوه‌ها در عزّت و بزرگی
و روایت کننده ی قصیده ی پاک

در هر درّه‌ای صدای صیحه‌های توست
که خبر از دولت سرسبز می‌دهد
بلبل شاداب با بهترین الفاظ
و بهترین بیان، سخن تو را نقل کرد
به صخره‌های پیرامونت چه گفتی
که در شب آبی نرم و لطیف شد... »

همان‌طور که اشاره شد پارناس تعدیل کننده‌ی اندیشه‌های رومانتیک است که در آن شاعر فقط به درون و ذات خود پرداخته و شعر را وسیله‌ای برای بیان عواطف و احساسات خود قرار می‌دهد و تا حدی در احساسات خود غرق می شود که به هیچ چیزی جز ذات خود اهمیت نمی دهد.

مانند این بیت شابی که در آن احساس غم و اندوه طولانی را بیان می‌کند:

و فی لیلٍ من لیالی الخریف مُثَقَّلةٍ بالأسی وَ الضّجَر

(الشابی، ۱۹۹۹، ۲۰۰)

ترجمه:

«و در شبی از شب‌های پاییز/که با غم و اندوه سنگین شده است. »

امّا شاعر پارناس به هیچ وجه شعر را وسیله ای برای بیان احساسات شخصی خود، قرار نمی‌دهد بلکه خود شعر و زیبایی آن برای او هدف است که این قضیه را در ابیات فوق می‌یابیم که شاعر با مهارت هرچه تمام‌تر و با انتخاب واژگان مناسب، زیبایی شعر را به خواننده منتقل کرده است و در آن خبری از رومانتیک نیست یعنی با خواندن این ابیات، به انسان حسّ رومانتیکی خاصّی دست نمی‌دهد چون شاعر موضوعش را که وصف آبشار است وسیله ای برای بیان احساسات و عواطف درونی خویش قرار نداد بلکه فقط به وصف آن که یک موضوع بیرونی است، می پردازد بر خلاف شاعر رومانتیک که از طبیعت برای بیان عواطف سرشار درونی خود، کمک می گیرد.

و در ادامه:

یا عمودَ الجلالِ، فی الأرضِ فرعُ منه بادٍ، و الأصلُ فی الجوزآءِ!
یالوآء اللألآء، من کلِّ لونٍ نسجته أصابعُ الأضوآءِ!
یا أخا الغیثِ، یا أخا النهرِ، و البحر و قوسِ الغمام، و الأنوآءِ!
أنت حبلٌ من فضّه، عقدوه بین هذا الوادی، و هذا الفضآءِ

أَلِفٌ أنتَ خطَّها قلـــــمُ اللـــــهِ، لأحلی الصحـــــائف الزهرآءِ

(نخله، ۲۰۰۱، ۸۷)

ترجمه:

«ای ستون بزرگی و عظمت در زمین، که
ریشه‌اش در آسمان است و شاخه‌اش در زمین
ای پرچم درخشندگی، که انگشتان نـور
آن را رنـــــگارنـــــگ بـــــافته است
ای برادر باران، ای برادر رودخانه و دریـا
ای کـــمان ابـــر و طـــوفـــــان‌هـــا
تـــو ریـــسمانی از نقـره‌ای که میان
زمـــین و آســـمان تـــــو را بـــافته‌انـد
تو أَلفی‌هستی‌که‌قلم‌خدا تو را نگاشته‌است
بـا بـهتـــریـــن بـــرگـــه‌های درخشان.»

یکی از ویژگی‌های اندیشه هنر برای هنـر، فـرار از «ذهنیّـت» یـا «سوبژکتیویـسیم» و روی آوردن به شعر «او بژکتیف عینی» است که آن همـان شـعر ناتورالیـستی[5] اسـت که توأم با رُمان ناتورالیستی بـه وجـود آمـده اسـت. شـعری کـه در آن، «مـن» وجـود ندارد، یعنی شاعر فقط تماشاگر و بیان کننـدهٔ صـحنه‌هاسـت. (سـیّد حـسینی، ۱۳۸۵، ۴۸۴)

در اشعار فوق، این عینی‌گری را می‌بینیم که شاعر در آن از واژه‌هـای عینـی و قابـل مشاهده استفاده می‌کند مانند: زمین، ستون، انگشتان، باران، دریا، ریسمان، قلم، برگه‌ها و ... و وجه از واژه «أنا» «من» استفاده نمـی‌کنـد بلکـه بـیش‌تـر بـه توصـیف «آبـشار» پرداخته و آن را نظاره می‌کند.

۲- ساختارگرایی

یکی از ویژگی‌های شاعر پارناسین، توجّه به ساختار و فرم شعر است. هنر را قائم بـه ذات دانسته و به طرز بیان اهمیّت خاصی می‌دهد. محتوای اشعار ساده و بی‌اهمیّت است ولی قالب شعر با مهارت واستادی فوق العاده‌ای ساخته شده است به عبارت دیگر یکی از

اصول این مکتب کمال شکل از لحاظ بیان و انتخاب کلمات و زیبایی قافیه است. در شعر پارناسین به انتخاب واژه ها و قالب ها و قافیه توجه بسیاری می‌شود زیرا تنها هدف این شعرها این است که به زیباترین شکل ممکن به خواننده عرضه شود مانند قصیده «*البلبل*» أمین نخله:

قلبٌ علی الغصن، أم، أم « للغصن فرعان یا نظرةً حَيَّرتَ عینی، و وجدانـــي
أرقُّ حسٍّ، و احلی زینةٍ، جمعاللبلبل المعتلي فی شهر نیسانِ
صوتانِ، لا یستجیب الروضُ غیرهمـــــا: صوتُ المحبّ، و صوتُ البلبل العانِي
فـــــی کلٍّ مبتلّةٍ، باتا، و عاطـــــــرةٍ بین النّدی، والشّذا، ماذا یریـــدانِ!

(نخله، ۲۰۰۱، ۱۱۵)

ترجمه:

«قلبی است بر روی شاخه، یا هر شاخه ۲ شاخه دارد
ای نگاهی که چشم و احساس مرا متحیّر کردی
لطیف‌ترین حسّ، و بهتـــــــرین زینت، در بلبلی که
در مـاه نیسان از شاخه بالا می‌رود، گرد آمده‌اند
دوصدا است که باغ به جز آن دو را پاسخ نمی‌گوید:
صـــدای عـــــاشـــق، و صـــــــدای بلبل اسیر
شـــــب هنگـــــام، مـــــیان شبنـــــم و بوی خوش،
خیـــــس و خوش‌بو شده‌اند، چه می‌خواهند!»

آنچه که در این ابیّات اهمیّت دارد، طرز بیان و توجّه به ساختار و فرم است و محتوای آن ساده

و معمولی است. در این اشعار شاعر تمام تلاشش را به کار می‌گیرد تا واژه‌های زیبایی را انتخاب کند، واژه‌هایی چون «أرقُّ و أحلی» که هر دو اسم تفضیل هستند و حسّ لازم را به خواننده منتقل می‌کنند یا واژه‌هایی چون «غصن» که دوبار تکرار شده است و «صوت» که سه بار تکرار شده است امین نخله با استادی هرچه تمام‌تر آن‌ها را در کنار هم قرار داده است و به گونه‌ای آن را آهنگین نموده است که ملقّب به «امیر الصناعتین» فرمانروای شعر و نثر گردیده است به عبارت دیگر در این ابیات چگونگی گفتار مهم است نه چیستی آن. همچنین اگر به قافیه توجه کنیم، می بینیم که پایان

دو قافیه اشباع شده است مانند: وجـدانی و العـانی و دوقافیـه دیگـر کـسره دارد ماننـد: نیسانِ و یریدانِ که این امر حکایت از ساختارگرا بودنِ سرور واژگان ادبیات معاصر عرب است که به زیبایی هرچه تمامتر از آنها استفاده نموده است.

در ادامه:

یـــــا لابسَ الریشِ أصباغًا محبَّرةً، فالریشُ، و الفـــنُ المزدانُ شبـــهانِ
و طالباً مـــــن فضاء اللهِ منفسَحاً حرَّ الجوانـــــب، لم تـــأخذه عینانِ
و قاصدًا ربـــوةً، أو ظل منعطَف، علی غمائمَ فی واد، و غـــــدرانِ
و مستمیحاً فـــحول الشعر قافیةً، حتـــــّی یغنـــّی علیها ألفُ دیوانِ
و حائماً، دائرًا، وافـــــی منازلنا: أُوتیتَ سؤلک، فانزل أرض لبنانِ...

(همان)

ترجمه:

«ای صـــاحـــب پـــر رنـــگارنـــــگ
پـــر و شـــاخـــه مـــزین شـــده، شـــبیـــه هـــمنـــد
وای کسی که از فضای خداوند، مکانی وسیع
را می‌خواهی‌که ازهرجهت آزاد باشد و چشم‌ها آن را درنیابد
وای خـــواهـــنده‌ی بـــلندی یا پیچ و خم
بـــر روی ابـــرهـــــای درّه و بـــــرکـــــه‌ها
وای کـــسی که از بزرگان شعر، قافیه را
مـــی‌خواهـــد تـــا هـــزار دیـــوان را بـــا آن بسراید
وای متحیّروسرگردان‌ودریابنده‌ی منزلهای‌ما
به خواسته‌ات رسیدی، پس در سرزمین لبنان فرود بیا...»

موسیقی شعر عربی از دیرباز بر پایه ی اوزان عروضی، که خلیل بن احمـد فراهیـدی واضع آن بود و به همین دلیل اوزان خلیلی نیز خوانده می‌شود، و بـر اسـاس قافیـه کـه خود رکن مهمّی از ارکان شعر عربی را تشکیل می‌داده، استوار بوده است. همان‌طور کـه ملاحظه می‌کنید ابیّات فوق در بحر رجز (مستفعلن مـستفعلن مـستفعلن) مـی‌باشـد و قافیه در این ابیّات نقش مهمّی را ایفا می‌کند و همچون میخی زرّیـن اسـت کـه تخیّـل شاعر را تثبیت می‌نماید. در اشعار فوق وزن و قافیه از ارکان اصلی شعر امین نخله است

که پارناسی بودن او را اثبات می‌کند چراکه معتقد است «قافیه وقف عرب هاست و آن‌ها بدین وسیله از سایر ملّت‌ها ممتاز شده‌اند پس چگونه می‌توان از آن چشم پوشید؟» (فتوح، ۱۹۹۴، ۱۴۰).

پیروان این مکتب به الهامات شاعرانه اعتقادی نداشتند و معتقد به انجام کار سخت و درگیر شدن با مشکلات برای رسیدن به زیبایی ظاهر بودند یکی از این کارهای سخت استفاده از فن نحت یا هنرکنده‌کاری در انتخاب کلمات است به این معنا که شاعر خودش را به زحمت می‌اندازد تا از کلمات و واژه‌های سخت در شعر خود استفاده کند مانند استفاده از اسم فاعل و مفعول: لابَس- أصباغاً و نیز استفاده از اسم فاعل نکره و مفعول: طالباً- منفسحاً، قاصداً- ربوةً، مستميحاً- قافيةً. همچنین شاعر خود را ملزم می‌کند تا در آخر سه کلمه مصراع دوّم بیت اوّل از حرف «ن» پشت سر هم استفاده کند: الفنِنُ- المزدانُ- شبهانِ. و نیز خود را ملزم به استفاده از دو حرف روی در هر قافیه می نماید مانند: ان= شبهانِ- عینانِ- غدرانِ- دیوانِ- لبنانِ.

۳- کلاسیک و ادبیّات برج عاجی

یکی از ویژگی های پارناس توجه به سبک قدیم و اسلوب کلاسیک است که در آن شاعران در بلاغت و شاعری و سبک و ساختار، از گذشتگان پیروی می‌کنند و عنصر تقلید و پیروی از آثار شعری قدیم، در آثارشان کاملاً نمایان است.

امین نخله یکی از شاعرانی است که از سبک و اسلوب گذشتگان تبعیت کرده و از آن عدول نمی کند به عبارت دیگر سبک شعری او بر اساس اوزان خلیلی و توجه به وزن و قافیه است که در اشعار او کاملاً هویداست:

هذا فضاءٌ كأنَّ اللهَ فيَّحه، فكلُّ طيرٍ له فيه جناحان!
لا يعرفُ الرقَّ، و الأقفاص، بلبُلُه و لا يغرّد إلا فوق أفنانِ
من أنشأ الأرز أعلاه لنا وطناً، كي يسحب الذَّيل فيه الناعم، الهانِ
إنَّ الكريم الذّى أعطى بلاكدرٍ لم يخلق الطير، و الأقفاص، فى آن!
غنّت بلابلُ لبنانٍ بنعمته على عيونٍ، و زاكت فوق أغصانِ
تبيتُ تسألُ، تحت الشرق، خالقها أن لايُقيَّدَ فيهصوتُ إنسانِ...

(نخله، ۲۰۰۱، ۱۱۶)

ترجمه:

«این فضایی است که گویا خداوند آن را گسترانده است،
چرا که هر پرنده‌ای در آن دو بال دارد!
بلبلش اسارت و قفص‌ها را نمی‌شناسد
و جز بر روی شاخه‌ها آواز نمی‌خواند
کسی که صنوبر را آفرید، وطن را بر روی آن برافراشت
تا اینکه دامن نرم و لطیف را در آن بکشد
بخشنده‌ای که بدون تیرگی و کدورت بخشید
پرنده و قفص را با هم خلق نکرد!
بلبل‌های لبنان به خاطر نعمت و برکت او
در چشمه‌ها ترانه‌خواندند و بالای‌شاخه‌ها خرامیدند
پیوسته از خالقش زیر نور خورشید می‌خواهد
که صدای انسان در آن طنین انداز نشود...»

همانطور که اشاره شد، از مهم ترین ویژگی های شاعر پارناس توجّه به اسلوب قـدیم یا کلاسیک است که آن را در ابیات فوق مشاهده می‌کنیم چـرا کـه شـعر از نظـر امـین نخله همان کلام موزون مقفی است. او به رعایت کردن وزن و قافیه شدیداً پایبند است و آن دو را موسیقی و آهنگ شعر می داند که شعر به آنها نیازمند است.

به ادبیّات پارناسی‌ها، ادبیّات برج عاجی گفته می‌شود چون که به وصف پروانه و بلبل و عشق و هرآنچه که سودمند نباشد، می‌پردازد. مانند ابیات فوق که در وصف بلبل بود و ابیات زیر که در وصف عشق است:

الحبيب الأوّل

أُحبُّک فی القنوط، و فی التـــمنِ
کأنّی منک صرتُ، و صرتَ مِنِّی!
أُحبُّک فوق ما وسعت ضلوعی،
و فوق مدی یدي، و بلوغ ظنیِّ
هوًی مترنِّحُ الأعـــــطاف، طلْقٌ
عـــــلی سهل الشباب المطمئنِّ

أبوح إذن، فكلُّ هبوب ريحٍ
حديثٌ عنک فی الدنيا، و عنِّی
سينشرنا الصباح على الرّوابي،
على الوادي، على الشجر الأغنِّ

(همان، ۱۴۰)

ترجمه:

«عشق اوّل تو را هنگام ناامیدی و آرزو کردن دوست دارم
گویا در همدیگر گرد آمده‌ایم
تو را با تمام توانم دوست می‌دارم،
بیشتر از قدرت و حدس و گمانم
تو عشقی متمایل و سرگردان و آزاد
در دشت جوانان مطمئن
بنابراین آشکار می‌کنم، چرا که هر وزش بادی
در باره تو و من در دنیا صحبت می‌کنند
صبح، ما را در دشت‌ها، دره
و در منطقه پردرخت، پخش خواهد کرد. »

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم سبک و اسلوب شاعر در این اشعار، قدیم و کلاسیک است که از اوزان خلیلی تبعیت نموده است و ادبیّات برج عاجی نیز در این ابیّات کاملاً مشهود است چرا که در آن صحبت از عشق است که به قول پارناسی ها سودمند نیست و فایده ای ندارد.

نگاه انتقادی به پارناس و تأثیر آن بر أمین نخله

همان گونه که اشاره شد، پارناس در رد مکتب رومانتیک که توجه محض به احساسات شاعر دارد، به وجود آمد و شاعر پارناسی فقط به ظاهر و فرم ابیات یا جنبه‌های فرمالیستی آن توجه می کند که از این نظر ارتباط تنگاتنگی با فرمالیسم دارد؛ اما از این نکته بسیار مهم غافل مانده است که خداوند همه چیز را در خدمت بشر قرار داده است تا به سمت سعادت رهنمون گردد حتی ادبیات را؛ از این رو اگر

شعر فقط بخواهد به جنبه‌های ظاهری توجه کند و به مشکلات و گرفتاری های موجود بر سر راه بشریت وقعی ننهد، ارزشی ندارد به عبارت دیگر چگونه می توان ظلم و ستم‌های موجود در میان بشریت را مشاهده کرد و از شاعر انتظار داشته باشیم که فقط برای ایجاد لذت، شعر بسراید و چشم از آنها بپوشد؛ بدین خاطر در مقابل مکتب «هنر برای هنر» ، ادبیات مدنی با شعار معروف نکراسوف- شاعر روسی- تو می توانی شاعر نباشی، اما نمی توانی شهروند نباشی، بوجود آمد(سیدحسینی، ۱۳۸۵، ۴۸۵)، بوجود آمد. ادبیات مدنی خواهان اینست که در باره اثر ادبی نه با معیار زیبایی‌شناسی، بلکه از نظر سود بخشی داوری شود: اثر باید فایده اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی داشته باشد. دابرولیوبف (Dobroliobov) (۱۸۳۶-۱۸۶۱) می گوید: «زیبایی که در واقعیت وجود، از زیبایی در هنر برتر است» (همان).

بنابراین نقد و حتی ایراد اساسی که می توان به این مکتب وارد نمود، توجه بیش از حد به ظاهر شعر و غفلت نمودن از مفاهیم و محتوای آن است که این قضیه از ارزش و شأن والای شعر می کاهد تا حدی که تی.اس.الیوت پارناسی ها را به در پیش گرفتن راه خطا و کوتاه نظری متهم کرده و اقرار می کند که «ادیب یا شاعر باید متعهد باشد از نظر او هدف شعر و نقد، هر شاعر و منتقدی را ملزم می کند که به منفعت اجتماعی توجه کند»(المدارس الأدبیه، ۱۳۹۰).

همان‌طور که سابقاً اشاره شد، امین نخله شاعر مکتب پارناس است که دقیقاً براساس اصول‌وچارچوب این‌مکتب حرکت‌کرده و معیارهای آنرا می‌پذیرد. بنابراین مهمترین انتقادی که می‌توان به‌اشعار او وارد کرد این‌است که درعین زیبایی اسلوب‌وساختار، فقط به فرم توجه دارد و هیچ‌اعتنایی به مفهوم ندارد که این قضیه در قصیده‌های مختلف او که در این‌مقاله بررسی‌شد، نمود دارد، یعنی شعر او به‌دور از مفاهیم اجتماعی یا اخلاقی است که بشر برای همیشه به آنها نیازمند است پس از این‌جهت می‌توان گفت شعر او تک‌بعدی است و این امر، یکی از ایرادهای اساسی است که می‌توان به شعر او وارد نمود.

نتیجه

همان گونه که گذشت، پارناس مکتبی ادبی است که هدف شعر و زیبایی آن را فقط در خودش جست و جو می‌کند نه خارج آن و مکتبی است ساختارگرا. این

مکتب به صورت های مختلف در اشعار امین نخله، بررسی شده و نتایج ذیل به دست آمد:

- شعر در اندیشه ی امین نخله، آن است که زیبا باشد و هدف خاصّی جز لذّت رساندن را دنبال نکند و به دنبال اهداف سیاسی و اجتماعی نیست.

- امین نخله، شاعری ساختارگراست و به فرم و ظاهر شعر اهمیّت فراوانی می‌دهد و از واژگانی زیبا و آهنگین استفاده می‌کند. او در انتخاب کلمات خود را به زحمت انداخته و از هنر نحت (کنده‌کاری) کرده است.

- پارناس با مکتب کلاسیک ارتباط تنگاتنگی دارد و ادبیّات آن، برج عاجی و توصیف بلبل و عشق و هر چیز غیر سودمند است که در اشعار امین نخله مشاهده شد.

در پایان، با بررسی مؤلفه های مکتب پارناس در شعر امین نخله، ثابت شد که امین نخله بزرگترین شاعر پارناس ادبیات معاصر عرب است که برای شعر ارزش و اهمیت فراوانی قائل است و به هیچ وجه آن را در راستای اهداف سیاسی، اجتماعی و مانند آن قرار نداده و وسیله ای برای رسیدن به هدف نمی داند.

پی‌نوشت‌ها

۱- (ت ۱۷۶۰) فیلسوف و نویسنده معروف فرانسوی

۲- (۱۸۱۱-۱۸۷۲م) شاعر معروف فرانسه و از سردمداران پارناس

۳- شاعر فرانسوی

۴- آخرین منتقد ادبی بزرگ یونان باستان لونگینوس است و اثر بسیار مشهوری که به او منسوب است، به نام « *شیوه ی بیان عالی*» , در تاریخ نقد ادبی یونان باستان همانقدر اهمیتدارد که فن شعر ارسطو.

۵- طبیعت گرایی یا ناتورالیسم (Naturalism) معمولاً در اشاره به این باور فلسفی بکار می رود که تنها قوانین و نیروهای طبیعت (نه قوانین و نیروهای فراطبیعی) در جهان فعالند و چیزی فراتر از جهان طبیعی نیست.

کتاب‌نامه

– أبوسیف، ساندی سالم،(۲۰۰۵م). ***«قضایا النقد و الحداثه»***، بیروت: المؤسسه العربیه للدراسات و النشر:الطبعهٔ الاولی.

– امامی، نصرالله، (۱۳۷۷هـ.ش). ***«مبانی و روشهای نقد ادبی»***، چاپخانه دیبا، چاپ اول.

– الجیوسی، سلمی الخضراء، (۲۰۰۱م). ***«الإتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث»***، ترجمه الدکتوره عبدالواحد لؤلؤه، بیروت: مرکز دراسارت الوحده العربیه.

– خفاجی، محمّد عبدالمنعم، (۱۹۹۵م). ***«مدارس النقد الأدبی الحدیث»***، القاهره: الدار المصریه اللبنانیه، الطبعه الأولی.

– خلیل جحا، میشال، (۱۹۹۹م). ***«الشعر العربی الحدیث من أحمد شوقی إلی محمود درویش»***، بیروت: دارالعوده- دارالثقافه، الطبعه اللاولی.

– دیچز، دیوید، (۱۳۷۳هـ.ش). ***«شیوه‌های نقد ادبی»***، ترجمه محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی: چاپ چهاردهم.

– سیّد حسینی، رضا، (۱۳۸۵). ***«مکتب‌های ادبی»***، تهران: انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم

– الشابی، أبولقاسم، (۱۹۹۹م). ***«أغانی الحیاه»*** إعداد و تقدیم: أبولقاسم محمّد کرو، بیروت: دارصادر.

– شمیسا، سرویس، (۱۳۸۵هـ.ش). ***«نقد ادبی»***، تهران: میترا.

– عتیق، عبدالعزیز، (بی‌تا). ***«فی النقد الأدبی»***، بیروت: دارالنهضه العربیه: الطبعه الأولی.

– عرب عباس؛ صدیقی کلثوم، (۱۳۹۰هـ.ش). ***«مود پارناسیسم در معلقه امرؤالقیس»***، زبان و ادبیات عربی (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد)، بهار و تابستان، -۳(۱۶۶/۲/۴): ۹۵-۱۲۱.

– غریب، روز. (۱۹۸۳م). ***«النقد الجمالی»***، دار الفکر اللبنانی: الطبعه الثانیه.

– غنیمی هلال، محمّد، (۱۹۹۷م).***«النقد الادبی الحدیث»***، بیروت: دارالعوده.

- فرشیدورد، خسرو، (۱۳۷۸هـ.ش). ***«درباره‌ی ادبیّات و نقد ادبی»***، جلد دوّم، تهران: انتشارات امیرکبیر

- فتوح، عیسی، (۱۹۹۴م).***«من أعلام الادب العربی الحدیث»***، دمشق، دارالفاضل

- نخله، امین، (۱۹۵۷م). ***«ذات العماد»***، بیروت: منشورات مطبعه دارالکتب.

- ـــــــــــ ، (۱۹۹۳م). ***«الاعمال الکامله الأساتذه فی النثر العربی»***، تحقیق و تقدیم: د. میشال جحا، بیروت لبنان، المؤسسه الجامعیه للدراسات و النشر و التوزیع، ۱۴۱۳ه - ۱۹۹۳: الطبعة الأولی.

- ـــــــــــ ،(۲۰۰۱ م). ***«دیوان أمین نخله»***، إعداد: إیهاب النجدی، مؤسسه جائزه عبدالعزیز سعود البابطین: الطبعة الأولی.

- ولک رنه، آوستن وارن، (۱۳۷۳هـ.ش). ***«نظریه‌ی ادبیات»***، ترجمه: ضیاء موحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی: چاپ اول.

منابع اینترنتی

- ***پارناس***. (۲۰۰۸م). ۹۰/۴/۲۰ http://fa.wihipedia.org

- کریم، عماریه، (۲۰۱۰م). ***«البرناسیه بین الشرق و الغرب»***، نموذج الشاعر یوسف ابوسالم. http://www.almolltaqa.com

- ***«المدارس الأدبیه، البرناسیه و الإنطباعیه»***، ۱۳۹۰/۴/۲۱
http://www.Auarab.com

معارضه‌ی شعری شاعر فلسطینی «ابراهیم طوقان» با «رَئُوبین» شاعر یهودی

دکتر علی سلیمی*

دانشیار دانشگاه رازی - کرمانشاه

صلاح‌الدین موحدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی - کرمانشاه

چکیده

پس از اعلامیه‌ی بالفور که دولت انگلیس در آن، وعده‌ی تشکیل یک دولت یهودی در سرزمین فلسطین را داده بود، یهودیان به پیاده کردن نقشه‌ی خود در این سرزمین پرداختند. از جمله اقدامات آنان در این زمینه، خرید زمین از اعراب و تشویق یهودیان جهان برای کوچ به سرزمین فلسطین بود. برخی از شاعران و متفکران عرب، این خطر را به‌خوبی احساس می‌کردند. ابراهیم طوقان، شاعر مبارز فلسطینی، از جمله شاعرانی است که سهم به‌سزایی در شعر پایداری و بیداری مردم این سرزمین داشته است، از او قصاید زیادی در مقابله با یهودیان و اهداف صهیونیستی آنها برجای مانده است. وی در یکی از قصاید خود، به معارضه ی شعری با یک شاعر یهودی به نام رَئُوبین (Reuben or Reuben) پرداخته است. این شاعر یهودی، قصیده‌ای در دفاع از تجاوزات سربازان اسرائیلی در سرزمین فلسطین سروده است، طوقان با استفاده از تورات و قرآن کریم در بیان سابقه‌ی تاریخی یهود، ادعاهای این شاعر یهودی را به نقد و چالش کشیده است. این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی در متن دو قصیده، معارضه‌ی شعری ابراهیم طوقان با شاعر یهودی را بررسی نموده است.

واژگان کلیدی: *ابراهیم طوقان، رَئُوبین، فلسطین، صهیونیسم.*

---

*. E-mail: salimi1390@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۵/۱۱؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۸/۲۳

مقدمه

در ادبیات عربی نوعی شعر به چشم می‌خورد که در بین ادبا با نام **نقـایض** شـناخته شده است. در نقایض و یا معارضه قاعده بـر ایـن اسـت کـه شـاعر قـصیده‌ای بـسراید و شاعر دیگری در قصیده‌ای با همان وزن و قافیه با او مقابله کند و خـلاف ادعاهـای او را ثابت نماید. منافراتی که از دیر باز در بین عرب‌ها وجود داشت، اولین شکل نقـایض نـزد آنان به‌شمار می‌آید. علاوه بر این اعراب جاهلی با انواع دیگری از هجوهـای فـردی و یـا سیاسی آشنا بودند که با ظهور اسلام هجوی دینی هم به آن اضـافه شـد(طـه ، ۲۰۰۴، ۱۶۶).

دیوان شاعران عرب مملو از انواع گوناگون هجوهـای سیاسـی واجتمـاعی اسـت کـه فضای جدال و منازعه بین قبایل، حکام و پادشـاهان را بـرای مـا بـه خـوبی بـه تـصویر می‌کشد. طوقان از اسالیب این میراث غنی متاثر شـده و هماننـد شـعرای بـزرگ تـاریخ عربی، شعرش را در خدمت دین و ملت و دفاع از آنان بـه کـارمی‌گیـرد و ادعاهـای بـی اساس دشمنان را خنثی می‌سازد و با ویژگی‌های شـعری مخـصوص بـه خـود در صـدد معارضه با طرف مقابل برمی‌آید.

آثار مقابله‌ی ابراهیم طوقان با ادبیات صهیونیستیدر اشعارش به وضوح دیده می‌شود. شاعری به نام رئوبین موسوم به شاعر یهود، در جریان درگیری‌های بین اعراب و اسراییل (۱۹۲۸م)، به تعریف و تمجید از یهودیان و تحقیر عرب‌ها می‌پردازد. علاوه‌بـراین، شـاعر اسراییلی دیگری به نام کوهین در قصیده‌ای ادعا می‌کند که فلسطین بخشی از سرزمین اسرائیل شده است، طوقان با این دو شاعر یهودی مقابله کرده و مـستقیماً وارد معارضـه می‌شود(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۷).

مقابله‌ی ادبا و شعرا با ادبیات صهیونیستی بخشی از مقابله با اهداف و سیاسـت‌هـای آنان به شمار می‌آید. بازتاب مقاومت و مبارزه با اهداف صهیونیستی کم و بـیش در آثـار شاعران قبل از طوقان نیز به وضوح دیده می‌شـود. قـسمت عمـده‌ی مبـارزه‌ی شـاعران فلسطینی در جهت آگاه کردن مردم از خطر یهود و اجرای نقشه‌های صهیونیستی بـوده است. البته این مبارزات قبلاً شامل مقابله با انگلیس نیز می‌شد، به خصوص در آن زمان

که انگلیس، رکن اصلی و اساسی صهیونیست‌ها بود و مبارزه با سیاست‌ها و عملکردهای آن بخشی از مبارزات مردم فلسطین به شمار می‌آمد.

از آنجا که این نوع مبارزه در دیوان ابراهیم طوقان به عنوان یک شاعر فلسطینی، بسیار به چشم می‌خورد و تاکنون نیز پژوهش مناسبی در این باره به جز اشاره‌های بسیار کوتاه و ناکافی در سایت‌های مختلف فارسی و عربی و یا فقط آوردن قصیده‌ی عربی طوقان صورت نگرفته است.حتی کتاب‌هایی که در باره‌ی طوقان نوشته شده‌اند نیز تنها اشاره‌ای گذرا به این موضوع داشته‌اند. همین امر باعث شد که در این پژوهش یکی از برترین معارضه‌های طوقان با ادبیات صهیونیستی با قصیده ی شاعر یهودی مقایسه و بررسی گردد.

در مقاله‌ی حاضر پس از ارائه‌ی نمونه‌هایی از مقابله‌ی شعرا با ادبیات و اجرای نقشه‌های صهیونیستی در اشغال سرزمین قدس، جلوه‌ای از ویژگی‌های شعری ابراهیم طوقان ارائه شده استکه هر دو مورد به منزله‌ی مقدمه و پیش درآمدی برای بررسی موضوع اصلی مقاله می باشند، سپس گزیده‌ای از اشعار رئوبین و معارضه ی ابراهیم طوقان با او با استناد به آیات قرآنی ارائه شده است.

در مورد شخصیت ابراهیم طوقان و شعر او، کتاب‌ها و مقالات فراوانی نوشته شده است که در این جا، به برخی از آنها اشاره می‌گردد:

- کتاب *ابراهیم طوقان* (*دراسة جدیدة ومختارات*) بکار، یوسف حسین، (۲۰۰۷) ، دار المناهل.

- کتاب حدائق ابراهیم طه المتوکل، (۲۰۰٤)، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

- کتاب *فلسطین و شعر معاصر عرب*، نوشته‌ی خالد سلیمان، ترجمه‌ی شهره باقری و عبدالحسین فرزاد، (۱۳۷۶)،نشر چشمه.

- مقاله‌ی *مقایسه ناسیونالیسم در اشعار ملی عارف قزوینی و ابراهیم طوقان* از مهدی ممتحن، (۱۳۸۸)، در نشریه‌ی *ادبیات تطبیقی*، سال سوم، شماره ۱۰.

- مقاله‌ی *ابراهیم طوقان، پایه گذار شعر مقاومت* از کبری روشنفکر، (۱۳۸۶)،در مجله‌ی *الجمعیة الایرانیة للغة العربیة*، شماره ۸.

آنچه ذکر شد نمونه‌هایی اندک از پژوهش‌هایی بسیاری است که تا کنون در باره‌ی شعر و شخصیت ابراهیم طوقان نگارش یافته است، اما در باب موضوع مقاله‌ی حاضر، تا جایی که جستجو شد، به زبان فارسی کاری انجام نشده است. هر چند در ادبیات عربی،

اشاره‌هایی به این معارضه‌ی شعری طوقان شده است، اما آنها بسیار گذرا و مختصر است.

مبارزه‌ی شعرا با اهداف صهیونیستی

از همان اوایل طرح تشکیل یک دولت یهودی در فلسطین، متفکران و ادبای زیادی از اهداف صهیونیست‌ها آگاه شده و به مبارزه با اجرای این نقشه‌ها پرداختند. بنابراین هر عالم و ادیب متعهدی سعی داشت تا مردم را از نقشه‌های شوم صهیونیست‌ها آگاه کند.

فروش زمین به یهودیان یکی از خطراتی بود که سرزمین قدس را تهدید می کرد و باعث می‌شد که یهودیان بیش از پیش نقشه‌های خود را در تسلط بر این سرزمین عملی سازند.

نخستین شاعری که درباره ی خطر فروش زمین به یهودیان، هشدار داد، اسعاف نشاشیبی (۱۸۸۵- ۱۹۴۸) بود. این شاعر در قصیده‌ی *الفلسطین و الاستعمار الأجنبی* که روزنامه‌ی *النفائس العصریه* در سال ۱۹۱۰م. آن را به چاپ رساند، ضمن ابراز بدبینی خود نسبت به آینده‌ی فلسطین فریاد سرمی‌دهد که وطن خود را دریابید وگرنه روزی خواهد رسید که یهودیان این سرزمین را به تاراج برند:

إنَّ الاستعمارَ قدْ جـازَ المـدَي دُونَ أن يعـدُوهُ عَن سَيرٍ عَدَاءْ
إنَّ هذا الداءَ قدْ أمـسَي عياءاً فَتَلافـُوهُ سَرِيـعاً بالـدَّوَاءْ
إنَّها أوْطـَانُكُم فَـاستَيقِظـُوا لا تَبِيعـُوهَا لِقـومٍ دُخَـلاءْ

ترجمه:

«هان! استعمار را بنگرید که چه تک‌تاز است، بی آن که کسی بتواند غبارش را دریابد./

این درد، درمان ناپذیر شده است، برخیزید و با شتاب آن را چاره کنید./

هان! از خواب غفلت بیدار شوید، اینجا وطن شماست، آن را به بیگانگان نفروشید.»

(یاغی، ۲۰۰۱، ۱۶۷)

شیخ سلیمان فاروقی (۱۸۸۲- ۱۹۵۸) شاعر دیگری است که در سال ۱۹۱۲م. به هنگام برگزاری بیستمین کنگره‌ی صهیونیزم در شهر بال سوئیس، در سروده‌ای پنج‌پاره به طور هوشیارانه‌ای تهدید صهیونیست‌ها را آشکار می‌سازد:

غرَّهُم صَبرُنا عَلیهِم زَمانـــاً حَاوَلُوا سَلبَنا البِلادَ امْتِهانَا
فَإذَا لَمنَمُت و لَم نَتَـــفانَ وَ إذَا لـــَم نَقُم لَهُم بُرهَانَا
سَلبُونَا وَاللهِ تلکَ البَقیه

ترجمه:

«صبر ما آنان را مغرور کرده است، بی‌شرمانه می‌کوشند تا سرزمین ما را به تاراج ببرند/

اگر در راه وطن نمیریم و جانمان را نثار نکنیم و اگر بر آنان اقامه دعوا نکرده و قاطعانه برخورد ننماییم، به خدا قسم هرآنچه اکنون باقی مانده است را نیز از چنگمان خواهند ربود.»

(عبدالله عطوات، ۱۹۹۸، ۱۰۳)

عبدالکریم کرمی (أبو سلمی) (۱۹۰۹-۱۹۸۰) یکی دیگر از شاعران فلسطینی، در اشعار خویش خطر تسلط صهیونیزم و لزوم مقابله با آن را گوشزد می‌نماید. او به دنبال فروش ناحیه‌ی حاصلخیز وَادِی الحَوارِیث به یهودیان در سال ۱۹۳۳م. قصیده‌ای به نام *حَمامُ الوَادِی* (کبوتران وادی) در وداع با آن سرود که بیانگر تاسف عمیق او نسبت به از دست رفتن زمین مزبور است:

وَدِّعْ ظِلاَلَکَ یا حَـــمامَ الوَادِي أَلـــوَي الزَّمانُ بِغُصْنِـــکَ المَیـــَّادِ
مِنْ بعْدِ سَرْحَتِه وَ عَذْبِ نَمیـــرِه نـــَمْ فِي الهَجیرِ وَ أنتَ طَاوٍ صَادِ
أرْسِلِ نُوَاحَکَ یَاحَمامُ وَ قُل لَّـــنَا هَلْ فِي حِمَي الوَادِي حَـــمامٌ شَادِ

(کرمی، ۱۹۸۹، ۱۳)

ترجمه:

«ای کبوتر وادی! با آشیانه وداع کن. روزگار شاخسار سبزت را که برآن می‌نشستی شکسته است./

دیگر دوران چرخیدن میان درختان و نوشیدن آب گوارا بسر آمده است. باید با لبانی تشنه و گرسنه زیر آفتاب سوزان نیمروزی به خواب روی./

ناله کن! و به ما بگو که آیا هنوز کبوتری در دره باقی است تا آواز سردهد؟»

ابوسلمی و شخصیت‌هایی چون ابراهیم طوقان و عبدالرحیم محمود (۱۹۱۳م-۱۹۴۸م) در رأس گروهی هستند که در روشنگری افکار هموطنان خود تأثیر به سزایی داشته و آنان را برای پیکار با دشمن و انقلاب سال ۱۹۳۶م. علیه انگلستان و جنبش صهیونیستی آماده کردند.

اما در میان این شاعران، ابراهیم طوقان نقش مؤثرتری ایفا کرده است. او با زبانی آتشین و محکم، از عمیق‌ترین احساسات فلسطینی‌ها پرده برداشت و از این طریق در دهه‌های بیست و سی، به شهرتی بزرگ دست یافت. استعداد شعری او در طول سال‌های تحصیلش در دانشگاه آمریکایی، به واسطه ی دیدار با ادبا و شاعران عرب شکوفا شد. پس از بازگشت به فلسطین احساس مسؤولیت و تعهد نسبت به وطن در او باعث شد تا با اشعارش به بیداری هموطنانش بپردازد. از جمله در قصیده‌ای تحت عنوان *اشْتَرُوا الأرضَ تَشتَریکُم مِن الضَّیم* عرب‌ها را به حفظ سرزمین‌های خود تشویق می‌کند.

بَارکَ اللهُ فِي حَرِیصٍ عَلَي الأرْ ضِ غَیُورٍ یَنهي إلَیْهَا اهْتِمَامُهْ
هُمْ حُمَاةُ البِلادِ مِنْ کُلِّ سُوءٍ وَهُمُ مَعْقِلُ الحِمَي وَدِعَامُهْ
نَهَجُوا مَنْهَجَ القَوِيِّ وَصَفُّوا لِجِهَادٍ مَنْصُورَةٍ أعْلامُهْ

(طوقان، ۱۹۹۷، ۲۹۶)

ترجمه:

«آفرین و مرحبا بر کسی که حافظ زمین خود است، غیرتمندی که به حفظ زمین توجه دارد./

آنان حافظان این سرزمین از هر شری می‌باشند و سنگر دفاع و ارکان مقاومت هستند./

آنان راه مردان قدرتمند و استوار را در پیش گرفتند و برای جهادی آماده شدند که پرچم‌هایش پیروز خواهد شد.»

او همچنین کسانی را که نادانسته و به خاطر دست یابی به ثروت، زمین‌هایشان را می‌فروشند سرزنش می کند و می‌گوید: آنان نمی‌دانند که زمین گران‌بهاترین گنج است و با این کار به خود و آیندگان ستم روامی‌دارند.

به نظر احسان عباس، ابراهیم طوقان بی‌شک بزرگترین شاعری است که فلسطین تا پایان دهه ی چهارم قرن بیستم به خود دیده است (ولیم، ۱۹۸۴، ۹۴).

اشعار ابراهیم طوقان

شعر طوقان به روانی، خوش لحنی و زیبایی پردازش کلمات معروف بوده و بر تکرار مفاهیم و معانی جهت تاثیرگذاری بیشتر تکیه دارد. طوقان در اشعارش دارای شور و احساسات صادقانه‌ای بود و در عین حال میل به کنایه و انتقاد نیش‌دار داشت. همین امر در انتشار شعر وی و سهولت حفظ و رواج آن نقش اساسی داشته است. نوشته‌های او در نگهداری زمین‌ها و آگاهی بخشیدن و بیدار کردن مردم نسبت به خطر نقشه‌های انگلیس و پرهیز از گرفتار شدن در دام‌های سیاسی نقش به سزایی داشت.

هیچ کدام از ترفندهای سیاسی نتوانستند ابراهیم طوقان را قانع سازند و یا در آرام‌کردن او کاری از پیش ببرند. زیرا او با شناختی که از دولت‌های استعمارگر داشت و با سابقه‌ای که آنان از خود به جای گذاشته بودند، نمی‌توانست هیچ حسن ظنی نسبت به حکومت انگلیس و یا نسبت به گروه‌ها و سازمان‌های صهیونیستی داشته باشد. همه ی اهداف و نقشه‌های آنان کاملاً روشن بود، با این تفاوت که آنها را در قالب شعارهای پر زرق و برق نهاده بودند تا آسان‌تر بتوانند بر اهداف نامبارک خود دست یابند. تلاش‌های انگلیس هم در این دوره کاملاً روشن بود، زیرا از هر جنایتی که رژیم صهیونیستی مرتکب می‌شد، حمایت می‌کرد و در ظاهر یک روپوش قانونی بر آنها می‌گذاشت.

اینجاست که شعر ابراهیم طوقان نقشه‌های انگلیس و صهیونیسم را برای جداکردن فلسطین از پیکره ی کشورهای عربی و اسلامی و بیرون راندن مردم آن سرزمین از وطن خود برملا می‌سازد و با زبان و قلم خود در مقابل خواسته‌های آنان قد علم می‌کند.

طوقان خطاب به احمد شوقی می‌گوید :

فِي مِصْرَ يَطْمَعُ أَشْعَبُ وَهُنَا تُنَادِي أَشْعَبَانِ

(حسن عبدالله، ۲۰۰۲، ۲۹۲)

ترجمه:

«در مصر یک اشعب [مال پرست، مردی که ضرب المثل خست، حیله و بخل است]طمع می‌ورزد و حال آنکه در این‌جا دو اشعب گردهم آمده‌اند.»

اشعب مصر انگلیس، و دو اشعب فلسطین، انگلیس و اسراییل می‌باشند کـه شـرارت هیچ‌کدام از آنان کمتر از دیگری نیست.

طوقان در قصیده‌ای که برای رد بر یـک شـاعر یهـودی بـه نـام کـوهین (Cohen) سروده است، از ژان‌پل که به عنوان رهبر مسیحیت شناخته می‌شود، نام می‌برد و از این طریق به انگلیس که یک کشور مسیحی است، اشاره می‌کند و می‌گوید:

إذَا كَانَ حَقِّي عِنْدَ كُوهِينَ ضَائعاً فَحَقِّي لَدَي"جُون بُولَ" يَا قَوْمُ أضْيَعُ

(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۱)

ترجمه:

«اگر حق من نزد کوهین [به عنوان یک یهودی]ضایع شده است، ای قوم، بدانید که حق من نزد ژان‌پل [به عنوان یک مسیحی] بیشتر ضایع شده است.»

طوقان از نقش انگلیس در همکاری با یهودیان در جهت تحقق اهـداف صهیونیـستی بیشتر از خود یهودی‌ها احساس خطر می‌کند.

مُنْذُ احْتِلالِ الغَاصِبِينَ وَ نَحْـــنُ نَبْحَـــثُ فِي السِّـــيَاسَه
شَأنُ الضَمِيرِ مَعَ السِّيَاسَه كَالرَّقِيقِ مَـــــعَ النَّـــــخَاسَـــه
مَرَّت عَلَيْنا ستَّ عَـــــشرَه كُـــــنَّ مَجْلَبَـــهَ التَّـــــعَاسَـــــه

(طوقان، ۱۹۹۷، ۸۷)

ترجمه:

«از زمان اشغال غاصـبان تـا کنـون اسـت کـه مـا مـی‌خـواهیم از راه‌هـای سیاسـی [فلسطین] را آزاد کنیم./

رابطه وجدان و عدالت با سیاست مثل رابطه برده و برده فروش است.[زیـرا سیاسـت وجدان و عدالت را می‌فروشد و برای آن ارزشی قایل نمی‌شود.]/

شانزده سال بر ما گذشت، اما نتیجه آن چیزی جز هلاکت و خواری برای ما نبود.»

در هفتگانه ی - قطعه شعری هفت بیتی-*أیها الأقویاء*(ای قـوی‌هـا) نیـز بـه مـردان امپراتوری که در جنگ جهانی اول پیروز شده انـد رو مـی‌کنـد و بـا زبـانی تمـسخرآمیز می‌گوید:

قَدْ شَهِدنَـــا لِعَهدِكُمْ بِالعَـــدالَه وَ خَتَمْنا لِجُنْدِكُمْ بِـــــالبَسالَه
وَعَرفْنَا بِكُمْ صَـــــدِيقـــاً وَفِيّـــاً كَيفَ نَنسَي انْتِدابَهُ وَ احْتِلالَه

وَخَجِلْنا مِنْ لُطْفِكُـــمْ يَومَ قُلْتُم وَعْدُ بَلْـــفُورَ نَافِذٌ لا مُحَـالَه
ولَئِنْ سَاءَ حَالُنـــا فَـكَفانَا أنَّكُـــم عِندَنا بأحْسَنِ حَـالَه
غَـيرَ أنَّ الطَّرِيقَ طَالَتْ عَلَيْنَـــا وَ علَيْكُم فَمَا لَنا وَ الإطَالَـه
أجَـــلاءًا عَنِ البِلادِ تُـرِيدُونَ فَنَـجْلُوَ أمْ مَحْوَناوَ الإزَالَـه؟

(طوقان، ۱۹۹۷، ۳۳۱)

ترجمه:

«ما به دادگری و عدالت در دوره ی شما اذعان نموده و شجاعت سربازانتان را تاییـد کردیم./

ما شما را به عنوان دوستانی وفادار شناختیم، چگونه قیمومیـت و اشـغالگریتان را از یاد می‌بریم! /

آن روز که گفتید پیمان بالفور بایستی به اجرا در آید، ما را شـرمنده ی لطـف خـود کردید./

اگر ما حال خوبی نداریم مهم نیست، همین که شما نزد ما در وضعیت خوبی به سـر می‌برید برای ما کافی است./

اما این مسیر [هدف واقعی شما از اشـغالگری و تکلیـف مـا] بـرای مـا و شـما بـسی طولانی شده است، ما را چه به طول دادن[موضع خود را اعلام کنید تا ما تکلیف خود را روشن کنیم]./

آیا می‌خواهید از این وطن برویم تا بلافاصله راه بیفتیم و اینجا را تـرک کنـیم، و یـا اصلاً قصد نابود کردن و از میان برداشتن ما را دارید؟.»

در هفتگانه‌ای دیگر تحت عنوان *مناهج*، تلاش‌های بریتانیا و اهداف صهیونیست‌هـا را برای یهودی سازی فلسطین به هم ربط می‌دهد و می‌گوید:

لَـــنا خَصْمَانِ ذُو حَوْلٍ وَ طَوْلِ وَآخَرُ ذُو احْتِيالٍ وَ اقْتِنَاصِ
تَوَاصَـــوْا بَينَهُم فَأتَي وَبَالاً وَ إذْلالاً لَنا ذَاكَ التَّوَاصِي
مَنَاهِجُ لِلإبَادَهِ وَاضِحَاتوَبِالحُسْنَي تُنَفَّذُ وَالرَّصَاصِ

(طوقان، ۱۹۹۷، ۳۵۳)

ترجمه:

«دو دشمن داریم، یکی نیرومند و قوی، دیگری یک شکارچی فریبکار./

آنان با هم تبانی کردند و این کار برای ما هلاکت و خواری به ارمغان آورد./

راه‌هایی بس آشکار برای نابودی که با تظاهر به خیر خواهی و با گلوله به اجرا در می‌آیند.»

معارضه با شاعر یهود

موضع‌گیری و مقابله ابراهیم طوقان طی سالهای اولیه اشغال، در برابر انگلیس و دلالان زمین بیشتر از موضع‌گیری و مقابله با اهداف صهیونیستی به چشم می‌خورد، زیرا انگلیس را سبب اصلی اشغال و مبدا همه جنایت‌ها می‌داند. تاثیر انگلیس در فریب خوردن و همراهی رؤسای قبایل با سیاست‌های آن، فروش زمین و سستی در آزادسازی فلسطین بیشتر روشن می‌شود. اما خود یهودی‌ها رویاهایی داشتند که بدون نقش آفرینی انگلیس و همراهی رؤسای قبایل با آنان نمی‌توانستند آن را بیان و اعلام کنند. یهودی‌ها که دارای رسانه و روزنامه بودند، تنها به مسایل داخلی خود نمی‌پرداختند، بلکه همیشه از دشمنی تاریخی خود با اعراب سخن می‌گفتند و اشتیاق خود را نسبت به بیرون کردن اعراب از فلسطین به طور صریح ابراز می‌نمودند ، علاوه بر این از طریق فرهنگ و ادبیات نیز برای مبارزه و ابراز دشمنی و همچنین تبلیغات علیه فلسطینی‌ها اقدام می‌کردند. البته در بین ادبای عرب نیز کسانی بودند که به مقابله با آنان برمی‌خاستند.

از جمله نخستین تهاجمات ادبی که بسیار مشهود است از سوی رئوبین صورت گرفت. روزنامهی عبری زبان *هدوأر*، چاپ نیویورک در تاریخ ۱۹۲۸/۹/۲۷م. در شماره ی ۴۱ خود، قصیده‌ای را از این شاعر با عنوان *أنشُوده النَّصْر* (سرود پیروزی) منتشر کرد. روزنامه یهودی *دُوار هایوم*نیز در سال ۱۹۲۹م. مجدداً آن را منتشر ساخت.

قصیده ی شاعر یهودی، در ترجمه عربی با این ابیات شروع می‌شود:

عندَ ما تُسفَکُ دِماءُ الإسرَائیلیین وعندَ ما یَتَطوَّعُ شعبٌ-هذه أنشُودةُ النَّصْر»

(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۶- ۱۸۱)

ترجمه:

«هنگامی که خون اسرائیلی‌ها ریخته می شود/

و هنگامی که ملتی بسیج می شوند، این سرود پیروزی است »

شاعر سپس در بیانی تحقیر آمیز خطاب به عرب‌ها، با عنوان فرزندان اسماعیل و هاجر از آنها یاد می‌کند و می‌گوید:

حُثَالَةُ بَنِي إسمـــــاعِيل أبناءُ النُّبَلاءِ العَرَب
خُبـــــَثَاءٌ وَ حَـــذِرُونَ ناجُونَ مِنَ الحَرْب
كَـــم هُم قَتْلاكَ يا ابنَ هَاجَر!

(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۶- ۱۸۱)

ترجمه:

«اشرار فرزندان اسماعیل / فرزندان طبقه ممتاز و شریف عرب /
پلید و هشیار هستند / از جنگ نجات می‌یابند /
چقدر زیادند کشته‌شدگانت، ای پسر هاجر!»

حرکت این شاعر یهودی به دنبال درگیری‌ها و زدوخوردهای خونینی بود که بین اعراب و یهودیان به وقوع پیوست. رئوبین از این موقعیت استفاده کرده است، به طوری که از یک سو تجاوز سربازان یهودی را شجاعت و دلاوری می‌خواند و ملت یهود را تحسین می‌کند و از سوی دیگر با ندایی تحقیر آمیز به عیب‌جویی و بدگویی از عرب‌ها که به عنوان پسران هاجر و نژاد اسماعیل شناخته می‌شوند، می‌پردازد. ترس و ذلت، شکست و وحشی‌گری را به آنان نسبت می‌دهد، اما سربازان یهودی را به عنوان قهرمانان بی‌دفاع و مظلوم معرفی می‌نماید. همچنین عرب‌ها را به صورت انسانهای دزد و خائن و غارتگر معرفی می‌کند که اهل ظلم و تجاوز به جان کودکان، زنان و سالمندان هستند.

این قصیده را روزنامهٔ *فلسطین* در آن زمان به عربی ترجمه و منتشر کرده است (طوقان، ۱۹۹۷، ۲۹۳).

ابراهیم طوقان با این قصیده مقابله می‌کند و تمام توجه خود را بر گمان‌های تاریخی یهود که عیب و نقص را به پسران هاجر نسبت می دهند و برای پسران ساره ادعای کمالات و فضایل می‌نمایند متمرکز می‌کند و می‌گوید: تورات، همان کتابی که آن را مقدس می‌شمارید، خود دلایل کافی برای زشتی و رسوایی شما را ارایه داده است.

قصیده - رد بر رئوبین شاعر یهود- شاعر را وارد فن نقایض می‌کند. ماده ی اصلی این شعر از تاریخ ملت و ادیان تشکیل شده است. از فن تلمیح زیاد استفاده می کند و از پیشینه ی آبا و اجدادی طرف مقابل نیز صحبت به میان می‌آورد.

شاعر، تبلیغات و شعارهای صهیونیسم در آن زمان را نقد کرده و زیر سوال می‌برد. بنابراین شکل نمایشی قصیده، معارضه‌ای مستمر بین ادعاهای رئوبین و آنچه طوقان در بررسی‌ها و برداشت‌های خود از این ادعاها دارد، می‌باشد. همچنین معارضه‌ای است بین آن اهدافی که صهیونیست‌ها ادعا می‌کنند و به دنبالش هستند و آن حقایقی که تورات درباره ی تفرق و بدکرداری آنان بازگو می‌نماید.

طوقان در راستای استناد برای گفته‌هایش، اشعار خود را با مفاهیم آیه‌های زیادی از قرآن آراسته می‌کند، وی در ابتدای قصیده خود به اصل و نسب ملتش اشاره می‌کند و اینکه مثل بنی‌اسراییل گذشته ذلت‌باری نداشته‌اند. همچنین اشاره می‌کند به اینکه آنان برده بوده‌اند و حتی آثار آن هنوز هم بر چهره‌هایشان پیداست.

طوقان نیز قصیده‌اش را با این ابیات شروع می‌کند:

«هاجَرٌ» أمُّنـــــا ولـــودٌ رؤومُ — لا حسودٌ و لا عـــجـــوزٌ عقيـــمُ

هاجرٌ أُمّنا و منـــها أبو العـــُـــرْ — بِ، ومنها ذاك النبيُّ الكريـــمُ

نسبٌ لم يَضِـــعْ و لا مزّقتـــــهُ — بابلٌ أيهـــــــا اللـــــقيطُ اللئيمُ

و دمٌ في عروقنـــا لم يُرِقْـــــهُ — سَوطُ فرعونَ و العذابُ الأليمُ

يعلم الدهرُ أيَّ أهرامِ مصـــــرٍ — ذلّـــــُكم في صُخـــُورهِ مرقـــومُ

هَرَمٌ خالدٌ يُغـــشّيه ظِلٌّ — من عبـــــوديّةٍ لكم لا تريـــمُ

أيْ «رئوبينُ» غطٌّ وجهَكَ حـــتى — لا يُرى الأنفُ أنَّه مهشـــــومُ

(طوقان، ۱۹۹۷، ۹۶)

ترجمه:

«هاجر مادر ماست، مادری زایا و مهربان، نه حسود است و نه پیرزنی نازا و عقیم./

هاجر مادر ماست که پدر عرب از نسل اوست. همچنین این پیامبر کریم [حضرت محمد (ص)] نیز از نسل او می‌باشد./

ای پسربچه سرراهی و بدنهاد، [اصل ونسب ما] از نژادی است که بابـل آن را از بـین نبرده و پاره پاره نکرده است./

خونی در رگ‌های ماست که شلاق‌های فرعون و شکنجه‌های دردناک، آن را نریختـه است./

روزگار می‌داند که ذلت شما در صـخره‌هـای کـدامیک از اهـرام مـصر نوشـته شـده است./

هرمی جاودان که سایه‌ای از بندگی شما آن را پوشانده است، این سـایه هرگـز کنـار نرفته و از بین نمی‌رود./

ای رئوبین! صورت خود را بپوشان تا آن شکستگی [علامت بردگـی] بینـی‌ات دیـده نشود.»

طوقان به‌منظور مستندکردن گفته‌هایش، اشعار خود را با مفاهیم آیه‌هـای زیـادی از قرآن آراسته کرده است، به طوری که در کل قصیده ی او فن تلمیح از قرآن را به وفـور می‌توان یافت.

طوقان در این ابیات خود از آیات زیر استفاده کرده است:

«وَ إِذْ نَجَّيْنَاكُم مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَ يَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ وَ فِي ذَلِكُم بَلاءٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَظِيمٌ» (بقره/ ۴۹)

ترجمه:

«به‌یـاد آوریـد هنگـامی کـه نجـات دادیـم شـما را از سـتم فرعونیـان کـه از آنـان در شکنجه سخت بودید، تا به آن حد که پسران شـما را مـی‌کـشتند و زنانتـان را بـرای کنیزی می‌گذاشتند، و در این سختی، بلا و امتحانی بزرگ بـود کـه خـدا شـما را بـدان می‌آزمود.»

رئوبین در ادامه قصیده‌اش می‌گوید:

وَ حِـــــصارُ عِصَابَةٍ سَارِقِـــــين　　مِـــن كُـــــــلِّ مَنازِلِهم اجتمعُوا

قَدِمُوا بالهِراوَاتِ و الخَنَاجِـــــــرِ　　مَن سَيُنـــــقِذُكُمْ يا فَتَانِي الكَذِب

(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۶- ۱۸۱)

ترجمه:

«محاصره گروهی راهزن / از همه خانه‌هایشان گردهم آمدند /

با چماق (باتوم) و خنجر حمله کردند / چه کسی شما را نجات می‌دهد ای هنرمندان دروغ‌گویی»

طوقان نیز در ادامه‌ی قصیده با استدلالی محکم و با توجه به داستان‌هایی کـه قـرآن از قوم یهود تعریف کرده است، به تحریف تورات و بخش‌های مختلـف کتـاب مقـدس از طرف یهودیان اشاره می‌کند و باز اشاره می‌کند به اینکـه از دیـن حـضرت موسـی (ع) برگشته کفران نعمت کردند.

یا یهودیُّ کیف علمُكَ بالتَـو	راةِ، قل لِي، أم فاتكَ التعليمُ؟
بینَ أسفارِها خلائقُ عنکـم	مُبتَدَا هَا و مُنتَها هَـا ذَمِيمُ
«یُوسُفُ» باعَهُ أبُوکُم «یَهُوذا»	إنَّ حُبَّ الدینـَارِ فیکُـم قَدیمُ
و کَفَرتُم بِنعمَةِ اللهِ حَتـّی	ضاقَ ذَرْعاً بالکُفرِ مُوسی الکَلیمُ
یَشْهَدُ «التِّیهُ» أنَّکُم، شَعبُ إسْرا	ئیلَ، شعبٌ منذ الخُروجِ أثیمُ
یَشهَدُ «العِجْلُ» أنَّ ألواحَ موسی	یومَ زُغْتم أصابَها التَّحْطـیمُ
و بطونُ التاریخِ فیها عجیبٌ	و غریبٌ بعارِکـم مـوسـومُ

ترجمه:

«ای یهودی! به من بگو! آیا نسبت به تورات هیچ آگاهی داری؟ یا اینکه اصلاً تـورات نخوانده‌ای [و خواندن بلد نیستی] در بین صفحات آن خوی‌ها و خـصلت‌هـایی از شـما است که از اول تا آخرشان ناستوده می‌باشند./

پدرتان یهودا، یوسف را فروخت، همانا دوسـت داشـتن پـول و ثـروت در بـین شـما سابقه‌ای دیرین دارد./

نعمت‌های خدا را کفران کردید تا اینکه موسای کلیم (ع) از کفرتان به ستوه آمد./

[سرگردانی در] بیابان شهادت می‌دهد که شما ملت اسراییل، از اول آفرینـشتان [یـا خروج از مصر] گناهکار و نافرمان بوده‌اید./

ماجرای گوساله سامری شهادت می‌دهد که نوشته‌های حـضرت موسـی(ع) از همـان روز منحرف شدنتان دچار تغییر و تباهی شده‌اند/

برگ‌های تاریخ اخبار عجیب و غریبی در خـود دارنـد کـه همـه ی آن صـفحات، در بردارنده ی رسوایی‌های شما است.»

خداوند در این باره می‌فرماید:

«فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَاقَهُمْ لَعنَّاهُمْ وَجَعَلْنَا قُلُوبَهُمْ قَاسِيَةً يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَنْ مَّوَاضِعِهِ وَنَسُوْا حَظًّا مِّمَّا ذُكِّرُوْا بِهِ وَ لاَ تَزَالُ تَطَّلِعُ عَلَىَ خَآئِنَةٍ مِّنْهُمْ» (مائده / ۱۳)

ترجمه:

«پس چون بنی‌اسرائیل پیمان شکستند، آنان را لعنت کردیم و دل‌هایشان را سخت گردانیدیم [که موعظه در آن اثر نکرد]، کلمات خدا را از جای خود تغییر می‌دادند و از بهره ی آن کلمات که به آنان پند داده شد [در تورات] بخش بزرگی را از دست دادند، و دایم بر خیانتی [تازه] از آن قوم مطلع می‌شوی.»

در آیات دیگری نیز می‌فرماید:

«قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ» (مائده /۲۶)

ترجمه: «[خدا به موسی] فرمود [ورود به] آن [سرزمین] چهل سال بر ایشان حرام شد [که] در بیابان سرگردان خواهند بود پس تو بر گروه نافرمانان [فاسقان] اندوه مخور»

«وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَي أَرْبَعِينَ لَيلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ العِجْلَ مِنْ بَعْدِهِ وَ أَنْتُمْ ظَالِمُونَ» (بقره /۵۱)

ترجمه:

«وبه یاد آورید زمانی را که به موسی -برای نزول تورات چهل شب وعده دادیم- در غیبت او شما گوساله پرستی اختیار کردید و ستمکار و بیدادگر شدید».

طوقان قصیده‌اش را به این صورت پایه‌گذاری می‌کند، تا زمینه‌سازی باشد برای ابیات آخر قصیده که بگوید: این انحرافات و گناهان دست به دست هم داده‌اند تا یهودی امروز را با این کارنامه ی سیاه در گذشته و حاضر به وجود بیاورند که هر جنایتی را به کمک انگلیس مرتکب می‌شود، سپس فریاد برمی‌آورد که ما ملت مظلوم و بی‌دفاعی هستیم، هم ضربه می‌زند و هم فریاد کمک سرمی‌دهد.

رئوبین در ابیات زیر نیز عرب‌ها را متهم به سرقت و جنایت و کردار زشت و ناپسند می‌کند:

صَعِدُوا وَ هَجَمُوا و اقْتَحَمُوا البُيُوت لِيَسْرِقُوا وَ يَقْتُلُوا

وَ يَتَقَدَّمُ سَفَّاكُوا الدِّمَاء

(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۶- ۱۸۱)

ترجمه:

«بالا رفتند، هجوم بردند و وارد خانه‌ها شدند /

تا دزدی و کشتار راه بیاندازند /

[قاتلان] و خونریزان راه می‌افتند».

طوقان نیز در ادامه ی قصیده خود می‌گوید:الواح برحق حضرت موسی(ع) را تحریف کرده و احکامشان را برعکس نمودید و مقدسات را زیر پا نهادید، زیرا زمان و مکان مقدس نزد شما هیچ ارزشی ندارد.

أَيْ رَئُوبينُ، أينَ ألواحُ مُوسَى — والوَصَايَا؟ فكُلُّهُنَّ قويمُ

هُنَّ عَشْرٌ نَبَذْتُمُوها جَميعاً — و رَتَعْتُم في الغَيِّ وَ هوَ وَخيمُ

و نَقَضْتُم أحْكَامَها فَإذَا المَا — لُ مَقامَ الإلهِ فيكُم يَقُومُ

وَ الرِّبا رَبُّكُم لَه صَنَمُ الحِرْ — صِ، مثالٌ أنتُم عَليه جُثُومُ

و إذَا السَّبْتُ فيهِ مَكْرٌ و غَدْرٌ — أينَ فِيهِ التَّقديسُ و التَّعظيمُ؟

و عَكَسْتُم آيَاتِهَا فإذا القَتْـ — ـلُ مُباحٌ و الفِسْقُ فيكُم عَميمُ

ترجمه:

«ای رئوبین! وصایای دهگانه و الواح حضرت موسی (ع) کجا هستند؟ همه ی آنها درست و برحق بودند./

آن وصیت‌ها ده تا هستند که شما همه ی آنها را ترک کردید و به دور انداختید، و آشکارا در گناه و گمراهی رها شدید که کار مصیبت باری است./

از احکام وصیت‌ها سرپیچی کرده و آنها را باطل نمودید. آنگاه مال و ثروت نزد شما جای خدا را گرفت./

ربا و زیاده‌خواهی، خدای شما گشته است و از حرصی که به مال و ثروت دارید، از ربا بتی ساخته و بر آن عاکف و عابد شده‌اید./

زمانی که در [روز مقدس] شنبه، حیله‌گری، ظلم و پیمان شکنی کنید، پس کجاست تعظیم و تقدیس مخصوص آن روز./

نشانه‌ها و احکام وصیت‌ها را تحریف کردید، در نتیجه قتل را مباح دانستید و فسق و گناه در بین شما شایع شد.»

طوقان در ابیات فوق ازآیات زیر استفاده کرده است:

«مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (٥) **قُلْ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ هَادُوا إِنْ زَعَمْتُمْ أَنَّكُمْ أَوْلِيَاءُ لِلَّهِ مِنْ دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوُا الْمَوْتَ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ** (٦) **وَلَا يَتَمَنَّوْنَهُ أَبَدًا بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ»** (جمعه/۷)

ترجمه:

«مثل کسانی که [عمل به] تورات بر آنان بار شد [و بدان مکلف گردیدند] آنگاه آن را به کار نبستند همچون مثل خری است که کتابهایی را برپشت می‌کشد [وه] چه زشت است وصف آن قومی که آیات خدا را به دروغ گرفتند و خدا مردم ستمگر را راه نمی‌نماید (۵) بگو ای کسانی که یهودی شده‌اید اگر پندارید که شما دوستان خدایید نه مردم دیگر پس اگر راست می‌گویید درخواست مرگ کنید (۶) و[لی] هرگز آن را به سبب آنچه از پیش به دست‌خویش کرده‌اند آرزو نخواهند کرد و خدا به [حال] ستمگران داناست (۷)

به همین خاطر در این زمان جرثومه مال‌پرستی و زیاده خواهی شده‌اید، جرم و جنایت نزد شما مباح و شایع گشته است، همان طور که خداوند می‌فرماید:

«وَ أَخْذِهِمُ الرِّبَا وَ قَدْ نُهُوْا عَنْهُ وَ أَكْلِهِمْ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَ أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ مِنْهُمْ عَذَاباً أَلِيمًا» (نساء / ۱۶۱)

ترجمه:

«وهم بدین جهت –چیزهایی بر آنان حرام کردیم- که ربا می‌گرفتند، در صورتی که از خوردن آن نهی شده بودند و هم از آن رو که اموال مردم را به باطل-مثل رشوه و ضیافت و سرقت- می‌خوردند و ما برای کافران آنان، عذاب دردناکی آماده کرده‌ایم»

«وَ لَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنْكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوْا قِرَدَةً خَاسِئِينَ» (بقره/ ۶۵)

ترجمه:

«این واقعه را محققاً دانسته‌اید، آن گروه را که در روز شنبه عصیان و تجاوز کردند [مسخ کردیم و] گفتیم بوزینه شوید [رانده شده از درگاه قرب و مقام انسانیت].»

«فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ لَعَنَّاهُمْ وَجَعَلْنَا قُلُوبَهُمْ قَاسِيَةً يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِهِ وَنَسُوا حَظًّا مِمَّا ذُكِّرُوا بِهِ وَلَا تَزَالُ تَطَّلِعُ عَلَى خَائِنَةٍ مِنْهُمْ» (مائده/۱۳)

ترجمه:

«پس به [سزای] پیمان شکستنشان لعنتشان کردیم و دلهایشان را سخت گردانیدیم، آنان سخنان را تحریف می‌کنند و بخشی از آنچه را [در تورات] بدان اندرز داده شده بودند به فراموشی سپردند، و تو همواره بر خیانتی [تازه] از آنان آگاه می‌شوی»

شاعر یهودی در ابیات دیگری می‌گوید:

هبَّ الأعداءُ من حولنا و أَطبَقُوا عَلَيْنا- المدينةَ و القريةَ

جاءَ الأعدَاءُ لِيُقاتِلُوا لِيُقاتِلُوا عندَ بَوَّابَاتِ القُدس

احْرِسُوا يا حُرَّاسَ صَهيُون

(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۶- ۱۸۱)

ترجمه:

«دشمنان پیرامون ما به حرکت در آمده و قیام کردند، شهرها و روستاهای ما را به محاصره خود در آوردند /

دشمنان آمدند تا بجنگند، آمدند تا در محل دروازه‌های قدس جنگ کنند /

حفاظت کنید ای نگهبانان صهیون [کوهی در نزدیکی قدس]»

طوقان نیز در ادامه ی قصیده ی خود به صفت حیله‌گری یهودیان اشاره می‌کند که هم ظلم می‌کنند و هم داد مظلومی سرمی‌دهند. اگر چیزی به سودشان باشد به گناه بودن آن توجهی ندارند و حقوق همسایگی را رعایت نمی‌کنند و اهل خیانت و غدر می‌باشند. به خاطر اینکه کارنامه ی آنان از کارنامه ی هر امت دیگری سیاه‌تر است، هر عذابی نازل شود سزاوار است که بر آنان فرود آید. اگر قرار باشد ملتی مورد خشم خداوند قرار گیرد، یهودیان هستند که به آن گرفتار می شوند، و در صورتی که عذاب خدا نازل شود از آنان تجاوز نمی‌نماید و در آخر می‌گوید ملتی که فرامی‌خوانی محکوم به نابودی و فنا هستند.

فَجَهِلْتُ آباءَكُمْ فَغَدَوْتُم وَاحْتِرَامُ الآبَاءِ فيكُمعَديمُ

وَهَضَمْتُم حَقَّ الجوَارِ وَصُحْتُم أَيُّها النَّاسُ حَقُّنَا مَهْضُومُ

كُلُّكُم شَاهدٌ عَلى الحَــقِّ زُوراً هَل أتَاكُم من شَأنه تَحْرِيمُ!؟
حَسْبُكُم،-لا يُبارِكُ اللهُ فيكُم- أنَّ شَيطانَ بَغْيِــكُم لَرَجيـــــمُ
لَو أنَّ النُّجُومَ أمْسَتْ رُجُوماً مَا عَدَتْكُم وَ اللهِ تلْكَ الرُّجُومُ
أيْ «رَئُوبينُ»، أيَّ شَعْبٍ تُنادي؟ إنَّ ربّاً أبــادَهُ لَــحَكيمُ

ترجمه:

«پدران خود را از یاد بردید، و به صورتی درآمدید که احترام پدران در بین شما از بین رفت./

حق همسایگی را پایمال کردید، آنگاه فریاد برآوردید که حقمان پایمال شده است./

همه شما شاهدان دروغین علیه حقیقت هستید، آیا درباره حرام بودن این کار حکمی بر شما نازل شده است؟/

خدا به شما خیر ندهد، همین که شیطان ظلم و تجاوز شما رانده شده است، شما را بس است./

اگر ستاره‌ها به صورت تیر[شهاب‌های سنگسار و عذاب الهی]در بیایند. هیچکدام از آنها از شما تجاوز نمی‌کنند [بلکه به خاطر اینکه خیانتکارترین و جنایتکارترین مردم هستید، همه آنها بر سر شما فرود می‌آیند]»/

ای رئوبین! کدام ملت را صدا می‌زنی؟ همانا خداوندی که آن را از بین برد بسی حکیم و دانا بود.»

در این ابیات نیز می‌توان گفت که طوقان از آیات زیر استفاده کرده است:

«وَمِنْهُمْ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لَا يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا» (آل‌عمران/ ۷۵)

ترجمه:

«و از اهل کتاب (یهود) کسانی هستند که اگر دیناری به رسم امانت بدیشان بسپاری آن را به تو بازپس نمی‌دهد مگر آنکه پیوسته بر سرش ایستاده باشی»

«بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًالَّنَا أُوْلِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوْا خِلاَلَ الدِّيَارِوَكَانَ وَعْدًامَّفْعُولاً» (إسراء / ۵)

ترجمه:

«بندگان پیکارجو و توانای خود را بر شما برانگیخته داشتیم تا [شما را سخت در هم کوبند، آنان برای به دست آوردنتان] خانه ها را تفتیش و هر مکانی را جستجو کردند، و این وعده [غلبه و انتقام، حتمی و] انجام پذیرفتنی بود.»

طوقان در قسمت بعدی قصیده با تمجید از شکسپیر، نمایشنامه‌نویس بزرگ انگلیسی، به نمایشنامه ی *تاجر تفنگ* او اشاره می کند که یکی از قهرمانان این نمایشنامه، نقش یک یهودی رباخوار بی‌رحم را به اسم *شیلوخ* (Shiloh) بازی کرده است.

طوقان می‌گوید: شکسپیر یک مسیحی است که در آن نمایشنامه چنین تصویری از یک یهودی ساخته است، اما مسیحیان فعلی و در رأس آنان انگلیس، حرف او را از یاد برده‌اند که یهودی‌ها چه کسانی هستند و از هر نظر با آنان همکاری می‌کنند.

أيْ رَئُوبِينُ هلْ قَرَأتَ«شِكِسْبِيـــ ـــرَ»؟ بلى، أنتَ شاعـــــرٌ مَشْؤُومُ

و شكسبيرُ خالدُ القولِ فيكم أمرُ «شَيْلُوخَ» فِي الوَرَى مَعْلومُ

غيرَ أنَّ الذينَ مِنهُـــم شِكِسْبِيـــ ـــرُ، تَناسَوْا ما قالَ ذاك العَظيـــمُ

ترجمه:

«ای رئـــوبین! آیـــا از شکـــسپیر چیـــزی خوانـــده‌ای؟ آری! تـــو شـــاعر نامبـــارکی هستی./

سخنان شکسپیر درباره‌ی شما جاودان خواهد بود، ماجرای شیلوخ نیز در بین مـردم معلوم و شایع است./

اما کسانی که شکسپیر از آنان است [انگلیسی‌ها] آنچه این مرد بـزرگ گفتـه بـود را فراموش کردند.»

رئوبین آن‌جا که می‌گوید:

أبـــــناءُ النُّبَلاءِ العَرَب خُبَثَاءٌ وَ حَذِرُونَ

احْرِسُوا يا حُرَّاسَ صَهْيُون

(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۶- ۱۸۱)

ترجمه:

«فرزندان طبقه ممتاز و شریف عرب /

پلید و ترسو هستند/

حفاظت کنید ای نگهبانان صهیون [کوهی در نزدیکی قدس]»

طوقان نیز در قسمت بعدی قصیده‌اش می‌گوید: ملت یهود در تمام دنیا سرگردان شده‌اند. ملتی هستند که خداوند آن را پاره‌پاره و بدون سرزمین کرده است و به خاطر سرشت بد و زشتی که دارند هر جا که جرم و جنایتی وجود دارد، ردپایی از آنان دیده می‌شود.

شگفت اینکه این ملت به دنبال برپایی حکومت و وحدت و یکپارچگی قومشان هستند، در حالی که از بین رفتن و پراکنده شدنشان حتمی است و این وعده خداوند است. غضب خدا نیز همیشه بر آنان مسلط است، بنابراین پیمان بالفور در برابر وعده ی الهی محکوم به شکست است.

يا يهوديُّ، هل سمِعتَ بشعبٍ	ضلَّ حتَّى في كلِّ قُطرٍ يَهيمُ؟
شَعبُكم كالذُّبابِ في كلِّ أرضٍ	منه شيءٌ على القَذورِ يحومُ
و عجيبٌ مِنَ العجائبِ أنْ يَطْـ	ـلُبَ حُكْماً و دهرُه محكومُ
وغريبٌ مِـنَ الغرائبِ أنْ يَجْـ	ـمَعَ شَمْلاً شَتاتُـه محتومُ
غَضَبُ اللهِ مـا يزالُ عليكُـم	وعدُ بلفـورَ دونَه مهـزومُ

ترجمه:

«ای یهودی! آیا ماجرای ملتی را شنیده‌ای که گمراه شد تا اینکه در همه جا سرگردان ماند؟./

ملت شما مثل مگس هستند، در هر مملکتی تعدادی وجود دارند که بر روی زباله‌ها می‌گردند و دور می‌زنند./

از شگفتی‌ها اینکه، این ملت حکومت می‌خواهد، در حالی که روزگارش محکوم به فنا است./

عجیب است که این ملت پیوستگی و وحدتی به وجود بیاورد که از هم پاشیدنش حتمی شده است./

خشم خداوند برای همیشه بر شماست، پیمان بالفور نیز در برابر آن محکوم به شکست است.»

طوقان در ابیات فوق نیز از مفاهیم آیات زیر استفاده کرده است:

«وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيَبْعَثَنَّ عَلَيْهِمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ يَسُومُهُمْ سُوءَ الْعَذَابِ إِنَّ رَبَّكَ لَسَرِيعُ الْعِقَابِ وَإِنَّهُ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (١٦٧) **وَقَطَّعْنَاهُمْ فِي الْأَرْضِ أُمَمًا»** (اعراف/۱۶۸)

ترجمه:

«[و نیز به یاد یهودیان بیاور] آن گاه را که پروردگار تو[توسط پیامبران به نیاکان ایشان] اعلام کرد که تا روز قیامت کسی را بر آنان چیره می‌گرداند که بدترین عذاب را به آنان می‌چشاند. بی‌گمان پروردگار تو هرچه زودتر مجازات می‌کند و او [نسبت به مطیعان] آمرزنده و مهربان است(۱۶۷) آنان را در زمین به صورت گروه‌هایی پراکنده ساختیم»

«فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الْآخِرَةِ لِيَسُوءُوا وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُوا الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَ لِيُتَبِّرُوا مَا عَلَوْا تَتْبِيرً» (اسراء/۷)

ترجمه:

«و هنگامی که وعده ی دوم [مجازات و عقاب فسادتان] فرا می‌رسد [دشمنانتان را بر شما مسلط می‌گردانیم] تا شما را بدحال و [پریشان روزگار] سازند و داخل مسجد [الاقصی] گردند همان طور که بار اول داخل شدند و بر هرچه دست یابند بکشند و درهم‌کوبند»

شاعر یهودی در ابیاتی از قصیده‌اش قهرمانان یهود را صدا می‌زند:

احْرِسُوا يا حُرَّاسَ صَهيُون احْرِسُوا الطُّرقَات

ترجمه:

«حفاظت کنید ای نگهبانان صهیون[کوهی در نزدیکی قدس]/ ز این نظام و آیین حفاظت کنید»

و در ابیات دیگری ادعا می‌کند که عرب‌ها کودکان و مردم بی‌دفاع را می‌کشند:

أَبطَالٌ يَذبَحُونَ أُناسًا عُزَّلاً وَ يُحَطِّمُونَ جَمَاجِمَ الأَطفَال؟

ترجمه:

«قهرمانانی که مردم بی دفاع را می‌کشند/ و جمجمه کودکان را درهم می‌شکنند؟»

باز ادعا می‌کند که دیگران آنان را تحریک می‌کنند:

لَقَد حَرَّضَ المُحَرِّضُ فَاستَجَابُوا لَهُ

ترجمه:

«تحریک کننده آنان را تحریک کرد/آنان نیز حرفش را قبول کردند»

هرچند شاعر یهودی می‌خواهد خود را مظلوم و بی‌دفاع نشان دهد، اما در ابیاتی کینه‌ی خود را بروز داده و پرده از چهره ی جنایتکارانه ی اسرائیلی‌ها برمی‌دارد:

عِندَهَا هَبَّتْ «يَمين مُوشِي» وَ نَزَلَت

فَسَحَقَتْ جُمجُمَةَ بَني إسماعِيل

كَم هُم قَتْلاكَ يا ابنَ هَاجَر!

(طه، ۲۰۰۴، ۱۷۶- ۱۸۱)

ترجمه:

«آنجا [در دروازه ی یافا] «یمین موشی» حرکت کرد وفرودآمد/

پس جمجمه پسران اسماعیل را در هم شکست و نابود کرد/

پس جمجمه پسران اسماعیل را در هم شکست و نابود کرد/

چقدر زیادند کشته‌شدگانت، ای پسر هاجر!»

طوقان نیز در ادامه ی قصیده ی خود، در برابر رئوبین می‌گوید: برخلاف آنچه تصور می‌کنی که سربازانتان شجاع هستند، در عین حال بی‌دفاع می‌باشند، آنان به حقوق کسی تجاوز نمی‌کنند، بلکه مظلوم واقع می‌شوند، و در واقع دیگران هستند که به حقوق آنان تجاوز می‌نمایند، سربازان شما بسیار ترسو می‌باشند و بسیار نامردانه می‌جنگند. در حقیقت سربازان شما خائن و راهزن هستند، زیرا کمین کرده و کودکان بی‌دفاع را هدف قرار می‌دهند، همه ی این جنایات را نیز به کمک دیگران برنامه‌ریزی کرده و اجرا می‌کنند.

نادِ أبطالَكَ الذّين تَوارَوْا في الشَّبابيكِ إنَّهم لَقُرومُ

يَرقُبونَ الأطفالَ مِنَّا فإنْ لا حُوا، رَمَوْهُم، فَهَالكٌ وكَليمُ

في يَدَيْهِم سلاحُ قومٍ عَليهِ «أسَدٌ» في حَديده مختـــومُ

نادِهم يَقذفُوا القنابلَ وَاصْرَخْ شعبُ صَهيونَ أعزلُ مظلومُ

وَالعَنِ الإنكليزَو احْمِلْ ظُباهم إنَّ نُكرانَ فَضلِهم لَـــجسيمُ

ترجمه:

«قهرمانان خود را که در پس روزنه‌ها پنهان شده‌اند صدا بزن، همانا آنان آقا و سرور هستند./

در کمین فرزندان ما می‌نشینند، منتظرند تا یکی از آنان ظاهر شود، آنگاه به سوی او تیراندازی می‌کنند، بعضی از آنان زخمی و بعضی دیگر شهید می‌شوند./

در دستانشان سلاح ملتی است که بر روی آهن آن [شیری] مهر زده شده است./

آنان را صدا بزن که با توپ‌هایشان حمله کنند، سپس فریاد و شیون برآور که ملت صهیون مظلوم و بی‌دفاع هستند./

از طرفی انگلیس را نفرین کن و از طرف دیگر خنجر و اسلحه او را در دست بگیر، همانا که انکار برتری و احسان آنان به شما کار عجیبی است.»

طوقان در ابیات آخر قصیده صفات درندگان خونخوار را به طرف مقابل نسبت می‌دهد. او ظاهراً می‌خواهد بگوید که شما کل این کره ی خاکی را به این صورت درآورده‌اید، می‌خواهید آن را مسموم کرده تسخیر نمایید و حکومت مطلق را نیز از آن خود می‌دانید:

لبنُ الأرضِ فاضَ سُمّاً زُعافاً و دَماً، فَانزِلوا بِها و أقيمُوا

و اشربُوه ملءَ البطونِ هنيئاً هكذا تَشرَبُ الذِّئابُ الهِيمُ

يا يهوديُّ لاعليكَ سلامٌ وَ إذا شئتَ لاعليكَ «شَلومُ»

ترجمه:

«شیرهای زمین لبریز از سم و خون شده‌اند، پس به سوی آنها بیایید و کنار آن اقامت کنید./

تا شکم‌هایتان پر می‌شود از آن بنوشید، نوش جانتان! گرگ‌های بسیار تشنه به همین صورت می‌آشامند./

ای یهودی! بر تو سلام باد، و اگر خواستی شلوم[سلام] نیز بر تو نباشد.»

نتیجه

اسرائیلی‌ها برای استمرار اشغال‌گری خود، همواره از هر شگردی استفاده کرده و می‌کنند. آنان در کنار روش‌های نظامی و سیاسی و جلب حمایت‌های سیاسی

جهانی، از ابزارهای دیگری، از آن جمله شعر و ادبیات نیز بهره جسته‌اند. قصیده ی شاعر یهودی رَئُوبین یکی از نمونه‌های این گونه تلاش‌هاست. این مساله از نظر شاعران و اندیشمندان جهان عرب که در برابر سرنوشت جامعه خود احساس تعهد نموده‌اند، مخفی نمانده است، ابراهیم طوقان پرچمدار شعر پایداری معاصر فلسطین از جمله‌ی این شاعران است. او، چنان که در این مقاله بیان شد، در این معارضه ی شعری، ادعاهای شاعر یهودی را با زبان شعر به نقد و چالش می‌کشد، وی در اثبات مدعای خود، بارها به تورات اشاره می‌کند و نیز شواهدی از قرآن کریم در بیان سابقه ی تاریخی و بدنامی قوم یهود ذکر می‌نماید. او افکار و اعمال جنایتکارانه و سلطه‌گرانه ی آنان را یاد آور شده، از همکاری و پشتیبانی دولت استعمارگر انگلیس با آنها سخن می‌گوید.

پی‌نوشت‌ها

۱- این بیت از قصیده‌ای بدون عنوان با این مطلع است:

سمعتُ بأبیاتٍ لکوهینَ ملؤُهَا أکاذیبُ من سیفِ الحقیقةِ تُصرَعُ

این قصیده را مجله *الدفاع* در روز شنبه ۱۹۹۳/۴/۲۵م. در صفحه اول شماره ۵۷۷، چاپ کرده است (طوقان، إبراهیم، الأعمال الشعریه الکامله، ص:۹۶).

کتاب‌نامه

- **«قرآن کریم»**، (۱۳۸۶هـ ش). با استفاده از ترجمه ی *تفسیر نور* مصطفی خرم‌دل، تهران: نشر احسان، چاپ پنجم.

- آذرنوش، آذرتاش، (۱۳۸۳هـ‌ش). **«فرهنگ معاصر عربی- فارسی»**، تهران: نشر نی، چ۴.

-حسن عبدالله، محمد، ابراهیم طوقان، (۲۰۰۲م). **«حیاته و دراسه فنیه فی شعره»**، کویت: مؤسسه جائزه عبدالعزیز سعود البابطین للإبداع الشعری، ط۱.

- طه، المتوکل، (۲۰۰۴م). **«حدائق ابراهیم (أوراق إبراهیم طوقان و رسائله و دراسات فی شعره)»**، بیروت: المؤسسه العربیه للدراسات و النشر، ط۱.

- طوقان، إبراهیم، (۱۹۹۷م). «**دیوان إبراهیم**»، بیروت: دار العوده، ط ۱.

- طوقان، إبراهیم، (۱۹۷۵م). «**دیوان إبراهیم**»، دراسه: إحسان عباس، بیروت: دار القدس.

- طوقان، إبراهیم، (۲۰۰۲م). «**الأعمال الشعریه الکامله**»، إعداد: ماجد الحکواتی، کویت: مؤسسه جائزه عبدالعزیز سعود البابطین للإبداع الشعری، لاط.

- عبدالله عطوات، محمدعبد، (۱۹۹۸م). «**الاتجاهات الوطنیه فی الشعر الفلسطینی المعاصر ۱۹۱۸- ۱۹۶۸**»، بیروت: دارلآفاق الجدیده، الطبعه الأولی .

- کرمی، عبدالکریم، (۱۹۸۹م). «**دیوان أبی سلمی**»، بیروت: دارالعوده.

- ولیم، خان، (۱۹۸۴م). «**الشعر و الوطنیه فی لبنان و البلاد العربیه من مطلع النهضه إلیعام ۱۹۳۹م.**»، بیروت: دار المشرق، الطبعه الثانیهٔ .

- یاغی، عبدالرحمن،(۲۰۰۱م) .«**حیاه الأدب الفلسطینی الحدیث**»، بیروت: دارالآفاق الجدیده، الطبعه الثانیه.

«بیهوده‌کاری» در آیینه‌ی ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی

دکتر سید محمود میرزایی الحسینی *
استادیار دانشگاه لرستان

چکیده

«مَثَل» مقوله‌ای زبانی- ادبی به‌شمار می‌آید که از جایگاهی والا در فرهنگ ایرانی و عربی برخوردار است. مثل‌نگاران ایرانی و عرب سعی وافر داشته‌اند که امثال را گردآوری و ثبت و ضبط نمایند. شیوه‌ی مثل‌پژوهی و تدوین ضرب‌المثل‌ها بیشتر مبتنی بر شیوه‌ی «دسته‌بندی الفبایی» بوده است و هیچ‌گونه رابطه و پیوند منطقی و معنایی میان امثال به‌چشم نمی‌خورد. نگارنده بر این باور است که دسته‌بندی امثال براساس «حوزه‌های معنایی» می‌تواند از یک‌سو مثل‌پژوهان و پژوهندگان را در مطالعات مردم‌شناسانه و کشف عناصر فرهنگی و تمدنی ملت‌ها کمک نماید و از سوی دیگر، دستیابی به مثل‌های مربوط به حوزه‌های مختلف را امکان‌پذیر می‌نماید. در این پژوهش، تلاش شده است ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر «بیهوده‌کاری» در فارسی و عربی بررسی گردد. ابتدا تعاریف گوناگونی از «مثل» از منظر مثل‌پژوهان ایرانی و عرب ارائه شده است؛ آنگاه مجموعه امثال حوزه‌ی مذکور به‌شکل تطبیقی بررسی شده‌اند. این مقاله می‌تواند در حوزه‌های مثل‌شناسی و مثل‌نگاری و تطبیق امثال فارسی و عربی با تأکید بر اهمیت «طبقه‌بندی معنایی» امثال نه «دسته‌بندی الفبایی» آنها کاربرد داشته باشد. نگارنده رفتارهای بیهوده، نسنجیده، غیر منطقی، متهورانه و عاری از هرگونه دوراندیشی، سنجیدگی و ظرافت را به‌عنوان یک آسیب اجتماعی و فرهنگی تلقی کرده و سعی نموده است تا ابعاد گوناگون بیهوده‌کاری را در امثال فارسی و عربی تجزیه و تحلیل نماید.

واژگان کلیدی: *مَثَل، حوزه‌ی معنایی، بیهوده‌کاری، امثال تطبیقی.*

---

*.E- mail: mahmudalhosaini@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۴/۱۷؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۷/۲۶

مقدمه

یکی از مهم‌ترین حوزه‌های مطالعات ادبی و غنی‌ترین منبع شناخت یک جامعه در عرصه های گوناگون فکری،اعتقادی،اجتماعی،اقتصادی،روانشناختی و... مقوله‌ی مهم و ارزشمند «ضرب المثل»هاست.ضرب المثل شناسی یا مطالعات مثل شناسی را می‌توان یکی از حوزه های انسان شناسی به شمار آورد؛زیرا در پرتو آن،پژوهشگر به بخش عظیمی از معارف،آداب ورسوم وفرهنگ یک جامعه دست می‌یابد وامّا یکی از دشواری‌های مطالعات مثل شناسی رویارویی پژوهشگر با حجم وسیعی از امثال می‌باشد که به راحتی نمی‌تواند آنها را در حوزه های معنایی مشخصی بگنجاند، به‌عبارت دیگر گاهی ضرب المثل هایی یافت می‌شود که در چند حوزه‌ی معنایی جای می‌گیرند یعنی اینکه مضرب(کاربرد)های مشترک متعددی دارند؛ از این روی تلاش برای تحلیل و طبقه‌بندی موضوعی ضرب المثل ها کاری است بس ارزشمند که البته مطالعه ای علمی و روشمند می طلبد.

این پژوهش برآن است که تنها مفهوم«بیهوده کاری» را در ضرب المثل‌های فارسی و عربی مطالعه وبررسی وتحلیل نماید. شاید بتوان گفت نکته‌ی برجسته و جنبه ی مثبت چنین پژوهش‌هایی این است که فراگیران هردوزبان، به راحتی می‌توانند ضرب‌المثل‌های مورد نیاز خود را در یک حوزه‌ی مشخص فراگیرند ودر امر ترجمه و نگارش متون ادبی ویافتن مثل مورد نیاز در حوزه‌ی مشخص سردرگم نشوند. عیب اساسی شیوه ی رایج در گردآوری امثال فارسی وعربی این است که امثال را معمولاً براساس ترتیب الفبایی تدوین می کنند حال آنکه تدوین و تحلیل معنایی وطبقه بندی دقیق موضوعی- گرچه کاری است بس دشوار وزمانبر- اما فرآیند آموزش زبان را تسهیل می‌کند. این پژوهش برآن است تا دو نکته ی مهم را تبیین نماید: نخست اینکه در تفکر ایرانی و عربی حساسیت خاصی نسبت به پرهیز از امور بیهوده وکارهای نسنجیده وجود دارد. با تأمل در امثال مربوط به این حوزه درمی‌یابیم که گویا جامعه ایرانی و عربی از دردهای مزمن نسنجیدگی، بی‌دقتی وموقعیت نشناسی رنج برده اند؛ لذا این پدیده در ضرب‌المثل‌هایشان تجلی یافته است. دوم اینکه دسته بندی موضوعی امثال و حکم، زبان‌آموزان را به فراگیری راحت‌تر

امثال، بررسی تطبیقی آنها وسرانجام پی بردن بـه نظـام فکـری جامعـه در طـول زمـان کمک می نماید. انگیزه ی اصلی نگارنده از انتخاب این موضوع ایـن بـوده اسـت کـه بـا توجه به مفاهیم ضرب المثل ها بـه یکـی از آسـیب هـای مهـم جامعـه ایرانـی و عربـی بپردازد.

تعریف مثل

مثل کلمه‌ای است عربی که سه حرف اصلی آن(م ث ل)بر معنای«مانند» و«نظیـر» دلالت می کند.به اعتقاد زمخشری: «مَثَل»در اصـل کـلام عـرب بـه معنـای «ماننـد» و «شبیه» است» (زمخشری،۱۹۸۷،مقدمه المستقصی).

مثل‌شناسان ومثل نگاران ایرانی وعرب تعاریف متعـددی از مثـل ارائـه داده انـد کـه البته هیچ کدام جامع وکامل نیست.در زیر چند تعریف از منابع فارسی وعربی ذکـر مـی کنیم:

۱- علامه همایی بر این اعتقاد است که:«مثل عبارت نغز پر معنی است کـه شـهرت یافته در خور شهرت قبول عامه باشد اعم از اینکه مبتنی بر قصّه یا داستان باشد ومـورد و مضرب داشته باشد یا نباشد» (همایی،۱۳۷۴، ۱۹۵).

۲- از دیدگاه علی اکبر دهخدا «مثل تشبیه کردن معقولی یا امر انتزاعی یا محسوس به محسوس با عبارتی کوتاه ونسبتاً فصیح است برای روشن کردن یا اثـر زیـاد دادن بـه معقول مثل همه امثال غیر حکمی» (دبیر سیاقی، ۱۳۶۶،۲۱).

۳- علی اصغر حکمت بر این باور است که«مثل یک جملـه مختـصر بـه نظـم و نثـر یا دستور یا قاعده‌ی اخلاقی اسـت کـه مـورد تمثیـل خـاص وعـام شـود چنـان کـه از فرط سادگی وروانـی وکمـال ایجاز،همگـان آن را استـشهاد نماینـد» (حکمـت، ۱۳۶۱، ۴۸).

از نظر این مثل پژوهان ایرانی، مؤلفه های معنایی «مثل»، نغز وفصیح بودن عبـارت، شهرت عامّ داشتن وروانی لفظ وروشنی معناست؛ اما در این میان پژوهشگران عرب نیـز نظراتی دارند.

۱- یکی از پژوهشگران عرب بیان داشته است که«مثل با مماثله (مشابهت) هم‌معناست. مثل چیزی است همانند چیزی که با آن مشابهت دارد...اصل در مثل،تشبیه است» (جواد علی، بی تا، ۳۵۴).

۲- مرزوقی می گوید: «مثل، سخنی است که در اصل گزیده و مختصر یا ذاتاً منثور که مقبول همگان شده و بر سر زبان‌ها افتاده است و بدون تغییر در لفظ، از موقعیتی که درباره‌ی آن ذکر شده به هر موقعیت دیگری شبیه آن منتقل می‌شود، گرچه در این میان از علل به وجود آمدن آن بی خبر باشید» (السیوطی، ۱۹۸۶، ج۱: ۴۸۶).

۳- اما ابن رشیق درباره «مثل»می گوید که دلیل نامگذاری آن به این اسم این است که«همیشه در ذهن انسان عیان(ماثل) است.آدمی بدان تسکین خاطر می یابد، اندرز می دهد وامر ونهی می کند.در مثل سه ویژگی وجود دارد: کوتاهی لفظ، استواری اندیشه وحسن تشبیه» (ابن رشیق، ۱۹۸۱، ج۱: ۲۸۰). در این تعاریف نیز مثل پژوهان عرب مانند ایرانیان بر بعد تشبیه، روانی کلام، گزیده بودن مثل ومقبولیت عمومی آن تأکید می ورزند.

اگر مثل را از دیدگاه مثل پژوهان معاصر عرب بررسی نماییم، می‌بینیم که دیدگاه آنها تفاوت زیادی با دیدگاه پیشینیان ندارد.به عنوان مثال *إمیل بدیع یعقوب* می‌گوید: «مثل عبارتی است مختصر،بلیغ وپرکاربرد که آیندگان از گذشتگان به ارث می‌برند واز ایجاز ودرستی واستواری معنا،سهولت زبان وزیبایی ریتم و موسیقی برخوردار است» (أبوعلی، ۱۹۸۸، ۴). مثل از دیدگاه *قطامش*«سخنی است گزیده وشایع با معنایی درست و گویا که حالتی تازه به حالتی گذشته، مانند می کند» (قطامش، ۱۹۸۸، ۱۱).

با توجه به آنچه درباره‌ی «مثل» آمد می‌توان آن را این گونه تعریف کرد که: مثل ترکیبی است ثابت، رایج، گزیده و مختصر که به‌صورت مجازی با معنایی استوار و فخیم به‌کار می‌رود و بیشتر مبتنی بر تشبیه است. با تأمل در امثال فارسی و عربی می‌توان چند ویژگی مهم را برای مَثَل بیان کرد: ایجاز بلیغ،کاربرد رایج و شایع، تشبیه، زیبایی و آهنگین‌کردن زبان، ثبات در الفاظ، کاربرد مجازی و استعاری، کنایه‌واربودن و قابل استفاده در بافت‌های موقعیتی متفاوت. در ادامه‌ی بحث، حوزه های

معنایی یا مضرب ها و کاربردهای متعدد امثال دالّ بر معنای «بیهوده کاری» بررسی می‌شود.

الف) بیهودگی درحمل کالا به منطقه ای که در آن به وفور یافت می‌شود.

ضرب المثل‌هایی که در این حوزه‌ی معنایی در کتب امثال عربی ثبت و ضبط شده‌اند با ساختاری تشبیهی وبا استفاده از«کاف» تشبیه وبا ذکر کالاهایی چون«تَمر» (خرما) و«مِلح» (نمک) به کار رفته اند. از جمله:

کناقل التّمر إلی هَجَر: چون حمل‌کننده‌ی خرما به هجر (نهج‌البلاغه، نامه‌ی ۲۸، ۵۶۶). در نامه‌ی ۲۸ امام (ع)در پاسخ به نامه‌ی معاویه که به برگزیده‌شدن پیامبر(ص) از سوی خداوند به پیامبری وحمایت اصحاب ایشان از رسالت جدید اشاره می‌نماید این ضرب‌المثل را بیان می‌نماید تا به وی بفهماند که سخنانش بیهوده و بی‌حاصل است.

کمستبضع التّمر إلی أهل خیبر: چون حمل کننده‌ی خرما به مردم خیبر (العسکری، ۱۹۸۲، ۱۵۳؛ المیدانی ۱۹۸۷، ج۳: ۳۹؛ الزمخشری، ۱۹۸۷، ج۲: ۲۳۳) در منبعی دیگر «**کمستبضع التّمر إلی خیبر**» آمده است (الخوئی، ۲۰۰۰، ۴۲۸).

کمستبضع التّمر إلی هجر (المیدانی، ۱۹۸۷، ج۲: ۱۵۳؛ الزمخشری،۱۹۸۷، ج۲: ۲۳۳؛ أنیس وآخرون، ۱۴۱۶ ،۶۰؛ الخوئی، ۲۰۰۰، ۴۲۸).

کمستبضع الملح إلی بارق: چون حمل کننده ی نمک به کوه بارق در یمن (الزمخشری، ج۲: ۲۳۳؛ عبدالرحمن، ۱۹۸۸، ۳۴۹).

کجالب التّمر إلی هجر: چون برنده ی خرما به هجر (خلایلی، ۱۹۸۸ ،۳۴۴).

یحمل التمر إلی البصرة: خرما به بصره حمل می‌کند (المیدانی، ۱۹۸۷، ج۳: ۵۴۵؛ خلایلی، ۱۹۹۸، ۳۴۵).

در این بخش از امثال عربی از «خرما و نمک» نام برده شده است وتنها از اماکن عربی چون «خیبر، هَجَر، کوه بارق وبصره» استفاده شده است. گویا افق دید عرب‌ها در این بخش نیز محدود ومنحصر به کالای خودی ومحیط خودی است؛ اما در امثال فارسی به کالاهای مهم عربی چون «آبگینه حلب وگوگرد عمان» و کالاهای دیگر اماکن همچون «لعل بدخشان و مشک ختن» اشاره شده است. شاید

این توجه دقیق نشان‌دهنده‌ی افق وسیع وفراخ نگری ایرانیان باشد. مضمون این امثال در زبان فارسی به تعابیر مختلف ضبط گردیده و از واژگانی چون «گوگرد، آبگینه، زیره، لعل ومشک» استفاده شده است مانند:

گوگرد به عمان بردن(عظیمی،۱۳۸۲، ۳۴۶)؛ **آبگینه به حلب بردن**(همان: ۴)؛ **لعل به بدخشان بردن**(همان: ۳۵۲)؛ **مشک به ختن بردن**(همان: ۳۸۷)؛ **زیره به کرمان بردن**(همان: ۴) **و زیره به کرمان می برد و چغندر به هرات** (انوری، ۱۳۸۴، ج۱: ۶۲۷)

با تأمل در این امثال می توان گفت که معنای اولیه چنین امثالی بیهوده کاری و غیر منطقی بودن دست زدن به چنین اعمالی است؛ اما معنای معنا یا معنای ثانویه‌ی چنین ضرب المثل هایی معطوف به «بافت موقعیتی» است ومی‌تواند بار سیاسی و فرهنگی و... داشته باشد.علاوه بر این می‌تواند به مفهوم «تواضع وفروتنی وشکسته نفسی» نیز باشد؛ البته این در مواردی است که خود متکلم خطاب به مخاطب چنین امثالی به کار ببرد. در اینجا لازم است که جهت روشن شدن بیشتر موضوع دو نکته مهم را متذکر شد:

نخست اینکه برای فهم ودرک بیشتر معنای کلمه در جمله ودر سطح بالاتر درک امثال بجاست که به «بافت موقعیتی» توجه داشت.

پژوهشگران جدید معتقدند که معانی کلمه‌ها در قاموس (فرهنگ لغت) در فرآیند درک معنی کلام، همه‌چیز نیست، بلکه در این میان عناصری غیر زبانی وجود دارد که تأثیری زیاد در تعیین معنا دارد. از جمله این عناصر شخصیت گوینده و شخصیت مخاطب و رابطه‌ی میان این دو و شرایط مربوط به محاوره و لحظه‌ی تکلم و به اصطلاح «موقعیت کلامی» می‌باشد (السعران، بی‌تا، ۲۶۳). پژوهشگران جدید این عناصر غیر زبانی را که به فهم معنا کمک می‌نماید، به اصطلاح «بافت موقعیتی» (context of situation) نامیده اند (همان:۳۱۰ -۳۱۱). دوم اینکه یک ضرب المثل با توجه به شرایط خاص گوینده وشنونده وموقعیت کلامی می تواند حامل یک پیام فرهنگی یا سیاسی باشد. به عبارت دیگر گوینده از ضرب المثل به عنوان ابزاری برای بیان دیدگاه‌های خود ویا نقد دیدگاه دیگران استفاده نماید.

ب) طلب بیهوده چیزی که منجر به مرگ ونابودی می شود.

در این حوزه‌ی معنایی ضرب المثل‌های فارسی وعربی کاملاً با هم مطابقت دارند و «بازی کردن با دم شیر درنده» به تعبیر ایرانیان و«جستجوی صید در لانه شیر» به تعبیر عرب ها عملی بیهوده،غیر منطقی وخطرناک به شمار آمده است.

کمبتغي الصّيد في عرّيسة الأسد: چون کسی که در لانه ی شیر در پی صید می گردد. (العسکری، ۱۹۸۸، ج۲ :۱۵۰؛ المیدانی ۱۹۸۷، ج۲: ۱۵۷؛ الزمخشری، ۱۹۸۷، ج۲: ۲۳۲؛ عبدالرحمن، ۱۹۸۸، ۳۴۸).

کطالب الصید في عرینة الأسد (الخوئی، ۲۰۰۰، ۴۳۰).در زبان فارسی نیز همین مضمون این گونه آمده است:

این دم شیر است به بازی مگیر (انوری، ۱۳۸۴، ج۱: ۱۳۴ به نقل از دهخدا).

با دم شیر می کنی بازی (همان ج۱: ۱۴۸ به نقل از ایرج میرزا).

ج) بیهودگی در انجام کاری که منتج به نتیجه نمی شود.

در این حوزه تعداد مثل های فارسی در مقایسه با مثل های عربی فراوان گزارش شده است .در زبان عربی «نقش بر آب زدن »(الرقم علی الماء) و «آب سفت کردن»(القبض علی الماء) آمده است با تعابیری چون:

«**یرقم علی الماء**»: برروی آب می نویسد(العسکری، ۱۹۸۸، ج۲: ۴۲۴؛ الزمخشری، ۱۹۸۷، ج۲: ۴۲؛ عمر وآخرون، ۱۹۸۸، ۵۴۳؛ أنیس، ۱۴۱۶، ۳۶۶).

کالقابض علی الماء: چون کسی که آب را سفت می کند یا آب را در مشت می گیرد(الخوئی، ۲۰۰۰، ۴۲۷).

گفتنی است که تعبیر نخست، می تواند بر دومعنای «کار بیهوده انجام دادن» و« مهارت وچیره دستی» اطلاق گردد.توجه به بافت موقعیتی وشرایط حاکم بر فضای گفت‌وگو ما را در کشف معنا کمک می کند.در زبان فارسی ضرب المثل های مربوط به این حوزه ی معنایی دارای بسامد بالایی است. نگارنده مقاله هفده مثل را در این زمینه یافته است، مانند:

آب به هاون کوفتن (عظیمی، ۱۳۸۲، ۲) ؛**آب بـه غربـال پیمـودن** (همـان: ۲)؛ **آب در هاون ساییدن** (همان: ۳)؛ **آب سفت کردن** (همـان: ۴)؛ **آهن سرد کـوفتن** (همان: ۱۸)؛ **با غربال آب از حوض کشیدن** (همان: ۶۵)؛ **بخیـه بـه آبـدوغ زدن** (همان: ۶۹)؛ **آب دریا به کیل مشت می پیمایـد** (انـوری، ۱۳۸۴، ج۱: ۲)؛ **خـشت بر دریا زدن بی حاصـلی اسـت** (همـان، ج۱: ۴۱۰)؛ **دریـا را بـه کیـل پیمـودن نتوان** (همـان، ج۱: ۴۹۳)؛ **روز روشن ستاره می شـمارد** (همـان، ج۱: ۵۷۹)؛ **بـاد در قفس کردن** (عظیمی، ۶۲)؛ **آب به ریسمان می بندد.**(انـوری، ج۱: ۲)؛ **آفتـاب گز می کند** (مشیری، ۱۳۷۱ ،۸۸۵)؛ **دریا را با مشت می پیماید.**(انـوری، ج۱: ۴۹۳)؛ **دریا را با قاشق خالی نتوان کرد** (همـان)؛ **دریا را بـه سـاغر تهـی نتـوان کـرد** (همان).

با تأمل در این امثال می توان گفـت کـه مثـل «آب سـفت کـردن» میـان دو زبـان فارسی و عربی مشترک است. در امثال عربی تنها واژه ی «آب»(الماء) ابزار پیـام‌رسـانی است. این موضوع بیانگر ایـن اسـت کـه «آب» در فرهنـگ عربـی از جایگـاه اساسـی و محوری برخوردار بوده وهست. اگر شعر جـاهلی بـه ویـژه معلقـات سـبع (چکامـه هـای هفت گانه) عربی را مطالعه نماییم در می یابیم که آب به عنوان منـشأ حیـات قلمـداد شده است. «هیچ چکامه ای از ذکر آب وتعامـل بـا بـاران ورابطـه آن بـا زنـدگی بـدوی با تمام سختی ها و دشواری های زنـدگی وبخـل وبـی رحمـی طبیعـت خـالی نیـست» (مرتاض، ۱۳۸۶، ۱۴۴). و یا به عنـوان مثـال عمـرو بـن کلثـوم شـاعر دوره ی جـاهلی آب را اساس وجود و راز عـزت و بزرگـی و اسـاس قـدرت مـی دانـد. او و قـومش هـیچ ابایی ندارند که هنگام یافتن آب و حاصل خیزی کـسانی را در مـسیر راهـشان بکـشند (همان: ۱۴۶).شـاید اسـتفاده از واژه ی آب نـشان دهنـده اهمیـت اساسـی، حیـاتی و بی‌بدیل آن در زندگی عـرب هاسـت وبـه خـاطر طبیعـت خـشن عربـی، آب از جایگـاه قابل توجهی برخوردار است؛ اما در امثال فارسـی تنـوع واژگـانی وجـود دارد و بـا تأمـل در آنها می توان گفت که در امثال فارسی اعمالی چون «هاون کوفتن»، «غربال‌کـردن»، «آهن کوفتن»، «آب از حـوض کـشیدن»، «خـشت‌زدن»، «کیـل کـردن» ونـوع طعـام چون «آبدوغ» و وسایلی چون «قاشق، سـاغر، هـاون، غربـال و کیـل» وعناصـر طبیعـی چون «آب ودریا وآفتاب وستاره» تجلی یافته اسـت. در امثـال فارسـی نیـز واژگـان آب

و باران به کرات به کار رفته اند وحدوداً ۱۳ مورد تکرار شده اند واین بیانگر اهمیت آب در فرهنگ ایرانی است؛ اما نکته ی قابل توجه ی دیگر این است که دیگر مظاهر طبیعی و امور معیشتی نیز در این ضرب المثل ها نمود عینی دارند.

د) تلاش بیهوده و نافرجام برای زیان‌رساندن به کسی یا چیزی ضربه‌ناپذیر یا تغییرناپذیر

در زبان فارسی وعربی واژگان مورد استفاده در این حوزه ،«ابر»(السّحاب) و«عوعوکردن سگان»(نباح الکلاب) است.

لا یَضُرّ السّحابَ نُباحُ الکلاب: پارس کردن(عوعو کردن) سگ ها به ابر زیان نمی رساند.(المیدانی، ۱۹۸۷، ج۳: ۱۵۸؛ الزمخشری، ۱۹۸۷،ج۲ :۵۴۱ ؛ عبدالرحمن، ۱۹۸۸، ۳۷۳). در امثال فارسی آمده است:

مه فشاند نور وسگ عوعوکند

هرکسی بر خلقت خود می تند

(عظیمی، ۴۰۳ به نقل از مولوی)

آواز سگان کم نکند رزق گدا را

(انوری، ج۱: ۳۵).

«*انوری*» در تحلیل این مثل بر این عقیده است که خواست وتقدیر خداوند به هر صورت انجام می پذیرد وهیچ عاملی نمی تواند در آن تغییری حاصل کند. و یا آورده اند که: **ابررا بانگ سگان زیان نکند** (انوری، ج۱: ۳۹). «*عظیمی*» در تحلیل این مثل می گوید که بدگویی بداندیشان تأثیری در ارزش اشخاص ندارد (عظیمی، ۱۸).

در هر دو زبان فارسی و عربی «ابر و سگ» عیناً به‌کار رفته اند و مثل‌ها نیز هم‌معنا هستند. همسان اندیشی وهمسان گویی در این حوزه ی معنایی قابل ملاحظه و غیر قابل کتمان است. «ابر» نماد والایی و برتری و اعتبار و «سگ» نماد پستی و زشتی است و«بانگ سگ» تلاش نافرجام و سعی بیهوده در آزار رساندن به انسان‌های بزرگ به شمار می آید. «سگ جانوری است که در اغلب فرهنگ های کهن،

از جمله یهود واسلام به عنوان موجودی پلید ومنفور معرفی شده است» (یاحقی، ۱۳۸۸، ۴۶۹)

ه) بیهوده ادعای علم داشتن (خود را عالم نشان دادن).

در زبان فارسی «خود را عالم نشان دادن» و به تعبیر عرب ها «التعالم علی ذوی العلم» (تظاهر به علم در حضور عالمان) عملی بیهوده به شمار می آید. در این حوزه ی معنایی ضرب المثل های متعددی گزارش شده است. مانند:

یقرأ سوره یوسف علی یعقوب : سوره یوسف را بر یعقوب می خواند (خلایلی، ۹۵).

یقرأ تبّت علی أبي لهب : سوره ی تبّت را بر أبولهب می خواند (خلایلی، ۹۵).

لا تعلّم الشّرطي التّفحّص ولا الزّطّي التّلصّص: تفحص (جستجو) کردن را به پلیس ودزدی کردن را به کولی یاد نده.(المیدانی، ج۳: ۲۳۵؛ خلایلی، ۹۵).

لا تعلّم الیتیم البکاء : گریه کردن را به یتیم یاد نده (المیدانی، ج۳: ۱۹۳؛ خلایلی، ۹۵).

کمعلّمه أمّها البضاعَ :چون دختری که همخوابگی را به مادرش یاد دهد.(المیدانی، ج۳: ۱۹؛ الزمخشری، ج۲: ۳۴۶؛ خلایلی، ۹۵)

ربّ حامل فقه إلی من هو أفقه منه: چه بسا کسی که به فقیه تر از خود فقه یاد دهد (خلایلی، ۹۵).

إنّ العوان لا تعلّم الخمره: به زن میانسال روبند یاد داده نمی شود (العسکری، ج۲: ۳۸؛ المیدانی، ج۱: ۲۹؛ الیازجی، ج۲: ۲۰۹؛ الخوئی، ۴۲۸؛ خلایلی، ۹۵؛ عمر، ۴۲۴؛ أنیس ، ۲۵۵).

کداعي مسدّده إلی النّضال: همانند کسی که معلم تیرانداز خود را به مسابقه تیراندازی دعوت کند (نهج البلاغه، نامه ۲۸: ۵۶۶).

در امثال فارسی نیز این مفهوم در قالب امثال نغز وزیبایی آمده است:

پیش غازی ومعلق بازی؟ یعنی نزد کسی که آگاه وخبره به کار است نباید دم از آشنایی با فوت وفن کار زد (انوری، ج۱: ۲۲۰).

پیش جالینوس نام طب مبر (انوری، ج۱: ۲۲۰).**مادر مرده را شیون میاموز** (عظیمی،۳۵۸). **ماتم زده را به نوحه گر حاجت نیست** (عظیمی، ۳۵۷ به نقل از عطار نیشابوری؛ انوری، ج۲: ۹۴۸). **به لقمان حکمت آموزی چه باشد؟**(انوری، ج۱: ۱۹۲) **به لقمان حکمت آموختن غلط است**.(همان). **به لقمان حکمت آموزی چه حاجت؟** (همان)

با تأمل در این امثال در می یابیم که :

نخست اینکه در امثال عربی روابط بینامتنی قرآنی در دو حوزه‌ی فراخوانی شخصیت‌های دینی قرآنی چون «یعقوب ویوسف» و شخصیت منفی تاریخی «ابولهب» از یک سو واقتباس اسامی سوره های «یوسف وتبّت» از سوی دیگر نمایان است. اما در امثال فارسی حکمت آموزی لقمان پررنگ وبرجسته است و شخصیت دینی و الهی «لقمان» وشخصیت علمی «جالینوس» مورد توجه قرار گرفته است.

دوم اینکه در هر دو زبان به طبقات اجتماعی اشاره شده است. در عربی از «پاسبانان، فقها، مربیان و کولیان» به عنوان اهل فن، سخن به میان آمده است؛ ولی در فارسی به طبقات «بند بازان، طبیبان وحکما» اشاره شده است ودر بعضی مثل ها هم چون «شیون آموختن به مادر مرده» همسان گویی کاملی وجود دارد. در هر دو زبان یکی از واژگان کلیدی ومفاهیم مشترک «آموختن» است. در امثال عربی از واژگان «تعلّم و معلّمهٔ» و در امثال فارسی «حکمت آموزی و حکمت آموختن» استفاده شده است.

و) اعتماد بیهوده به افراد غیر قابل اعتماد

در این زمینه در زبان عربی از دو نماد «گرگ» و«گوسفند» استفاده شده است؛ ولی در زبان فارسی علاوه بر«گرگ» و «گوسفند» از نمادهای دیگری چون «گربه وگوشت» و «گربه و دنبه» و «خرس و دنبه» استفاده شده است. به عنوان مثال در زبان عربی آمده است:

من استرعی الذئب فقد ظلم یا «**ظلم من استرعی الذئب الغنم**»: هرکس گوسفندان خود را به گرگ بسپارد مرتکب ظلم شده است(خلایلی ، ۱۲۳؛ العسکری، ج۲: ۲۶۵؛

المیدانی، ج۳: ۳۱۴؛ عبدالرحمن ، ۴۲۶). در زبان فارسی نیز امثالی مشابه امثال عربی ولی با دامنه ی واژگانی بیشتری آمده است، مانند:

گوسفند را به گرگ سپردن (عظیمی: ۳۴۴)؛ **گوشت را به گربه سپردن**(همان)؛ **گوسفند را می دهی به گرگ؟** (انوری، ج۲: ۹۲۸)؛ **دنبه را به گربه می سپاری؟** (همان)؛ **دنبه را به گربه سپردن ابلهی است** (انوری، ج۱: ۵۲۴)؛ **دنبه مسپارید ای یاران به خرس** (همان، ج۱: ۵۲۴ به نقل از مولوی).

در این حوزه‌ی معنایی میان نمادهای «گرگ و گوسفند»، «گوشت و گربه»، «دنبه و گربه»و «دنبه و خرس» نوعی تقابل معنایی به ذهن متبادر می شود. چنین عملی (اعتماد بیهوده به افراد غیر قابل اعتماد یا امانت را به امین نسپردن) در امثال فارسی «ابلهی وبی خردی» به شمار آمده است ودر امثال عربی «ظلم وستم». گرگ نماد ستمگری وگوسفند نماد مظلومیت وناتوانی معرفی شده است.

ز) نصیحت بیهوده وبی حاصل به کسی که پند نمی پذیرد

هشدار دادن نسبت به چنین عمل بیهوده و بی نتیجه ای در زبان فارسی با تعبیرهایی هم چون تعابیر زیر گزارش شده است:

یاسین به گوش خر خواندن (مشیری، ۸۸۵؛ عظیمی،۴۶۱)؛ **به گوش خر نباید خواند. یاسین** (انوری، ج۱: ۲۲۱)؛ **پیش گوساله نشاید که قرآن خوانی** (همان).

در زبان عربی نیزگفته اند: **لاتطرحوا الدّرر أمام الخنازیر :** مرواریدها را به پای خوکان نریزید (عبدالرحیم، ۱۳۸۵، ۱۸۷).

در امثال فارسی «یاسین» -که نام یکی از سوره های قرآن کریم است- نماد سخن والا ونصیحت ارزشمند و«خر» و «گوساله» نماد «حماقت ونادانی» به شمار می آیند. اما در زبان عربی «خنزیر» (خوک) نماد «شهوت رانی» ومنظور از «درر»(مرواریدها) سخنان ارزشمند ونصیحت های سودمند می باشد.

نتیجه

از آنجا که ضرب المثل ها آیینه ی تمام نمای فرهنگ، تمدن، اندیشه، سبک زندگی، اخلاق و دغدغه‌ها و دل مشغولی‌های ملتها به شمار مـی آینـد،تلاش علمـی و پـژوهش روشمند برای تحلیل وبررسی آنها امری است ارزشمند وضروری.

تاکنون نگارنده به پژوهشی مبتنی بر دسته بندی معنایی امثال عربی وفارسی دست نیافته است.در این پژوهش از رهگذر بررسی ضرب المثل های حوزه ی معنایی «بیهـوده کاری» نتایج زیر حاصل گردیده است:

- مفهوم بیهوده‌کاری وبی‌حاصلی پاره ای از افکار واعمال، در امثـال فارسـی وعربـی دارای بسامد بالایی بوده وهردو فرهنگ نسبت به بیهوده عمل کردن وتلاش بـی حاصـل هشدار داده اند.

- دسته بندی موضوعی امثال می تواند نقـش مهمـی در آمـوزش دوزبـان بـه ویـژه ترجمه ونگارش متون ادبی ایفا نماید.

- طبقه بندی موضوعی ومعنایی امثال حوزه های فکـری و تمـدنی ملتهـا را نمایـان می‌کند و راه را برای پژوهشگران و مثل پژوهـان همـوار مـی‌کنـد کـه مطالعـات مـردم شناسی را دقیقتر پیگیری کنند.

- در امثال فارسـی و عربـی حـوزه ی مـذکور روابـط بینـامتنی قرآنـی و فراخـوانی شخصیت های دینی حضوری پررنگ دارد.

- با تأمل در امثال ذکر شده در این مقالـه مـی تـوان دریافـت کـه عـدم ظرافـت و دقت در کنش وگفتار یکی از آسیب های جدی اجتماعی وفرهنگی بـه شـمار مـی آیـد و در حقیقـت تجلـی ایـن پیـام در امثـال فارسـی و عربـی بیـانگر ایـن واقعیـت تلـخ است که «نسنجیده عمل کردن» بیماری ای مزمن در تاریخ فکری واجتمـاعی مـا بـوده است.

کتاب‌نامه

- ابن رشیق، ابوعلی الحسن القیروانی، (۱۹۸۱م). «**العمده**»، تحقیق محمـد محیـی الدین عبد الحمید، بیروت: دارالجیل .

- أبوعلی، توفیق، (۱۹۸۸م). «**الأمثال العربیه و العصر الجاهلی**»، بیروت: الطبعۀ الأولی.

- انوری، حسن، (۱۳۸۴هـ‌ش).« **فرهنگ امثال فارسی (۱-۲)**» ، تهران: انتشارات سخن.

- أنیس، ابراهیم ومنتصر عبدالحلیم و الصوالحی عطیه و أحمد محمد خلف الله، (۱۳۷۴هـ‌ش). «**المعجم الوسیط**»، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران: الطبعه الخامسه.

- جواد، علی، (بی تا). «**المفصل فی تاریخ**» بیروت: العرب، ط.

- حکمت،علی اصغر، (۱۳۶۱هـ‌ش). «**أمثال القرآن**»، تهران: بنیاد قرآن، چاپ دوم.

- خلایلی، کمال،(۱۹۹۸م).«**معجم کنوز الأمثال و الحکم العربیه النثریه و الشعریه**»، مکتبه لبنان ناشرون، الطبعه الأولی.

- الخوئی، یعقوب یوسف بن طاهر، (۲۰۰۰م). «**فرائد الخرائد فی الأمثال معجم فی الأمثال و الحکم النثریه و الشعری**»، تحقیق الدکتور عبدالرزاق حسین، دارالنفائس للنشر و التوزیع.

- دبیر سیاقی، سید محمد، (۱۳۶۶هـ‌ش). «**گزیده امثال وحکم**»، تهران: تیراژه.

- الزمخشری، (۱۹۸۷م)، «**المستقصی فی أمثال العرب**»، بیروت: دارالکتب العلمیۀ.

- السعران، محمود،(بی تا). «**علم اللغه مقدمه للقارئ العربی**»، بیروت: دارالنهضه العربیۀ.

- السیوطی، (۱۹۸۶م)، «**المزهر فی علوم اللغه**»، بیروت: تحقیق محمد أبوالفضل إبراهیم.

- عبدالرحمن، عفیف،(۱۹۹۸م).« **قاموس الأمثال العربیه التراثیه**»، مکتبه لبنان ناشرون، الطبعه الأولی.

- عبدالرحیم، هیثم الطیب، (۱۳۸۵هـ‌ش).« **معجم الأمثال الفارسیه العربیه**»، تهران: ناشر مؤلف.

- العسکری، أبوهلال، (۱۹۸۸م). «**جمهره الأمثال**»، حقق و علّق حواشیه و وضع فهارسه محمد أبوالفضل إبراهیم و عبدالمجید قطامش، بیروت : دارالجیل.

- عظیمی، محمد، (۱۳۸۳هـ‌ش). «**فرهنگ مثل‌ها و اصطلاحات متداول در زبان فارسی**»، نشر قطره، چاپ سوم .

- عمر، أحمد مختار وجماعهٔ من کبار اللغویین العرب،(۱۹۹۸).« **المعجم العربی الأساسی**»، تونس:المنظمه العربیه للتربیه و الثقافه و العلوم.

- قطامش، عبدالمجید، (۱۹۹۸م). «**الأمثال العربیه دراسه تاریخیه تحلیلیه**»، دمشق: ط ۱.

- مرتاض، عبدالملک، (۱۳۸۶هـ‌ش). «**بررسی نشانه‌شناختی و مردم‌شناختی معلقات سبع**»، ترجمه‌ی دکتر سید حسین سیدی، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد، چاپ اول.

- مشیری، مهشید، (۱۳۷۱هـ‌ش). «**فرهنگ زبان فارسی (الفبائی- قیاسی)**»، تهران: سروش.

- المیدانی، أبوالفضل، (۱۹۸۷م). «**مجمع الأمثال**»، تحقیق محمد أبوالفضل إبراهیم، بیروت: دارالجیل، (۱-۴).

- **نهج البلاغه**، (۱۹۹۰م). جمعه ونسّق أبوابه الشریف الرضی، شرحه وضبط نصوصه محمد عبده، بیروت: مؤسسه لمعارف للطباعه و النشر، الطبعه الأولی.

- همایی، جلال الدین، (۱۳۷۴هـ‌ش)، «**معانی و بیان**»، به کوشش ماهدخت همایی،تهران: هما.

- یاحقی، محمد جعفر، (۱۳۸۸هـ‌ش). «**فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی**»، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر،چاپ دوم.

- الیازجی، إبراهیم، (۱۹۷۰م). «**نجعه الرائد و شرعه الوارد فی المترادف و المتوارد**»، بیروت: مکتبه لبنان، (۱-۲).

نقد بینامتنی قرآنی در شعر دینی احمد وائلی

دکتر تورج زینی‌وند*

دانشیار دانشگاه رازی- کرمانشاه

کامران سلیمانی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی- کرمانشاه

چکیده

احمد وائلی، شاعر و خطیب مشهور و معاصر شیعی عراق، پدیده‌ی بینامتنی قرآنی را فراوان در شعر دینی خود به کار برده است.در این اسلوب شعری، تأثیر پذیری لفظی و معنوی شاعر از قرآن،نمود چشمگیری دارد. روش وی در کاربرد آموزه های قرآنی به دو شیوه است؛وی در شیوه‌ی نخست به مانند بسیاری از شاعران کلاسیک ادب عربی، برخی از الفاظ و مفاهیم قرآنی را بدون تغییر و نوآفرینی به کار برده که این روش، بیشترین بسامد را در شعرش به خود اختصاص داده است. شیوه‌ی دومی که شاعر از آن استفاده نموده است،روش بینامتنی (تناص) است. تأثیرپذیری وی در این بخش از قرآن کریم به گونه ای پنهان و غیر مستقیم و با مهارت و توانایی فنّی همراه است.

واژگان کلیدی: *وائلی، قرآن کریم، شعر دینی، اقتباس، بینامتنی (تناص).*

*Email:t-zinivand56@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۴/۰۹ ؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۷/۲۱.

مقدمه

با پیشرفت و تکاملی که در دانش نقد، بـه ویـژه در چنـد دهـه ی اخیـر، بـه وجـود آمده، چارچوب های نقد سنّتی در هم شکـسته شـد و نظریـاتی نـو بـه عرصـه ی نقـد وارد گردید. به عنوان نمونه« شالوده شـکنی، تمـایز میـان سـخن ادبـی و نقـد ادبـی را از میان برداشت.یعنی؛ این باور انکار شد که نقد ادبی زاییده یا پیوست متن ادبـی اسـت و کارش توصیف نکته های دشوار و پیچیـدهیآن اسـت» (احمـدی، ۱۳۷۸، ۴۶۰)؛ نقـد ادبی به تـدریج توانـست بـه جنبـه هـای درونـی اثـر ادبـی راه پیـدا کنـد و مناسـبات موجود بین متون را کشف و تأثیر و تـأثّر آنهـا را بـر یکـدیگر بررسـی کنـد و سـرانجام نظریه ای جدید را عرضه کند که از آن به عنوان «نظریه ی بینامتنی»(تناص) یـاد مـی شود.

مفهوم «بینامتنیـت» از جملـه مفـاهیمی اسـت کـه بـه سـختی مـی‌تـوان آن را در یک یا چند جمله ، خلاصه یا تعریف نمود؛ زیرا گـستره‌ی وسـیع آن باعـث شـده اسـت تا به فراخور حال، تعریف هـای گونـاگونی از آن ارائـه شـود؛ امّـا بـه اختـصار مـی‌تـوان گفت: «بینامتنیت، به وجـود آمـدن یـک مـتن جدیـد از متـون گذشـته یـا معاصـر آن متن است، بـه گونـه‌ای کـه مـتن تـازه، خلاصـه‌ای از مـتن هـای گونـاگونی اسـت کـه مرزهای آنها از میان رفته و سبک و سـیاق تـازه‌ای پیـدا کـرده اسـت، بـه گونـه‌ای کـه چیزی جز ماده‌ی نخستین از متن های گذشته بـاقی نمانـده، آن هـم بـه صـورتی کـه متن اصلی در متن جدید غایب است و تنها افراد آگـاه و اهـل فـن، قـادر بـه تـشخیص آن خواهند بود» (عـزام، ۲۰۰۱، ۲۹). درحقیقـت، بینامتنیـت (inertextuality) یـک اصطلاح نقدی است کـه در اواخـر دهـه‌ی شـصت مـیلادی توسـط «ژولیاکریـستوا» بـا استنباط از آثار «باختین» به عرصه‌ی نقـد وارد شـد (احمـدی، ۱۳۷۸، ۶۲۶). بنـابراین، جرقه های این نظریه را می توان در گرایش های صـورتگرایانه ی « بـاختین» جـستجو کرد؛ گرایش هایی کـه راه را بـرای تحـوّل در عرصـه ی نقـد ادبـی در سـال‌هـای بعـد گشود؛تحولی که توجه ناقدان را از «مؤلّف» یک اثر ادبی به خود «مـتن» معطـوف کـرد و متن را اساس کـار قـرار داد و و بـه ایـن نکتـه توجـه داد کـه «مـی تـوان بـا مـتن، مکالمه داشت بی آنکه به شخصی(یـا مـؤلّفی) پـشت آن رجـوع کرد؛زبـان خـود حـرف

مـی‌زنـد» (همـان:۶۲۶). از سـوی دیگـر مـی تـوان گفـت کـه وجـود همـین روابـط و مناسبات میان متون مختلف است که به متن معنا مـی بخـشد و بـه مـا ایـن امکـان را می دهد که معانی آن را دریابیم؛ چرا که«هر متن بر اساس متونی که پیشتر خوانده‌ایم، معنا می دهد و و بر معانی و رمزهایی استوار است کـه پیـشتر خوانـده ایـم. بینـامتنی، توجّه ما را به متون پیشین جلب می کند. بنابراین، به قاعده ی بینامتنی هر متن به این دلیل معنی دارد که ما پیشتر متونی را خوانده ایم (همان: ۳۲۷).

مترجمان و ناقدان معاصر عرب، هنوز به ترجمه واحـدی بـرای اصـطلاح بینامتنیـت دست نیافته اند و برخی آن را «التناص»، عده ای «التناصیه» و گروهـی «النـصوصیه» و گروهی نیز «تداخل النصوص» (تداخل متون با هم) نامیده انـد و تـلاش فراوانـی بـرای تبیین آن کرده اند (عزام،۲۰۰۱، ۴۱). اینان در تحلیـل گفتمـان شـعری، بـه پدیـده ی تناص اشاره کرده اند. ناقدانی مانند «صبری حافظ»، «محمّد عزام» و «صلاح فـضل» ... در این زمینه،مقالات و کتابهای درخوری نوشته اند؛ زیرا شاعران نوگرای عـرب، رویکـرد پرباری به متون ارزشمند میراث کهن به ویژه میراث دینی داشـته انـد و میـراث دینـی، پیوسته منبع و الهام بخش آنان بوده است. امّا بسیاری بر این عقیده انـد کـه در میـراث نقد عربی قدیم، اصطلات فراوانی می توان یافت که به اصطلاح بینامتنیت بسیار نزدیـک بوده اند، از آن جمله در عرصه ی بلاغی مـی تـوان از «تـضمین»، «تلمـیح»، «اشـاره»، «اقتباس» و ... و در زمینه ی نقدی از «مناقضات»، «سرقات» و «معارضات» و ... نام بُرد (همان: ۴۲).

«ژرار ژنت» فرانسوی در کتاب «*درآمدی به فزون متنی*» بینامتنیت را چنین تعریف می‌کند: «رابطه‌ی حضور همزمانی بین دو یا چند متن» یا «حضور عملـی یـک مـتن در داخل متن دیگر به درجات مختلفی از وضوح و غُموض» به گونه‌ای کـه فقـط مـی‌تـوان باهوش سرشار آن را دریافت (ژنت، ۱۹۸۵، ۵). بنابراین، منظور از اصـطلاح بینامتنیـت، می تواند ارتباط موجود بین هر متن ادبی یـا متـون دیگـر باشـد. بـا توجّـه بـه تعریـف بینامتنی و مواردی که ذکر شد، می‌توان بینامتنیت را در بردارنده ی سه بنیـاد اساسـی دانست:

الف- «مـتن حاضـر» کـه از آن بـه «مـتن لاحـق» یـا «مـتن موجـود» نیـز تعبیـر می‌شود.

ب- «متن غایب» که «متن سابق» یا «متن مفقود» نیز نام دارد.

ج- «روابط بینامتنی» میان این دو متن (جمعه، ۲۰۰۳، ۱۴۴).

جریان بینامتنی در واقع، چگونگی «کوچ معنا» را از «متن غایب» به «متن حاضر» روشن می‌کند و مشخّص می‌سازد که در این کوچ، چه تغییراتی روی داده تا متن کنونی شکل گرفته است. به عبارت دیگر، عملیات بینامتنی، همان بررسی متن اصلی با توجّه به متن غایب و ردّیابی روابط موجود بین آنهاست (ر.ک: میرزائی و واحدی، ۱۳۸۸، ۳۰۸- ۳۰۹).

بازآفرینی متن پنهان یا حضور آن در متن حاضر به سه صورت انجام می‌گیرد: «قانون اجترار» یا نفی جزئی، «قانون امتصاص»یا نفی متوازی ،و «قانون حوار»یا نفی کلی.

۱- نفی جزئی یا اجترار: در این نوع از روابط بینامتنی، مؤلّف، جزئی از متن غایب را در متن خود می‌آورد و متن حاضر، ادامه‌ی متن غایب است و کمتر ابتکار یا نوآوری در آن وجود دارد (عزام، ۲۰۰۵، ۱۱۶). چنین متنی که از متن غایب برداشت شده است، می‌تواند یک جمله، یک عبارت یا یک کلمه باشد که معمولاً از نظر معنای الفاظ و عبارات، موافق با متن غایب است.

۲- نفی متوازی یا امتصاص: این نوع رابطه‌ی بینامتنی در مقایسه با گونه ی نخست، برتری دارد؛ زیرا در این گونه، متن پنهان، پذیرفته شده است و به صورتی که جوهره‌ی اصلی آن متفاوت نگردد، در متن حاضر به کار رفته است (موسی، ۲۰۰۰، ۵۵).

در این نوع تناص، معنای متن پنهان در متن حاضر مورد تأیید قرار دارد و دچار تغییر اساسی نمی‌گردد،بلکه همان نقش خود را در متن حاضر نیز ایفا می‌کند.البته، متن غایب می‌تواند از معنایی بیشتر در متن حاضر برخوردار شود و براساس میزان خواست شاعر بر ایجاد نوآوری، اندکی تغییر و تحّول در آن رخ دهد (میرزائی و واحدی، ۱۳۸۸، ۳۰۶).

۳- نفی کلّی یا حوار: بالاترین درجه‌ی تناص، نفی حوار (کلّی) است که یافتن متن پنهان در این نوع از بینامتنی، آگاهی عمیقی نسبت به متن پنهان را طلب می‌کند؛ زیرا متن پنهان، بازآفرینی می‌شود به گونه‌ای که در خلاف معنای متن پنهان به کار می‌رود (وعدالله، ۲۰۰۵، ۳۷). به عبارت دیگر: در نفی کلّی، هیچ نوع سازشی میان متن حاضر و پنهان وجود ندارد و پی بُردن به این نوع بینامتنی تنها با فهم لایه‌های زیرین متن، قابل

تشخیص و تمییز است (میرزائی و واحدی، ۱۳۸۸، ۳۰۶- ۳۰۷).

امّا درباره‌ی تأثیر قرآن کریم بر شعر می توان گفت که این پدیده از زمان نـزول ایـن کتاب جاویدان مشهود بوده است؛برای نمونه، در صدر اسلام می توانیم آن را در شـعری منسوب به امام علی(ع) ببینیم، آنجا که می فرماید:

فَلَو کُنـــــتُ بَوَّابَاً عَلَی بَابِ جَنَّه لَقُلتُ لِهَذان: ادْخُلُوا بِسَلَام)

(به نقل از: القیروانی، ۱۹۸۱، ج۱: ۳۴)

در این شعر،این آیه ی قرآن به کار رفته است:

(إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَ عُيُونٍ) (ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ) (حجر/۴۵-۴۶)

این رویکرد،در شعر عصر اموی و عبّاسی نیز به روشـنی دیـده مـی شـود.بـه عنـوان نمونه، «ابوالعتاهیه»شاعر زهدگرای عصر عباسی چنین سروده است:

وَ لَـــــــو رَامَـــــهاَ أَحَدٌ غَيرَهُ لَزُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهـــــــــا

(ابوالعتاهیه، ۱۹۹۵، ۲۰۲)

ترجمه:

«اگر فردی غیر از او، آن را [خلافت] قصد نماید، قطعاً زمین به لرزشِ[شـدید]خـود لرزانیده شود:تنها او[ممدوح] شایسته ی خلافت است. »

شاعر در این بیت ها به این سخن قرآنی اشاره نموده است: **(إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا)** (زلزله/۱)

همچنـین در عـصرهای بعـدی یعنیـدوره ی مملـوکی، عثمـانی و معاصـر، موضـوع بینامتنی گستردگی بیشتری دارد که در اینجا بـرای پرهیـز از طـولانی شـدن سـخن از ذکر شاهدهای قرآنی و شعری خودداری مـی شـود. بـه هـر حال،برآینـد سـیر تـاریخی این پدیده، بیانگر این است که تأثیر قرآن بر شـعر و اهتمـام شـاعران بـه قـرآن، جهـت قـوّت بخـشیدن بـه بلاغـت و فـصاحت هنـر شـعری خـویش، از دیربـاز رواج داشـته و ناقـدان قـدیم و جدیـد بـه اهمیّـت آن اشـاره کـرده و شـاعر را بـه حفـظ و تـدبّر در قرآن سفارش نموده اند (ر.ک.ابن الأثیـر، ۱۹۹۰، ج۱: ۴۷). علّـت ایـن امـر هـم روشـن است؛ زیرا قـرآن، منبـع بلاغـت و سرچـشمه‌ی جوشـانی اسـت کـه سـالکان وادی ادب از نوشیدن آن بی نیـاز نخواهنـد بـود و ارزشـمندترین اثـری اسـت کـه شـاعران بـا آن به‌عنوان یک میراث ادبی و دینی و جامع و کامل، تعامل داشته اند (رسـتم پـور، ۱۳۸۴،

.(۱۹

در این نوشتار توصیفی ـ تحلیلی، «متن اصلی» یا «متن حاضر»، همان «شعرهای دینی» احمد وائلی است که از دیوان وی استخراج شده است. «متن غایب»، «آیات قرآن» است که تلاش شده استروابط موجود میان این دو متن بررسی شود و به طور مختصر، پیرامون هر یک توضیحات کوتاهی آورده خواهد شد تا تصویری روشن از این پدیده در شعر دینی وائلی به مخاطبان ارائه گردد.

۲-۱. پردازش تحلیلی موضوع

۲- ۱. احمد وائلی

احمد وائلی در سال ۱۳۴۲ هق در شهر نجف اشرف، دیده به جهان گشود. تحصیلات مقدّماتی خود را در همان شهر سپری نمود. در سال ۱۳۸۹ه ق در رشته‌ی فقه اسلامی از دانشگاه بغداد، مدرک فوق لیسانس دریافت کرد و در سال ۱۳۹۲ هق موفق به اخذ مدرک دکترا از دانشگاه قاهره گردید. سپس به عراق بازگشت و دانش و ادبیّات خود را در خدمت خواسته‌های ملت خویش قرار داد. خطابه های مشهور وی، زبانزد عام و خاص گردید. شعرهایش در نشریه‌های گوناگون جهان عرب به چاپ رسید.

این دانشمند توانا و ادیب برجسته، در روزگاری زندگی می‌کرد که سرزمین‌اش از استبداد و استعمار رنج می‌برد.از این رو، بر آن بود تا از طریق منبرهای حسینی و شعر دینی، مردم را به سوی بیداری و پایداری رهنمون نماید. وی هیچگاه ، تسلیم تهدید و تطمیع حاکمان ستمگر عراق نشد و بارها از سوی آنها زندانی و تبعید گردید.

اصالت اسلامی- شیعی و پرهیز از غرب گرایی و تفرقه، مشخّصه‌ی بارز اندیشه‌ی وائلی بود؛ وی دانشمند و ادیبی مردم گرا بود. برای وجدان و عقیده ی آنها می گفت و می سرود. پیروی از آموزه های اهل بیت(ع) وی را، به مانند برخی از شاعران کلاسیک شیعه، در خط اول مبارزه‌ی با استبداد و استعمار قرار داده بود. به همین سبب، نام و روش او همواره در ذهن مردم عراق و برخی دیگر از سرزمین های اسلامی ماندگار شده است (برای تفصیل بیشتر ؛ ر.ک: صادقی تهرانی، بی تا، ۴۴/ الرهیمی، ۱۳۸۰، ۱۹۸/ نوار،

۱۹۷۳، ۴۶۹/ عزّالدین، ۱۹۶۵، ۱۷۲/ الـروازق،۲۰۰۴، ۱۳۳-۱۴۳/ داخـل، ۱۹۶۶، ۳۹۸/ الطریحی، ۲۰۰۶، ۱۷۳/ عبد الفتلاوی، ۱۹۹۹، ۲۶).

آثار برجسته ی شیخ وائلی، عبارتند از: *احکام السّجون بین الشریعة و القانون./ اسـتغلال الأجیر، و موقف الإسلام منه./ هوّیة التّشیّع./ مِن فقه الجنس فی قنوات المذهبیة./ تجاربي مع المنبر./ جمعیات حمایة الحیوان في الشریعة الإسلامیة./ منتجع الغیث في الصّحابة و الأعلام مِن بـني لیـث./ الخلفیة الحضاریة لموقع النجف قبل الإسلام./ الأوّلیات في حیاةِ الإمام علیّ(علیه السّلام).ک/ دفـاع عن الحقیقة. / تفسیر علمی للقرآن./ دواوین الشّعریة.*

همچنین مقالاتی نیز از ایشان منتشر شد. از جمله آنها می‌توان به موارد زیـر اشـاره کرد: *التنوّع الحضاري لمدینة النّجف الأشرف./ الإمام الخوئي علّامة بارز فی آفاقنا العلمیـة./ بـین المعاصر و التراث (الرّوازق، ۲۰۰٤، ۱۳۳- ۱٤۳).*

آنچه که محور اساسی این پژوهش است، تحلیـل چگـونگی بازتـاب آیـات قرآنـی در شعر دینی احمد وائلی است. اگر چه پژوهش های چندی درباره‌ی برخی از موضوع‌هـای دیگـر شـعر وی انجـام شـده اسـت، امـا تـا کنـون ،پژوهـشی جـامع و دقیقـی در ایـن زمینه صورت نگرفته است. لذا با گردآوری منابع گوناگون کـه بـه سـختی امکـان پـذیر بوده است به چنین مهمی در این مقاله پرداخته‌ایم. کمبود منابع، بـه ویـژه منـابعی کـه درباره‌ی تحلیل شعر این شاعر متعهّد نگاشته شده باشد، از دشواری‌های این مقاله است. شاید هم گرایش شیعی شاعر، از دلائل بی مهری ناقدان جهان عرب نسبت به وی بـوده است.

در میان ساختارهای گوناگون شعر وی، بهره گیری از الفاظ و مفـاهیم قـرآن کـریم، جایگاه ویژه‌ای در دیوان ایشان دارد. از سـبب هـای ایـن ویژگـی، آن اسـت کـه وائلـی به‌عنوان یک حوزوی، گرایش ژرفی بـه کـاربرد آمـوزه هـای قرآنـی در شـعر دارد. ایـن پژوهش بر آن است تا با بهره گیری از نقد ادبی نوین در حـوزه ی تنـاص بـه بررسـی و تحلیل این پدیده در شعر وی بپردازد.

۲-۲. بررسی بینامتنی قرآنی در شعر دینی احمد وائلی

با بررسی شعر دینی وائلی می‌توان دریافت که تأثیر قرآن کریم بر شعرهای وی - هم از جهت لفظ و ظاهر کلام و هم از نظر محتـوا و مفهـوم - بـسیار گـسترده و ژرف بـوده

است. با توجّه به این موضوع، می‌توان این نکته را استنباط کرد که وائلی آگاهی فراوانی از ادبیّات قرآنی داشته است و در بسیاری از شعرهای خود، این الفاظ و مفهوم‌ها را به کار بسته است، و در نتیجه‌ی آن، بینامتنی زیبا و شگفت انگیزی بین شعر دینی وی با قرآن به وجود آمده است.

روش شاعر در این زمینه، اینگونه است که وی برخی از الفاظ و ترکیب های قرآنی را بر حسب نیاز در شعر به کار برده است. شاعر در این زمینه- بر خلاف برخی پیشینیان و معاصران- ترکیب های قرآنی را در ساختار و مفهومی امروزی و متفاوت با آنچه که در قرآن آمده، استفاده می نماید. البته، این بدان معنی نیست که شاعر از آن معنی قرآنی دور شده است، بلکه مقصود این است که وی ضمن بهره گیری از الفاظ و مفاهیم قرآنی، آنها را در قالبی امروزی مطرح نموده است. در ادامه‌ی بحث، به نمونه‌هایی از شعرهای که وائلی در سرودن آنها از واژگان قرآنی بهره گرفته است، اشاره می‌شود. در این موارد، شاعر عین لفظ و معنای عبارت یا واژه‌ی قرآنی را در کاربردی امروزی استفاده نموده است؛

وی در چکامه ی« شموع الطّف»، چنین سروده است:

۱- وَ ضَعْنِي بِيَومِ الفَصْلِ بَيْنَ رِحالِكُم فَمَنْ شَذَّ عَنْ تِلْكَ الرِّحَالِ يَضِيْعُ

(الوائلي، ۲۰۰۵، ۱۲۶)

ترجمه:

«و مرا در روزی که جدایی ما رخ می‌دهد [قیامت] در میان اقلام و کالاهای سفر خود قرار دهید، به راستی که آنکس از متاع شما دور شد، گمراه گشت . »

متن غایب: (**إِنَّ اللَّهَ يَفْصِلُ بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَهِ**) (حج/۱۷).

عملیات بینامتنی: وائلی با توجّه به این آیه و مضمون آن، ترکیبی تازه و نوآورانه ابداع نموده است و از قیامت، با نام «یوم الفصل» نام می‌برد. و در عین حال به معنای آیه نیز پایبند می‌باشد و اگرچه ترکیبی جدید ایجاد کرده است امّا در مفهوم، تکرار سخن حضرت باریتعالی است. تناص در این بیت، «نفی متوازی» است.مضمون آیه درباره ی داوری خداوند در روز قیامت میان مؤمنان، یهودیان، صابئی‌ها، مسیحیان، زرتشتیان و مشرکان است، اما وائلی آن را برای بیان دلبستگی و شیفتگی خود در همراهی با کاروان کربلائیان سروده است.

۲- وَ اجْعَلُونِي تَبِعَكُمْ فَبِأَهْلِ الْكَهْفِ يُنْشَدُ كَلْبُهُمْ وَ الْوَصِيْدُ

(الوائلي، ۲۰۰۵، ۱٤۸)

ترجمه:

«مرا تابع و پیرو خویش قرار دهید، همانگونه که سگ اصحاب کهف و دروازه‌ی غار به واسطه‌ی پیروی از اصحاب کهف ستوده می‌شوند. »

متن غایب (**وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ**) (کهف/۱۸).

عملیات بینامتنی: وائلی در کاربرد این آیه و داستان اصحاب کهف و سگ آنها برآن است تا احساس تعلّق خود را همراه با فروتنی نسبت به حضرت زینب (س)، امام حسین (ع) و یارانش ابراز کند و خود را در جایگاه سگ اصحاب کهف قرار می‌دهد و شعرهای خود را همچون پارس کردن آن سگ قلمداد می کند. در حقیقت، شاعر در عین ابراز فروتنی، به جایگاه منحصر به فرد شعرش و مرتبه‌ی خویش هم به صورت غیرمستقیم اشاره دارد؛ زیرا سگ اصحاب کهف نیز با آنان رستگار شد و مقامی والاتر از مقام حیوانی خود نزد خداوند یافت.از این رو، وائلی نیز امید دارد تا در جوار آن بزرگان بتواند به همان اندازه در نزد خداوند منزلت بیابد. در اینجا، تناص از نوع «نفی متوازی» به وقوع پیوسته است، زیرا ماهیّت متن، پذیرفته شده و با جابجایی‌هایی که در برداشت از الفاظ رخ داده است معنایی بیشتر به واژگان بخشیده شده است در حالی که جوهره اصلی همچنان برجاست.

۳- يَحْمِلُ الْعِبْرَةَ الصَّرِيحَةَ: إنَّ الْحقَّ يَبْقَى وَ يَذْهَبُ التَّزوِيْرُ

(الوائلي، ۲۰۰۵، ١٦٤)

ترجمه:

«پند وحکمت آشکار و روشن را به همراه دارد: حقّ ماندگار است و باطل رخت بر می بندد. »

متن غایب: (**جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا**) (إسراء/۸۱).

عملیات بینامتنی: وائلی در بیت فوق، به گونه‌ای غیر ملموس که فقط از طریق معنا می‌توان به آن پی بُرد از آیه‌ی فوق الذّکر سود جسته است. تنها تشابه ی لفظی در واژه‌ی «الحقّ» است. وائلی این بیت خود را در راستای معنای آیه قرار داده و در این

مسیر، نوآوری ویژه‌ای را لحاظ نموده است و هر دو متن غایب و حاضر از ناپایداری و بدفرجامی باطل و پایداری حقّ سخن می‌گویند. از این رو، تناص از نوع «نفی جزئی» است.

٤- تَعَادَلَ فِي آمَالِهَا الخَوْفُ وَ الرَّجَا وَ زَالَ عَنِ الْعَيْنَيْنِ كُلُّ غِشَاء

(الوائلي، ٢٠٠٥، ٤٥)

ترجمه:

«آنگاه که به خانه‌ی کعبه درآمدم و موج حاجیان را در حال طواف دیدم، امید به بخشش پروردگار، گامهایم را برای طواف، به وجد و اهتزاز درآورد. »

متن غایب: (**يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَى عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ**) (أحزاب/١٩).

عملیات بینامتنی: شاعر از عبارت قرآنی در جهت ابداع معنایی جدید بهره بُرده و متن غایب را به گونه‌ای دیگر بازآفرینی نموده است. مفهوم آیه‌ی قرآنی، اشاره به جماعتی دارد که اگر جنگی در پیش باشد، تمارض به سرگیجه می‌کنند. تا آنجا که گویی مرگ بر دیدگانشان پرده انداخته است. امّا وائلی با استفاده از همین واژگان، معنایی در تضاد با آیه آفریده است؛ وی زائران راهی کعبه را در چنان جایگاهی می‌داند که هنگام زیارت، پرده‌ها از دیدگانشان کنار می‌رود و حقیقت بر آنها آشکار می‌گردد. تناص در بیت فوق به شیوه‌ی «نفی کلّی» (حوار) است.

٥- دَبَّ مِنْ رُوحِهِ إِلَى الْوَهْنِ عَزْمٌ فَإِذَا الْوَهْنُ فَارِسٌ صِنْدِيْدُ

(الوائلي، ٢٠٠٥، ١١٥)

ترجمه:

«از روح او اراده ای به سوی سستی دوید، پس ناگاه سستی، جنگاوری شجاع گردید.»

متن غایب: (**قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي**) (مریم / ۴).

عملیات بینامتنی: وائلی با هنرمندی تمام از مضمون این آیه سود بُرده است تا معنای مورد نظر خود را ارائه دهد. وی در این راستا «عظم» را به «عزم» تبدیل می‌کند؛ مضمون آیه از اظهار عجز حضرت زکریا(ع) در محضر خداوند سخن می‌گوید، امّا وائلی از ایستادگی امام حسین(ع) و پایداری و ماندگاری خون او در برابر ستم و پلیدی سخن می‌گوید و به این ترتیب به مفهومی جدید از آیه می‌رسد و برداشتی نو را ارائه می‌کند.

تناص این بیت، از گونه ی «نفی حوار» است.

٦- فِي الحَرْبِ أنْتَ الْمُسْتَحِمُّ مِنَ الدِّما فِي السِّلمِ أنْتَ التِّينُ وَ الزّيتون

(الوائلي، ٢٠٠٥، ٨٤)

ترجمه:

«تو در هنگامه جنگ، شنلی از خون بر تن می‌کنی و در هنگام صلح همچون انجیر و زیتون، منادی صلح هستی. »

متن غایب: **(وَ التِّينِ وَ الزَّيْتُونِ)** (تین/۱).

عملیات بینامتنی: خداوند در آیه‌ی مذکور به «انجیر» و «زیتون» سوگند یاد می‌کند تا بیان نماید انسان را در بهترین شکل آفریده است. امّا وائلی عبارت «التِّین و الزّیتون» را با حذف «واو» قسم ذکر نموده است. و هدف شاعر از کاربرد این ترکیب قرآنی به کار گرفتن بار معنایی امروزه‌ی این دو ثمر، یعنی صلح و آشتی است و نه قسم یاد کردن. از این رو، شاعر به گونه‌ایی هنرمندانه، آیه‌ای از قرآن کریم را بازآفرینی نموده است، این تناص، از نوع «نفی کلّی» (حوار) است.

٧- أنْ يَحِيقَ الهَوانُ بالْآسِرِ البَا غِي وَ يَسْمُو كَمَا يَشَاءُ الأَسِيْرُ

وَ تَرُوحُ الْقُصُورُ وَ التَّرفُ الْفَا جِرُ وَ الْوَشْيُ لاَمِعاً وَ الْحَرِيْرُ

وَ الْعُرُوشُ الَّتِي عَلَى الْبَغْيِ قَامَتْ وَ جُنُودٌ، وَ مِنْبَرٌ وَ امِيْرُ

(الوائلي، ٢٠٠٥، ١٦٥)

ترجمه:

«خواری و ذلّت، دامن شخص اسیر کننده ی ستم پیشه را می گیرد و اسیران همانگونه که می خواهند سروری می یابند. /

قصرها و ناز و نعمت انسان تبهکار از بین می‌رود با همه‌ی نقش و نگارهای درخشان و پارچه‌های حریرش/

نیز تاج و تختی که بر ستم بنیان گرفته و سپاهیان و منبرهای خطابه و امیر، همه و همه از میان می‌روند. »

متن غایب **(وَأَوْرَثْنَا الْقَوْمَ الَّذِينَ كَانُوا يُسْتَضْعَفُونَ مَشَارِقَ الْأَرْضِ وَمَغَارِبَهَا الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَتَمَّتْ كَلِمَةُ رَبِّكَ الْحُسْنَى عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ بِمَا صَبَرُوا وَدَمَّرْنَا مَا كَانَ يَصْنَعُ فِرْعَوْنُ وَقَوْمُهُ وَمَا كَانُوا يَعْرِشُونَ)** (أعراف/ ۱۳۷).

ترجمه:

(و بـه آن گروهـی کـه پیوسـته تـضعیف مـی شـدند،[بخـش هـای] بـاختر و خاورسرزمین[فلسطین] را ـ که در آن برکت قرار داده بودیم ـ به میراث عطا کردیم.و به پاس آنکه صبر کردند،وعده ی نیکوی پروردگار به فرزندان اسرائیل تحقّق یافت،و آنچه را که فرعون و قومش ساخته و افراشته بودند ویران نمودیم.)

عملیـات بینـامتنی: وائلـی در بیـت‌هـایی کـه آورده شـد از خـواری دشـمنان امـام حسین(ع) و سربلندی اسیران کربلا سخن می‌گوید و عرش ستمکاران را با همه‌ی جلال و جبروت، نابود شدنی بر می‌شمرد و با مدّ نظر قرار دادن آیه‌ی فوق‌الذکر، ایـن جماعـت را فرعونیان زمان قلمداد می‌کند و خاندان امام حسین (ع) را همچون قوم بنی اسـرائیل، به خاطر صبوری‌شان، در خور پاداش الهی می‌داند. وائلی به خـوبی و در عـین اسـتادی، معنای آیه‌ی کریمه را در روح بیت‌هـای خـود دمیـده اسـت. تنـاص ایـن شـعر، «نفـی متوازی» است و متن غایب، با توجه به مقتضای متن حاضر، نقـشی تـازه ای را در مـتن حاضر ایفا می‌کند.

٨- سُورَةُ الفَـتْحِ فِيصَـلِيْلِ مَوَاضِـيـْ نَـــا لَهَـــاتُ الْأَنْغَـــامِ فِي تَرْدِيْـــدِ

(الوائلي، ۲۰۰۵، ۵۳)

ترجمه:

«در هنگامه‌ی چکاک شمشیرهایمان، سوره‌ی فتح را، همچون نغمه ای دل انگیز سر می دادیم. »

متن غایب: سوره‌ی فتح نام چهل و هشتمین سوره‌ی قرآن کریم است با ۲۹ آیه، که مضمون آن درباره‌ی پیروزی مسلمانان در جنگ حدیبیه است.

عملیات بینامتنی: شاعر در این بیت، ضمن نام بردن از این سوره، در پی بهره بـردن از مفهوم کلّی آیات یک تا هفت است. سوره‌ی فتح، درباره‌ی بشارت پروردگار به پیروزی یاران پیامبر(ص) (فتح مبین) است که با یاری خداوند حاصل گردید و از عذاب منافقان و مشرکان نیز سخن به میان می‌آورد. خداوند در این سوره بـه پیـامبر(ص) اطمینـان و آرامش می‌دهد تا بر ایمان قلبی ایشان بیفزاید. شاعر با عبارتی که در شـعر خـود بیـان نموده است و تمامی این مفاهیم را در سروده‌ی خویش تکرار می‌نماید تا بیان نماید کـه نیروی شمشیرهای مجاهدان امروزی ، از وعده‌ی الهی که در سوره‌ی فتح به آنهـا اشـاره شده است، الهام می‌گیرد. به این ترتیب، شاعر از معنای متن پنهان دفاع می‌کند ،امـا در

پی ایجاد تغییر در آن نمی‌باشد، از این رو، تناص در این بیت، از نوع «نفی متوازی» است.

۹- بَارِكِي رَمْلَةُ غَدَتْ حِينَ ضَمَّتْ بِنْتَ خَيْرِالأَنَامِ خَيْرَ مَقِيل

(همان: ۱٤٥)

ترجمه:

«به ریزه‌های شن تهنیت بگو، زیرا آن زمان که دختر بهترین آفریدگان را در خویش جای داد بهترین آرامگاه گردید. »)

متن غایب (**أَصْحَابُ الْجَنَّةِ يَوْمَئِذٍ خَيْرٌ مُسْتَقَرًّا وَأَحْسَنُ مَقِيلًا**) (فرقان/ ۲۴).

وائلی در شعری که ذکر شد از ترکیب این آیه ی بهره برده است و در عین وفاداری به مضمون، تغییرات اندکی را هم اعمال نموده است. بدین صورت که به جای «خیر مستقراً» از عبارت «خیر الأنام» استفاده کرده است و «أَحْسَنَ» را به «خیر» تغییر داده است. اما معنای «مقیل» در هر دو مورد به صورت یکسان مورد استفاده قرار گرفته است؛ یعنی به معنای؛ «خوابگاهی» نیکوتر است. وائلی، در این بیت، حضرت زینب (س) و مزار ایشان را مدّ نظر دارد که جسم پاک ایشان در آن آرام گرفته است و در عین حال، خوابگاه ایشان را نیز در «بهشت» از نوع بهترین‌ها می‌داند همچنان که بر طبق آیه‌ی یاد شده، بهشتیان چنین‌اند. از این رو، تناص در بیت ذکر شده به صورت «نفی جزئی» است.

۱۰- لِتَهْنِكَ عُقْبَى الصَّابِرِيْنَ أَبَا الرِّضَا وَإِنْطَالَ حَبْسٌ وَ اسْتَطَالَ الْعَذَابُ

(الوائلي، ۲۰۰۵، ۱۵۱)

ترجمه:

«پاداش شکیبایان از آنِ تو باد ای أبا الرّضَا! اگرچه در زندان بودنت به طول انجامید و عذاب طولانی شد. »

متن غایب: (**وَ بَشِّرِ الصَّابِرِينَ**) (بقره/ ۱۵۵).

عملیات بینامتنی: خداوند در قرآن از عاقبت نکوی صابران سخن می‌گوید. و وائلی نیز از این کلام، نهایت بهره را برده است و در ضمن این بیت، در خطاب به امام موسی کاظم (ع)، نسبت به سرانجام صابران به ایشان مژده می‌دهد. وائلی مفهوم آیه را مستقیماً در این بیت خود وارد کرده است و تنها از لفظ «الصابرین» مستقیماً استفاده

کرده است. از این رو، تناص، از نوع «نفی متوازی» است.

۱۱- فَإِنَّ ذَبذبَةَ(الْأَنواء) مَابَرِحَتْ وَ الْبُوقُ لِلنَّفْخِ مَا يَنْفَكُ يَنْتَظِرُ
(الوائلي، ۲۰۰۵، ۱۰۸)

ترجمه:

«لشکریان همچون دانه‌های باران درهم می‌پیچید و شیپور جنگ در انتظار دمیدن بود. »

متن غایب: (**وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ**)(**وَنُفِخَ فِي الصُّورِ ذَلِكَ يَوْمُ الْوَعِيدِ**) (ق/ ۱۹- ۲۰).

ترجمه: «و سکرات مرگ،حقیقت را [به پیش] آورد؛این همان است که از آن می گریختی. ودر صور دمیده شود؛این است روز تهدید[من]. »

عملیات بینامتنی: شاعر در این بیت از تناص لفظی بهره برده است، امّا اندک تغییری در ظاهر آیه به وجود آورده است. شاعر از عبارت «**نُفِخَ فی الصُّور**» بهره می‌برد، امّا به جای «الصور»، واژه‌ی «البوق» را به کار می‌برد و «نُفِخَ» به‌معنای «دمیدن» را نیز به صورت «مصدری» به کار می‌برد، که پیوسته انتظار می‌رود در این صور دمیده شود. همین مسأله، نقطه‌ی جدایی و تمایز میان دو متن حاضر و غایب است؛ زیرا در متن حاضر، شاعر در آرزوی دمیدن صور و برپایی قیامت است تا بدکاران به سزای کیفر خود برسند. از این رو، تناص، از نوع «نفی متوازی» است؛ زیرا معنای دمیدن در صور در تضاد قرار نمی‌گیرد و جوهره ی اصلی تغییر نکرده است و اگر تفاوتی مشاهده می‌شود در حقیقت، افزودن یک معنای جدید است.

۱۲- مَا حَرُمَتْ حَتَّى الْكَفُورُ بِرَبِّهِ وَ تِلْكَ سَجَايَا السَّادَةِ الْكُرَمَاءِ
(الوائلي،۲۰۰۵، ٤٨)

ترجمه:

«حتّی آنکه کفران نعمت نمود نیز از رحمت پروردگارش محروم نگشت و این خصلت ویژگی مخصوص کریمان و بزرگان است. »

متن غایب (**ذَلِكَ جَزَيْنَاهُمْ بِمَا كَفَرُوا وَهَلْ نُجَازِي إِلَّا الْكَفُور**) (سبأ/ ۱۷)

عملیات بینامتنی: در این بیت، وائلی به واسطه ی ارادت بیش از اندازه ای که به درگاه حقّ ابراز می دارد و ایمانی که به الطاف بی نهایت الهی دارد به گونه ی شاعرانه و زیبا از آیه ی قرآن بهره می برد، امّا نه در راستای همان معنا، بلکه متن غایب را بازآفرینی می کند و دست به نوآوری می زند؛ در این آیه قرآن، خداوند بیان می کند که گروهی را به کیفر کفرانشان مجازات می کند و تنها کفران کنندگان نعمت را مجازات خواهد نمود، امّا شاعر این معنا را تغییر داده و از الفاظ قرآنی و آیه ی مورد نظر به گونه ای دیگر بهره می برد تا معنای دلخواه خود را برداشت کند. وی معتقد است که اندازه ی رحمت الهی تا بدانجا است که حتّی انسان های ناسپاس را دربر می گیرد. بدین ترتیب، تناص در این بیت از نوع «نفی حوار»(کلّی) است.

۱۳- مَدَدَاً يَا اعَزَّ مِنْ فِتْيَةِ الْكَهْفِ ... فِ أَفيضُوا فَكَلْبِكُمْ بِالْوَصِيدِ

(الوائلي، ۲۰۰۵، ٥٤)

ترجمه:

«ای گران مایه تر از اصحاب کهف! مرا یاری رسانید و فیض خو را جاری سازید به راستی که سگ شما دست های خود را گشوده است . »

متن غایب: (**وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ**) (کهف/۱۸).

عملیات بینامتنی: وائلی از داستان اصحاب کهف استفاده می کند و با اشاره به آیه ای خاص که از سگ اصحاب کهف سخن می گوید، خود را در برابر مقام والای امامان معصوم و پیامبر اکرم(ص)، به آن سگ تشبیه می کند که بر دَرِ غار، دستان خود را گشوده بود. وی معنایی را که مورد نظر دارد به صورتی نوآورانه در قالب آیه ی مذکور بیان می کند. این آیه، کیفیّت قرار گرفتن اصحاب کهف و از جمله سگ آنها را در هنگام خوابیدن چند ساله شان بیان می کند. در حالیکه شاعر، از حالت سگ(سر بردر غار نهادن)، مفهوم دیگری را در نظر دارد و خود را به آن تشبیه می کندکه ملتمسانه و پُر از خواهش، دستان خود را در برابر معصومان می گشاید تا از فیض رحمت آنان بهره مند گردد و آرزوهایش محقّق گردند. تناص در این بیت، از نوع «نفی حوار»(کلّی) است.

نتیجه

وائلی در بهره گیری از قرآن کریم،بیشتر بر آن است تا پیام اساسی شعر خویش را به روشنی در اختیار مخاطبان قرار دهد. از این رو، شاعر، در پی کاربرد پنهانی و مضمونی آموزه های قرآنی نیست، بلکه بیشتر به رساندن پیام سخن خویش به مخاطب می‌اندیشد.

عملیات بینامتنی در اشعار احمد وائلی نشان می‌دهد که بیشترین شکل بینامتنی قرآنی در شعر این شاعر به صورت «نفی کلی»(حوار) و «نفی متوازی» است. افزون بر این، شاعردر کاربرد بینامتنی یا تناص مضمونی؛ ضمن بهره گیری از الفاظ و مفاهیم قرآنی، به نو آوری نیز روی آورده است؛ یعنی از آنها معنا و مفهوم امروزی و تازه تری آفریده است که با ذهن مرسوم مخاطبان شعر کلاسیک چندان آشنا نیست؛ زیرا در آنها گونه‌ای از بازکاوی و بازآفرینی دیده می شود و مخاطبان با اندکی تأخیر و به صورت غیر مستقیم و پنهان، به بهره گیری شاعر از قرآن کریم آشنا می شوند.

کتاب‌نامه

- **قرآن کریم**.
- ابوالعتاهیه، اسماعیل بن قاسم، (۱۹۹۵م). «**الدیوان**» بیروت: دار بیروت.
- ابن الأثیر، ضیاءالدین، (۱۹۹۰م).« **المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر**» تحقیق: محمّد محیی الدین، بیروت: المکتبۀ المصریۀ.
- احمدی، بابک، (۱۳۷۸هـ ش). «**ساختار و تأویل متن**»، تهران: مرکز چاپ چهارم.
- خلایلی، کمال، (۱۹۹۸م).«**مُعجَم کنوز الأمثال و الحکم العربیّه (النّثریّه و الشّعریّه)**» ،بیروت: مکتبه لبنان ناشرون ،الطبعه الأولی.
- جمعه، حسین، (۲۰۰۳م). «**المسبار فی النقد الأدبی**»، دمشق:اتحاد الکتاب العرب، ط ۱.
- داخل، سیدحسن، (۱۹۹۶م).«**معجم الخطباء**»،الجزءالأوّل، بیروت: المؤسسه العالمیه للثقافه و الأعلام، الطبعه الأولی.

- رستم پور، رقیه، (۱۳۸۴هـ.ش). «**التناص القرآنی فی شعر محمود درویش**»، مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ی ۳،صص

- الرّهیمی، عبدالحلیم،(۱۳۸۰هـ.ش). «**تاریخ جنبش های اسلامی در عراق**»، ترجمه: جعفر دلشاد، اصفهان: چهار باغ.

- الرّوازق، صادق جعفر، (۲۰۰۴م). «**امیرالمنابر: الدکتور الشیخ احمد وائلی**»، دارالمحجّه البیضاء، الطبعه الأولی.

- ژنت، ژرار (۱۹۸۵م)، **مدخل لجامع النص**، عبدالرحمن ایوب، بغداد: دارالشؤون الثقافیّه العامه.

- صادقی تهرانی، محمّد. (بی‌تا). «**نگاهی به تاریخ انقلاب اسلامی ۱۹۲۰ عراق**»، قم: دارالفکر.

- الطریحی، محمّدسعید، (۲۰۰۶م). «**امیر المنبر الحسینی الدکتور الشیخ احمد الوائلی**»، قم: المطبعه: سرور، محین الطبعه الأولی.

- عبود الفتلاوی، کاظم، (۱۹۹۹م). «**المنتخب من اعلام الفکر و الأدب**»، بیروت: مؤسسه المواهب للطباعه و النشر، الطبعه الأولی.

- عزام، محمّد، (۲۰۰۱ م). «**تجلّیات التناص فی الشعر العربی**»، دمشق:اتّحاد الکتاب العرب، ط۱.

- ـــــــــــ (۲۰۰۵م). «**شعریه الخطاب السردی**»، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب، ط۱.

- میرزایی، فرامرز و ماشاءالله واحدی، (۱۳۸۸هـ.ش). «**روابط بینامتنی قرآن با اشعار احمد مطر**»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره ی جدید، شماره ۲۵ (پیاپی ۲۲)، صص۲۹۹-۳۲۲.

- موسی، خلیل، (۲۰۰۰ م). «**قراءات فی الشعر العربی الحدیث و المعاصر**»، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

- نوار، عبدالعزیز، (۱۹۷۳م).«**تاریخ العرب المعاصر (مصر و عراق)**»، بیروت: دارالنهضه العربیه.

- الوائلی، احمد، (۲۰۰۵م). «**دیوان الوائلی**»، قم: الشریف الرضی.

- وعدالله، لیدیا، (۲۰۰۵م). «**التنـــاص المعرفـــی شـــعر عزّالـــدین المناصـــر**»، دار المندلاوی، ط۱.

هنجارشکنی شاعران معاصر عربی در کاربرد داستان‌های دینی پیامبران

دکتر سیده‌اکرم رخشنده‌نیا*
استادیار دانشگاه گیلان

چکیده

میراث دینی در همه‌یاشکال و نزد همه‌ی ملت ها، یکی از مصادر مهم الهام شعری به شمار می‌آید و شاعران، در بسیاری از موضوعات و آثار ادبی خود از میراث دینی استمداد نموده‌اند که در این میان یکی از پرکاربردترین نمادهای دینی، پیامبران الهی می‌باشند.

شاعران در کاربرد نمادین شخصیت های پیامبران با پررنگ ساختن ویژگی‌های برجسته‌ی حیات آنان همچون رنج وعذاب مسیح(ع) و صبر ایوب(ع) ضمن اشاره به شخصیت های دینی از آنان در تبیین و تفسیر حیات معاصر خویش مدد می‌جویند.

با این حال گاه شاعران معاصر عرب در کنار نمادهای مقبول و معروف به هنجار شکنی در کاربرد نمادین شخصیت های دینی رو می آورند واز قالب های نامتعارف استفاده می‌کنند که در این میان بیشترین هنجارشکنی در داستان مسیح(ع)، وسپس در داستان ایوب(ع)، موسی(ع)،آدم(ع) و نوح(ع) قابل مشاهده است.

این مقاله با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و با مطالعه‌ی دقیق و کامل دواوین بدرشاکر السیاب، نازک الملائکه، فدوی طوقان، محمود درویش، سمیح القاسم، أمل دنقل و نزار قبانی و با استفاده از همه‌ی شاهد مثال های استخراجی برآن است که هنجارشکنی درکاربرد شخصیت های دینی پیامبران را تجزیه و تحلیل نماید.

واژگان کلیدی: *میراث دینی، شخصیت های پیامبران، شاعران معاصر عرب، هنجار شکنی.*

---

* . E-mail: rakhshandeh1982@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۶/۲۵؛تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۹/۰۳.

مقدمه

میراث کهن بشری و سرچشمه وخاستگاه میراث انسانی بسیار متعدد ومتنوع است که شاعران معاصر عرب درآثار خود به آن تمسک جسته اند و دراین میان شخصیت های تاریخی - دینی از مهمترین منابع الهام شاعران به شمار می‌آیند.

شاعران با به کارگیری داستان های انبیا در اشعار خود بر این اصل مهم تأکید می‌نمایند که پیوندی مستحکم بین آنان و شخصیت های انبیا وجود دارد که خالق رابطه‌ای عمیق میان تجربه‌های آنان و پیامبران است؛ چرا که هم شاعران و هم انبیا حامل رسالتی مهم برای امت خود می‌باشند؛ هر دو گروه در راستای انجام رسالت خود متحمل رنج و عذاب فراوان می‌گردند، در میان امت خود نا آشنا و چونان غریبه‌ها زندگی می‌کنند و هر دو با قدرت های نامرئی در ارتباط هستند. همین مسائل انگیزه‌های شاعر را برای بیان تشابهات زندگی‌خود و انبیا تقویت نموده و در حقیقت انبیا در دوران معاصر از زبان شاعر، دردهای او را بیان می‌کنند که این مسأله، ارزشی اجتماعی محسوب شده و مورد پذیرش همگان است. در این میان گاه برخی از شاعران برای رساندن پیام خویش به دیگران، جلب توجه افکار عمومی، ناتوانی ارزش های اجتماعی بهنجار و فشارهای شدید روحی و روانی مسلط بر شاعر و به دلیل اوضاع نامساعد اجتماعی از هنجارهای مثبت خود فراتر رفته و همچنان با استفاده از شخصیت دینی و درقالب هایی که نامتعارف به شمارمی آیند افکار و سخنان خود را به گوش دیگران می رسانند.

لذا در این مجال ابتدا مفهوم هنجار و هنجارشکنی را تعریف نموده و سپس به بررسی هنجارشکنی شاعران معاصرعربی درکارکرد شخصیت های دینی پیامبران و در دواوین بدرشاکرالسیاب، نازک الملائکه، فدوی طوقان، محمود درویش، سمیح القاسم، أمل دنقل و نزار قبانی می‌پردازیم که دیوان هرهفت شاعر به‌طور کامل بررسی و مطالعه شده وبه همه ی شاهد مثال های استخراج شده ی آن استناد شده است ؛ اثبات هنجارشکنی و کاربرد نامتعارف شخصیت های دینی از اهداف این مقاله است؛ شخصیت هایی که همچون نمادهای متعارف در خدمت اهداف اجتماعی شاعران معاصر عربی قرار می‌گیرند.

۱- تعریف هنجار و هنجارشکنی

هنجارها شیوه های رفتاری معینی هستند که درجامعه متداول است و فرد در جریان زندگی خود آن را می آموزد، به کار می بندد و از دیگران نیز انتظار دارد که آن را انجام دهند؛(وثوقی، ۱۳۷۱، ج۵: ۱۸۳)ولی بی هنجاری دلالت بر وضعیتی دارد که در آن هنجار های پذیرفته شده در هم می شکند یا تأثیر خود را به عنوان قاعده ی رفتار از دست می دهد(کوزر، ۱۳۷۸، ۴۱۲).

۱-۱- هنجارشکنی در کاربرد داستان مسیح (ع)

در شعر معاصر عربی مسیح(ع) بیش‌از هر نماد دیگری نماد رنج و عذاب است و در مرتبه‌ی بعد بیشترین کاربرد؛ نماد فداکاری و ایثار، إحیا و رستاخیز، و منجی رهایی‌بخش قراردارند.(رخشنده نیا، ۱۳۸۹، ۳۱۴).

در کاربرد داستان های دینی به ویژه داستان مسیح(ع)و در کناراین نمادها گاه شاهد هنجارشکنی یا فرا هنجاری بوده و مسیح(ع)به نمادهای غیرمتعارف و ناآشنا تبدیل می‌شود که در ذیل به بررسی آن در دیوان شاعران بزرگ عرب می پردازیم.

یکی از قصیدهای بدر شاکر السیاب (۱۹۲۶- ۱۹۶۴)شاعر معاصر و بزرگ عراقی که در آن از داستان مسیح(ع) استفاده نموده **"مرحي غيلان"** (سیاب، ۲۰۰۵، ج۲: ۱۰) نام گرفته که درسال۱۹۵۷سروده شده و از پنج مقطع تشکیل می‌شود و شاعر درخلال آن از احساس سعادت و خوشبختی خود به مناسبت تولد غیلان، فرزندش،سخن می‌گوید:

بابا .. بابا/يَنسابُ صوتُك في الظلام إلىَّ كَالمطرِ الغضير/ينسابُ من خَلَل النعاسِ وأنت تَرقُدُ في السريرِ/مِن أيِّ رؤيا جاء؟ أيِّ سماوةٍ؟ أي انطلاق؟/وأظلُّ أسْبَحُ في رشاشٍ منه، أسبَحُ في عبير/فَكأنَّ أوْديةَ العراقِ فتَحَتْ نوافذَ مِن رؤاكَ على سُهادي/كلُّ وادٍ/وَهَبَتْهُ عُشتارُ الأزاهرَ والثمار/كأنَّ روحي/في تربةِ الظلماءِ حَبَّةُ حنطةٍ/وصداكَ ماءُ أعْلنتْ بعثي

در ابتدای قصیده کلمات بسیاری دلالت بر خوشحالی شاعر دارند از جمله: بابا، مطر، أزهار، سنبله و یدالمسیح (ع)؛ اما کلمات دیگری چون ظلام، ضریح، جماجم، الحزینه، الموت و النار،حاکی از ترس و یأس شاعر هستند. لذا روح حیات و مرگ هردودرقصیده وجود داردکه بیانگر شکاف وجودی حیات انسان معاصر/ شاعر است. یکی از اسلوب‌های

شاعر برای نشان دادن خوشحالی/ترس استفاده از نماد است و ازجمله‌ی این نمادها مسیح(ع)است که زنده کردن مردگان یکی از معجزه های ایشان بود؛ لذا شاعراو را نماد إحیا و رستاخیز قرار داده است.

بابا کأنَّ یدَ المسیح/ فیها کأنَّ جماجمَ المَوتی تُبَرْعِمُ في الضریحِ/ تَمّوزعاد بِکلِ سنبلةٍ تُعابث کلُّ ریحٍ

در مقطع بعد آثار و نشانه‌های مرگ ظاهرمی‌شود. شاعر،چشم ازجهان فرو خواهد بست، جیکور(محل تولد شاعر) محزون است، زمین قفسی استخوانی است و مسیح(ع) سایه‌ای بیش نمی‌باشد. سایه‌ای که نه زنده است و نه مرده و در این حال مرگ در خیابانها فریاد می‌زند و خطاب به خفتگان می‌گوید:

و الموتُ یَرْکُضُ في شوارعها و یَهتفُ یا نیامُ/ هبّوا فقد وُلِدَ الظلام/ و أنا المسیحُ أنا السلامُ

لذا مسیح(ع)که پیش از این نماد حیات بود در این مقطع نماد نیستی و مرگ می‌شود. مرگ که در اسطوره‌ها أساس و بنیان رستاخیز و حیات مجدد به شمارمی‌رود، درنگاه سیاب به واقعیت حیات عرب ها، حیات شخصی خود و شرایط تلخ زندگی، محور و اساس شعر او را تشکیل می‌دهد و بدین ترتیب نماد مسیح(ع)کارکردی کاملاً نا آشنا و غیر متعارف می یابد.

سیاب در "*رؤیا في عام ۱۹۵۶*" (سیاب، ۲۰۰۵، ج۲: ۸۴) ازکتاب مقدس در ماجرای به صلیب کشیدن مسیح(ع) و رستاخیز عازر از قبرتأثیر پذیرفته است، هر چندکه نماد مسیح(ع) و حتی زنده شدن عازر (فردی که بعد ازمرگ توسط مسیح(ع) حیات مجدد یافت. (انجیل یوحنا، باب۱۱،آیه ی۱-۴۴) در این قصیده کارکردی متفاوت یافته است.

مسیح (ع)دراین قصیده نماد مرگ و دشمن حیات و شکوفایی است (عبد المعطی البطل، ۱۹۸۲،۱۶۳). شاعردراین قصیده که بعداز انقلاب ۱۹۵۸گفته شده و یأسو نا امیدی بر وی غلبه کرده است اعلام می‌دارد هیچ امیدی برای رسیدن به ساحل نجات نیست (توفیق بیضون، ۱۹۹۱، ۹۷). لذا دیگر قادر به استفاده از نماد مسیح(ع) جهت نشان دادن دردها و فداکاری نمی‌باشد و به همین دلیل صلیب در عمل تبدیل به عذاب و مرگی می‌شود که نتیجه آن کسب پیروزی نبوده و مسیح(ع)که نماد

حیات و شکوفایی بود به نماد فنا و نابودی تبدیل می‌شود (عبد المعطی البطل، ۱۹۸۲، ۲۴).

رسیدن به این نتیجه با مطالعه‌ی مقطع آخر قصیده میسر می‌شود. درآغاز به‌نظر می‌رسد که شاعر از حیات و رستاخیز عازر و در نتیجه مسیح(ع)و رستاخیز او سخن می‌گوید.اما این رستاخیز با تشبیه عازر به شخنوب(کارگری که توسط انقلابیون(عراق) استخدام شد و برای رسوا سازی آنان خودش را به مردن زد؛ در نتیجه مردم اورا به نشانه ی اعتراض به ارتش در قتل کارگران، درتابوت گذاشته و تشییع می‌کنند؛ ولی با افتادن تابوت برزمین شخنوب سرپا ایستاده و راه می‌رود.) (سیاب، ۲۰۰۵، ج۲: ۹۲). رنگ می‌بازد و حالت تمسخر می‌گیرد؛ چرا که شاعردرنهایت این رستاخیز را پوشالی و نتیجه‌ی مرگ غیر واقعی می‌داند، رستاخیزی که با مرگ (نماد مسیح) برابر است.

ألعازرُ قامَ مِن النعشِ/ شخنوبُ العازر قد بُعِثا/ حيّاً يَتقافزُ أو يَمشي/ كم ظلَّ هناك و كم مَكثا

سیاب در قصیده ی "*سفر ایوب (۹)*" (سیاب، ۲۰۰۵، ج۲: ۳۱۴) که در سال ۱۹۶۳ گفته شده همچون دیگر قصائد سال‌های آخر عمر خود، کارکردی متفاوت به پیامبران داده است؛به طوری که در دیدگاه سیاب، مسیح (ع) از دنیا رفته و نوح(ع) نیز در طوفان سرگردان شده است و این اوج نامیدی شاعر رانشان می‌دهد:

وامتدَّ نحو القبر دَربٌ ، بابُ/ من خشب الصليب:فالمسيحُ/ماتَ.وفي الطوفان ضلَّ نوحُ

آخرین قصیده‌ی سیاب در راستای کاربرد شخصیت مسیح(ع) قصیده‌ی ***"نفس و قبر"*** *(*سیاب، ۲۰۰۵، ج۲: ۴۹۷)است.شاعر دراین قصیده که درسال۱۹۶۴و در بیمارستان کویت آن را سروده در اوج نا امیدی و بیماری از شخصیت مسیح(ع)استفاده می‌کند، حال آنکه آرزوهایش به پایان رسیده و امیدی به شفا ندارد؛

صُلِبَ المسيحُ فأَي معجزةٍ/ تأتي؟ وأي دعاءٍ ملهوفِ

چراکه مسیح(ع) نیز به صلیب کشیده شده و نباید انتظار وقوع معجزه داشته باشیم؛ شاعردر این قصیده مسیح(ع) را نماد ناتوانی در شفای خود قرار داده است.

نازک الملائکه (۲۰۰۷- ۱۹۲۳) دیگر شاعر بزرگ عراقی نیزفقط دریک قصیده یعنی ***"الحرب العالمیةالثانیة"*** (ملائکه، ۲۰۰۸، ۲۹۳)از داستان مسیح(ع) استفاده کرده است. وی

دراین قصیده به آثار مخرب و ویرانگر ناشی ازجنگ جهانی دوم؛ کشته ها، قصرهای ویران، منازل تخریب شده، کودکان گریان اشاره می‌کندودر نهایت به ریشه دار بودن شرارت ها درانسان و عدم نجات بشریت سخن می‌گوید و با اشاره به شخصیت مسیح(ع)، با اسلوب استفهام و دیده‌ی تردید نسبت به توانایی او برای جبران این گذشته و نجات بشریت چنین می‌گوید:

ماالذي رامَهُ المسيحُ لِكَي يُحْ/زَي بما كان؟ ماالذي كان مِنه

مسیح (ع) برای جبران گذشته درجستجوی چیست؟چه کاری از او برمی‌آید؟ لذا مسیح که همیشه نماد منجی و رهایی بخش بشریت بوده در اینجاکاری از پیش نمی‌برد.

فدوی طوقان (۲۰۰۳- ۱۹۱۷) شاعر پرآوازه‌ی فلسطینی درقصیده‌ی "*مطاردة*" (طوقان، ۲۰۰۵، ۵۷۲) مسیح(ع) را که نماد فداکاری است فرامی‌خواند تا از ورای شخصیت او به درد و رنج خود و سختیهای زن در جامعه‌ی آن روز اشاره نماید؛ چراکه جامعه، نقش و حضور زن در میادین مختلف اجتماع را نمی‌پذیرد، سیطره‌ی مردان بر جامعه در محیط زندگی شاعر اصلی پذیرفته شده است و آنان هیچ نقشی برای زن متصور نیستند. لذا شاعربرآن است که سعی و تلاش و مبارزه ی زن را همچون مبارزه ی مسیح(ع)جلوه دهد که در راه پیشرفت جامعه از خود گذشتگی می‌نمود. لذا درد و رنج زن فلسطینی همان درد وعذاب مسیح(ع) است (شعث، ۲۰۰۲، ۲۴۹).

شاعر قصیده را با ایجاد وحدت بین خود ومسیح(ع)به پایان می‌برد؛ چرا که هردو بی‌گناه به صلیب کشیده می‌شوند. وی مدافعی را نمی‌یابد که از آنان دفاع نماید:

وتصرخُ من قاعِ معبدِها: يا رجالي افتدوني افتدوني/بقطرة ماءٍ! فتُسقي بخلّ التشفّي/وتُشبحُ فوق صليب العقوق

بنابراین تجربه‌ی دردناک بشری که زن درآن برای تحقق عدالت اجتماعی دست و پنجه نرم می کند از دید فدوی کاری مقدس است تا جایی که شبیه تجربه مسیح(ع) و سعی او برای برپایی جامعه عادل و سالم می‌باشد. لذا مبارزات زن دراین قصیده بعد جدیدی می‌گیرد که از طریق تماس با رسالت الهی مسیح(ع) و تجربه دردناک او در خواننده‌ی أثر می‌گذارد. صدای قصیده آنگاه که اندوهگین است به صدای خود شاعر

بسیار نزدیک می‌باشد؛ چراکه درد و رنج خود او را درطول حیاتش به تصویر می‌کشد آن‌گونه که خود در "*رحلة جبلية رحلة صعبة: سيرة ذاتية*" اشاره می‌نماید (طوقان، ۱۹۸۵، ۵۷)؛ لذا شاعراز نماد برای ایجاد رابطه بین رنج و عذاب خود و مسیح(ع) استفاده کرده است..

آخرین کارکرد داستان مسیح(ع) در دیوان طوقان در قصیده‌ی "***لامفرّ***" (طوقان، ۲۰۰۵، ۳۲۶) است. این قصیده همان گونه که در ابتدای آن ذکر شده در سال ۱۹۵۹ سروده شده است. شاعر جهت به تصویر کشیدن أبعادی از حیات اجتماعی زنان عرب با استفاده از صلیب مسیح(ع) و درد و رنج آن، مفهومی جدید به صلیب می‌دهد؛چراکه بین روند داستان مسیح(ع)و یهود با چالش زنان عرب و سنت های قدیم مقارنه و مقایسه انجام می‌دهد (صرصور، ۲۰۰۵، ۱۶۹):

هناک وراء الوراءِ، بأعماق ذاتي/هنالک يرسبُ شيءٌ خفيٌّ/يظلُّ خفياً ولاشكلَ له/يظلُّ قوياً ولالونَ له/يوجّه سيري ،يخُطُّ دروبي/ويَرفع بين يدي صليبي/ويَحْدوخطاي الي الجلجلة

هدف شاعر ایجاد شباهت بین مسیح (ع) و خودش (نماد زن فلسطینی)و ایجاد وحدت بین این دو است؛ چرا که زن درآن جامعه صلیبش را به دوش می‌کشد و در مسیر رنج ها گام می‌نهد تا به کوه جلجله (انجیل متی، اصحاح۲۶، آیه ۱۵- ۲۵) برسد؛ آنجا که به صلیب کشیده می‌شود. طوقان در این مقطع،صلیب را مترادف و نماد تطهیر و رهایی می‌داندکه زن بدین وسیله از سنت های جامعه نجات می‌یابد(همان: ۱۷۰). بنابراین نگاهی به کارکرد داستان مسیح(ع) در شعر فدوی طوقان نشان می‌دهد که شاعر بیش از هر نماد دیگری به رنج و عذاب مسیح(ع) پرداخته است و درکاربردی غیر متعارف و نا آشنا ازمسیح(ع) به عنوان نماد رنج و عذاب زن فلسطینی استفاده کرده است.

أمل دنقل (۱۹۸۳-۱۹۴۰) شاعر معاصر مصر در بخش‌ها و مقاطع مختلف قصیده‌ی "*کریسماس*" (دنقل، ۲۰۰۵ ، ۴۳) که درسال ۱۹۶۳سروده شده؛ از شخصیت مسیح(ع) استفاده می‌کند:

إثنان لم يَحتَفِلا بعيد ميلادِ المسيح/أنا والمسيحُ/عينُ المسيح في دُجاها قمرٌ حزين/في الصُّمت يَرِفُ الدموعَيسوعُنا في حاجةٍ الى يسوع/يَمسحُ عن جَبينشه كآبةَ الاحزان/لانه في عيده السجين/- أين المسيحُ؟/أين؟ يا من تَجرعون باسمه الانخابَ/-لا تسألوا أينَ يسوعُ وابتسامُه الوديع/ أسألكم أن

تَفْتَحوا الأبوابَ للمسيح/لِكي تَباركوا زمانَكم به تباركوا أطفالَكم في دمعِهِ المُنهَل /أخشى إذا مرَّ الربيع/وانفضَّ رقصُكم ....وخيمَ الصقيعُ/يكون قد ماتَ يسوعُ

مسیح(ع)دراین قصیده گاه نماد رنج و عذاب، مظلومیت، منجی رهایی بخش و گاه مرگ او نماد پایان امیدها و آرزوهای شاعر است که مرگ مسیح نجات بخش حاکی از اوج نا امیدی این شاعر معاصر است.

۲-۱ هنجارشکنی در کاربرد داستان ایوب(ع)

ایوب(ع) که به صبرو شکیبایی شناخته شده است؛ گاه در شعر شاعران معاصر با همین نماد شناخته می‌شود که از جمله‌ی این موارد می‌توان به کارکرد نمادین ایوب(ع) در دیوان شاعرانی چون سمیح القاسم(۱۹۳۹-) و محمود درویش(۲۰۰۸-۱۹۴۱) اشاره نمود که ایوب(ع) نماد صبر، رضایت و تسلیم مطلق در برابر اراده و قدر الهی است.

آنچه که درشعر معاصر عربی و درکارکرد نماد ایوب(ع) جلب توجه می‌نماید رویکرد مخالف شاعران دراستفاده از نماد ایوب(ع) است؛ به طوری که درقصائد مختلفی نماد ایوب(ع) تغییر ماهیت داده و ایوب به نماد عدم صبر و شکیبایی مبدل شده است که این‌کارکرد حاکی از شرایط واوضاع بسیار نابسامان اجتماعی، سیاسی و معیشتی شاعران و مبارزان است.

از جمله‌ی‌این قصائد قصیده ی **«أمام باب الله»** (سیاب، ۲۰۰۵، ج۲: ۲۱۹) است.سیاب دراین قصیده با وجودی که نامی ازأیوب(ع) نمی‌آورد؛ اما با استفاده از نقاب ایوب بر چهره خود و سخن گفتن از ورای شخصیت ایشان، حضورشخصیت دینی را در متن به وضوح نشان می دهد.؛چرا که درعبارتهای بسیار با ایوب(ع) ملاقات می‌کند،گویی‌که شاعراین عبارتها را به عینه ازکتاب مقدس نقل می‌نماید: (عهد قدیم، سفرایوب، باب۳، آیه‌ی ۲-۳).

أتَسمعُ النداءَ؟ يا بوركتَ تَسمعُ/و هل تُجيبُ إن سمعتَ ؟/صائدُ الرجال/و ساحقُ النساء أنت يا مفجِّع/يا مهلك العباد بالرجوم و الزلازل/يا موحشَ المنازل/منطرحاً أمام بابك الكبير/أحس بانكسارة الظنون في الضمير/أثورُ ؟ أغضبُ/ وهل يثور في حماك مذنبُ

صدایی که از این ابیات به گوش می‌رسد صدای آه، ناله، وشکوه و گلایه است؛ صدایی که ازخستگی می‌نالد، از زندگی خسته شده و آرزوی مرگ می‌کند.

أریدُ أن أعیشَ في سلام/ کَشَمعةٍ تَذوبُ في الظلام/ بدمعةٍ أموتُ و ابتسام/ تَعِبتُ مِن تَوقد الهجیر/أُصارعُ العبابَ فیه و الضمیر

بنابراین شاعردر این مقطع تصویری از ایوب توراتی همانگونه داستان ایوب(ع) درتورات روایت شده است و درحقیقت خودش را به تصویر می‌کشد؛ در این قصیده ایوب(ع)علی رغم اینکه نامی از او در قصیده دیده نمی‌شود به وضوح و از ورای سخن گفتن شاعر از دردها و بیماری آشکار است.

ایوب(ع)یکیاز انبیای بنی‌اسرائیل و نماد صبر و تحمل در کتب آسمانی به شمار می‌آید، سمیح القاسم در قصیده‌ی "***مِن مُفَکَّرَه أیوب***" (قاسم، ۲۰۰۰، ج۱: ۱۲۴) از ایوب(ع) به عنوان نمادی برای نشان دادن دردهای ملت فلسطین و تحمل رنج و عذاب آنان استفاده کرده است.

وی از مصائب وارده برملت فلسطین دربارگاه خدا شکوه می‌نماید؛ چرا که آنان بیش از این تحمل تلخی صبر را ندارند.شاعر برهانی قانع کننده برای نزول مصائب نمی‌یابد؛ او با خدا دشمنی نکرده و لذا دلیلی برای ابتلا به دردها وجود ندارد؛ سمیح در سطرهای آخر از قصیده ی خود می‌گوید:

کلُّ الأخبارتقولُ/أنا ما خصمتُ اللهَ فلماذا أدَّبني بالوَجَع؟/حسناً...فاسمعني أنفَخُ في الصور/واسمعني أصرخُ یا ایوبلاتخضع للوجع

شاعر در این قصیده از ایوب(ع) می‌خواهدکه صبر پیشه کند و تسلیم درد و غم نشود.

محمود درویش در قصیده‌ی "***مدیح الظلالعالي***" (درویش، ۲۰۰۰، ۳۴۷) احساس یاس و شکست می‌کند و در این حال از سیمرغ (نماد حیات دوباره) نیزکاری برنمی‌آید و مرگ سیمرغ خود بر خلاف عرف است همان طور که صبر ایوب(ع) نیز تمام می‌شود و چشم از جهان فرو می‌بندد؛ مرگی که کاملاً با مفاهیم پیش از آن متفاوت است.

أیوبُ ماتَ و مائَتِ العنقاءُ و انصرفَ الصحابةُ

بنابراین سوالی که مطرح می‌شود این است: این ایوب کیست؟ آیا ایوب پیامبر است یا نماد قرین ایوب(ع) که بیانگر صبر فلسطینی ها می‌باشد. مرگ ایوب(ع) مرگ صبر انسان فلسطینی است؛ چرا که فلسطینی ها به تنهایی با حوادث روبه رو می‌شوند. لذا بعد از خروج از بیروت در وجود انسان فلسطینی و خود درویش جایی برای صبر باقی نمی‌ماند؛ چرا که بعد از خروج ضربه ای مهلک بر پیکر مبارزان فلسطینی مقاوم وارد آمدکه مبارزات آنها را ناکارآمد ساخت. لذا مرگ ایوب(ع) همان مرگ صبر انسان فلسطینی برای مبارزه است(ربیحات، ۲۰۰۹، ۹۷).

در "***جداریه***" (درویش، ۲۰۰۰، ۷۰۷) ودر ابیات زیر نیز:

ربما أسرعتَ في تعليمِ قابيلَ الرمايةَ،/ ربّما أبطأتَ في تدريب أيوب/علي الصبر الطويل

شاعر از عدم صبر و شکیبایی ایوب(ع) سخن می‌گوید و وی را نماد عدم صبر و شکیبایی معرفی می‌کند:

۳-۱- هنجارشکنی در کاربرد داستان آدم(ع)

آدم(ع) در شعر معاصر عربیو در قصائد شاعرانی چون محمود درویش ،نماد خطا و اشتباه، خروج از بهشت و پشیمانی بوده و شاعران در مواردی نیز ضمن اشاره به آغاز خلقت و آفرینش آدم(ع) از نمادهای ناآشنا و غیر متعارف نیز استفاده می‌کنند، به طوری که آدم(ع) دراین قصائد نماد قدرت و پیروزی، آزادی و رهایی و سازش می-باشد.

یکی از نمادهایی‌که بیشترین تکرار و کاربرد را در شعر درویش دارد، داستان آدم(ع) است. چرا که آدم(ع) نماد قدرت، پیروزی و مقابله با بحران هاست (ربیحات، ۲۰۰۹، ۴۶). نمادهای دیگر اگر چه گاه در شعر درویش نیز تکرار شده اند اما اهمیت این نماد را ندارند.

درویش به دفعات فراوان ازداستان آدم (ع) در دواوین مختلف خود استفاده کرده هر باربه نماد آدم(ع) دلالت و مفهومی متفاوت از بار قبل می‌دهد که تا قبل از سال ۱۹۸۳در هیچ‌یک از قصائد شاعر، از نماد آدم (ع) استفاده نشده است.

این مسأله جای تأمل دارد؛ چراکه در سال ۱۹۸۲، به دلیل شرایط خاص لبنان، شاعر بر آن می‌شود بیروت را ترک نماید. بنابراین خروج از بیروت معادل خروج از بهشت

است (ربیحات، ۲۰۰۹، ۵۴) و شاید به همین دلیل است که از این سال به بعد و به دفعات شاهد حضور آدم(ع) در دواوین درویش می باشیم که اولین آن قصیده‌ی «***مديح الظل العالي***» (درویش، ۲۰۰۰، ۳۴۷) است.

درویش دراین قصیده به خروج آدم(ع) از بهشت اشاره کرده و او را نماد قدرت و پیروزی در برابر مطلق کل می‌داند؛ چرا که آدم(ع) با توجه به امتیازات خارق‌العاده‌ی بشری خود، نماد پیروزی بر دیگر مخلوقات است. لذا خروج وی از بهشت به مفهوم پیروزی بر دنیا یا همان جهان مبارزه و قدرت است، اگر چه که درویش، آدم(ع) را معادل و نماد درویش فلسطینی می‌داند و بهشت را نماد بیروت (ربیحات، ۲۰۰۹، ۵۳).

لستَ آدم كي أقول خرجتَ من بيروت منتصراًعلي الدنيا / ومنهزماً أمامَ الله

از سوی دیگر پیروزی آدم(ع) بر دنیا پیروزی یک شکست خورده است؛ چرا که آدم با نافرمانی در پیشگاه الهی شکست خورده است؛ اما خروج شاعر از وطن برخلاف خروج آدم(ع) از بهشت، پیروزی شاعر قلمداد نمی‌شود و در همان حال آرزوی پیروزی و بازگشت به وطن نیز از بین رفته است. بنابراین خارج شدن شاعر از بیروت معادل خروج آدم (ع) از بهشت است و اگر این خروج پیروزی بر دنیا محسوب می‌شود در عین حال چون با نافرمانی از خدا در مقابل درگاه الهی شکست خورده است در حقیقت پیروزی او بر دنیا نیز پیروزی یک فرد شکست خورده است "و اگرخروج به مفهوم پیروزی بر زمین بود اما خارج شدن درویش از بیروت اعلام شکست و سقوط مبارزات شاعر است"(همان: ۵۴).

بنابراین آدم(ع) در این قصیده نماد پیروزی و قدرت است بدین مفهوم که با توجه به اینکه دنیا مکان قدرت و مبارزه است وآدم(ع) به عنوان نماد پیروزی انسان بر کل مخلوقات با خروج از بهشت و ورود به این دنیا درحقیقت بر قدرت دنیا غلبه کرده است، این پیروزی وی بر دنیا را نشان می‌دهد.

در مجموعه‌ی "لماذا تركت الحصان وحيداً" و در قصیده‌ی "***طائران غريبان في ريشنا***" (درویش، ۲۰۰۴، ۶۸۴) نیز از داستان آدم(ع) استفاده شده است. اگر آدم(ع) پیش از این نماد پیروزی و قدرت و مقاومت بود اما در این قصیده نماد آزادی و رهایی است؛چرا که درویش از خلال این نماد ازغربت آدمی در بهشت سخن میگوید. اصل آدم(ع) از

زمین است و حضور در بهشت درحقیقت غربت انسان از موطن بشری خود می باشد. لذا آدم(ع) از دیدگاه درویش با خود نجوا می‌کند و خواستار رهایی از این غربت و بازگشت به اصل و وطن خود می باشد (ربیحات، ۲۰۰۹، ۵۷).

ما اسمُ المكان الذي نحن فيه؟/وما الفرقُ بين سمائي وأرضک؟:قلْ لي/ما قالَ آدمُ في سرِّه؟هل تحرَّرَ؟/حين تَذَكّر.قلْ لي أيَّ شيءٍ يُغَيِّر لونَ/السماءِ الرمادية

درویش از فلسطینی غریب می‌خواهد که با او از ناگفته ها بگوید و از نجوای درونی خود برای بازگشت به زمین حرف بزند؛ چرا که شاعر معتقد است آدم(ع) با هر یادآوری خطای خود، احساس آزادی و رهایی از قیود غربت می‌نمود.

درویش در آخرین کاربرد داستان آدم(ع) در دیوان لاتعتذر و قصیده‌ی "***زیتونتان***" (درویش، ۲۰۰۴، ۵۸) می گوید:

أنا آدمُ الثاني. تَعَلَّمْتُ القراءةَ/والكتابةَ مِن دروس خطيئتي/وغَدي سَيَبدأ من هنا، والآن إن شئتَ أن أنسَىتَذَكَّرتُإنتَفَيتُ بداية ، ووُلِدتُ كيف أردتُ لا بطلاً ....ولاقربانَ

آدم(ع) دراین قصیده از خطاهای خود درس می‌گیرد و بدین ترتیب آینده‌ی نسل خود را رقم می زند؛چرا که آینده از همین اکنون یعنی لحظه‌ی یادآوری گذشته آغاز می‌شود. او بعد از این خود را قهرمان نمی‌نامد و همچون گذشته‌اش پیشگام مبارزان و قربانیان نمی‌شود."گویی درویش، آدم سازشکاری را به تصویر می‌کشد که برای صلح سازش می‌کند و آن را به عنوان راه حل منطقی می پذیرد و از مقاومت دست برداشته است؛چراکه درس مقاومت در جنگ او را متوجه اشتباهات کرده و لذا از سرحکمت سخن می‌گوید".

۴-۱هنجارشکنی در کاربرد داستان موسی(ع)

شاعران معاصر عرب، ضمن اشاره به بعضی از حوادث حیات موسی(ع) و ازجمله اشاره به کوه طور، گمراهی بنی اسرائیل درصحرای‌سینا، در خواست موسی(ع)برای رؤیت خداوند و گوساله‌ی طلایی قوم یهود، موسی(ع) را نماد مبارزه با دشمن، ناتوان برای نجات بنی اسرائیل و همه‌ی بشریت، بشارت دهنده ی پایان گمراهی بنی اسرائیل، بشارت دهنده ی آزادی وطن و ورود به سرزمین مقدس، وحدت، عدم جاودانگی بشر و نماد خاموشی و رکود ارزش های ادیان آسمانی در وجود بشر قرار داده‌اند که در این

میان بعضی از این نمادها همچون نماد اخیر و نماد یهود و حیله و نیرنگ اسرائیل در شعر قبانی غیر معمول و نامتعارف به نظرمی‌رسند

سمیح در **"نشید الأنبیاء (أبطالالرایه)"** (قاسم، ۲۰۰۴، ج۱: ۲۰۵) از داستان موسی(ع) و وصیت ها وسفارشات جاودانه ی‌ایشان استفاده می‌نماید و با استفاده از اسلوب تک-گویی درونی درصدد نشان دادن تضاد درونی موسی (ع) پیرامون ناتوانی اصول و مبانی در تحقق اهداف و واقعیت تلخ پیش روی اوست.

بنابراین موسی با وصایای خود مردم را دعوت به عبادت خدا کرده و با عبادت گوساله‌ی طلایی به مخالفت برخاست. سمیح از پیامبر می‌خواهد وصایا و رهنمودهایش را کنارگذاشته و گوساله ی طلایی را پرستش نماید که هدف شاعر تجسیم تباهی روزگار و عقیم بودن آن و ناتوانی موسی(ع) در نجات بشریت می‌باشد(حسن، ۲۰۰۸، ۱۵۹):

حَطِّم وصایاک الشقیةْ/واسجُدْ مع الکفارللعِجل الغبي،فللسُدي/تَعطوأمانیک الغَبیة

در این مقطع شخصیت موسی(ع) دلالت و مفهوم غیراصلی و فرعی به خود می‌گیرد. شاعراز موسی (ع) به عنوان نماد خاموشی و رکود ارزشهای ادیان آسمانی در وجدان انسان معاصر استفاده می‌کند و احساس می‌کندکه این شخصیت نمی‌تواند راه خلاصی و رهایی شاعر باشد(عشری زاید، ۱۹۹۷ ، ۸۹).

کاربرد داستان موسی(ع) در شعردرویش بسیار محدود بوده و شاعر در دو قصیده به داستان موسی(ع)پرداخته است که یکی از آن دو ***"الخروج منساحل المتوسط"*** (درویش، ۲۰۰۰، ۲۳۲) است. عصای موسی(ع) نماد مبارزه و قدرت معجره در برابر بشر و اعمال اوست؛ اما درویش مفهومی مغایر با مفهوم نماد در نظرگرفته و عصایی که روزی فرعون و سربازانش را به کام مرگ فرستاد از دید شاعر امروز نمی‌تواند به مساعدت فلسطینیان بیاید و در آزادی سرزمینشان به آنان کمک نماید:

لاتتحرّك الأحجار/ ما سرقوا عصا موسی/ و إنّ البحرَ أبعدُ من یَدي عنکم

درویش خطاب به فلسطینیان از آنان می‌خواهد که برای حل مساله فلسطین به دیگران اعتماد نکنند؛ آنها نباید به معجزات تکیه نمایند؛ چرا که عصر معجزات با اتمام عصر اساطیر به پایان رسیده و لذا سنگ قبرها هرگز تکان نمی‌خورند تا نجات دهنده‌ای از آن بیرون بیاید و منجی مردم باشد. از سوی دیگر صهیونیست‌های دشمن نیز عصای

معجزه گر موسی(ع) را ندزدیده اند تا بر فلسطینیان پیروز شوند؛ آنها برای تحقق اهداف خود منتظر معجزه نبودند (ربیحات، ۲۰۰۹ ، ۷۶).

موسی(ع)در شعر نزار قبانی (۱۹۹۸- ۱۹۲۳) شاعر معاصر سوریه نیز نمادی منفی است؛ چراکه وی نماد یهود و حیله‌ها و نیرنگ‌های آن در ضایع‌کردن حقوق مردم است. شاعر از بخش‌های مختلف حیات موسی(ع) رویارویی با ساحران و حمایت خداوند از او برای پیروزی بر آنان را برگزیده است.

قبانی در **"منشورات فدائیهٔ علی جدران اسرائیل"** (قبانی، ۱۹۸۳، ج۱: ۱۶۵) معجزه‌ی الهی موسی (ع) را خدعه و نیرنگ می‌شمارد، معجزه‌ای که موسی (ع) در تجربه‌ی معاصر خود از آن برخوردار نیست و به همین دلیل نمی‌تواند با سحر خود دیگران را گمراه سازد، لذا دچار خسران و تباهی می‌شود:

لأن موسی قُطِعَتْ یداه/و لم یعُدْ یُتْقِنُ فنَّ السحر/لأن موسی کُسِرتْ عصاه/و لم یَعُدبوسعه/شقُّ میاه البحر

نزار با این کاربرد، از مفاهیم حقیقی شخصیت فاصله می‌گیرد و وی را نماد ملت متجاوز یهود قلمداد می‌کند که این برداشتی نادرست از شخصیت موسی (ع) است. موسی (ع) یکی از پیامبران الهی است و از خود یهود رنج‌های بسیار دید و ارزش‌های مورد باور ایشان با تجاوز و دشمنی یهود متفاوت است. لذا اتخاذ این نماد برای صهیونیست و یهود اشتباه است.

۵-۱ هنجارشکنی در کاربرد داستان نوح(ع)

نوح(ع) در شعر معاصر عربی، بیش از هر نماد دیگری بشارت‌دهنده‌ی پایان مصائب، رهایی، آزادی، مقاومت در برابر دشمنو منجی و رهایی‌بخش است که در این میان نماد اول بیشترین کاربرد راداشته است.

نوح(ع) در دواوین شاعران معاصر عرب گاه نیز نماد حاکم فاسد و ویرانگر وطن، سرگردانی در طوفان و نجات و رهایی، در هم شکننده ی قدرت طوفان، حیات و سلامتی، پایان صبر و شکیبایی و فرار از وطن قرار می‌دهند معرفی شده است که چندین نماد غیر متعارف و ناآشنا به نظر می‌رسند.

سمیح القاسم درقصیده‌ی "**الأعلام**" (قاسم، ۲۰۰۴، ج ۱ : ۳۴۶) ازگریه‌ی‌نوح (ع) بر طوفان سخن می‌گوید؛ گرچه طوفان بر نوح(ع) ناگوار نبوده؛اما این طوفان که با خون درآمیخته چندان بر دل نوح(ع) گران است که او را غمناک و نا امید می‌گرداند لذا شاعر با استفاده از نماد نوح(ع) و عدم صبر و شکیبایی از گریه خون می‌گوید که حاکی از پایان صبر و تحمل است:

وبكي نوحٌ علي الطوفان،/طوفانِ الدماء!!

محمود درویش درقصیده‌ی "**مطر**" (درویش، ۲۰۰۰، ۵۶) از دیوان"عاشق من فلسطین" از داستان طوفان الهام گرفته و دلالتهای آن راتغییر می‌دهد.لذا در این میان صدای دیگری به گوش می‌رسد که اوج گرفتن کشتی نوح(ع) را نمی‌خواهد. شاعر در راستای پایبندی به واقعیت موجود از تغییر متن غایب ابایی ندارد و البته این به مفهوم حاکمیت کفر یا ایمان بردیدگاه شاعر نبوده، بلکه انقلاب یا تسلیم شدن در این مساله مطرح می باشد (شبانه، ۲۰۰۲، ۲۱۹).

درویش از نوح(ع) می‌خواهد شاخه‌ی زیتونی به او بدهد که در داستانهای توراتی نماد ایجاد سرزمین مفقوده است. شاعر با توجه به اولویت مساله فلسطین و بعد از اشاره به آن،جزئیات را به کار می‌برد و حوادث اصلی داستان را در هم می‌شکند تا به ضرورت چنگ زدن به زمین و ترک نکردن آن اشاره نماید(غنیم، ۲۰۰۱، ۹۲).

يا نوحُ!/ هَبْني غُصنَ زيتون/ووالدتي ... حمامَه!

نوح (ع) به دنبال سرزمین جدید است، اما شاعر این را نمی‌خواهد. وی با وجودی که از خطرات ماندن آگاه است،کوچ کردن ازسرزمینش را نمی‌پذیرد. این کاربرد نماد کاربردی فنی است؛ چرا که شاعر درآن جزئیات را تغییر داده و بازسازی می‌نماید تا خواننده در یک ساختار جدید و بدون کاربرد مستقیم کلمات به کلام اشاری شاعر دست یابد.

يا نوحُ !هَبْني غصنَ زيتون/ووالدتي.. حَمامَة!/إنّا صَنَعنا جنةً/كانتنهايتُها صناديقَ القمامة ! يا نوحُ!/لا تَرْحَلْ بنافإنَّ المَماتَ هنا سلامة

درویش برای خود طلب حیات وسلامتی (شاخه زیتون) می نماید واز نوح(ع) می خواهد به مادر فلسطینی داغدیده اش امنیت و اطمینان را با خبر خوش کبوتر مبنی بر حیات جدید عطا نماید.

بنابراین مشخص می‌شود که نماد در دیدگاه شاعر تغییرکرده و در درون او از ثبات برخوردار نیست؛ چرا که وی درآغاز از نوح(ع)، حیات، اطمینان و صلح می‌خواهد؛ اما در پایان از او می‌خواهد که با کشتی سفر نکند و سرزمینش را ترک ننماید. شاعر مرگ خود در راه دفاع از وطن و سلامت و نجات وطن را برتر از همراهی با نوح(ع) می‌داند.

نماد دراین مقطع از دید شاعر در جنبش و نوسان است و شاعر دیگر به سلامت همراه با این نماد نمی‌اندیشد؛ چرا که فلسطینی ها ریشه در همین سرزمین دارند حتی اگر زمین عین قیامت باشد.

إنّا جذورٌلا تَعيشُ بغيرِ أرضٍ/و لْتَكُنْ أرضي قيامَه!

أمل دنقل در **"مقابله خاصه مع ابن نوح"** (دنقل، ۲۰۰۵، ۴۶۵) که در سال ۱۹۷۶ سروده شده، اصل مضمون خود را با تفاوتهایی از داستان قرآنی می‌گیرد. در حقیقت عنوان قصیده حاکی از آن است که تمرکز و تاکید بر یکی از شخصیت های داستان یعنی پسر نوح(ع) است که عصیان پیشه کرد و غرق شد. اما در حقیقت شاعر از طوفان، آثار آن، کشتی و صاحب آن نیز سخن گفته و سپس از فرزند نوح که نقاب او را برچهره می نهد و از خلال آن از حوادث داستان با دیدگاهی جدید سخن می‌گوید. وی از آن حوادث و شخصیتها چارچوبی برای مواضع و شخصیتهای معاصر خود بنا می‌سازد (فخری، ۱۹۹۷، ۹۵).

نگاهی به داستان طوفان درسوره های هود، انبیا، مؤمنون، فرقان، شعراء، صافات و نوح حاکی از آن است که بین داستان شاعر و داستان قرآنی تفاوتهای محسوسی قابل مشاهده است.

مضمون قصیده حاکی از آن است که شاعر نقاب پسر نوح(ع) را بر چهره نهاده و به پسر نوح(ع) تبدیل شده است و از ورای این نقاب دیدگاه خود را پیرامون حوادث بیان کرده است.

در متن قصیده که شاعر در آغاز از طوفان سخن می‌گوید علت و هدف طوفان از دید وی با متن قرآن متفاوت است.در قرآن کریم طوفان نوح (ع) مجازات قوم از جانب خداوند معرفی شده است که کفر و سرکشی کرده بودند و هدف آن پاکسازی زمین از کافران بود (شعراء/۱۱۶- ۱۱۷ونوح/۲۶- ۲۷). اما از دید شاعر،طوفان

مصیبتی بود که بر وطن نازل شد و همه مظاهر و نشانه های تمدن را غرق کرد (عثمان، ۱۹۸۸، ۱۸۷):

جاء طوفانُ نوحْ !/ المدينةُ تغْرقُ شيئاً.. فشيئاً/ تفرُّ العصافيرُ/ والماءُ

يعلو./ على دَرَجاتِ البيوتِ/ -الحوانيتِ- / -مَبْنى البريدِ- / -البنوكِ

در قرآن،کشتی‌نوح(ع)وسیله‌ی نجات مؤمنان بود (هود/۳۷- ۳۸) اما کشتی از دید شاعر وسیله‌ی فرار حاکمان،خائنان و مسؤلان فاسد از وطن بود:

هاهمُ "الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينةْ/المغنونَ- سائس خيل الأمير- المرابونَ- قاضي القضاةِ/ومملوكُهُ!

لذا با تغییر ماهیت کشتی ماهیت مسافران نیز تغییر کرد. اگر مسافران کشتی نوح(ع) مؤمنان بودند، مسافران کشتی شاعر، ظالمان ستم پیشه اند.لذا وی نه تنها با مفهوم قرآنی مخالفت کرده بلکه آنرا کاملاً تغییر داده است.از سوی دیگر فرزند نوح(ع) از دید قرآن کافر و عاصی است،اما برحسب دید شاعر، او یکی از جوانان مخلص وطن است که هدفش نجات وطن از طوفان می باشد؛ او مبارز و مدافع وطن پرست است و نماد شخصیتی انقلابی است که ماندن در وطن را بر مهاجرت ترجیح داده است.

ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينةْ/ بينما كُنتُ../ كانَ شبابُ المدينةْ/ يلجمونَ جوادَ المياه الجَمُوحْ/ ينقلونَ المِياهَ على الكَتفين./ ويستبقونَ الزمنْ/ يبتنونَ سُدود الحجارةِ/ عَلّهم ينقذونَ مِهادَ الصِّبا والحضاره/ علّهم ينقذونَ.. الوطنْ!

در داستان قرآنی، کوه فقط یک مکان بود که کافر را از غرق شدن مصون نگه نمی‌داشت؛ اما از دید شاعر،این مکان،همان ملت است و ملت در مفاهیم سیاسی نوین، قدرتی شگفت انگیز و تأثیر گذاراست؛ قدرتی که در برابر حکام ظالم می ایستد:

ونَأوي إلى جبلٍ لا يموتُ/ يُسَمّونَه(الشَّعبَ)!

بنابراین کوه،از دید شاعر به عنوان نماد قدرت مادی که از برخورد با قدرت حق عاجز است به نماد قدرت ملت تبدیل شده است؛لذا هم قدرت درداستان دینی و هم قدرت ملت درقصیده و دربرخورد با طوفان شکست خورده است (فخری، ۱۹۹۷، ۱۰۵).

تفاوت دیگر قصیده‌ی شاعر و قرآن در ماهیت غرق شدگان و نوح(ع) است. غرق شدگان در قرآن همان تکذیب کنندگان دعوت نوح(ع) و مسخره کنندگان او هستند؛ اما در خیال شاعر غرق شدگان افراد شریف و وطن پرستان هستند.نوح(ع) نیز در قصیده‌ی دنقل نماد حاکم فاسد و صاحب کشتی است که خیانتکاران را درکشتی خود جا داد.

بنابراین هدف شاعر، انتقاد از حاکمان و سیاستمداران بود که آنها را نسبت به بی اعتنایی در ویرانی کشور مورد نکوهش قرار داد؛ ویرانی‌ایی که شبیه طوفان بوده است (همان: ۱۱۲).

در این قصیده جنبه های معاصر بر فضای قصیده حاکم است؛ چرا که هیچ نماد موروثی جز اندیشه ی طوفان نوح(ع) و پناه بردن فرزند به کوه وجودندارد و همه‌ی کلمات و نمادهای قصیده به واقعیت معاصر برمی‌گردد جایی که شاعر از طوفانی سخن می‌گوید که موجب فروپاشی و سقوط دردوران معاصر شده است.

نتیجه

بررسی دقیق و کامل همه‌ی دیوان های هفت شاعر معاصر عربی و نمونه های استخرج شده از آن نشان داد که:

- هنجارشکنی وکاربرد نا متعارف نماد مسیح(ع) بیش از دیگر شخصیت‌های دینی پیامبران بوده و در مرحله‌ی بعد ایوب(ع)، موسی(ع)، نوح(ع) و آدم(ع) قرار دارند.

- مسیح(ع) که در شعر معاصر عربی بیش از همه نماد رنج وعذاب و منجی رهایی‌بخش است در هنجارشکنی شاعران معاصر عرب به نماد مرگ و نیستی تبدیل می‌شود.

- ایوب(ع) که با صبر وشکیبایی خویش شناخته شده است در کاربردهای متفاوت شاعران معاصر عربی صبر و شکیبایی خویش را از دست داده و عنان تحمل او گسیخته شده است.

- آدم(ع) که نماد پشیمانی و نا امیدی در خروج از بهشت بوده به نماد پیروزی واحساس رهایی از قید و بند زندان بهشت، تبدیل شده است.

- نوح (ع) که با کشتی خود و در دریای متلاطم، نجات بخش بوده است نه تنها به حاکمی فاسد مبدل می گردد بلکه در سختی ها صبر و تحمل خویش را از دست می دهد.

- از علت های روی گردانی و هنجارشکنی شاعران معاصر عرب در کاربرد نمادین شخصیت های دینی پیامبران می توان به جلب توجه افکار عمومی، ناتوانی ارزش های اجتماعی بهنجار و فشارهای شدید روحی و روانی مسلط بر شاعر و اوضاع نامساعد اجتماعی اشاره کرد.

- این کاربردهای نامتعارف اگر چه در درون خویش مفاهیم والایی را نهفته است ولی درمواردی همچون کاربرد داستان موسی(ع) منجر به گستاخی و هتک حرمت شده که مطلوب و مقبول نمی باشد.

کتاب‌نامه

- ***قرآن کریم***

- البطل، علی، (۱۹۸۲م). ***«الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب»***، شركة الربيعان للنشر.

- بیضون، حیدر توفیق، (۱۹۹۱م). ***«بدر شاكر السياب رائد الشعرالعربي الحديث»***، بیروت: دارالکتب العلمیه.

- الحسن، عایش، (۲۰۰۸م). ***«صورة إرم بين سميح القاسم أدونيس»***. مجلة جامعة دمشق، ج ۲۴، شماره ۱ و ۲.

- درویش، محمود، (۲۰۰۰م). ***«الأعمال الشعرية الكاملة»***، بغداد: دارالحریه، ط ۲.

- ـــــــــــــ ، (۲۰۰۴م). ***«الأعمال الجديدة الكاملة»***، دیوان لاتعتذر عما فعلت، ریاض الریس للکتب.

- دنقل، أمل، (۲۰۰۵م). ***«الأعمال الشعرية الكاملة»***، بیروت: دارالعوده.

- ربیحات، عمرأحمد، (۲۰۰۹م). ***«الأثر التوراتي فيي شعر محمود درويش»***، اردن: دار الیازوری.

- رخشنده‌نیا، سیده اکرم، (۱۳۸۹هـ.ش). ***«بينامتنيت داستان‌هاي قرآني پيامبران در شعر معاصر عربي»***، رساله دکتری دانشگاه تربیت مدرس.

- زاید، علی عشری، (۱۹۹۷م). ***«استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»***، قاهره: دارالفکر العربی.

- السیاب، بدر شاکر، (۲۰۰۵م). ***«الأعمال الشعرية الكاملة»***، ج ۲، بیروت : دارالعوده.

- شبانه، ناصر، (۲۰۰۲م). ***«المفارقة في الشعر العربي الحديث»***، بیروت: الموسسة العربیة للدراسات.

- شعث، احمد جبر، (۲۰۰۲م). ***«الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر»***، فلسطین: مکتبة القادسیة للنشر.

- صرصور، فتحیه ابراهیم، (۲۰۰۵م). ***«خصائص الأسلوب في شعر فدوي طوقان»***، غزه، ملتقي الصداقة الثقافي.

- طوقان، فدوی، (۲۰۰۵م). ***«الأعمال الشعرية الكاملة»***، بیروت :دارالعوده.

- طوقان، فدوی، (۱۹۸۵م). ***«رحله جبليه رحلة صعبة»***، چاپ دوم، اردن: دارالشروق.

- عثمان، اعتدال، (۱۹۸۸م). ***«إضاءة النص»***، بیروت: دارالحداثه.

- غنیم، غسان، (۲۰۰۱م). ***«الرمز في الشعرالفلسطيني الحديث و المعاصر»***، دمشق: دار العائدی للنشر.

- فخری، اخلاص، (۱۹۹۷م). ***«استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل»***، قاهره: دارالأمین.

- القاسم، سمیح، (۲۰۰۴م). ***«الأعمال الشعرية الكاملة»***، بیروت: دارالعودة.

- قبانی، نزار، (۱۹۸۳ م). ***«الأعمال الشعرية الكاملة»***، بیروت: منشورات نزار قبانی، ط ۲.

- کوزر، لوئیس، (۱۳۷۸ش)، ***«نظريه‌هاي بنيادي جامعه‌شناختي»***، ترجمه‌ی فرهنگ ارشاد، تهران نشرنی.

- الملائکه، نازک، (۲۰۰۸م). ***«الأعمال الشعرية الكاملة»***، بیروت: دارالعوده.

- وثوقی، منصور و علی اکبر نیک خلق، (۱۳۷۱ش). ***«مبانی جامعه‌شناسی»***، تهران: انتشارات خردمند.

بررسی اصول زبانی واژگانی و محتوایی ترجمه‌ی مکتوب

دکتر حسن مجیدی*

استادیار دانشگاه حکیم سبزواری - سبزوار

مدینه قشلاقی

کارشناسی ارشد مترجمی عربی دانشگاه حکیم سبزواری - سبزوار

چکیده

عصر کنونی که عصر سرعت و علم و تکنولوژی است ضرورت برقراری ارتباط با جوامع دیگر برای رشد در زمینه های علمی،فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ... بیش از گذشته احساس می شود؛ یکی از این راه‌های ارتباطی« ترجمه» در انواعمختلف می‌باشد. ترجمه‌ی مکتوب به عنوان نوعی از ترجمه به برگردان پیامی از زبان مبدأ به زبان مقصد به صورت نوشتاری، گفته می شود. پر واضح است ترجمه‌ی مکتوب در انتقال آثار کهن و معاصر دیگر ملل، به ادبیات ما نقش بسزایی داشته است، بنابراین آشنایی با اصول و قواعد آن به عنوان ابزاری برای فهم صحیح اندیشه‌ی نویسنده بسیار مهم می باشد.

با توجه به اینکه درمنابع مختلف به صورت پراکنده به اصول ترجمه‌ی مکتوب پرداخته شده و شناخت صحیح این اصول و به کارگیری آن، عامل اصلی ارائه‌ی ترجمه‌ی مقبول می باشد در این مقاله سعی شده است به بررسی و تحلیل مجموعه ای از مهمترین اصول و قواعد ترجمه‌ی مکتوب از جمله تسلط بر زبان مبدأ و مقصد، فهم موضوع ترجمه، مراعات امانت، تسلط بر اصطلاحات خاص و. . . پرداخته و آنها را تبیین نماید.

واژگان کلیدی: *ترجمه‌ی مکتوب، زبان مبدأ، زبان مقصد، اصول و قواعد، بررسی.*

---

*. E- mail: majidi.dr@gmail. com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۷/۰۵؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۹/۲۸.

مقدمه

ترجمه‌ی خوب عبارتست از نزدیک ترین معادل در زبان مترجم برای مطلب مورد ترجمه با حفظ مشخصات متن اصلی تا آنجا که ظرفیت زبان اول ایجاب کند و عجیب و دور از ذهن ننماید (صفارزاده، ۱۳۸۴، ۲۴).

برای دست‌یافتن به یک ترجمه‌ی خوب و مقبول باید با قواعد آن آشنا شد. اصول و قواعد ترجمه در واقع زیر بناهای اساسی ترجمه هستند که باید همواره در ترجمه به آن توجه کرد. با توجه به افزایش ارتباطات جهانی ونیاز روزافزون به ترجمه و کم کاری در حوزه‌ی ترجمه‌ی عربی به فارسی نسبت به زبان های دیگر به ویژه انگلیسی به فارسی،و بالعکس ضرورت این تحقیق آشکارتر می‌شود.

نیو مارک معتقد است «ترجمه‌ی مکتوب تلاشی برای جایگزین‌کردن جمله‌ای یا پیامی نوشتاری در یک زبان با پیام نوشتاری یا جمله‌ای در زبان دیگر» (کامبیززاده، ۱۳۸۸، ۵۸). در کتب و مقالات مختلف با عنوان اصول و مبانی ترجمه و فن ترجمه، از جمله فن ترجمه یحیی معروف و مقالات فصلنامه‌ی مترجم، به مواردی از اصول و قواعد ترجمه‌ی مکتوب پرداخته شده که جزء مهم‌ترین منابع این مقاله نیز می‌باشند. اما هدف این مقاله جمع‌آوری و بررسی اصول ترجمه‌ی مکتوب در یک مجموعه می‌باشد. در این راستا به شرح و تبیین اصول ترجمه پرداخته شده و برای تفهیم بهتر، اصولی که می‌توانستند ریشه‌ی مشترکی در زمینه‌ی دستور زبان یا مبحث واژگان و محتوا داشته باشند، در دسته‌بندی‌های جداگانه‌ای در کنار هم قرار گرفتند، ولی نباید نادیده گرفت که همه‌ی آنها ریشه در اصول ترجمه دارند و با هم مرتبط هستند.

این پژوهش به شرح و بررسی اصول ترجمه به‌عنوان یک مبحث علمی مورد نیاز مترجم، با روش توصیف و تحلیلی می‌پردازد وبه این سؤالات پاسخ می‌دهد: ۱.ترجمه مکتوب چیست؟ ۲. اصول یک ترجمه مکتوب و موفق چیست؟

فرضیه‌ی پژوهش

۱. ترجمه مکتوب ترجمه‌ای است که در انتقال مطلب فقط از ابزار نوشتاری استفاده شود.

۲. اصول واژگانی، زبانی و محتوایی از اصول اصلی یک ترجمه خوب و موفق است.

در آغاز اصول زبانی ترجمه‌ی مکتوب به عنوان یکی از اصول اساسی ترجمه‌ی مکتوب بررسی می گردد.

الف- اصول دستور زبانی ترجمه‌ی مکتوب

این اصول بیشتر به مباحثی می‌پردازد که مرتبط با دستور زبان است و به ساختار زبان مبدأ و مقصد توجه دارد. در ادامه به هریک از آنها پرداخته می‌شود.

۱. تسلط بر زبان مقصد یا زبان مادری

مترجم باید ضمن تسلط بر دستور زبان و اصول بیان و بلاغت زبان مقصد، در زمینه‌ی متون مختلف از جمله ادبی و غیر ادبی مطالعه داشته باشد و علاوه بر آگاهی از شاهکارهای ادبی، مطبوعات آن زبان را از نظر بگذراند تا ازواژه ها و اصطلاحات روز جایگزین شده، آگاهی داشته باشد (شمس آبادی، ۱۳۸۰، ۴).

یک مترجم خوب باید پیش از ترجمه، نویسنده‌ی خوبی باشد، یعنی سلیس و صحیح و روان بنویسد و در زبان خویش مشکلی نداشته باشد تا در نگارش دچار زحمت نشود (محدثی، ۲۰۰۹). ودیع فلسطین؛ مترجم ادیب، می‌گوید: «اگر زبان مادری در برابر مترجم رام نباشد، برایش سخت خواهد بود که ترجمه‌ای درست و مورد اعتماد ارائه دهد. بنابراین، نوشته‌اش پریشان و بی‌معنا بوده و پیام و رسالتی را که دارای چارچوب مشخص و هدف معینی باشد، دربرنخواهد داشت» (حسن، ۱۳۷۶، ۵۷).

هرچه قدر یک مترجم تسلط بیشتری به زبان مبدأ نسبت بـه زبـان خـودش داشـته باشد، امکان معادل سازی کمتر به وجود می آید ودر نتیجه قدرت تـصرف در مـتن را از دست می‌دهد (بدیعی، ۲۰۱۰م).

بسیاری از مترجمان تسلط به زبان مادری را امری بدیهی می انگارند غافـل از آنکـه مشکل آنها در یافتن یا معادل ساختن برای مفردات، یا در ادای معانی و مفـاهیم دقیـق وقابل قبول، بیشتر به خاطر آشنا نبـودن بـه زبـان مـادری و نـه نقـص ذاتـی آن اسـت (یوسفی، ۱۳۷۱، ۶۵). به چنـد مـورد از ترجمـه‌ی آیتـی از کتـاب تـاریخ ادبیـات حنـا الفاخوری اشاره می شود. «أما عَدَدُها فَقَد إختَلَفَ المُورِّخون فیه؛ در مورد شمار این قصائد نیز مورخان را اختلاف است» ترجمه ی پیشنهادی: تاریخ نگاران در مورد شمار ایـن قـصاید اختلاف دارند. یـا «ثُمَّ قَتَلَهُ: به قتلش آورد» ترجمـه ی پیـشنهادی: او را کـشت (دهـاقین، ۱۳۸۹، ۱۶۶). یا «لا لِفَقدِه عَدِیلاً: فقدانش را عوضی نمی بیند» ترجمه ی پیشنهادی: اگر او بمیرد هیچ کس جای او را نمی گیرد.

۲. تسلط بر زبان مبدأ

یک مترجم خوب ابتدا باید به پایه های اولیه زبـان مبـدأ (زبـانی کـه از آن ترجمـه مـی‌شـود) تـسلط داشـته باشـد یعنـی دسـتور زبـان، واژگـان، معـانی گونـاگون آنهـا، ریزه‌کاری‌های زبان، اصطلاحات و معانی نهفته ای که برخی از واژگان و عبارت ها دارنـد را به‌خوبی بداند. همچنین به فرهنگ، اوضاع جغرافیایی، آداب ورسوم، وضـع اجتمـاعی، سیاسی- اقتصادی به ویژه ادبیات، تاریخ و روحیات آن ملت آشنا شود تـا از ایـن طریـق بتواند مفهوم واقعی عبارات و اصطلاحات بکار رفتـه در مـتن را بـه خـوبی درک کنـد و معادل دقیق آن را با سبک و سیاق سخن و بافت کـلام بـه کـار گیـرد (شـمس‌آبـادی، ۱۳۸۰، ۴۱).

مترجم در کنار تسلط بر زبان مبدأ، با توجـه بـه نـاهمگونی قالـب بنـدی جـوهره‌ی ساختار در زبانها و با توجه به اینکه ممکن است قالب های ساختاری به ظـاهر همگـون، در دو زبان مختلف دارای ارزش و نقـش ارتبـاطی متفـاوت باشـدنباید سـاختارها زبـان مبدأ را با ساختارهای متناظرشـان در زبـان مقـصد جـایگزین کنـد بـدون اینکـه ارزش و نقش ارتباطی آنها را مد نظر قرار دهد؛ زیـرا چنـین کـاری نـه تنهـا باعـث مـی شـود

متن ترجمه به اصطلاح «بوی زبان مبدأ» را داشته باشد و غیر طبیعی جلوه کند بلکه در دراز مدت رواج ناروای صورت ها و قالب های زبان مبدأ در زبان مقصد موجب اختلال در نظام آن زبان می شود (لطفی پور ساعدی، ۱۳۸۱، ۷۷). مثلاً در ضرب المثل «سبق السیف العذل» اگر بصورت تحت اللفظی،یعنی «شمشیر بر ملامت پیشی گرفت» ترجمه شود در زبان فارسی نقش ارتباطی را برقرار نکرده؛ زیرا معادل درست آن در زبان فارسی «کار از کار گذشت» می باشد. یا مثلا «التدخین ممنوع » در فارسی «استعمال دخانیات ممنوع» ترجمه شده که این معادل یابی خود دارای اشکالاتی است؛ از سویی واژه های عربی بکار رفته و از سویی دخانیات به دود ناشی از ماشین ها و کارخانه ها اطلاق می‌شود، بنابراین، این ترجمه صحیح نمی باشد. معنای دیگری که برای «التدخین ممنوع» در فارسی رایج است «سیگار کشیدن ممنوع است» می باشد که باز هم واژه ی عربی «ممنوع» آمده و بهتر است عبارت «سیگار نکشید » به عنوان معادل فارسی درست جایگزین آن شود.

۳. رعایت دستور زبان در ترجمه

درست بودن هر نوشته ای منوط به این است که در آن اصول و قواعد ودستور زبان رعایت شده باشد وگرنه آن نوشته غلط و از دید ادبی فاقد ارزش خواهد بود (قاضی، ۱۳۷۲، ۳۳).

گاهی دستور زبان مبدأ به نوعی در ترجمه به زبان مقصد اثر می‌گذارد بدین‌معنا که عبارت زبان مقصد قدری از خصوصیات نحوی زبان مبدأ را حفظ می‌کند، بارزترین نمونه‌ی این نوع تأثیر، در ترجمه‌ی تحت‌اللفظی دیده می‌شود؛ در این نوع ترجمه به‌جای هر واژه از زبان مبدأ واژه‌ای از زبان مقصد قرار می‌گیرد و جمله‌ای که به این طریق جایگزین می‌شود، تاحدودی رنگ و بوی نحو زبان اصلی را دارد (معروف، ۱۳۸۶، ۵).

بنابراین، مترجم باید به ساختار زبان مبدأ و مقصد آگاهی کافی داشته باشد تا علاوه بر واردکردن ساختار زبانی به زبان دیگر، معنای نامفهومی ارائه ندهد. مثلاً در ترجمه‌ی تفسیر طبری آیات به‌صورت تحت‌اللفظی ترجمه شده است. آیه‌ی ۱۹-۲۰ سوره‌ی

ذاریات، «**وَفِی أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِلسَّائِلِ وَ الْمَحْرُومِ ۱۹ وَفِی الأَرْضِ آیاتٌ لِلْمُوقِنِینَ ۲۰**»، به‌صورت زیر ترجمه شده است:

«اندر خواست‌های ایشان حقیست مر خواهندگان را و بی روزیان را و اندر زمین نشانه‌هاست بی‌گمانان را» (طبری، ۱۳۵۶ ، ۱۷۵۲).

۴. پرهیز از ترجمه به زبان غیر فصیح

یکی دیگر از مشکلاتی که اغلب گریبانگیر مترجم می‌شود استفاده از کلمات غیر فصیح و تقریباً محاوره ای و عامیانه است که نگارش آن ضرورتی ندارد. استفاده از این قبیل واژگان تا حدود زیادی از ظرافت و زیبایی ترجمه می کاهد (معروف، ۱۳۸۶، ۶۱).

ناگفته نماند ترجمه ی محاوره ای و عامیانه در جایگاه خود مثلاً داستان و نمایشنامه و فیلم ارزشمند است.به چند مورد از این ترجمه ها اشاره می کنیم "أرجو ألا ترفضیها و لا تسیئی تأویلها" فقط امیدوارم آن را رد نکنی و ازش برداشت بد نداشته باشی (احمدی، ۱۳۸۹، ۲۷۳).

"کیف لا تعلم؟ ألم تکن هنا؟ هل هی أوصتک بأن تقول ذلک؟" چطور نمی دانی؟مگر اینجا نبودی؟ آیا او از تو خواسته که این را بگویی؟ "(همان: ۲۶۷).

"ما یقول الجیران «زینب» عنی؟ أترکیهم، لا تحفلی برّدّ" زینب همسایه ها درباره ی من چه می‌گویند؟ زینب: رهایشان کن، پاسخشان را نده.

"خَلّی حسابه لا تعدّی" حسابش را رها کن و مشمار (خادمی، ۱۳۸۸، ۱۷۵).

۵. دانستن نقش‌های گوناگون زبان

اگر مترجمی اطلاع از این نقش ها نداشته باشد یا آن ها را به خوبی از یکدیگر تمیز ندهد، نمی تواند ترجمه‌ی خوب و روانی ارائه دهد این نقش ها عبارتند از:

۱. نقش ارتباطی و اطلاع رسانی: زبان در وهله‌ی نخست، ابزار ارتباط میان افراد جامعه یا به‌عبارت دیگر، وسیله‌ی تفهیم و تفاهم است. چیزی که هرروز به‌کمک آن می‌توانیم نیازهای اجتماعی خود را برآورده کنیم. مثلاً موقع خرید و فروش می‌گوییم «یک کیلو سبزی بده». در اینجا زبان واسطه‌ای بیش نیست، اصل کار چیزی

بیرون از زبان است و زبان فقط محمل انتقال واقعیت بیرونی است. این نوع کاربرد زبان را کلام وابسته به واقعیت می نامیم (حسینی، ۱۳۷۵ ، ۱۲۳). بسیاری از موضوعات کتاب‌ها، روزنامه‌ها و مجلات نقش اطلاع‌رسانی دارند (شمس‌آبادی، ۱۳۸۰، ۵۵).

۲. نقش دیگر زبان تعبیرهای مختلف نقش ادبی،شعری، هنری یا تخیلی نامیده می‌شود. این نقش زبان را کلام وابسته به خود یا کلام خود ایستا می نامیم. مثلاً این شعر حافظ را «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند / گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند» اگر فقط عنوان خبر به آن دهیم نه چیز دیگر، ارزشی ندارد(حسینی،۱۲۴). در این مورد مخاطب هیچ نقشی ندارد. بسیاری از گفته های شکسپیر در هملت همچنین نیایش ها، اشعار غنایی و تمامی مرثیه ها از این مورد به شمار می آیند (شمس آبادی، ۱۳۸۰، ۵۶).

۳. نقش زیبایی شناختی: در این مورد گوینده تنها به زیبایی های کلامی توجه می کند. مقامات یا متون مصنوع در ادبیات عربی از این گونه هستند، مترجم در چنین شرایطی باید از متون مصنوع و فن مقامه نویسی اطلاعات کافی داشته باشد، نویسندگان آن را بشناسد و آثارشان را مطالعه کند (همان: ۶۲).

۴. نقش صحبت گشایی: هدف در این مورد تنها کلام برای کلام است. مثال دو نفر در سفر خود روی صندلی یک ردیف اتوبوس کنار هم نشسته‌اند و با یکدیگر هیچ آشنایی ندارند. آن‌گاه یکی از آنها سخن را درباره‌ی وضع هوا آغاز می‌کند تا مقدمه‌ای برای همنشینی چندساعته باشد و هیچ هدف دیگری از این سخنان ندارند (همان: ۷۰).

۶. حفظ زبان خاص متن

یکی دیگر از اصول ترجمه این است که مترجم زبان متن مورد نظررا بفهمد زیرا در هر متنی لغات و اصطلاحات ومعانی حقیقی و مجازی و استعاری وجود دارد واز قواعد جمله سازی خاص پیروی می کند. اگر مترجم به آن زبان تسلط نداشته باشد در ترجمه دچار اشکال می شود؛ چون ساختار کلام در زبان های مختلف یکسان نیست (محدثی، ۲۰۰۹).

از سوی دیگر درباره‌ی حفظ زبان متن، گروهی معتقدند مترجم، اهل این زمانه است و برای مردم این زمانه ترجمه می کند ولاجرم باید هر متنی، از جمله متـون قـدیمی را به فارسی امروز برگرداند. چون مخاطبان او به این زبان می گویند و می نویـسند و ایـن زبان را به آسانی درمی یابند. گروه دیگری براین باورند که زبان ترجمه در متون قدیمی با توجه به زمان و فضا و حال و هوا و ماهیت شخصیت ها و رویدادها باید زبانی متفاوت با زبان امروزی باشد نه به این معنا که مثلا زبان ۱۵۰۰ سال پیش معادل‌یابی شود بلکه حتی‌المقدور واژه ها وعبارات قابل فهم قدیمی برای انعکـاس قـدمت، وارد زبـان معاصـر شود (کوثری، ۲۰۱۰).

همچنانکه محمد قاضی، پیشکسوت ترجمه معتقـد اسـت زبـان مـتن در دوره هـای مختلف متفاوت است مثلاً نثر مرزبان نامه وکلیله و دمنه با نثر معاصر مانند بزرگ علوی یا جمال زاده فرق دارد. حال اگر اینها به یک نثر وزبان ترجمه شوند بدون شک ترجمـه موفقی نخواهد بود حتی در میان آثار نویسندگان معاصر نیـز اخـتلاف زبـان وجـود دارد (قاضی، ۱۳۷۲، ۳۲).

۷. رعایت اطناب و ایجاز در ترجمه

گاهی نویسنده مطلبی را در یک کلمه یا در یـک جملـه کوتـاه بیـان کـرده اسـت و مترجم عین آن را وافی به أدای مقصود نمی داند در نتیجـه بـه شـرح و بـسط آن مـی پردازد. پیداست که چنین کاری از رعایت امانت به دور است(همان، ۳۳). ازطرف دیگـر، اگر در گفتار نویسنده اصلی اطناب وجود داشته باشد باز هم مترجم حق نـدارد کـه بـه اختیار خود در آن دخل و تصرف کند (معروف، ۱۳۸۶، ۵۴). در واقع حـذف در ترجمـه جایگاهی ندارد، اما اگر به منظور سهولت وروانی بیشتر صورت گرفته باشد قابل اغمـاض است (همان: ۵۵).

در صورتی که مترجم لازم بداند در مورد مطلبی از متن اصلی توضیح دهـد یـا نظـر شخصی خود را بیان کند می تواند این توضیحات را به صورت حاشیه در زیر صفحه ذکر کند و رابطه حاشیه با متن را با نوشتن عدد یا ستاره در متن اصلی ودر آغاز حاشیه خود روشن کند علامت [م] در پایان حاشیه، مبین این خواهد بود که توضیح از مترجم است (وزین پور، ۱۳۸۱، ۳۰۰). با وجود این گاهی شرایط ترجمه و برخی از ضرورت هـای آن

ایجاب می کند که مترجم عبارت یا جمله ای را از متن اصلی حذف کند و یا آن را توضیح دهد واین کار خاص یک مترجم و یک زبان نیست، بلکه در همه زبان ها و مترجمان دیده می شود. مانند ترجمه های مختلف یک کتاب که به ندرت با متن اصلی برابر است (حسن، ۱۳۷۶، ۷۱).

۸. پرهیز از سره‌نویسی و عربی‌زدایی

نکته ی مهم دیگر در اصول ترجمه آن است که مترجم به فکر پالاییدن زبان فارسی از واژه های رایج عربی و جایگزینی آن با فارسی سره نباشد. این مطلب از باب تعصب نسبت به زبان عربی نیست؛ زیرا در سایر زبان ها هم قضیه به همین صورت می باشد (معروف، ۱۳۸۶، ۵۹).

هیچ زبانی نیست که از ورود واژه‌های بیگانه برکنار مانده باشد، پس صرف ورود واژه‌های بیگانه به‌خودی خود نمی‌تواند خطری به‌شمار رود. اگر چنین می‌بود، «زبان فارسی در رابطه‌ی چندین‌وچندساله‌اش با زبان عربی و أخذ ده‌ها هزار واژه و اصطلاح از آن زبان، تاکنون می‌بایست به‌کلی نابود شده باشد و حال آنکه نه‌تنها چنین فاجعه‌ای رخ نداده، بلکه برعکس چه‌بسا تکامل آن و توانایی کم‌نظیرش در بیان ظریف‌ترین دقایق فکری و معنوی و امکانات درونی‌اش برای انطباق با پیچیده‌ترین مسائل فرهنگی و علمی جهان امروز، در وهله‌ی نخست مرهون همین أخذ و اقتباس بوده است» (نجفی، ۱۳۶۱، ۴). پیشینیان ما در گرماگرم نفوذ زبان عربی، هرجا احساس نیاز کرده‌اند، به ابداع کلمات و ترکیبات جدید پرداخته‌اند و با این‌کار در اعتلا و گسترش زبان فارسی سنگ تمام گذاشته اند (حسینی ،۱۳۷۵، ۱۶).

بنابراین زبان‌ها بدون تأثیر و تأثر از هم رشد نمی‌کنند و راکد و منزوی باقی می‌مانند. هرچند بحث سره‌نویسی و عربی‌زدایی مخالفان و موافقان خاص خود را دارد.

ب- اصول واژگانی ترجمه‌ی مکتوب

این اصول به انتخاب واژگان و اصطلاحات و معادل‌های صحیح و رایج در زبان مقصد می‌پردازد؛ زیرا عدم گزینش واژه های درست باعث اختلال در فهم مطلب می‌شود.

۱. استفاده از لغت‌نامه و پرهیز از اعتماد بر حافظه

یکی از ابزارهای مهم در کار ترجمه، لغت‌نامه است، هرگونه مسامحه در استفاده‌نکردن از آن، اعتماد به حافظه و اکتفا به معنای کلماتی که در ظاهر کامل‌کننده‌ی متن است، اما معنای صحیح واژه نیست، موجب به‌خطارفتن مترجم خواهد شد. به نمونه‌ای از تاریخ طبری توجه کنید: «أهدت له زینب بنت الحارث إمرأة سلام بن مشکلة شاة مصلیة». ترجمه: «زینب دختر حارث، زن سلام بن مشکله بزغاله‌ای برای وی هدیه آورد». در این ترجمه گوسفند بریان «بزغاله» ترجمه شده، اگرچه ممکن است «شاة» در برخی لغت‌نامه‌ها به‌معنای گاو وحشی، گوسفند، بزغاله آمده باشد، اما معنای رایج این واژه «گوسفند» است. علاوه برآن، واژه «مصلیة» هم ترجمه نشده است (معروف، ۴۹).

نکته‌ی دیگر در این زمینه ترجمه ی فعل هایی است که معنای مجرد و مزید آنها با یکدیگر متفاوت است در چنین حالتی مترجم ممکن است با تکیه بر محفوظات در ترجمه به خطا رود. مانند: «ضرب: زد»، «أضرب: اعتصاب کرد»(همان: ۵۱). بهتر است ابتدا از فرهنگ یک زبانه و سپس از فرهنگ دو زبانه استفاده شود؛ زیرا فرهنگ دو زبانه برای یافتن معادل دقیق، بهتر است و فرهنگ یک زبانه مترجم را با روح ترجمه آشناتر می کند. برای یافتن معادل واژه های تخصصی و اصطلاحات باید به فرهنگ های تخصصی و فرهنگ اصطلاحات مراجعه کرد(ناظمیان، ۱۴،۱۳۸۵).

۲. معادل‌یابی

یافتن برابر و معادل، برای لغات و اصطلاحات و تعبیرات از مراحل دشوار ترجمه است؛ مترجم هرچه ادیب‌تر و پرمطالعه‌تر باشد، به‌لحاظ وسعت دایره‌ی معلوماتش بهتر و دقیق‌تر می‌تواند معادل‌یابی کند. گاهی در متن کلمه‌ای به‌کار رفته است که با مراجعه به لغت می‌بینیم به چندین معناست. در ترجمه کدام‌یک را باید آورد؟ هم باید دید کدام معنا با سیاق جمله و مطالب سازگار است و هم از میان معادل های نزدیک به هم آنچه را که دقیق‌تر، نزدیک‌تر و مصطلح‌تر است باید برگزید. به علاوه یک واژه در کاربردهای مختلف، شاید معادل های مصطلح مختلفی داشته باشد که باید سراغ رایج ترین آنها

رفت (محدثی، ۲۰۰۹). مثلاً «سَیِّیءُ التَربِیَه: بی تربیت»، «تَغذیة سَیِّئَة: سوء تغذیه»، «سُلُوکٌ سَیِّیءٌ: رفتار ناپسند» واژه‌ی «سَیِّء» در این کلمات و تعابیر همه از ریشه واحد است ولی در معادل ها، گاهی کلمات مختلفی باید گذاشت که همیشه کلمه ی «بد» معادل مطلوب آن نیست. یافتن وتشخیص «تشابه های» هر دو زبان و نیز« تفاوت »های آن در کیفیت جمله بندی و قواعد نگارش و کاربرد اصطلات و لغات، از نیازهای عمده مترجم است. البته گاهی هم برای یک کلمه ترکیب، اصطلاح یا معادل شناخته شده ای نیست، اگر مترجم ادیب و زبان شناس باشد می تواند برابر و معادل وضع کند. این اصطلاح‌سازی باید منطبق بر قواعد ادبی زبان مقصد باشد. اصطلاح سازی در موارد نبود واژه های معادل، اغلب در متون و موضوعات علمی و فنی و ابزار و ادوات صنعتی پیش می آید (همان، ۵).

۳. تسلط بر اصطلاحات خاص

همیشه جملات به صورت عادی و معمولی نیست گاهی در متن اصطلاح، ضرب‌المثل، معنای مجازی و کنایی یا تعبیر علمی خاصی که معنای ویژه‌ای دارد، به‌کار می‌رود. مترجم باید هم اصطلاحات خاص «زبان مبدأ» را بداند هم اصطلاحات معادل آن را در «زبان مقصد»، مثلاً «التَمیِیزُ العُنصُری» اصطلاحاً به‌جای «تبعیض نژادی» است و «تقریر یومی»، «گزارش روزانه». ندانستن اصطلاحات، کار ترجمه را مشکل می سازد؛ زیرا این کار تنها از «کتاب لغت » برنمی‌آید. ضرب‌المثل‌ها، طنز، کنایات و ... نیز در همین مقوله است و دانستن معادل آنها در زبان دوم بسیار کار ساز است (همان: ۳).

همچنین در ترجمه، اصطلاحات علمی وفنی باید زیر آنها خط کشید(تا در حروف چینی درشت ترچیده شود) ومعادل خارجی آن در حاشیه صفحه بیاید ودر صورت لزوم در همان حاشیه آن اصطلاح تعریف گردد. این روش تنها در مرتبه اول ضرورت دارد، در صورت تکرار یک اصطلاح در بقیه ی متن تنها به ذکر معادل فارسی آن اکتفا خواهد شد (وزین پور، ۱۳۸۸، ۳۰۱).

۴. پرهیز از تعدد مترادفات

مترجم باید تا حد امکان سعی کند در برابر هر واژه از زبان مبدأ، تنها یک واژه از زبان مقصد قرار دهد. تعداد مترادفات اگر از حد طبیعی خارج شود؛ موجب افزایش حجم کتاب می شود به عبارت دیگر اگر در مقابل هر واژه ی عربی مانند «البر» دو واژه‌ی فارسی «نیکی و احسان» قرار داده شود پس از مدتی ترجمه چند برابر اصل خواهد شد (معروف، ۱۳۸۶، ۵۴).

۵. انتخاب واژه های مأنوس در ترجمه

از اصول اولیه و مهم در ترجمه، دقت در گزینش واژگان مأنوس در زبان مقصد است؛ زیرا ترجمه نباید از اصل دشوارتر باشد. مترجم باید سعی کند واژه هایی را برگزیند که در زبان مقصد قابل فهم است استفاده از واژگان ترجمه نشده در زبان مقصد، غالباً موجب سردرگمی خواننده می شود (همان:۵۵). همچنین مترجم باید از یک ذوق ادبی و احساسی دقیق برخوردار باشد که زیبایی واژه های برگزیده برای ترجمه را به او بنمایاند، واژه هایی که ذوق یا عرف عام از آنها متنفر نباشد و در کاربرد، به آسانی بر زبان‌ها جاری شود. به عبارت دیگر در نزد عامه ی مردم، دارای معنای خاص ناشایستی نباشد و در آنها تنافر حروف وجود نداشته باشد(حسن، ۱۳۷۶ ، ۱۸۱).

مترجم باید درترجمه‌ی مطالب سعی کند کلمات و لغات معادل با اصل و وافی به مقصود را پیدا کرده، سپس فصیح ترین و رساترین آنها را برگزیند (معروف: ۵۶). به چند نمونه از ترجمه ی غیر فصیح جملات و کلمات در ترجمه‌ی کتاب «دختران ریاض»اشاره می کنیم:

«سیل متلک‌های معصومانه و وقیحانه» (رجاء عبدالله صانع، ۱۳۸۸، ۳۴). سیل متلک های با غرض و بی غرض.

«بین دوستان سه گانه اش پخش کرد» (همان: ۶۸). بین سه دوستش پخش کرد.

«آن موقع به مخت پلاتین چسبیده بود»(همان،همان). مغزت کار نمی کرد.

«کار مهملی است» (همان: ۶۶). کار بیهوده ای است.

«لمیس سارا را واقعاً آشفته خود کرده بـود»(همـان : ۲۰۲). لمـیس سـارا را واقعـاً شیفته ی خود کرده بود.

«هیچ گاه عشق را نجاستی تصور نمی کرد(همان : ۱۳۹)». هیچ گاه عشق را آلـوده تصور نمی کرد.

۶. انتخاب واژگان دقیق و خوش آهنگ به‌جای واژه‌های متن اصلی

انتخاب واژه های درست و دقیق و خوش آهنگ به ذوق و سلیقه یا به ویژگـی هـای هنر مربوط می شود، می دانیم که واژه ها در زبان خارجی همچون زبان فارسـی معـانی متعدد دارند و نیز برای یک معنی گاه واژه های متفاوت وجود دارد به عنـوان مثـال در رمان «دن کیشوت سروانتس» به لحن خاص خود «پهلوان پنبـه» را بـه صـورت کـسی توصیف کرده است که همیشه قیافه‌ی غمـزده و محزونـی دارد در صـورتی کـه محمـد قاضی آن را به صورت پهلوان افسرده سیما آورده است (قاضی، ۱۳۷۲، ۳۲) وگمان کرده آن از «پهلوان غمگین چهره» یا «محزون قیافه» خوش آهنگ تر است. انتخـاب واژه هـا ی خوش آهنگ ودرست و دقیق یکی از جنبه های هنری ترجمه است که بر ارج و قـدر آن به میزان زیادی می افزاید(همان : ۳۳).

۷. انتخاب عنوان مناسب

اصولاً عنوان کتاب ترجمه شده نباید مغـایر بـا عنـوان کتـاب در زبـان مبـدأ باشـد، گاه دیده می‌شود مترجم با انگیزه‌های مختلف مانند جلب خریدار و غیـره عنـوان کتـاب مبدأ را در ترجمه تغییر می‌دهد (معروف، ۱۳۸۶، ۵۳). این تغییر نـوعی دخـل و تـصرف در کار نویسنده‌ی اصلی است؛ زیرا انتخاب و یا تغییر عنوان از وظایف مترجمـان نیـست (همان، ۵۴). ولی می‌توان در ترجمه‌ی عنوان تاحدودی آزاد عمل کرد و سنت‌های ادبـی و سلیقه‌ای خواننده «میزبـان» را زیـر نظـر گرفـت، امـا هـر گزینـشی بـه‌هرحـال بایـد با اتکا به متن و ارزیابی آن صورت گیرد؛ عنـوان اثـر در مقـام چکیـده ی آن اگـر غلـط باشد می تواند برداشت نادرستی از تمامی متن به مخاطب ارائه دهـد (حـدادی، ۱۳۷۵، ۹۰).

محمد قاضی معتقد است ترجمه‌ی اسم کتاب از مشکل ترین و حساس ترین مراحل ترجمه محسوب می‌شود و باید مترجم با دقت و وسواس خاص این مقوله را رعایت کند او گاهی اسم کتابها را به دلایلی از جمله رسا نبودن نام به گونه ای دیگر ترجمه کرده است مثلا کتاب «ماجرای یک پیشوای شهید » در ابتدا تحت عنوان« ماجرای یک مسیحی فقیر » انتشار یافته است(قانعی فرد، ۱۳۷۹، ۷۱).

بنابراین، اگر تغییر عنوان با هدف رساندن دقیق‌ترین و بهترین معادل در زبان مقصد باشد، قابل اغماض است؛ مثلاً سریال «الرساله» عربی که در فارسی با وجود رایج‌بودن واژه‌ی رسالت از معادل «محمد رسول‌الله» استفاده شده است یا واژه‌ی «المغامرة» که ترجمه‌ی «داستان‌ها» از ترجمه‌ی «ماجراجویی‌ها» شایع تر و مفهوم تر است.

۸. درک اصل تأثیر برابر واحد ترجمه

متن ترجمه‌شده باید تأثیر مشابه متن اصلی در خواننده داشته باشد (شمس‌آبادی، ۱۳۸۰، ۷۶). اصل تأثیر برابر به مسأله‌ای دیگر به نام «واحد ترجمه» وابسته است. در واقع این واحد ترجمه است که گونه‌های متفاوتی از آن را به‌وجود می‌آورد، هر مترجم باید بداند چه بخشی از متن را برای برابریابی برگزیند. آیا واژه را یک واحد بنامد؟ یا عبارت و جمله را برای برابریابی، واحد ترجمه به‌شمار آورد؟ روشن است هرگاه با واژه‌ی «الرأس» به‌تنهایی روبه‌رو می‌شویم آن را سر ترجمه می‌کنیم و به این کار نداریم که این واژه از عناصر کوچکتری مانند ر. أ. س، تشکیل شده است در واقع ما کل «رأس» را یک واحد به شمار می آوریم و نیز هرگاه با واژه ی «المال» روبرو می شویم آنرا «دارائی» ترجمه می‌کنیم. گونه‌ی دیگری نیز وجود دارد که این هر دو واژه در کنار یکدیگر می‌آیند و «رأس المال»را تشکیل می‌دهند. در اینجا واحد ترجمه یعنی بخش برابرگزینی «الرأس» و «المال» نیست، بلکه به‌عنوان یک واحد تلقی می گردد و نمی‌توانیم آنرا به «سر دارایی» ترجمه کنیم - کاری که در بسیاری از ترجمه ها به چشم می خورد ومعادل درست آن سرمایه است (همان: ۷۷).

برای فهم بهتر معنای واحد ترجمه به ترجمه اصطلاحات و ضرب المثل ها و تعابیر می پردازیم. مثلاً: اصطلاح «قسم المرور» یا ضرب المثل «تسمع بالمعیدی خیر من أن تراه» در صورتی که واژگان شان ترجمه شود، معنای «بخش گذشتن» و «نام معیدی را بشنوی بهتر از آن است که او را ببینی» به دست می آید که برای فارسی زبانان مفهوم نیست؛ چون واحد طبیعی ترجمه نادیده گرفته شده است هر چند برخی مترجمان ترجمه‌ی واژگانی را رعایت امانت می دانند(شمس آبادی، ۱۳۸۰، ۷۹). معنای اصطلاحی مثال‌های بالا «اداره راهنمایی و رانندگی» و «آواز دهل شنیدن از دور خوش است» می‌باشد (همان: ۸۰).

ج- اصول محتوایی ترجمه‌ی مکتوب

این اصل در ترجمه به فهم محتوای متن مورد ترجمه توجه دارد که این محتوا شامل موضوع لحن، سبک، احساس و باور نویسنده می شود:

۱. فهم موضوع ترجمه

مترجم باید اطلاعات زیادی در زمینه موضوع ترجمه داشته باشد، تصور اشتباهی که وجود دارد این است که مترجم باید هر متنی را ترجمه کند در صورتی که اینطور نیست مترجم می تواند در یک یا چند موضوع به مقدار تلاشی که کرده است به ترجمه بپردازد (شمس آبادی، ۱۳۸۱، ۶۱).

صرف دانستن یک زبان، نباید سبب شود که در هر موضوعی انسان دست به ترجمه بزند. رشته ها و علوم مختلف، گاهی از مباحث، موضوعات و اصطلاحات خاصی برخوردار است که اگر مترجم با آن موضوع آشنا نباشد به خوبی از عهده ی ترجمه بر نمی‌آید (محدثی، ۲۰۰۵).

جاحظ دراین باره می گوید: «مترجم باید در آنچه که ترجمه می کند توانا باشد و خود صاحب همان دانشی باشد که مؤلف دارد؛ بدین معنا که در زبان مبدأ و مقصد تبحر داشته باشد به قسمی که هر دو زبان را به یک اندازه و آن هم به غایت بداند. هر چه علمی دشوار ودانایان به آن اندک باشند به همان اندازه کار بر مترجم آن علم مشکل تر می گردد »(معروف، ۱۳۸۶، ۴۵).

فلیکس دوما - یکی از صاحب‌نظران غربی - در این‌باره می‌نویسد: «کسی که نبوغش به اندازه‌ی صاحب اثر نیست، نباید اثر او را ترجمه کند». این عقیده با اینکه قدری با واقعیت ملموس فاصله دارد اما سخنی درخور تأمل است؛ زیرا ترجمه متون تخصصی مستلزم دانش وآگاهی مخصوص درآن زمینه است(همان، ۴۵).

بنابراین آشنایی با موضوع متن اصلی، نقش مهم وبسزایی در توفیق مترجم برای ارائه ی ترجمه ای صحیح وروان دارد. علوم ودانش های مختلف سرشار از اصطلاحات و تعابیری هستند که مرز ومحدوده آنها را از یکدیگر تفکیک می کند (ناظمیان، ۲۳،۱۳۸۵).

۲. مراعات امانت و پرهیز از هرگونه دخل وتصرف

یکی از اصول بسیار مهم در ترجمه، مراعات امانت و پرهیز از هرگونه دخل و تصرف است که متاسفانه کمتر مورد توجه قرار می گیرد مترجم به عنوان نماینده و امین مؤلف باید از موضوع وسبک او محافظت کند. این امانت داری باید تا آنجا پیش رود که اگر مؤلف خواست کتابش را به زبان ترجمه بنویسد چندان تفاوتی با آن نکند اصولاً در ترجمه، غیر از یافتن واژه های برابر وقراردادن آنها در جملاتی که از نظر دستوری صحیح است، باید به آهنگ کلمات گوش داد و خود را به جای خواننده قرار داد واز زاویه دید او به جملات نگریست و قضاوت کرد. باید عباراتی را که ساخته ایم کنار یکدیگر قرار داده سپس به طنین عبارت ها چندبار گوش دهیم تا بهترین کوشش ما برای حفظ امانت مراعات شده باشد (معروف، ۱۳۸۶، ۴۷).

علاوه بر تخصص و مهارت، مترجم باید نسبت به محتوا یا مؤلف متن یا موضوع خاص، نظر شخصی خود را اعمال نکند و متعهد به متن باشد. دخالت‌دادن دیدگاه ها و پیش فرضهای شخصی در ترجمه از اعتبار آن می کاهد. اگر مترجم دیدگاه مؤلف را قبول ندارد، می تواند در پاورقی و الحاقات بیان کند نه اینکه متن را طبق دلخواه و سلیقه ی خود ترجمه کند. نکته ای که باید افزود این است که در ترجمه به خصوص در ترجمه ی متون ادبی و مذهبی مثل قرآن، حدیث و دعا، رعایت شیوایی وزیبایی ترجمه، موجب دور شدن از امانت می شود و رعایت

امانت در ترجمه نوشته را از زیبایی وشیوایی دور می‌کند جمع میان این دو خیلی دشوار است و هنرمندترین مترجمان آنانند که شیوایی و امانت را هر چه بیشتر در ترجمه خود داشته باشند.عمده دشواری کار ترجمه در متون دینی و مذهبی از همین جا سرچشمه می‌گیرد. به خصوص درمواردی مثل قرآن، ژرفای مفاهیم و تفسیرهای گوناگون، کارترجمه را سخت تر می سازد (محدثی، ۲۰۰۹).

ناگفته نماند یکی از دلایل افت ترجمه، غالباً ناشی از پایبندبودن بیش از حد مترجم به جنبه‌های صوری لغات، عبارات و ساختارهای زبان مبدأ می‌باشد چون او این پایبندی را رعایت امانت می‌داند و می‌کوشد ظاهر الگوهای رعایت دستوری و ترکیبات لغوی زبان مبدأ را برهم نزند و عیناً آن را از زبان مبدأ به زبان مقصد برگرداند و در نتیجه، کار چیزی خواهد شد که اصطلاحاً به آن ترجمه‌ی تحت‌اللفظی می‌گویند (هژبرنژاد، ۱۳۷۲، ۱۴۹). مثلاً در سوره‌ی ۱۵، آیه‌ی ۲۲ «**و أَرسلنا الریاح لواقح**» در یکی از چاپ‌های متداول قرآن چنین ترجمه شده است: «ما بادها را آبستن‌کنان فرستادیم». ترجمه‌ی دیگر «ما بادهای آبستن‌کن رحم طبیعت را فرستادیم» می‌باشد. این‌ها تقریباً ترجمه‌ی لفظ به لفظاند و با این‌همه امین نیستند، زیرا سبک را فدای محتوا کرده‌اند. اما ترجمه‌ی همین عبارت در یک متن متعلق به قرن پنجم-ششم هجری از امام محمد غزالی (یا احتمالاً ابوحفض نجم‌الدین عمر نسفی) چنین است: «و ما بادها را به دامادی گل‌ها و درختان فرستادیم» این ترجمه امین است هرچند «دامادی» و «گلها» و «درختان» را از خود به متن افزوده است، زیرا مترجم می‌دانسته که در اینجا سبک متن اصلی را چگونه به فارسی برگرداند تا در عین حال هم محتوا را کاملاً بیان کرده باشد و هم سبک شاعرانه را (حسینی، ۱۳۷۵، ۱۳۰-۱۳۱).

۳. حفظ سبک نویسنده

رعایت سبک به انتخاب معادل صحیح واژه ها و ساخت دستوری جمله در زبان مقصد وابسته است به عبارت ساده تر از میان چند واژه‌ی معادل و چند ساخت دستوری

می بایست گونه ای را انتخاب کرد که در مجموع بتواند سبک متن زبان مبدأرا در زبـان مقصد نشان دهد (صفوی،۱۳۷۱، ۷۴).

متن گاه ساده وروان یا ادبی و توصیفی یا علمی ومحققانـه اسـت. متـرجم نیـز بایـد به متن وفادار بماند و آن سبک را در ترجمه حفـظ کنـد بـه خـصوص اگـر شـعری یـا متن ادبی زیبایی ترجمه شـود بایـد در حـد امکـان نکـات بـدیعی و صـناعات لفظـی و ظرافت های بکـار رفتـه در مـتن نخـستین در ترجمـه اعمـال شـود وایـن کـار بـسیار دشواری است. رعایـت سـبک مـتن مبـدأ در ترجمـه بـه نـوعی امانـت در ترجمـه هـم محسوب می شود، هم باید دید مؤلف چه گفته وهم اینکـه چگونـه گفتـه اسـت. سـبک ترجمه در موضوعات مختلف و رشته های گوناگون کلامی نیز یکـسان نیـست(محـدثی، ۲۰۰۹).

گاهی سبک و زبـان نویـسنده‌ی مـتن اصـلی نادیـده گرفتـه مـی‌شـود، ایـن مـورد به‌وضوح در ترجمه‌ی شـفاهی یـا زیرنـویس بعـضی از فـیلم‌هـا مـشاهده مـی‌شـود کـه مخاطبان متن اصلی - چه شنیداری و چـه دیـداری - همـه بـرای مثـال مـی‌خندنـد و مخاطبان زبان مقصد هاج و واج می‌مانند که چیز خنده‌داری گفتـه نـشده اسـت (تقـی بیگی، ۲۰۱۰).

مترجم برای آنکه بتواند سبک متن اصلی را به زبان ترجمه انتقال دهد، بایـد عـلاوه بر احاطه به آنچه مربوط به زبان به‌معنای اخص (جنبه‌هـای آوایـی، واژگـانی، نحـوی) و موضـوع و محتـوا (علمـی، ادبـی، مطبوعـاتی)، اعتقـادات نویـسنده‌ی آن مـتن، تجربـه، ملاک‌ها، گرایش‌های ذوقی وی را داشته باشـد یـا لااقـل آن‌هـا را درک کنـد (کیـوانی، ۱۳۷۹، ۱۲).

۴. حفظ لحن نویسنده

در آثار ادبی و شعری لحن، یعنـی حالـت نویـسنده و شـاعر نـسبت بـه موضـوع یـا خواننـده یـا خـودش (حـسینی، ۱۳۷۵، ۱۶۵). نویـسندگان همـه مثـل هـم نیـستند و سبک نگارش و زبان ایشان به تناسب خصوصیات روحـی و فکـری و اخلاقـشان بـا هـم فرق می‌کند (قاضی، ۱۳۷۲، ۳۱). اگر یکی از آثار مهاتما گاندی را بخوانیـد، مـی بینیـد که آن بزرگوار اندک لحن شوخی و مسخرگی یا شیرین زبـانی و طنـز گـویی در گفتـار

و قلمش نیست و عین مطلب مورد نظرش را خشک و بی پیرایه روی کاغذ آورده است یا اگر *جزیره پنگوئن‌های* آناتول فرانس را بخوانید می بینید آن مرد چقدر طنز و تمسخر در گفتار و نوشته هایش به کار برده است. مترجم ممکن است مفهوم متن را فهمیده باشد ولی لحن کلام را در نیافته باشد. مثلا در فارسی بین بفرما و بنشین و بتمرک خیلی فرق است و اگر مترجم بفرما را به بنشین و بتمرک یا بالعکس ترجمه کند مفهوم متن را رسانده ولی لحن متن اصلی را رعایت نکرده است (همان: ۳۲).

۵. منعکس‌کردن روح و احساس در ترجمه

پس از ترجمه و معادل یابی مفردات متن، چینش کلمات و دقت در بیان احساس مؤلف شرط اساسی ترجمه است (معروف، ۱۳۸۶، ۶۲). عادل زعتیر، مترجم، می‌گوید: «وظیفه‌ی مترجم تنها ترجمه عبارت بیگانه به عربی نیست بلکه مرحله ی بسیار مهم‌تر از این وجود دارد وآن، این که مترجم در روح واحساس نویسنده نفوذ کند و شخصیت مؤلف را کاملا درک نماید»(حسن، ۱۳۷۶، ۵۵). مترجم باید روح و احساس گوینده را درک نماید تا بتواند متن او را ترجمه کند، مثلاً زمانی که مؤلف از حماسه و نبرد سخن می گوید او هم در ترجمه احساس حماسی را حاکم سازد (معروف، ۶۲).

همچنین مترجم ادیب «ودیع فلسطین»می گوید: «خواننده فرصت نمی یابد تا ایده‌ای درست و اندیشه‌ای صحیح درباره نویسنده داشته باشد، مگر اینکه ترجمه‌ی دقیق کلمات و مفردات در آثار آن نویسنده مراعات شده باشد بدون آنکه حتی خللی به روح متن وارد آید چه رسد به خلل در الفاظ واژه ها»(حسن، ۵۵).

۶. مراجعه به ترجمه با فواصل زمانی

ترجمه متون در فواصل زمانی مختلف، کاملاً با یکدیگر متفاوت است لذا پیشنهاد می شود متن ترجمه شده را پس از اتمام کار، مدتی کنار گذاشته تا ذهنیت قبلی از حافظه زدوده شود و پس از آن تجدید نظر و اصلاح گرددااین عمل موجب پختگی ترجمه و کاستن ازخطاهای احتمالی می شود (معروف، ۶۱).

۷. انس و الفت با نویسنده و فضای حاکم

انس و الفت مترجم با یک نویسنده خاص و آشنایی با آثار و آراء او اگر اصل واجبی نباشد، اصل لازمی محسوب می شود. مترجمی که آثار نویسنده مشهوری را ترجمه می‌کند باید با تفکر و اندیشه او دمساز باشد تا بتواند عمق وجود او را درک کند (معروف، ۱۳۸۶، ۵۷). یک مترجم پیش از آنکه اقدام به ترجمه متنی کند باید به اوضاع منطقه یا کشوری که این متن در آن نوشته شده است، آشنایی داشته باشد (فتحی دهکردی، ۱۳۸۶، ۵۱). به این خاطر پسندیده است مترجم مدتی را در میان مردم در کشور زبان مبدأ و مقصد اقامت داشته باشد تا بتواند در متن زبان قرار گیرد و حال و هوا و ظرافت‌ها و ریزه‌کاری‌های هر دو زبان را به خوبی بشناسد. به عنوان مثال کسی که نداند ۲۲بهمن، اول فروردین، ۱۳فروردین در ایران یادآور چه رویدادی است، چگونه می‌تواند ترجمه ای قابل قبول ارائه دهد؟(معروف، ۱۳۸۶، ۵۷).

۸. دمسازی با روحیه‌ی نویسنده

یکی دیگر از اصول ترجمه آن است که مترجم با روحیه‌ی نویسنده‌ای که اثرش را ترجمه می‌کند دمساز باشد. مترجم برای رسیدن به چنین مقصودی باید تاحدی از پیشینه‌ی فرهنگی نویسنده بهره مند باشد تا از این طریق نوعی وحدت و انسجام ایجاد کند. چنین دمسازی را می توان با دمسازی بازیگری سنجید که باید نقش خود را حس کند. سخنانی که باید بر زبان براند در قالبهای زبان حرکات، سکنات، لحن، حالت‌های چهره و. . . بریزد. کوتاه سخن اینکه وی باید در جلد شخصیت هافرو رود. مترجم نیز باید از قریحه‌ی تقلید برخوردار باشد و بتواند نقش نویسنده را به جا آورد و رفتار و گفتار و اطوار او را با بیشترین شباهت ممکن تکرار کند(شمس ابادی، ۱۳۸۰، ۷۰-۷۱).

۹. توجه به مخاطب ترجمه

یکی دیگر از اصول ترجمه آن است که مترجم باید از ابتدای کار مخاطب خود را مشخص کند. هرچند این مخاطب واقعی یا فرضی باشد. با توجه به اینکه مخاطبان مختلف دارای دانش و تجربه و مهارت و تمایلات و ذوق و توانایی و انتظارات خاصی می‌باشند و محدوده‌ی سنی ویژه‌ای دارند و وابسته به قشر خاصی از جامعه هستند، مترجم باید مشخصات خواننده‌اش را هنگام ترجمه پیوسته درنظر داشته باشد و نباید نادیده گرفت که موفقیت ترجمه نسبی است و به عکس‌العمل مخاطب بستگی دارد و باید نیازها و انتظارات مخاطب خود را برآورده کند (هلبلک، ۱۳۷۰، ۳۱).

نتیجه

- لازمه‌ی موفقیت در هر زمینه‌ای شناخت راه کارها و به‌کارگیری آنها در رسیدن به هدف است. یک ترجمه‌ی خوب و بدون نقص هم از این قاعده مستثنی نیست.

- ترجمه‌ی مکتوب یکی از انواع اصلی ترجمه است که قدمت آن و شناخت فواید آن، ضرورت توجه به اصول و روش های صحیح ترجمه را بارزتر می کند.

- تسط به زبان مبدأ و مقصد و شناخت دقیق واژگان،اصطلاحات، استعاره ها، مجازها و ... در هر زبان باعث می‌شود ترجمه‌ی مقبولی ارائه شود.

- هرچه یک مترجم تسلط بیشتری به زبان مبدأ نسبت به زبان خودش داشته باشد امکان معادل سازی کمتر به وجود می آید.

- حفظ سبک،لحن، محتوای متن و همچنین شناخت پیشینه ی مولف و آراء و اندیشه‌های او و آگاهی به موضوع مورد ترجمه و تخصص در آن زمینه از وظایف مترجم می باشد.

- رعایت امانت در ترجمه به معنای ترجمه‌ی تحت اللفظی نیست بلکه گاهی خود ترجمه‌ی واژه به واژه، مفهوم نامناسبی در زبان مقصد به دست می دهد،بنابراین امانت در ترجمه یافتن برابرهای رایج و مقبول در زبان مقصد است.

- برخلاف تصوری که وجود دارد مترجم نمی تواند هر متنی را ترجمه کند، بلکه برای ارائه‌ی کار مطلوب باید در زمینه ای که تخصص دارد به ترجمه بپردازد.

کتاب‌نامه

- احمدی، معظمه، (۱۳۸۹هـ.ش). «***ترجمه‌ی رمان ساره و نقد ساختاری آن***»، کارشناسی ارشد، دانشگاه حکیم سبزواری.
- حدادی، محمود، (۱۳۷۵هـ.ش). «***مبانی ترجمه***»، چاپ سوم، تهران:انتشارات جمال الحق.
- حسینی، صالح، (۱۳۷۵هـ.ش). ***نظری به ترجمه***، تهران: انتشارات نیلوفر.
- خادمی سکه، زهرا، (۱۳۸۸ هـ.ش). «***بررسی فکاهه و انواع آن و ترجمه‌ی نمایشنامه‌ی الست هدی***»، کارشناسی ارشد، دانشگاه حکیم سبزواری.
- دهاقین، وحید، (۱۳۸۹ هـ.ش). «***آسیب‌شناسی روش‌های ترجمه‌ی ادبی***»، کارشناسی ارشد، دانشگاه حکیم سبزواری.
- رجاء عبدالله صانع، (۱۳۸۸ هـ.ش)، ***دختران ریاض***، ترجمه‌ی زرین‌دخت بروجردیان، تهران، علم.
- شمس‌آبادی، حسین، (۱۳۸۰ هـ.ش)، ***تئوری ترجمه و ترجمه‌ی کاربردی از عربی به فارسی***، تهران، نشر چاپار.
- شمس‌آبادی، حسین، (۱۳۸۱ هـ.ش). «***الترجمه بین النظریه و التطبیق من العربیه الی الفارسیه***»، تهران: انتشارات چاپار.
- صفارزاده، طاهره، (۱۳۸۴ هـ.ش). «***اصول و مبانی ترجمه، تجزیه و تحلیلی از فن ترجمه ضمن نقد علمی آثار مترجمان***»، چاپ هشتم، تهران: نشر پارس کتاب.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۱ هـ.ش). «***هفت گفتار***»، چاپ اول، تهران: کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز).
- طبری، محمد. (۱۳۵۶ هـ.ش)، «***ترجمه‌ی تفسیر طبری***»، جمعی از علماء ماورالنهر، مصحح حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.

- عبدالغنی حسن، محمد، (۱۳۷۶هـ.ش). ***«فن ترجمه در ادبیات عربی»***، ترجمه عباس عرب، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

- عرفانی، قانعی فرد، (۱۳۷۹هـ.ش). ***«رسالت مترجم»***، دیدگاه‌های حرفه‌ای محمد قاضی درباره‌ی اصول و روش ترجمه، تهران: انتشارات نقش و نگار.

- فتحی دهکردی، صادق، (۱۳۸۱هـ.ش). ***«راهکارهای راهبردی در فرایند ترجمه‌ی واژه‌های عربی به فارسی»***، مجله‌ی علمی پژوهشی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران: دوره‌ی دوم، شماره‌ی ۴ و ۳، پاییز و زمستان، ۵۲-۶۶.

- قاضی، محمد، (۱۳۷۲هـ . ش). ***«ویژگی‌های ترجمه‌ی خوب»*** فصلنامه‌ی مترجم، سال سوم، شماره‌ی ۹ بهار، ۳۱-۳۳.

- کامبیززاده، محمود، (۱۳۸۸ هـ.ش). ***«مقالاتی چند در مورد ترجمه‌ی شفاهی و دو زبانگی»***، تهران: رهنما.

- کیوانی، مجدالدین، (۱۳۷۹ هـ.ش). ***«بازآفرینی سبک متن مبدأ در متن مقصد»***، فصلنامه‌ی مترجم، سال نهم، شماره‌ی ۳۳، پاییز و زمستان، ص ۹-۱۸.

- لطفی پورساعدی، کاظم، (۱۳۸۵ هـ.ش). ***«اصول و روش ترجمه (رشته‌ی مترجمی زبان انگلیسی»***، چاپ دوم، تهران: دانشگاه پیام نور.

- معروف، یحیی، (۱۳۸۱هـ.ش). ***«فن ترجمه‌ی اصول نظری و عملی ترجمه از عربی به فارسی و فارسی به عربی»***، چاپ ششم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

- ناظمیان، رضا، (۱۳۸۶ هـ.ش). ***«روش‌هایی در ترجمه از عربی به فارسی»***، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

- نجفی، ابوالحسن، (۱۳۶۱ هـ.ش). ***«آیا زبان فارسی در خطر است»***، نشر دانش، سال سوم، شماره‌ی دوم، بهمن و اسفند،۴-۱۵.

- وزین پور، نادر. (۱۳۸۱هـ.ش). ***«بر سمند سخن»***، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات فروغی.

- هژبرنژاد، حسین، (۱۳۷۲ هـ.ش). ***«آیین ترجمه»***، تهران: انتشارات دونور.

- هلبک، بوریس، (۱۳۷۰ هـ.ش). «***عوامل و مراحل ترجمه***»، سیدمحمدرضا هاشمی، فصلنامه‌ی مترجم، سال اول، شماره‌ی سوم، ص ۲۹- ۳۴.

- یوسفی، غلامحسین، (۱۳۷۱ هـ.ش). «***فایده‌ی انس با زبان فارسی در ترجمه***»، فصلنامه‌ی مترجم، سال دوم، شماره ۴، زمستان، ص ۶۴- ۷۱.

منابع اینترنتی

- .بدیعی، منوچهر، (۲۰۱۰م). «**کوتاه درباره‌ی ترجمه**».
www.motarjemolin.com

- .تقی بیگی، یاسمین، (۲۰۱۰م). «**کوتاه درباره‌ی ترجمه**».
www.motarjemolin.com

- کوثری، عبدالله، (۲۰۱۰م). «**سخنی درباره‌ی ترجمه‌ی متون قدیمی**».
www.motarjemolin.com

- محدثی، جواد، (۲۰۰۹م). «**روش ترجمه**».
www.tebyan.ardebil.ir

از اینجا ببرید

برگ درخواست اشتراک فصلنامه *پژوهش‌های نقد و ترجمه‌ی زبان و ادبیات عربی*

نام و نام خانوادگی/عنوان موسسه: .....

درخواست اشتراک از شماره‌ی ..... تا شماره‌ی ..... و تعداد مورد نیاز از هر شماره ..... نسخه دارد.

نشانی: .....

تلفن: .....؛ کد پستی: .....؛ صندوق پستی: .....

نشانی پست الکترونیکی: .....

تاریخ: .....

لطفاً حق اشتراک را به شماره‌ی حساب ۹۸۷۲۲۸۹۰، بانک تجارت، شعبه‌ی شهید کلانتری به نام درآمد اختصاصی دانشگاه علامه طباطبائی واریز نمایید. اصل فیش بانکی را به همراه فرم تکمیل شده‌ی فوق به نشانی دفتر مجله "*پژوهش‌های نقد و ترجمه‌ی زبان و ادبیات عربی*" ارسال فرمایید.

حق اشتراک سالانه چهار شماره با احتساب هزینه ارسال ۸۰۰۰۰ ریال است. برای استادان و دانشجویان با ارسال کپی کارت شناسایی پنجاه درصد تخفیف لحاظ خواهد شد.

ملخص المقالات بالعربية

دراسة تأثير ألف ليلة و ليلة على رواد فن المسرحية العربية الحديثة

غلامعباس رضايي هفتادر*

أستاذ مشارك بجامعة طهران

زينب قاسمي أصل

طالبة الماجستير- قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران

الملخص

تم هذا البحث بهدف دراسة دور ألف ليلة وليلة في ازدهار المسرحية العربية الحديثة عند رواد هذا الفن نظرا لتاثير ألف ليلة وليلة الكبير في مختلفالمجالات الأدبية والثقافية لـــشعوب العـــالم. ولهذا الصدد تطرقنا إلى تعريف القارئ بألف ليلة وليلة، وطاقاتها المسرحية بعد دراسة جـــذور وأسباب نشأة المسرحية والأشكال المختلفة للفنون التمثيلية في البلدان العربية.

لم يكد الكتّاب المسرحيون العرب يؤسسون الدراما العربية الحديثة حتىبدأت موجة جديـــدة من تأثير ألف ليلة وليلة على الأدب العربي و فن المسرحية. من هنا، يتشكل القسم التالي مـــن هذا البحثمن دراسة وتعريف المسرحيات الهامة التي تم إنشاؤها وفق هذا الكتاب.

حصيلة هذه الدراسة هي إظهار الإمكانيات المسرحية لألف ليلة وليلة من خـــلال دراســـة النماذج وأيضا تعريف موجة تأثر الكتّاب العرب في فترة ازدهار المسرحية من منتصف القرن التاسع العشر فصاعدا. وهكذا تثبت أنّ رواد مجال المسرحية العربية ومؤسّسيها كانوا ينتبهون إلى التراث التاريخي للأدب العربي بشكل عام وإلى ألف ليلة وليلة بشكل خاص أكثـــر مـــن انتباههم إلى الأدب الأوروبي.

الكلمات الدليلية: المسرح العربى، ألف ليلة و ليلة، التأثير.

*. E-mail: ghrezaee@ut.ac.ir

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٦/١١ ؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٨/٢٥.

أصداء الثقافات و الحضارات المختلفة في شعر الأعشى و تأثيرها عليه

سيد محمد ميرحسيني*

أستاذ مساعد بجامعة الإمام الخميني الدولية – قزوين

حشمت‌الله زارعي كفايت

طالب الدكتوراه– قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية– قزوين

الملخّص

يعتبر الأعشى بوصفه أحد أصحاب المعلّقات من شعراء الطبقة الأولى في الجاهليـــة. تجلّـــت الثقافات و الحضارات المختلفة كالحضارة الفارسية و الرومية و الحبشية و النبطية و المصرية و الكابلية و ... في شعره إثر أسفاره إلى المناطق المجـــاورة بغيـــة الحـــصول علـــى المـــال و الثروة.فشعره مرآة مظاهر الثقافة و الحضارة نحو الطلاق، التزويج، الحرب، مجالس اللّهـــو و اللّعب، وسائل اللّهو، آلات الموسيقى و غيره. بالإضافة إلى ذلك تتمثل في شـــعره الأديـــان المختلفة والعقائد الدينية و طقوس الناس المذهبية. الحضارة بالإضافة إلى الخيال قد أثّرت على لغة الأعشى الشعرية و موضوعاته و موسيقاه الشعرية. لغته الشعرية خلاف الشعراء الجاهليين الآخرين مثل طرفة بن عبد لم تزل بسيطةً و خاليةً من التعقيد لاستماعه صوتَ القيان. كـــان يبالغ في المدح تأثرا من الحضارة مبالغة الشعراء العباسيين و يـــسخر المهجـــوّ في هجـــوه و يتغزّلبالحبيبة بوصفها متنوعا. هذا الشاعر يختار الأوزان ذات الرنينة حيثُ أنّ البحر الطويـــل و المتقارب أكثر أوزانه الشعرية استعمالاً. هو يزداد موسيقى شعره و يهيّج قارئـــه باســـتعمال القوافي ذات الرنينة الّتى تشمل الأحرف الروية الرائجة كاللّام و الدال و الـــراء، و بتكـــرار الحروف و الكلمات، و تنسيق بينهما، و باستخدام بعض المحسّنات البديعية كتنسيق الصفات و الطباق و ردّالعجز على الصدر و أنواع الجناس و ...

الكلمات الدليلية: الأعشى، الحضارة، الشعر، الثقافة، الموسيقى.

---

*. E-mail: mirhoseini.mh@gmail.com

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٥/٢٢ ؛ تأريخ القبول:١٣٩١/٠٨/٢٩.

الأساطير و المعتقدات المحلية في رواية «نزيف الحجر»

مجيد صالح بك*

أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي — طهران

سمية سادات طباطبائي

طالبة الدكتوراه– قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامةالطباطبائي– طهران

الملخص

ترتبط حياة الانسان ارتباطا وثيقا بالأساطير، و هي متجذرة أحيانا في الواقع التاريخي بحيث تشابكت مع الحياة البشرية و ترسخت في المجتمعات الانسانية باعتبارها حقيقة لايمكن إنكارها. إن التحام الحياة البشرية و الأساطير متوغّل فيالقدم و هو مظهر من مظاهر الثقافة الانسانية و حضارتها ولذلك تكون للأساطير مكانة مرموقة في الآداب العالمية بما فيها الأدب العربى. و الكاتب إبراهيم الكوني الذي يعدّ من الروائيين الشهرة في العالم العربي قد وظف الأسطورة و المعتقدات الشعبية ولاسيما المحلية–الأفريقية منها في أعماله الروائية. فالمقالة هذه هي دراسة في الأساطير و المعتقدات الشعبية في رواية «نزيف الحجر» التي تعتبر من أهمّ آثار إبراهيم الكوني. نرجو أن تكون هذه الدراسة محاولة متواضعة و خطوة صغيرة نحو معرفة الأسطورة و المعتقد الشعبي في أعمال هذا الروائي الشهير.

الكلمات الدليلية: إبراهيم الكوني، رواية «نزيف الحجر»، الأساطير و المعتقدات المحلية.

*. E-mail: msalehbek@gmail.com

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٦/٢٣؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٩/١٤.

البرناسية من منظور أمين نخلة

حسن كودرزي لمراسكي*

أستاذ مساعد بجامعة مازندران

مصطفى كمالجو

أستاذ مساعد بجامعة مازندران

الملخص

تسمى البرناسية في اللغة العربية «الفن للفن» و في اللغة الفارسية «هنر براى هنر». البرناسية كإحدى المكاتب النقدية تعد الحد الأوسط بين الرومانسية و الرمزية إذ أنها لاتهتم بالعواطف فحسب و لاتكون ذريعة للإعراب عن العواطف الباطنية للشاعر و كذلك ما فيها من إبهام و غموض كالرمزية؛ بل ترى أن الشعر نفسه هو الهدف المنال و ليس ذريعة للنيل إلى الهدف؛ بعبارة أخرى جمال الشعر يعود إليه نفسه و علينا أن نعلي شأنه. يهدف هذا المقال إلى دراسة هذه المدرسة من وجهة نظر أمين نخلة من كبار شعراء لبنان و تبيين الجوانب المختلفة لها من خلال بعض قصائده نحو«البلبل» و «الشلال» و «الحبيب الأول»،من حيث أن أمين نخلة بوصفه شاعرا برناسيا يرى أن جمال الشعر هو الهدف الأساس. يتبين لنا في هذه المحاولة المتواضعة أن أمين نخلة شاعر بنيوي و اتباعي يعتني بالشكل عناية بالغة و يهتم بكيفية القول و لا بماهيته و كذلك شعره أدب برجعاجي يتطرق فيه إلى قضايا نحو العشق و البلبل و...

الكلمات الدليلية: أمين نخلة، البرناسية، البنيوية، الاتباعية و الأدب البرجعاجي.

*. E-mail: h.goodarzi@umz.ac.ir

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٦/٢٧ ؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٩/١٦

الشاعر الفلسطيني «إبراهيم طوقان» و معارضته الشعرية مع الشاعر اليهودي «رَئُوبين»

علي سليمي*

أستاذ مشارك بجامعة رازي – كرمانشاه

صلاح‌الدين موحدي

طالب الدكتوراه– قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة رازي – كرمانشاه

الملخص

إثر قرار «بالفور» الذي وعدت فيه الإنجلترا باستقرار الحكومة الإسرائيلية في الأراضي الفلسطينية، رحل اليهود إلى هذا البلد لتحققآمالهم التوسعية. فطفقوا يشترون الأراضي الفلسطينية و يشجعون اليهود في البلاد الأخرى على الرحلة إلى فلسطين. لقد أدرك بعض الأدباء هذا الخطر المحدق فحذّروا منه. منهم الشاعر الفلسطيني «إبراهيم طوقان» الذي يعدّ من روّاد شعر المقاومة و له دور هام في يقظة الشعب و له قصائد كثيرة في جهاده ضد السياسة الصهيونية، فعارض في إحدى قصائده الشاعر اليهودي «رَئُوبين»الذي دافع عن أعمال الجيش الإسرائيلي في الأراضي المحتلة. استفاد إبراهيم طوقان في هذه القصيدة من التورات و القرآن الكريم في نفي ما ادّعاه الشاعر اليهودي في شأن تاريخ اليهود و ماضيهم. تدرس هذه المقالة بمنهج وصفي– تحليلي هذه القصيده و هذه المعارضه الشعرية.

الكلمات الدليلية: إبراهيم طوقان، رَئُوبين، شعر المقاومة، فلسطين، صهيونيسم.

*. E-mail: salimi1390@yahoo.com

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٥/١١ ؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٨/٢٣.

«اللاطائلية» في مرآة الأمثال العربية و الفارسية

سيد محمود ميرزايي الحسيني*
أستاذ مساعد بجامعة لرستان

الملخص

يحظى المثل بوصفه مسألة لغوية–أدبية بمكانة مرموقة في الثقافتين العربية والفارسية. قد بذل مصنّفو الأمثال الإيرانيون والعرب جهدًا كبيرًا في مجال جمع الأمثال وتصنيفها، معتمدين على منهج التصنيف الألفبائي دون رعاية أية علاقة منطقية ودلالية بين الأمثال. يرى الباحث أنّ تصنيف الأمثال وفق الحقول الدلالية يساعد الباحثين الأنثروبولوجيين في دراساتهم للكشف عن العناصر الثقافية والحضارية للشعوب من جانب ويوفّر الأرضية المناسبة للحصول على مجموعة من الأمثال في الحقول المختلفة من جانب آخر.

كان جلّ اهتمام الباحث في هذا البحث، دراسة الأمثال الدالة على «اللاطائلية» في العربية والفارسية. في البداية تمّ تقديم تعاريف متعدّدة عن «المثل» من وجهة نظر باحثي الأمثال الإيرانيين والعرب ثمّ تمّت دراسة مقارنة لأمثال الحقل المذكور أعلاه. قد اعتبرت المقالة هذه، التصرفات اللاطائلية وغير المنطقية والخالية عن الحزم والدّقة مرضاً اجتماعياً وثقافياً، وقد اجتهد صاحبها كلّ الاجتهاد في دراسة الجوانب المتعدّدة لظاهرة «اللاطائلية» من خلال الأمثال العربية و الفارسية.

الكلمات الدليلية: المثل، الحقول الدلالية، اللاطائلية، الأمثال المقارنة.

*. E-mail: mahmudalhosaini@gmail.com

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٤/١٧؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٧/٢٦.

نقد التناص القرآني في الشعر الديني لأحمد الوائلي

تورج زيني وند*

أستاذ مشارك بجامعة رازي -كرمانشاه

كامران سليماني

خريج الماجستير - قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي - كرمانشاه

الملخّص

لقد وظف أحمد الوائلي كشاعر و خطيب ظاهرة التناص القرآني في شعره الديني توظيفا بارزاملموسا.والملاحظ في هذا الأسلوب الشعري، يجد أنّ الشاعر كثيراً ما قدتأثّر بالآيات القرانية بحيث يحكى القول إنّ القرآن من المصادر التي استقى منها شعره الديني حتّى الارتواء. يتابع الوائلي فياستخدام الآيات القرآنية منهجين ففي الأول يسلكمسلك الشعراء الكلاسيكين حيث يستفيد من الآيات، استفادة مباشرة دون أن يستحدث معان جديدة و متميّزة.وفي الثاني يتوخّى الشاعر من استخدام الآيات القرآنية مضموناً جديداً فهذا ما نسمّيه في النقد الأدبي الحديث«التناص».استطاع الوائلي أنيخلق بمقدرته الفائقة مضامين جديدة تختلف تماما عن أسلوبه الأوّل.

الكلمات الدليلية: الوائلي، القرآن الكريم، الشعر الديني، التناص.

*. E-mail: t-zinivand56@yahoo.com

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٤/٠٩ ؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٧/٢١.

الانحراف المعياري في توظيف شخصيات الأنبياء في الشعر العربي المعاصر

سيدة أكرم رخشنده‌نيا*
أستاذ مساعد بجامعة گيلان

الملخص

يعد التراث الدينى في كلّ العصور و لدى كل الأمم مصدراً سخيّا من مصادر الإلهام الشعرى، حيث يستمدّ منه الشعراء نماذج و موضوعات و صوراً أدبية. و قصص الأنبياء من أكثر الرموز الدينية استخداماً في الأدب العربي المعاصر. الشعراء المعاصرون في استخدامهم الشخصيات الدينية يشيرون إلى بعض الملامح البارزة في حياتهم كصلب المسيح و صبر أيوب "ع"و من خلالها يعبرون عن حياتهم أنفسهم في العصر المعاصر.

رغم هذا، قديترك الشعراء العرب المعاصرون الرموز المقبولة المتعارف عليها و يستخدمون الشخصيات الدينية خلافاً للأصل وهذا هو الانحراف المعياري و أكثر هؤلاء الشخصيات هي شخصية مسيح "ع" وعلى التوالي أيوب "ع"، موسى"ع"، آدم"ع" ونوح "ع".

يدرس هذا المقال و بعد دراسة دواوين بدر شاكر السياب، نازكالملائكة، فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، أمل دنقل و نزار قبانيدراسة شاملة و كاملة، يدرس استخدام قصص الأنبياء الدينية و غيرالمتعارف عليها في دواوين لكل من هؤلاء الشعراء معتمدا على المنهج الوصفي –التحليلي.

الكلمات الدليلية: التراث الديني، شخصيات الأنبياء، الشعرالعربيالمعاصر، الانحراف المعياري.

*. E-mail: rakhshandeh1982@yahoo.com

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٦/٢٥ ؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٩/٠٣.

معالجة المباني اللغوية والفحوية للترجمة الكتابية

حسن مجيدي*

أستاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزواري – سبزوار

مدينة قشلاقي

خريجة الماجستير – قسم ترجمة اللغة العربية بجامعة الحكيم السبزواري – سبزوار

الملخص

يُشعر بحاجة ماسة إلى التواصل بالملل الأخرى في عصرنا هذا الـذي ينمـو فيـه العلـم و التقنية نموا سريعا لرقي المجتمعات في مختلف المواضيع العلمية و الثقافية و الاجتماعيـة و .... وتعتبر الترجمة من أهم الطرق التواصلية. فالترجمة الكتابية هي نقل المعلومـات مـن اللغـة المنقول عنها إلى اللغة المنقول إليها بصورة كتابية و لاشك في أنها تركـت أثـرا عظيمـا في انعكاس آثار ملة على ملة أخرى. فتعرف مبادئها يعد آلة هامة في تفهـم أفكـار الكاتـب الصحيح.

يسعى هذا البحث للاهتمام بالترجمة وقيمتها وتبين أصولها وقواعدها؛ منـها إجـادة اللغـة المنقول عنها واللغة المنقول إليها وفهم موضوع الترجمة و رعاية الأمانة و إجادة المـصطلحات الخاصة.

الكلمات الدليلية: الترجمة الكتابية، اللغة المنقول عنها، اللغة المنقول إليها، المباني والأصـول، التحليل.

*. E-mail: majidi.dr@gmail.com

تأريخ الوصول: ١٣٩١/٠٧/٠٥ ؛ تأريخ القبول: ١٣٩١/٠٩/٢٨.

قسيمة الاشتراک السنوی بمجلة «*دراسات النقد و الترجمة فی اللغة العربية و آدابها*»
الاسم و اللقب / العنوان الكامل:.....
أرجو قبول اشتراکی/ اشتراکنا «*دراسات النقد و الترجمة فی اللغة العربية و آدابها*»و ذلک لمـدة عام أو ..... ابتداء من العدد .....
البريد الإلكترونی: .....
الهاتف:.....؛ طريقـة التـسديد: ..... التأريخ و التوقيع:.....
ثمن الاشتراک السنوی لمجلة «دراسات النقد و الترجمة فی اللغة العربية و آدابها»
..... داخل البلاد..... خارج البلاد
الأشخاص.....؛..... ريال .....دولاراً
المؤسسات .....؛ ..... ريال .....دولاراً
الطلاب، الأساتذة و المعلمون.....؛ ريال .....دولاراً

English Abstracts of Papers

Investigation of the Impact of *One Thousand and One Nights* on Pioneers of Arabic Modern Plays

Gholamabbas Rezaee Haftadar*
Zeinab Ghasemi Asl**

With respect to the great impact of the *One Thousand and One Nights* on various literary and cultural arenas of the world nations, this study is conducted in order to investigate its role in flourishing modern Arab plays. For this purpose, after investigating roots and origins of plays and different forms of dramatic arts in Arab countries, this paper introduces *One Thousand and One Nights* and its dramatic capabilities. In concurrence with the formation of modern arab theatre and its foundation by great arab dramatists, a new wave of impression of *One Thousand and One Nights* on Arabic literature emerged, this time in the play area. Investigation and introduction of the most important plays written on the basis of this book constitute the next section of this research.

This study tries to show the daramatic capabilities of *One Thousand and One Nights* through investigating the samples as well as introducing the wave of impression of Arab authors in the booming era of drama since the second half of the nineteenth century. This paper also intends to prove that the attention of the pioneers and founders of Arab drama is more focused on the historical heritage of the Arabic literature in general and *One Thousand and One Nights* in particular as compared to European literature.

Keywords: *Arab darama, One Thousand and One Nights, Impression and Adaptation.*

---

*. Associate Professor, the University of Tehran
E-mail: ghrezaee@ut.ac.ir
**. MAStudent, the University of Tehran
E-mail: z.ghasemiasl@ut.ac.ir

Impact of Various Civilizations and Culturesonal-A'shā's Poetry

Seyyed Muhammad Mirhusseini (PhD)*
Hishmatullah Zarei Kefayat**

Al-A'shā is one of the erudite men of *Mu'allaqāt* ("The Suspended Odes" or "The Hanging Poems")– the title of a collection of seven pre-Islamic Arabic **qaṣīdah**s (odes) – and one of the elite poets of pre-Islamic upper class in whose poems, due to taking many voyages to neighboring regions, elements of different civilization such as Persian, Roman, Abyssinian, Nebatian, Egyptian, Turkish, Kabuli, etc can be observed.

Since he travelled to neighboring areas toearn afortune, his poems represent symbols of civilization and culture such as divorce, marriage, war,pastime, means of pleasure and musical instruments.

Furthermore, different religions, religiousbeliefs and rituals can beobserved in his poems. Besidesinfluencing his imagination, civilizationhas influencedthe language, subjects and the poetic music of al-A'shā'spoems.

As an effect of listening to the instruments and songs of the bondwomen, unlike other poets of the pre-Islamic era, such as TarafatibnAbd, his poetic language was simple and lacked complexity. The effect of civilization and culture on hispoetic subjects is so much so that in eulogy,he exaggerates like Abbasid era poets and in satire he pokes fun at his subjects, as in lyricism heuses a variety of approaches to describe the beloved.

This poet chooses rhythmic metrics for his poetic music. He often uses *bahretavil* ('lengthy meter') and *mutiqārib* ('convergent meter'). By using rhymes suchaswords ending withflowing letters of "*lām*""*dāl*" and "*rā*", repetition of letters and words, and their agreement, some newfiguresof speech such as *tansīq-i Sifāt* ("synathroesmus"), *tibagh* ("antithesis"), *radd al-'ajzallaal-sadr* ("epanalepsis"), different types of pun, etche steps up the music of his poems and excites the readers.

Keywords: *Al-A'shā, Civilization, Poetry, Culture, Music.*

---

*. Assistant Professor, Imam Khomeini International University, Qazvin
E-mail: m_mirhoseini89@yahoo.com
**. PhD Candidate of Arabic Language and Literature
E-mail: zarei735735@yahoo.com

Mythsand Local Beliefsin the Novel "*Nazif al-Hijr*"

Majid Salehbek*
Somaye Sadat Tabatabai**

Human life is inextricably linked with mythology. These fictional stories which are sometimes rooted in historical facts are intertwined with human life in a way that in some communities they have been accepted as undeniable facts. Integration of mythology and human life has been reflected in literature as a manifestation of human culture and civilization so much so that today myths have a unique status in literatures of the world, including the Arabic literature.

Ibrahim al-Kawny is a known contemporary novelist in the Arab world who has utilized mythology, especially indigenous, African myths and local beliefs. In this essay we have tried to review myths and folk beliefs reflected in one of the most outstanding works of Ibrahim al-Kawny called "Nazyf al-Hijr" and hence to introduce the application and function of myths for this famous Arab writer.

Keywords: *Ibrahim al-Kawny, Nazif al-Hijr, Myths and Local Beliefs.*

*. PhD., Assistant Professor, Department of Arabic Language & Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran
E-mail: msalehbek@gmail.com
**. PhD. Candidate in Arabic Language and Literature, AllamehTabataba'i University , Tehran

Parnas in Amin Nakhlah's Thought

Hassan Goodarzi Lemraski*
Mostafa Kamajgoo**

Parnas which equals "*al-fannlil-fann*" or "*al-barnasiyah*" in Arabic and "art for art" in Persian, is a literary criticism school of thought and the borderline between romanticism and symbolism which has, unlike romanticism, neither compromised the poem for personal feelings and adopts it as a tool for expression of the inner perceptions and verve of the poet, nor, like symbolism, is of complexity and ambiguity, but it is based on the belief that poem is beautiful in its own capacity and it should be attached its proper value.

This research aimsto survey this school of thought in the beliefs of one of the prominent Lebanese poets, Amin Nakhlahand explain its various aspects.

In this research, the aim is to express the objectives of the poem in the views of Amin Nakhlah due to the fact that as a Parnassian poet, he aims to devote himself to the mere beauty of the poem and no other specific objectives should be sought in it.

In this essay some of his odes such as "*al-bulbul*","*al-shallal*" and "*al-habib*" have been examined and it has been concluded that Amin Nakhlah is a structuralist classic poet who attaches special importance to the form of words and way of expression, not to its nature.In the meantime, itrepresents the ivory tower literature which elaborates on issues such as love, *bulbul* (nightingale) and the like.

Keywords: *Amin Nakhlah, Parnas,Structuralism, Classic, and Ivory Tower literature.*

---

*. Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Mazandaran E-mail: h.goodarzi@umz.ac.ir

**. Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Mazandaran

Poetical reasoning between Ibrahim Touqan and Reuben, the Jewish Poet

Ali Salimi*
Salah al-Din Movahedi**

After Balfour Declaration where the British government vowed to establish a Jewish government in the Palestinian territory, Jews assisted by Britain began to work out their plans. Among their actions was purchasing the lands owned by the Arabs and encouraging the world Jews to migrate to Palestine.

Some Arab poets and thinkers perceived this threat, and initiated their struggle to awaken the people about this case. Ibrahim Touqan is among the poets who played a major part in composing poems of resistance and vigilanceto awaken the people of the land. He has composed many poems against Jews and Zionist purposes. Touqan, in one of his odes, poetically reasons with a Jewish poet – Reuben*** – who has composed an ode in support of the offensives of Israeli soldiers against the Palestinian nation. Touqan challengesthe claims of the Jewish poet by using the *Qur'an* and Torah in explaining the historic records of the Jews.

This paper has utilized the descriptive-analytical method on the two odes in studying the poetic reasoning of Ibrahim Touqan against the Jewish poet.

Keywords: *Ibrahim Touqan, Reuben, Palestine, Zionism.*

---

*. Associate Professor, Arabic Language and Literature, University of Kermanshah E-mail: salimi1390@yahoo.com

**. PhD Candidate, Arabic Language and Literature, University of Kermanshah E-mail: salah_adib_541@yahoo.com

***. Reuben or Re'uven

The Concept of 'Absurdity' as Reflected in Persian and Arabic Proverbs

Mahmood Mirza'i al-Hosseini*

"Proverb" is considered as a literary-lingual topic that has outstanding status in Iranian and Arabic culture.Iranian and Arab proverb writers have tried to collect and record proverbs. The method of proverb research andcompilation is mainly based on "alphabetical classification" and there seems to be no logical and semantic relationship between proverbs.

The authorbelieves that classification of proverbs based on "semantic fields" can help,on the one hand,proverb researchers in anthropological studies and discovery of cultural and civilizational elements; and on the other hand, it will enable them to access related proverbs in different fields.

In this study, an attempt is made to examine proverbs related to the concept of "absurdity"in Persian and Arabic. At first, different definitions of "proverb" from the Iranian and Arabresearchers' perspective have been presented. Then, a collection of these proverbs has been examined comparatively.

This article can be applicable in domains of proverb studies and compilation as well as comparing Persian and Arabic sayings with special emphasis on “semantic classification” rather than “alphabetical classification”.

The author regards vain, uncouth, illogical and bold behaviors which are of little or no far-sightedness, out of measure and lacking wittiness as a social and cultural damage and has tried to examine the various aspects of absurdity in Persian and Arabic proverbs.

Keywords: *Proverb, Semantic fields, Absurdity, Comparative proverbs.*

*. Assistant Professor, Department of Arabic Language & Literature, Lorestan University E-mail: mahmudalhosaini@gmail.com

A Critique of the *Qur'anic* Intertextualityin the Religious Poetry of Sheikh Ahmed al-Waeli

Touraj Zinivand, PhD*
Kamran Solaimani**

Ahmed Waeli, a famous contemporary Iraqi Shiite poet and orator, has used the phonemenon of *quranic* intertextuality abundantly in hisreligious poetry. In his poetry, the literal and spiritual impact of the *Qur'an* can be found manifestly. He usesthe teachings of the *Qur'an* in two methods: in the first one, like many classical Arab poets, he uses somequranic words and concepts in poetry without any changes and creativity. This method has the highest frequency in his poetry; another method he has used is intertextuality. In this method, Waeli's inspiration from the *Qur'an* is indirect and hidden mixed with technical dexterity and capability.

Keywords: *Ahmed Waeli, The Holy Qur'an, Religious Poetry, Adaptation, Intertextuality.*

*. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Razi University E-mail: t_zinivand56@yahoo.com
**. MA in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah
E-mail: mhesam95@yahoo.com

Contemporary Arab Poets' Innovation in Applying the Prophets' Religious Stories

Seyyedeh Akram Rakhshandehnia*

Religious heritage in all its forms and for all nations is considered as one of the most important sources of poetic inspiration.

Poets, in many of their literary works, have benefited from their religious heritage significantly; meanwhile the holy prophets are one of the most widely used religious symbols.

In symbolic application of prophets' personalities, poets highlight the salient features of their life such as the passions of Jesus Christ (PBUH) and the patience of Job (PBUH) while referring to these religious figures, they use them as a means to explain and interpret poets' own lives in contemporary era.

However, sometimes the contemporary Arab poets, while using accepted and known symbols, resort to deconstructing the symbolic application of religious figures and utilize unusual forms as the highest occurrence of such innovations can be observed in Jesus Christ (PBUH), as well as in Job (PBUH), Moses (PBUH), Adam (PBUH), and Noah (PBUH)'s stories.

By using a descriptive-analytic approach in a complete and precise study of Badr Shakir al-Sayyab, Nazik al-Malaika, Fadawi Tawqan, Mahmoud Darwish, Samih al-Qasim, AmalDanghal andNizar Qabbani's diwans and by using all the extracted examples, this paper aims to analyze the innovations in applying prophets' religious personalities.

Keywords: *Religious Heritage, Prophets' Personalities, Contemporary Arab Poets, Deconstruction.*

*. Assistant Professor, Faculty of Arabic Language and Literature, Guilan University E-mail: rakhshandeh1982@yahoo.com

Survey of the Lingual, Lexical and Content-related Principles of Written Translation

Hassan Majidi, Ph.D.*
Madineh Qeshlaqi**

At this age which is an era of speed,science and technology the necessity for communication with other communities in order to advance in scientific, cultural, political,social etc... areas is felt more than before. Translation is one of such communication means in its various modes. Written translation as a kind of translation is assigned to converting a message from the original language to the target language in writing. Obviously translation of written works plays a remarkable role in communicating the archaic and contemporary works of other nations into our literature. Therefore knowledge of its principles and regulations is so significant as a tool for proper understanding of the thoughts of the author.

Given the fact that in various references, the basics of the written translation has been elaborated on intermittently and the appropriate knowledge and use are essential for delivering an acceptable translation.

In this essay an attempt is made to analyze and define an array of the most significant fundamentals and rules of written translation including mastery of the original and target languages, understanding of the translation subject, loyalty to the meaning, and the ample knowledge of particular terms etc.

Keywords: *Written translation, Original Language, Target Language, Basics and Regulations, Survey.*

*. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University E-mail: majidi.dr@gmail.com
**. MA Student of Arabic Translation, Hakim Sabzevari University

فهرس المحتويات

دراسة تأثير ألف ليلة وليلة على رواد فن المسرحية العربية الحديثة.....٢٠٩

الدكتور غلامعباس رضايي هفتادر، زينب قاسمي أصل

أصداء الثقافات و الحضارات المختلفةفي شعر الأعشى و تأثيرها عليه.....٢١٠

الدكتور سيد محمد ميرحسيني، حشمت الله زارعي كفايت

الأساطير و المعتقدات المحلية في رواية «نزيف الحجر» ٢١١

الدكتور مجيد صالح بك، سمية سادات طباطبائي

البرناسية من منظور أمين نخلة ٢١٢

الدكتور حسن كودرزي لمراسكي، الدكتور مصطفى كمالجو

الشاعر الفلسطيني «إبراهيم طوقان» و معارضته الشعرية مع الشاعر اليهودي «رَنُوبين» ...٢١٣

الدكتور علي سليمي، صلاح الدين موحدي

«اللاطائلية» في مرآة الأمثال العربية والفارسية ٢١٤

الدكتور سيد محمود ميرزايي الحسيني

نقد التناص القرآني في الشعر الديني لأحمد الوائلي.....٢١٥

لدكتور تورج زيني وند، كامران سليماني

الانحراف المعياري في توظيف شخصيات الأنبياء في الشعر العربي المعاصر ٢١٦

الدكتور سيدة أكرم رخشنده نيا

معالجة المباني اللغوية والفحوية للترجمة الكتابية ٢١٧

الدكتور حسن مجيدي، مدينة قشلاقي

٤-١-٩- تأتي الصور والجداول والرسوم البيانية مصحوبة بالبيانات الدقيقة ومن خلال صفحات مستقلة.

٤-٢- يكون الفاصل بين الأسطر ١ سم والهوامش من الجهات الأربع ٠/٥ سم هذا ويتم إعداد المقال في برنامج Microsoft Word و باستخدام بنط ١٤ Traditional Arabic.

٤-٣- الإحالات الواردة في النص تأتي بين القوسين وباعتماد الترتيب الآتي: لقب الكاتب، سنة الطباعة، رقم المجلد والصفحة نحو (فروخ، ١٩٩٨، ج ٤:٣٥٨)

٤-٤- يتم تنظيم الإحالات إلي الكتب في قائمة المراجع كما يلي:

اللقب، الاسم، (سنة الطباعة).«**عنوان الكتاب**»، اسم المترجم أو المنقح، مكان النشر: الناشر، عدد الطبع

٤-٥- يتم تنظيم الإحالات إلي المجلات في قائمة المراجع كما يلي:

لقب الكاتب، اسم الكاتب،(سنة الطباعة).«**عنوان الكتاب**»، عنوان المقال، اسم المنقح، عنوان مجموعة المقالات، مكان النشر: الناشر، رقم الصفحة.

٤-٦- يتم تنظيم الإحالات إلي مواقع الإنترنت كما يلي:

لقب الكاتب، اسم الكاتب، آخر التحديثات، عنوان المقال، اسم وعنوان الموقع ببنط إيتاليك.

٤-٧- يتراوح حجم المقال بين ٢٠ صفحة إلي ٢٣ صفحة.

٥- شروط الموافقة المبدئية:

٥-١- يجب أن تتوفر في المقالة الشروط المدرجة في البند الثاني (الشروط العلمية) كما يجب إعدادها علي أساس ما ورد في البند الرابع (شروط إعداد المقالات) وإرسالها في ثلاث نسخ مرفقة بالقرص المدمج إلي عنوان المجلة.

٥-٢- المقالات التي يتم استخراجها من الرسائل و الأطاريح يجب أن تحصل علي موافقة الأستاذ المشرف حيث سيرد اسمه في المقالة.

٥-٣- علي كاتب المقال أن يلتزم أخلاقيا بعدم إرسال المقالة إلي المجلات الأخري إلي حين إبداء رأي مجلة (دراسات النقد و الترجمة في اللغة العربية و آدابها) و البت فيها.

منهجية إعداد المقالات و شروط قبولها

١– اللغة العتمدة في المجلة:

١–١– يتم نشر المجلة باللغتين الفارسية و العربية. و ستنشر المقالات الفارسية و العربية في أعداد منفصلة.

١–٢– يجب إعداد ملخص المقالات الفارسية باللغتين العربية و الإنكليزية.

١–٣– يجب إعداد ملخص المقالات العربية باللغتين الفارسية و الإنكليزية.

٢– الشروط العلمية:

٢–١– يجب أن تكون المقالات حصيلة البحوث العلمية في المواضيع ذات الصلة بالنقد و قضايا الترجمة في اللغة العربية و آدابها.

٢–٢– يجب أن تتميز المقالات بالأصالة و الإبداع.

٢–٣– يجب اعتماد مناهج البحث العلمي و استخدام المصادر الأساسية لدي إعداد البحوث.

٢–٤– تحتوي المقالات علي المقدمة، ذكر منهج البحث، هيكل البحث و النتائج.

٣– طريقة دراسة المقالات:

٣–١– تقوم هيئة التحرير بدراسة تمهيدية للمقالات المرسلة إلي مكتب المجلة و في حالة موافقتها الأولية علي نشر المقالات تتم إحالتها إلي لجنة التحكيم.

حفاظاً علي مبدأ الحيادة فإنه يتم حذف أسماء أصحاب المقالات لدي إحالتها إلي لجنة التحكيم. و بعد إبداء لجنة التحكيم عن رأيها تقوم هيئة التحرير بدراسة النتائج. ففي حالة حصولها علي الدرجات اللازمة يتم إصدار كتاب قبول المقالات.

٣–٢– تتمتع هيئة التحرير بالصلاحيات اللازمة لقبول المقالات و رفضها أو تنقيحها.

٣–٣– سيكون ترتيب نشر المقالات وفق قرار هيئة التحرير.

٤– شروط إعداد المقالات:

يجب إعداد المقالات حسب الشروط التالية:

٤–١– يجب أن يكون عنوان المقال موجزاً و معبراً عن محتوي المقال.

٤–١–١– يكتب اسم الكاتب (أو الكتّاب) مع درجته العلمية تحت عنوان الملخص وسط الصفحة و عنوان بريده الإلكتروني في هامش الصفحة.

٤–١–٢– لاتتجاوز الخلاصة الفارسية ١٥ سطراً علماً أن كلاً من الخلاصة العربية و الإنكليزية تطابق الخلاصة الفارسية.

٤–١–٣– لاتتجاوز الكلمات المفتاحية الفارسية ست كلمات و يجب أن تكون الكلمات المفتاحية في العربية والإنكليزية مطابقة لنظيرتها الفارسية.

٤–١–٤– تحتوي المقدمة علي سابقة البحث و المصادر و المراجع المعتمدة تسهيلاً لدخول القارئ البحث.

٤–١–٥– صلب الموضوع حيث يقوم الباحث بمعالجة الموضوع وتحليله.

٤–١–٦– النتائج

٤–١–٧– التعليقات الختامية، تأتي الإيضاحات الإضافية في نهاية المقال من خلال التعليقات الختامية.

٤–١–٨– قائمة المراجع

أسماء الهيئة الاستشارية:

الدكتور سيد إبراهيم آرمن	أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية- كرج
الدكتور عبدالعلي آل‌بويه لنكرودي	أستاذ مشارك بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية- قزوين
الدكتور رجاء أبوعلي	أستاذه مساعده بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران
الدكتور إحسان إسماعيل طاهري	أستاذة مساعدة بجامعة سمنان
الدكتور محمدحسن حسن‌زاده نيرى	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران
الدكتور سيد محمد حسيني	أستاذ بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران
الدكتور رقية رستم‌پور ملكي	أستاذة مساعدة بجامعة الزهراء- طهران
الدكتور أبوالفضل رضائي	أستاذ مساعد بجامعة الشهيد بهشتي- طهران
الدكتور ربابه رمضاني	أستاذة مساعدة بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران
الدكتور علي صابري	أستاذ مشارك بجامعة آزاد الإسلامية- فرع طهران المركزي
الدكتور صادق عسكري	أستاذ مساعد بجامعة سمنان
الدكتور عنايت‌الله فاتحي نجاد	أستاذ مشارك بجامعة آزاد الإسلامية- فرع طهران المركزي
الدكتور بيجن كرمي ميرعزيزي	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران
الدكتور عيسي متقي‌زاده	أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس- طهران
الدكتور محمد هادى مرادى	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران
الدكتور رضا ناظميان	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي- طهران

كلية اللغة الفارسية و آدابها
دراسات النقد والترجمة في اللغة العربية و آدابها
العدد ٥، السنة الثانية، شتاء ٢٠١٣
صاحب الامتياز: جامعة العلامة الطباطبائي
المدير المسئول: الدكتور علي كنجيان خناري
رئيس هيئة التحرير: الدكتور حميدرضا ميرحاجي

أعضاء هيئة التحرير:

الدكتور سيد خليل باستان	أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي
الدكتور أحمد باشا زانوس	أستاذ مشارك بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية
الدكتور خليل برويني	أستاذ مشارك بجامعة «تربيت مدرس»
الدكتور حجت رسولي	أستاذ مشارك بجامعة الشهيد بهشتي
الدكتور غلامعباس رضائي	أستاذ مشارك بجامعة طهران
الدكتور مجيد صالحبك	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي
الدكتور رضا ناظميان	أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي
الدكتور سعيد النجفي أسداللهي	أستاذ بجامعة العلامة الطباطبائي

المدير الداخلي: نهال رياضي
المدير التنفيذي: فاطمه قائدي
تنقيح القسم الفارسي: آسية سورتيجي
تنقيح القسم العربي: بهاره كرمزادكان
تنقيح القسم الإنجليزي: ندا نامور كهن
تصميم الغلاف: مهران مستوفي
الإخراج الفني: زينب فرخندهزاده

العنوان: أوتوستراد الشهيد جمران، جسر «مديريت»، شارع العلامة الطباطبائي الجنوبي، كلية اللغة الفارسية و آدابها، قسم اللغة العربية وآدابها
الرمز البريدي: ١٩٩٧٩٦٧٥٥٦ طهران- الجمهورية الإسلامية الإيرانية
الهاتف: ٠٠٩٨٢١٨٨٦٩٢٣٥٠ **الفاكس:** ٠٠٩٨٢١٨٨٦٨٣٧٠٥
البريد الإلكتروني: RCTA@atu.ac.ir **ردمد:** ٢٢٢٨-٦٦١٦
الطباعة و التغليف: مركز الطباعة والنشر التابع لجامعة العلامة الطباطبائي
عدد النسخ: ٣٠٠ **السعر:** ٣٦٠٠٠ ريال

يتم عرض الفصلية على:
القاعدة الاستنادية لعلوم العالم الإسلامي "ISC" : www.srlst.com