مجله زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹۳

دکتر علی نجفی ایوکی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، نویسنده مسؤول)
دکتر سید رضا میر احمدی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)

نقد سبک‌شناسانه سروده «بکائیه إلی شمس حزیرانِ» عبدالوهاب البیّاتی

چکیده

سروده «بکائیّه إلی شمس حزیران» از جمله سروده‌های انتقادی وکوبنده عبدالوهاب البیاتی شاعر نامدار معاصر عربی(۱۹۲٦-۱۹۹۹) است که با زبانی ساده و درعین حال مبهم، به بازنمایی اوضاع سیاسی- اجتماعیِ کشورهای عربی و آسیب‌شناسیِ علل شکست ژوئن ۱۹٦۷ اختصاص یافته است. بیاتی خود را جدا از تعهد به جامعه و مردم آن نمی‌داند و در پرتو آن، پرداختن به جامعه از اصلی‌ترین دغدغه‌های شعری اوست. پژوهش حاضر بر آن است تا به بررسی سبکی سروده یاد شده بپردازد و می‌کوشد از رهگذر کاوش در سه سطح زبانی، ادبی و فکریِ اثر به ارزیابی و نقد سبک‌شناسانه آن اقدام نماید. از جمله جلوه‌های سبکی این متن، شکستن قالب‌های سنتی شعر، توجه به زمان ماضی، نماد پردازی و بینامتنی است. دیگر آن‌که شاعر برای بیان اندیشه مورد نظر به شکل مناسبی از ابزار زبانی بهره گرفته، به گونه‌ای که می‌توان تناسب دو سطح فکری و زبانی را به بهترین وجه شاهد بود. سطح فکری سروده نیز حکایت از آن دارد که گرچه بیاتی، ترسیم آشکاری از خواسته‌ها و آرزوهایش ارائه نمی‌دهد، با این‌همه در لایه پنهان و کم‌رنگ متن، دعوتِ عرب‌ها به همدلی و خیزش سیاسی را در دستور کار دارد.

کلیدواژه‌ها: عبدالوهاب بیاتی، سبک‌شناسی، شکست حزیران، بکائیه، انتقاد.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱/۲۵ تاریخ پذیرش:۱۳۹۳/۷/۱۱

پست الکترونیکی: najafi_ivaki@yahoo.com rmirahmadi@kashan.uc

مقدمه

هرچند در شعر همه شاعران عناصری را می‌توان یافت که سبب تمایز کلام از سخن عادی می‌شود، اما شیوه استفاده همه از این عناصر یکسان نیست و بر همین اساس گاهی شاعری صاحب سبک می‌شود. پیوند مجموعه ویژگی‌های شعری یک شاعر، سبک آن شاعر را می‌سازد. برخی از شاخصه‌های سبک‌ساز به‌قدری پیچیده هستند که یافتن آنها جز به کمک کند وکاوی عمیق و کارشناسانه قابل مشاهده نیست. به‌ویژه کار هنگامی دشوار می‌نماید که بخواهیم رابطه این خصوصیات سبکی را با خصلت‌های روحی و فکری شاعر دریابیم. باید خاطر نشان سازیم که در مطالعه سبکی، طرح همه عناصر کلامِ اثر شاعرانه نه ضرورت دارد و نه رواست. تنها آن مصداق‌هایی از این عناصر را در تعیین سبک و کیفیت آن باید دخالت داد که در ابلاغ پیام و ایجاد فضای شعر دارای نقش باشند و دنیای روحی و فکری شاعر را بنمایانند. (سمیعی، ۱۳۸۰: ۷۱) ازجمله روش‌های رایج شناخت سبک، تحلیل درون‌متنی یک اثر است که در این روش سطح ادبی، زبانی و فکری اثر ادبی مورد کاوش قرار می‌گیرد و در این مسیر دانش‌هایی همچون نقد ادبی، علوم بلاغی و به‌ویژه زبانشناسی –که دانشی نوظهور به شمار می‌آید– نقشی مهم ایفا می‌کنند.

پیشینه و تعریف سبک و سبک‌شناسی

سبک در اصل واژه‌ای است عربی که در لغت به معنای گداختن زر و نقره است، ولی نظریه‌پردازان اخیر سبک را به‌طور مجازی به معنی طرز خاصی از نظم یا نثر بکار برده‌اند و آن را برابر style اروپائیان قرار داده‌اند. در اصطلاح ادبی سبک روشی است که شاعر یا نویسنده برای بیان موضوع خود برمی‌گزینند؛ یعنی شیوه گفتن است. شاعر و نویسنده به واسطه سبک در تمام مراحل از انتخاب موضوع گرفته تا نوع کلمات، لحن و سیاق تألیف عناصر گوناگون، تأثیر خود را در اثر برجای می‌نهد. (داد، ۱۳۸۲: ۲۷۵) آفرینش یک اثر ادبی برجسته، به بیانی هنری و توانمند نیاز دارد تا پیام اصلی متن به آسانی قابل انتقال به خواننده باشد. این توانایی هنری در سبک یک ادیب نهفته است که البته تنها راه جلب نظر مخاطب می‌باشد. باری، سبک همان روش خاصی است که یک شاعر یا نویسنده از رهگذر آن به بیان افکارش می‌پردازد و بدین وسیله از عواطف و احساسات درونی‌اش تعبیر می‌کند. (پنکه ساز، د.ت: ۳۸) این نیز یاد کردنی است که اسلوب‌های مختلف در نتیجه اغراض گوناگون به عرصه ظهور می‌رسند، باوجوداین، هر شاعری با شاعر دیگر ازلحاظ سبک و اسلوب نگارش متفاوت است. می‌توان این‌گونه برداشت کرد که

افراد مختلف ازآنچه در ذهن دارند با شیوه‌های گوناگونی تعبیر می‌کنند. حتی افراد در بیان یک مفهوم واحد هم به یک شیوه عمل نمی‌نمایند. (سلیمی و...، ۲۰۱۰: ۷۲)

بسیاری خاستگاه تغییر سبک را تحولات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و... دانسته‌اند؛ از آن روی که به تغییر شیوه زندگی، بینش و درنهایت نحوه بیان فرد می‌انجامد. هر خوی و خصلت پنهانی در ذات ادیب و هر تجربه‌ای در زندگی و هر صفتی از صفات روحی او در آثارش جلوه‌گر می‌شود و سبکش را تغییر می‌دهد. (شریم، ۱۹۸۷م، ص ٦١) از سوی دیگر هر سبکی، تصویر خاصی از صاحب آن است که شیوه تفکر و کیفیت نگاه او را به اشیاء و تفسیر وی از آن‌ها و طبیعت و برخوردش را آشکار می‌سازد. (المسدی، ۲۰۰٦م، ص ۵۳)

اگر بخواهیم به اختصار به پیشینهٔ علم سبک‌شناسی بپردازیم باید بگوییم: بعد از«فردینان دو سوسور»(۱۸۵۷م-۱۹۱۳م) زبان‌شناس معروف سویسی، شاگردش «شارل بالی» کوشید تا سبک‌شناسی را شاخه‌ای از زبان‌شناسی محسوب دارد و از این رهگذر به آن وجهه‌ای علمی بخشد. شاگردان و پیروان او هم همین منوال را ادامه دادند و روز به روز سبک‌شناسی از حوزه نقد ادبی قدیم خارج شد و به سمت زبانشناسی رفت. به خاطر کوشش‌های فراوانِ شارل بالی در این مجال، او را پدر سبک‌شناسی جدید می‌نامند؛ وی کسی بود که نخستین‌بار بیان داشت: «عبارات متحد المضمون از نظر شدت عواطف و احساسات از هم متفاوت‌اند و این تفاوت، سبک است». (شمیسا، کلیات ۱۳۷۲: ۳۱)

دیدگاه‌های گوناگونی به بررسی و تعریف سبک پرداخته‌اند. یک دیدگاه معتقد است سبک قالبی برای معناست. «کولیریدج»[1]، شاعر معروف انگلیسی می‌گوید: «سبک چیزی به جز تکنیک انتقال معنا به‌طور واضح و مناسب نیست، حال معنا هر چه می‌خواهد باشد.» «دریدا» ناقد و شاعر معروف انگلیسی نیز معتقد است سبک، هنر سخنوری و هنر تزیین فکر و جامه‌ای بر قامت فکر پوشاندن است. (خاقانی، ۱۳۸۹: ۱۳۱و ۱۳۲) به‌هرروی، از تعریف‌های پیش پرداخته می‌توان این‌گونه برداشت کرد که شناخت سبک، دانشی است که به ما کمک می‌کند تا با شناختن سبک نگارش اثر ادبی، درک بهتر و عمیق‌تری از آن داشته باشیم. به دیگر بیان، سبک‌شناسی نوعی نقادی است که بیشترین تمرکز آن به تحلیل ساختارهای زبانی در سطوح مختلف است.

1-Coleridge

از میان مکتب‌های مهم سبک‌شناختی، این مکتب ساختارگراست که بحث اصلی آن این است که هیچ جزئی به‌تنهایی معنادار نیست، بلکه باید هر جزء یک اثر ادبی را در ارتباط با اجزاء دیگر آن و درنهایت کل سیستم در نظر گرفت. سبک‌شناسی ساختارگرا در حقیقت شکل کامل‌تر سبک‌شناسی نقش‌گراست که بر نقش زبان (صنایع بدیعی و صور خیال) تکیه دارد. (محمود خلیل، ۲۰۱۰: ۹۷ و شمیسا، کلیات، ۱۳۷۲: ۱۳۱) از نظر ساختارگرایان، اثر ادبی سازمانی است که در آن همه عناصر هم صورت است هم محتوا و هیچ جزئی را نمی‌توان به زبان دیگری جز همان زبان ادبی به کار گرفته شده توضیح داد (شمیسا، نقد، ۱۳۸۳: ۱۷٦) و از آن‌جا که شعر معاصر عربی بر وحدت سروده بنا می‌شود در حقیقت یک سروده متن کاملی است که تمامی اجزای آن در پیوند با یکدیگر بررسی می‌شوند و درصورتی‌که این متن، جزء جزء بررسی شود بدون شک کارکرد اصلی‌اش را از دست خواهد داد. این است که منتقدان ادبی گفته‌اند: شعر معاصر عربی بسانِ تابلویی برای یک نقاش است که چاره‌ای جز نگرش کلی به تمام اجزای آن نیست، هرچند که از عناصر متعددی شکل گرفته باشد. (الغذامی، ۲۰۰٦: ۱٤۳)

به‌هرروی، منظور از سبک یک شاعر، ویژگی و خصوصیاتی است که شعر او را از شعر سایر شاعران متمایز می‌سازد. هر شاعری از زاویه دید خویش به پیرامونش می‌نگرد و در نوآوری‌های شعرش نیز، متکی به توان خویش است. پس سبک وی برخاسته از وجود اوست؛ زیرا ویژگی‌های سبکی یک شاعر با خصلت‌های فکری و روحی‌اش در ارتباط است. شایان ذکر آن‌که در سبک‌شناسی مسألهٔ بسامد و بررسی آماری سخت مورد توجه است؛ چراکه همین تکرار و کاربست بیش از یک بار است که ادیبی را از دیگران متمایز می‌کند.

روش بررسی سبک‌شناسی متون

برای آن‌که بتوانیم متنی را از منظر سبک‌شناسی تجزیه و تحلیل کنیم، نیاز به روشی مشخص داریم. ازجمله علمی‌ترین روش‌ها برای این کار، آن است که متن را از سه دیدگاه زبانی، ادبی و فکری مورد واکاوی قرار دهیم تا از رهگذر آن، بتوانیم ضمن اشراف به اجزای شکل دهنده متن، ساختار متن را با توجه به روابط اجزا با یکدیگر دریابیم. از میان مختصاتی که در یک اثر به چشم می‌خورد، تنها برخی از آنها ارزش سبکی دارند که از آنها با عنوان مختصاتِ سبک‌آفرین یاد می‌شود. حال این مختصات چه زبانی

باشند، چه ادبی و چه فکری باید تکرار شده باشند. پر واضح است بدون تکرار یک قالب نمی‌توان حکم به سبک یک ادیب کرد و اگر قالبی نو بدون تکرار ارائه شود سبک و شیوه پدیدآورنده نیست بلکه تنها ابتکار و ابداع او را نشان می‌دهد.

سطح زبانی[1]

در سطح زبانی که خود به سه سطح آوایی، لغوی و نحوی تقسیم می‌شود به بررسی موسیقی درونی و بیرونی اثر ادبی می‌پردازیم، سپس در سطح لغوی نحوه گزینش واژگان، ساده یا مرکب بودن الفاظ، کهن‌گرایی، بسامد واژگان و نوع گزینش واژگان با توجه به محور جانشینی مورد بررسی قرار می‌گیرد. سرانجام در سطح نحوی، جمله‌ها از نظر محور همنشینی، کوتاهی و بلندی و اسمیه و فعلیه بودن بررسی می‌شوند. زمان افعال و ضمایر هم ازجمله مشخصه‌های سبک‌ساز در این سطح است. (محمود خلیل، ۲۰۱۰: ۱٦٥-۱٦٦)

سطح ادبی[2]

در تحلیل سطح ادبی یک متن یا اثر، مسائلی از علم بیان همچون تشبیه، استعاره، کنایه و سمبل و مسائل بدیعی مثل ایهام، تناسب و مسائل علم معانی چون ایجاز، اطناب، قصر و حصر مورد بحث قرار می‌گیرد. (شمیسا، کلیات، ۱۳۷۲: ۱۵۸) گفتنی است بررسی خبری یا انشائی بودن جملات، کاربرد نماد و نمادپردازی و اسطوره نیز ازجمله مسائلی هستند که در این سطح بررسی می‌شوند.

سطح فکری[3]

در این سطح سبک شناس می‌کوشد با کند وکاو در اثر ادبی به دیدگاه نویسنده پی ببرد و بدین روش دریابد که تلقی او نسبت به مسائلی چون عشق، مرگ و زندگی چیست؟ وی فردی خوش‌بین است یا بدبین؟ شادی‌گراست یا غم‌گرا؟ در حقیقت سبک‌شناس درپی کشف این مسئله است که اثر برونگرا (آفاقی) و عینی است یا درون‌گرا (نفسی) و ذهنی؟ (شمیسا، کلیات، ۱۳۷۲: ۱٥٦ و ۱٥۷)

1 -Lingual Level
2 -Literary Level
3 -Philosophical Level

بر اساس آنچه بیان شد در اینجا قصد داریم از نظرگاه سبک‌شناسی به تحلیل و نقد سروده «بکائیّه إلی شمس حزیران» بیاتی بپردازیم، البته با مقدمه‌ای کوتاه درباره شاعر تا ما را در فهم و تحلیل متن کمک نماید.

پیشینه و پرسش‌های تحقیق

صرف نظر از تحقیق‌هایی که در کشورهای عربی در خصوص عبدالوهاب بیاتی صورت گرفته- که البته کوشیدیم از آنها بهره بگیریم- مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در کشور به شعر این شاعر اختصاص یافته بدین قرار است:

۱-«عبدالوهاب البیاتی اسطوره زنده» معصومه شبستری، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ٦ و۷، بهار ۱۳۸۳.

۲-«اسطوره و اسطوره‌گرایی در شعر عبدالوهاب البیاتی»، علی نجفی ایوکی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۳-۱۸۵، بهار ۱۳۸۷.

۳-«اسطوره‌های برجسته در شعر عبدالوهاب البیاتی»، علی نجفی ایوکی، مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۲، بهار و تابستان ۱۳۸۹.

٤-«زیبایی‌شناسی رنگ آبی در شعر عبدالوهاب البیاتی»، طیبه سیفی، پژوهشنامه نقد ادب عربی، شماره۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۹.

۵-«قناع الحلاج فی الشعر العربی المعاصر صلاح عبدالصبور و عبدالوهاب البیاتی نموذجاً»، کبری روشنفکر و اکرم رخشنده‌نیا، مجله العلوم الانسانیّه الدولیّه، شماره ۱۷، ۱۳۸۹.

٦-«کاربرد دوگانه نقاب سندباد در شعر عبدالوهاب البیاتی»، علی اصغر حبیبی و مجتبی بهروزی، مجله لسان مبین قزوین، شماره۳، بهار ۱۳۹۰.

۷-«عبدالوهاب البیاتی و حافظ شیرازی»، أحمد پاشا زانوس، مجله لسان مبین قزوین، شماره۳، بهار ۱۳۹۰.

۸-«دغدغه‌های اجتماعی شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی أخوان ثالث»، فرهاد رجبی، مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ٤، بهار و تابستان ۹۰.

۹-«ظاهره الحزن الرومانسی فی أشعار بدرشاکر السیاب، نازک الملائکه و عبدالوهاب البیاتی»، مجله ادب عربی، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۰.

۱۰-«الأثر الفارسی فی شعر عبدالوهاب البیاتی»، عیسی متقی زاده و علی بشیری، مجلهٔ إضاءات نقدیّه، شماره ٦، تابستان ۱۳۹۱.

۱۱-«تاثیرپذیری رمزگرایی عبدالوهاب البیاتی از مولوی»، یحیی معروف و سارا رحیمی‌پور، مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ٢٤، پاییز ۱۳۹۱.

۱۲-«حاکمیت شب، نگاهی به دو شعر از نیما یوشیج و عبدالوهاب البیاتی»، ابوالحسن امین مقدسی و شهریار گیتی، مجله ادب عربی دانشگاه تهران، شماره٤، زمستان ۱۳۹۱.

۱۳-«شخصیات إیرانیّه فی دیوان عبدالوهاب البیاتی»، أحمد نهیرات، مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ٢٦، بهار ۱۳۹۲.

١٤-«تأثیر أسطوره سیزیف الیونانیّه فی قصیده "کتیبه" لأخوان ثالث و قصیده "فی المنفی" للبیاتی»، شهریار همتی، جهانگیر امیری و پیمان صالحی، مجله دراسات فی اللغه العربیّه و آدابها، دانشگاه سمنان، شماره ۱۳، بهار ۱۳۹۲.

۱۵-«بینامتنی عبدالوهاب البیاتی با قرآن کریم»، طیبه سیفی، فصلنامه پژوهش‌های میان رشته‌ای قرآن کریم، شماره ۲، تابستان و پاییز ۱۳۹۲.

١٦-«بررسی سیر سوگواره‌ای شکست ابرمرد در دو چکامه از بیاتی و أخوان ثالث»، احمدرضا حیدریان شهری، مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۸، پاییز ۱۳۹۲.

۱۷-«الاسطوره و وظائفها فی دیوان عبدالوهاب البیاتی»، خالد عمر یسیر، مجله دراسات فی اللغه العربیّه و آدابها، دانشگاه سمنان، شماره ١٦، زمستان ۱۳۹۲.

با بررسی عناوین و محتوای مقالات مذکور مشخص می‌گردد که به رغم اهمیت فراوان سرودهٔ «بکائیه إلی شمس حزیران» تاکنون پژوهشی مستقل در خصوص این متن انجام نگرفته و از نظرگاه سبک‌شناسی مورد ارزیابی و نقد قرار نگرفته است. لذا این پژوهش با دستور کار قرار دادن سروده یادشده، می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که بارزترین شاخصه‌های سبکی شعر شاعر کدام است؟ شاعر چگونه از این شاخصه‌ها در شعرش بهره گرفته است؟ عوامل مؤثر در ایجاد این‌گونه مشخصه‌ها چیست؟ اندیشه شاعر

تا چه اندازه در شعر او و پدید آمدن این ویژگی‌های سبکی دخیل بوده است؟ و... شاید از جادهٔ صواب به دور نباشیم اگر بگوییم عبدالوهاب البیاتی در همان حال که به گواه منتقدان ادبی، جهانی‌ترین شاعر معاصر عربی هست، برای ما ایرانیان، آشناترین شاعر عرب زبان معاصر نیز هست؛ ترجمهٔ آثار او در کشور و پژوهش‌های فراوانی که دربارهٔ وی صورت گرفته، همگی گواه بر صحت این ادعاست و همین امر ضرورت تحقیق را دو چندان می‌سازد، به‌ویژه زمانی که متن مورد نظر ما در عین شهرتی جهانی، مورد ارزیابی قرار نگرفته باشد.

دربارهٔ عبدالوهاب بیاتی

بیاتی، شاعر پرآوازه عراقی، در سال ۱۹۲٦ در منطقه «باب الشیخ» عراق، -منطقه‌ای نزدیک به قبرستان و محل سلّاخی حیوانات- زاده شد. بعد از مدتی به بغداد منتقل و در دارالمعلمین مشغول تحصیل و تدریس گشت. زیستگاه او سرشار از تهیدستان، کارگران و مهاجران روستایی بود. (جحا، ۲۰۰۳: ۳۷۱) آگاهی او از فقر انسانی که ملازم جوامع بشری شده بود، عامل اصلی اندوه فراوانش گشت، به‌گونه‌ای که از همان زمان کودکی به دنبال کشف علل و عوامل دردهای خویش برآمد. در ده سالگی متوجهٔ مسائلی شد که تأثیر شگرفی بر بیشتر سروده‌هایش داشت. به عنوان مثال در جایی درباره خود این‌چنین می‌گوید: «زندگی این کودک کاملاً شبیه به مرگ بود. ما از مرگ رنج می‌بردیم و گویا آن را استشمام می‌کردیم. قبرستانی در نزدیکی محل زندگی ما بود. مرگ انسان و حیوان نزدمان تقریباً چهره‌ای همیشگی و تکراری داشت و گویا مرگ همه جا در کمین ما بود». بی‌گمان اندیشه‌ای این‌چنین درباره مرگ و فقر، در حقیقت آگاهی بیاتی را نسبت به زندگی و مرگ نمایان می‌ساخت. گفتنی است که تأثیر این شناخت، در بیشتر مجموعه‌های شعری او قابل درک است. (رزوق، ۱۹۹۵: ۷-۸)

در سال ۱۹۵۰ بود که اولین دفتر او با عنوان «الملائکه و الشیطان» که مشتمل بر قصائدی با وزن آزاد بود در بیروت به چاپ رسید. (الملائکه، ۱۹۸۹: ۳۷) و این‌گونه بود که بیاتی با اشراف به این موضوع که نوآوری در شعر، شوریدن بر عروض و اوزان و قوافی نیست -همان‌گونه که برخی گمان می‌کنند- بلکه تجدید شعری، انقلاب در مضامین و تعابیر است، توانست نقشی پررنگ در تأسیس و بنیادین کردن حرکت شعر آزاد در میان شاعران عرب ایفا کند. (رزوق، ۱۹۹۵: ۲۰۷) وی از رهگذر تجربه ژرف

شعری‌اش توانست در تعابیر هنری خویش تجدیدی شگرف ایجاد سازد و از رهگذر کاربست رمز و اسطوره تصویرگرِ درد جامعه و مردمش باشد. (جحا، ۲۰۰۳: ۳۷۲) در پرتو این مسأله، از نظر منتقدانِ ادبی عبدالوهاب بیاتی در شمار شاعران واقع‌گرا و سوسیالیست عرب به حساب می‌آید. به همین دلیل است که در سال۱۹٦۳ به دلیل تمایلات سوسیالیستی از وطن آواره شد و نیمی از عمرش را در تبعید گذراند، تأثیر این تبعید و آوارگی البته به وضوح در سروده‌هایش قابل مشاهده است.

سبک‌شناسی سرودهٔ «بکائیّه إلی شمس حزیران»

مناسبت سروده

در سال ۱۹٦۹ بود که بیاتی به دعوت وزارت فرهنگ سوریه وارد دمشق شد. در مراسم بزرگداشت مرحوم استاد زکی أرسوزی (۱۸۹۹–۱۹٦۸) –که ازجمله دوستان این شاعر و به عنوان فعال سیاسی و یکی از بنیانگذاران حزب بعث شناخته می‌شد– شرکت کرد و در دانشگاه دمشق سروده‌ای را با عنوان «بکائیه إلی شمس حزیران» تقدیم نمود. این سروده یکی از بهترین نمونه‌های شعر ملّی به شمار می‌رود که پیرامون جنگ ژوئن یا حزیران است و از واقعیتی رمزگشایی می‌کند که مرحله حزیران چیزی جز بارزترین نتایج تلخ و ننگین آن نیست؛ متنی که به گواه منتقدان، به نوعی القاگر تعهد و دغدغه عبدالوهاب البیاتی نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی است (صبیحی، ۱۹۷۲: ۱۹)

تحلیل سروده در سطح زبانی

۱- سطح آوایی

به سطح آوایی سطح موسیقایی متن نیز گفته می‌شود؛ زیرا در این مرحله متن را به لحاظ ابزار موسیقی‌آفرین بررسی می‌کنیم. اساسی‌ترین موضوع مد نظر در این بخش، موسیقی شعر است که بر پایه یک تقسیم‌بندی کلی به دو بخش موسیقی بیرونی (کناری) و موسیقی درونی تقسیم می‌شود. بدون تردید موسیقی عنصر اصلی و اساسی شعر و از بارزترین ابزارهایی است که شاعر در بنای سروده آن را به‌کار می‌گیرد. افزون بر این‌که موسیقی، به وجه خاص، عامل جوهری و بنیادین تفاوت میان شعر و نثر است. در پرتو همین مسأله است که منتقدان با اصرار می‌گویند: موسیقی عنصری تزئینی نیست که از خارج به شعر تحمیل شود، بلکه از توانمندترین ابزار القای کلام بوده و قادر است ازآنچه که در ژرفا و نهان جان آدمی

می‌گذرد به‌گونه‌ای تعبیر کند که آدمی قادر به بیان آن نیست. (عشری زائد، ۲۰۰۸: ١٥٤) لازم به ذکر است موسیقی شعر تنها از رهگذر وزن و قافیه به دست نمی‌آید بلکه پیوستگی کلمات و ریتم‌های لفظی آنها نیز موسیقی‌ای ایجاد می‌کند که از آن با عنوان موسیقی درونی یاد می‌شود و این موسیقی از کاربرد صنایع بدیعی همچون سجع، جناس و تکرار ایجاد می‌گردد. (ر.ک: همان، ۱۷۰) نکته‌ای که در اینجا بیانش ضرورت دارد این است که وزن یک شعر از نظرگاه شاعر اختیاری و انتخابی نیست، بلکه شاعر وزن را به‌طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع به ذهنش می‌رسد وزن نیز همراه آن است. (شفیعی کدکنی ۱۳۸۵: ۵۰)

سروده مورد نظر در قالب شعر آزاد (تفعیله) سروده شده است؛ شعری که قافیه نظام ثابت و الزام آوری ندارد و شاعر مطابق طبیعت و نگاه شاعرانه‌اش با آن برخورد می‌کند. به دیگر بیان، زمانی که شاعر احساس می‌کند نیاز به ابراز و مشخص کردن موسیقی دارد به نوعی از قافیه در طول سروده‌اش ملتزم می‌شود. برخلاف شاعران شعر عمودی که در طول قصیده به وزن و قافیهٔ معینی پایبند هستند، شاعران شعر آزاد به تفعیله ضرب واحدی تکیه نمی‌کنند.

با بررسی وزن این شعر، درمی‌یابیم که تقریباً بیشتر کلمات این شعر، در چارچوب بحر معینی می‌گنجد که همان بحر «رمل» است و از تکرار تفعیله «فاعلاتن» شکل گرفته است. گفتنی است که بحر رمل ازجمله بحرهایی است که شاعر به کمک آن سروده‌هایی بلند با اغراض مدح، فخر، غزل، حکمت و... می‌آفریند (معروف،۱۳۷۸: ۸۵) اما شاعر در اینجا بحر یادشده را نه در اغراض اصلی آن که در ترسیم خفت و خواری نسل معاصر عرب به کار بسته و به نوعی موضوع «خوارشدگی عاطفی» را فرادید مخاطب قرار می‌دهد. این اقدام از سوی شاعر نوعی هنجارشکنی و شاخصه‌ای سبکی به شمار می‌رود و می‌تواند القاگر اعتراض و نارضایتی وی نسبت به آنچه می‌گذرد باشد. لازم به ذکر است که اعمال «زحاف خبن» و «کف» و تبدیل این تفعیله به «فعِلاتن» و «فاعلاتُ» به وفور در شعر قابل ملاحظه است که البته به نظر می‌آید این کم و زیاد نمودن تفعیله‌ها نیز به نوعی القاگر نابسامانی و هرج‌ومرج کشورهای عربی در بعد جمعی و نشان از خاطر پریشان شاعر در بعد فردی دارد که البته خواسته به صورت غیر مستقیم آن را به مخاطب انتقال دهد.

آنچه در این سروده بیش از وزن جلوه می‌کند موسیقی پدید آمده از تکرار است که در سه بخش حروف، واژگان و ترکیب یا جمله قابل بررسی است. اگر از این منظر به قافیهٔ متن بنگریم، می‌بینیم که اغلب به حرف (اه)، (ات) و گاهی نیز به (اء) و (اب) و (ات) ختم می‌شوند؛ این امر موجب پیدایش آهنگ و ریتمی خاص شده است و در همان حال به خاطر وجود واکهٔ «الف» قبل از قافیه تداعی‌گر آه و افسوس صاحب متن است. حروف قافیه‌ای را که شاعر در سروده خود به کار برده، می‌توان این‌گونه دسته بندی کرد: قافیه‌های مختوم به «اه» مانند: دواه، الحصاه، صلاه. قافیه‌های مختوم به «اء» مانند: الهواء، الأحیاء، الکبریاء، الأدعیاء، الحیاء، الفقراء، الأمراء، الهواء، الهُراء... قافیه‌های مختوم به «ات» مانند: الکلمات، الترّهات، فتات، الجارحات، الصدقات. به عنوان نمونه در متن آمده:

نحن لم نجعل من الجرح دواه/ و من الحبر دماً/ فوقَ حصاه/ شغلتنا التُّرَّهات/ فقتلنا بعضُنا بعضاً/ وها نحن فتات

تکرار یک صامت در طول متن که به هم‌حروفی انجامیده در متن خود را بهتر نشان می‌دهد. ازجمله حروفی که در این سروده بارها شنیده می‌شوند، صامت‌های «حاء» و «تاء» هستند. به عنوان نمونه می‌خوانیم:

طحنتنا فی مقاهی الشرقِ/ حربُ الکلمات/ والسیوفُ الخشبیه/ و الأکاذیبُ/ وفرسانُ الهواء/ ...نحن لم‌نجعل من الجُرح دواه/ و من الحبر دماً/ فوق حصاه/ شغلتنا التُّرّهات...

بیاتی از جنگ کلمات (مناظرات میان احزاب و حکومت‌های عربی) شکایت دارد؛ در نگاه او شکاف میان قول و عمل بیراهه‌ای بیش نیست که قدرتِ مردمِ در حرکت به سوی انقلاب و سازندگی در جای جای آن محو می‌شود. به نظر او این مسئله از مشکلات اساسی در رهبری جوامع عربی محسوب می‌شود. (صبیحی، ۱۹۷۲: ۲۱) با عنایت به این مسأله است که آورده:

طحنتنا فی مقاهی الشرق/ حربُ الکلمات/... هزمتنا حربُ الکلمات/ والطواویسُ التی تختال/ ...

از منظر زبانشناسی، حرف «تاء» ازجمله حروف انفجاری است که بر حقارت، بی‌اهمیتی، ضعف و سستی دلالت دارد و گفته می‌شود کلماتی که این صامت در آن‌ها به کار رفته، از نوعی اضطراب هیجان و شدت حکایت می‌کنند. (عباس، ۱۹۹۸: ۵۸-۴۹) لذا شاعر با علم به این موضوع در بستر متن خود این حرف را دخالت داده که البته با اندیشه اصلی حاکم بر سروده –که همان حقارت و زبونی عرب معاصر است– همخوانی و همسویی دارد.

کاربست پنج مرتبهٔ صامت «هاء» در بافت متن نیز جای درنگ و تأمل دارد. گفته می‌شود از ویژگی‌های این صامت، ایجاد هیجان و حرکتی تند همراه با اضطراب است (همان،۱۹۰) بیاتی نیز در آن بافت، دارای اضطراب ناشی از فقر و بیچارگی و به دنبال آن شکست سیاسی است، به شکلی که این موضوع از دغدغه‌های اصلی وی در سروده‌هاست. از نظر او این فقر رهاورد نبودِ عدالت اجتماعی در جامعه است که جباران و متکبران عامل اصلی آن هستند، آنجا که گفته:

یا إله الکادحین الفقراء/ نحن لم نُهزَم/ ولکن الطواویس الکبار/ هُزموا هم وحدهم/ من قبل أن ینفخ دیّار بنار

نکته دیگری که نباید از نظر دور داشت این است که شاعر از حرف «ق» نیز بهرهٔ زیادی برده تا حدی که این حرف خودش را بیشتر از حروف دیگر نشان می‌دهد. با عنایت به اینکه حرف مورد نظر ویژگی القایی برای رساندن صدا را داراست، در متن حاضر بیشتر وظیفهٔ خشم و غضب شاعر از وضعیت جاری را می‌رساند. این حرف در واژگانی همچون «مقاهی، شرق، لم نقتل، قطاه، فوق، فقتلنا، أقنعه، نقل، مقالات، سارق، قوت، فقراء، فقاعات، نقوی، لعق، قبر، قم و صدقات» به کار بسته شده است.

۲-سطح لغوی

همچنان که پیش‌تر گفته شد مراد از سطح لغوی بررسی واژگان یک متن است. یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح در سطح لغوی مسأله «تکرار» است. این عنصر یکی از عناصر مهم سبک‌ساز در شعر است و شاخصی جدایی‌ناپذیر در موسیقی به حساب می‌آید، به‌گونه‌ای که همین کارکرد اثرگذارِ آن باعث شده جایگاهی درخور توجه در شعر به دست آورد. کاربست شگردِ مورد نظر ممکن است در سطح واژگان یا جملات باشد که البته در هر دو حالت از آن با عنوان بسامد واژگان یاد می‌شود. در سروده‌های معاصر عربی تکنیک تکرار ابزار مهمی است که نقش تعبیری و بیانی قابل تأملی را بازی می‌کند و گونه‌های آن با توجه به هدف مورد نظر شاعر متغیر است. (عشری زائد، ۲۰۰۸: ۵۸-۵۹)

اگر از این زاویه به شعر بیاتی نظر افکنیم می‌بینیم که استفاده وی از ضمیر و صیغهٔ «متکلم مع‌الغیر» یکی از بارزترین مشخصه‌های سبک‌ساز در این بخش است؛ شاعر در طول سروده‌اش هفده مرتبه از فعل‌هایی با صیغهٔ متکلم مع‌الغیر بهره گرفت. در پی آن، حضور هشت مرتبه‌ای ضمیر منفصلِ «نحن» و هفت بار تکرار ضمیر «نا» در متن به شکل رمزگونه و غیر مستقیم القاگر این نکته است که بیاتی همگی را

در این شکست تلخ و نامیمون مقصر می‌داند و بر این اندیشه اصرار دارد که بی‌همتی و بی‌ارادگی همگان، فرجام کارشان را به اینجا کشانده! بنا به همین برداشت است که با زبان تلخ این‌گونه اعتراف می‌کند:

نحن لم نقتل بعیراً أو قطاه/ لم نجرّب لعبه الموت/ ولم نلعب مع الفرسان/ أو نرهن إلی الموت جواد...

باری، بیاتی در شعرش از احساس و عواطفی جمعی تعبیر می‌کند. سرودهٔ شاعر با این سبک و سیاق زمانی رخ نمایاند که رنج و عذاب و مصیبت‌های متعدد، وی را به عنوان فردی از افراد جامعهٔ عربی، به ستوه آورد و از تفرقه، آوارگی و از همه مهم‌تر ضد و نقیض‌های پیرامونش رنجیده خاطر گشت و احساس خوارشدگی عاطفی به وی دست داد. در حقیقت فریاد حاضر، نه فریاد یک شخص که فریاد جمعی است مطرود و آواره که شاعر یکی از آن‌هاست و با لحنی مبهم، واقعیت تلخ زندگی مردم را بازگو می‌کند. (صبیحی، ۱۹۷۲: ۱۹) این است که باید پذیرفت: امت رنجور عرب بعد از شکست تلخ حزیران، چاره‌ای جز انزواگرایی نداشت و شاعران آن نیز به ناچار زبان به سرزنش گشودند و به گونه‌های مختلف، زبونی خود و هم‌نسلانشان را به تصویر کشیدند، به آن امید که حرکتی انقلابی در بینشان شکل گیرد. بهره‌گیری از صیغهٔ جمع در ترسیم احساس، در عین اینکه فراگیری زبونی و خواری را تداعی کرده، سبب شده تا شاعر فرصت یابد که تجربه فردی خود را باورپذیرتر به خواننده ارائه دهد و آن را به تجربه‌ای عام تبدیل نماید.

بسامد حضور واژه «لم» نیز به نوبهٔ خود در سبک این متن نقش مستقیم دارد؛ حضور پر رنگ این واژه در شکل نوشتاری خویش –برخلاف واژه«ما» و «لا»– در بعد فردی نشان از سرافکندگی فرد و در بعد جمعی خود حکایت از سرافکندگیِ جماعت و لشکری شکست خورده دارد که بعد از پایان جنگ یکجا گرد آمده‌اند و سر به پایین دارند و شرمنده همگان هستند. این حالت را می‌توان با مقایسهٔ اجتماع بیشتر سه واژه زیر بهتر مشاهده نمود:

«ماماماماماما...»، «لالالالالالا...» و در مقابل: «لم لم لم لم لم لم لم لم...»

واژه دیگری که در کنار واژگان دیگر متن، خودنمایی می‌کند و شاعر آن را در راستای برجسته نشان دادنِ خشم و حقارت خود و دیگر هم‌نسلانش به کار بسته یکی از ادات تحسر به نامِ «آه» می‌باشد که دخالت دادنِ آن با نظام فکری صاحب متن همسو است، آنجا که آورده:

آه لطِّخ هذه الصفحه...آه لم‌تترک علی عوراتنا... آه لا تطرد عن الجرح الذباب... آه یا قبر حکیم...

گذشته از آن، در بافت متن با حضور پررنگ و مکرّر تعابیر و واژگانی همچون «مقاهی الشرق، حرب الکلمات، جیل الصّدقات، نحن جیل الموت، التّرهات و...» روبرو هستیم که به قصد تثبیت و پافشاری بر مقصود دخالت داده شده‌اند، بویژه آنکه همگی بار منفی دارند و به نوعی بر خوش‌گذرانی و عیّاشی عرب‌ها تأکید دارد.

نکتهٔ دیگری که بیانش در اینجا ضرورت دارد آن است که بیاتی با دخالت دادن برخی از عبارت‌ها، مخاطب را متوجهٔ زبان شعری‌اش می‌کند و از رهگذر آن، بر توان تأثیرگذاری متن خود می‌افزاید. حضور دادن عبارت‌های کنایی «فرسان الهواء (پهلوان‌پنبه‌ها)، نصطاد الذّباب (مگس‌پراندن یا مگس به دام انداختن)، مزبله التاریخ (زباله‌دانِ تاریخ)، أشباه الرِّجال (به ظاهر مردِ نامرد)، الذّیول الأدعیاء (جیره‌خوارانِ پرادّعا) لم‌نعلّق جرساً فی ذیل هرٍّ (ناقوس خطر را به صدا درنیاوردن) و...» از یک‌سو مردمی بودن شعر را تایید می‌کند و نشان می‌دهد که بیاتی شاعری از جنس همین مردم است و با زبان سادهٔ آنان به ترسیم شرایط نابسامان پرداخته و از سوی دیگر تأکیدی است بر هیچ و پوچ بودن اقدامات عرب‌ها.

تکرار جمله‌ها، سطح دیگری از تکرار است که بیاتی در سروده‌اش از آن به عنوان شاخصی سبکی به بهترین شکل بهره گرفته است. او با تکرار جمله «نحن جیل الموت بالمجان، جیل الصدقات» در پایان هر سه مقطع متن و تأکید بر اینکه عرب‌های امروز، نسلی صدقه‌خور هستند و مفت جان می‌سپرند بر آن است تا مخاطب خود را به نوعی تکان دهد و نسبت به آنچه پیرامونش می‌گذرد هوشیار سازد. ناگفته نماند که «نازک الملائکه» از این نوع تکرار با عنوان «تکرار تقسیم» یاد می‌کند؛ از دیدگاه او هدف از کاربست این نوع شگرد، اتمام یک غرضِ معین در پایان یک مقطع و آغاز مقطع با مضمونی نو است. اساساً این نوع تکرار زمانی موفق است که موضوع سروده، موضوعی اساسی باشد؛ تا این امکان وجود داشته باشد که در هر مقطع بحث تازه‌ای مطرح شود. (۱۹۸۹: ۲۸٤-۲۸۵)

۳-سطح نحوی

نوع جمله‌ها و زمان فعل‌ها از موارد قابل بررسی در این سطح است. از منظر علم بلاغت، جمله‌ها اسمیه برای ثبوت و دوام و جمله‌های فعلیه برای نو به نو شدن و حادث شدن و نشان دادن یکی از سه زمان به مختصرترین صورت، وضع شده‌اند. (التفتازانی، د.ت:۱۵۹) گرچه ممکن است بر اساس قرینه‌و

سیاق کلام، گاهی اوقات از این اصل عدول شود و معنای دیگری به خـود گیرنـد. (الهاشـمی،۲۰۰۲: ۵۱و ۵۲) واکاوی متن شعری بیاتی از این نظرگاه، بر این امر گواهی می‌دهد که وی بر زمان ماضی تأکیـد ویـژه‌ای کرده و به سختی حاضر می‌شود از گذشته و حوادث پیرامون آن خارج گـردد و چنانچـه از زمـان مـضارع و حال در متنش بهره گیرد در واقع رهاورد و نتیجهٔ زمان گذشته یا ماضی را گوشزد مـی‌کنـد. بـه عنـوان مثـال آورده:

نحن لم نقتل بعیراً أو قطاه/ نحن لم نجعل من الجرح دواه/ نحن جیل الموت بالمجان/ جیل الصدقات

حضور پر رنگ فعل ماضی و آن‌هم به‌کارگیریِ شانزده مرتبه‌ای ماضی منفـی بـا سـاختار (لـم+ فعـل مضارع) نشان از عمق تأثیرپذیری شاعر از شکست عرب‌هـا در جنـگ شـش روزهٔ حزیـران ۱۹٦۷ دارد. توجه به زمان ماضی و گرایش به ترسیم آنچه بود و آنچه شد، سبب گردید تا نسبت حضور جملـهٔ فعلیـه در متن بیشتر از جملهٔ اسمیهٔ آن گردد و اساساً آن چند جملهٔ اسمیه نیز پیرو جملهٔ فعلیهٔ باشد و نقش پایـهٔ بودن را به طرف مقابل واگذار کند. صرف نظر از این مسأله، دخالـت دادن سـاختار (لـم+ فعـل مـضارع) می‌تواند القاگر این اندیشه باشد که کار عرب امروز به پایان رسیده و امیدی به برگرداندن قـدرت و عـزّت گذشته‌های دور نیست، دیگر خفت و خواری و ایستایی بر همه آنان سایه افکنده و بود و نبودشـان فرقـی نمی‌کند:

لم نمُت یوماً/ ولم نولَد/ ولم نَعرف عذابَ الشهداء

در تفسیر دیگر می‌توان گفت: هدف شاعر از ارائه تصاویر متعدد از گذشته و کوشش وی برای ترسیم آن زمان، در واقع نوعی تلاش غیر مستقیم است برای تحریک مخاطبان، از اینکه با توجه بـه حجـم انبـوه خفت و خواریِ به تصویر کشیده، به خودشان بیایند و برای آینده خود و فرزندانشان چاره‌جویی کنند. لـذا با توجه به مضمون متن و سیاق آن، می‌توان چنین برداشت کرد که بیاتی با بهره‌گیری از فعل ماضی، قـصد ایجاد انگیزه در مخاطب و درس‌آموزی و پندگیری وی را در سر می‌پروراند. به دیگر بیان، زمانی که شاعر با بیان جمله «طحتنا فی مقاهی الشرق حرب الکلمات» از جنـگ میـان احـزاب و حکومـت‌هـای عربـی شکایت می‌کند، در حقیقت بر آن است تا با بگوید: لازم است دست از این اعمـال شـست و در راسـتای آبادی کشور قدم برداشت.

در دیگر سوی، دخالت دادن جملات منفی و تفاوت چشمگیر نسبت حضور آن با جملات مثبت، بازتاب دهندهٔ نگاه بدبینانه شاعر به آینده جهان عرب است؛ از نظر وی، نسل امروز عرب به یکدیگر رحم نمی‌کنند و با هم نزاع دارند (حرب الکلمات)، قدرت‌نمایی آنان ادعایی بیش نیست (السیوف الخشبیّه)، دروغگو و دروغ پیشه‌اند (الأکاذیب)، پهلوان‌پنبه‌هایی هستند بدون هیچ کارایی (فرسان الهواء)، به یاوه‌گویی و دریدن یکدیگر مشغولند (شغلتنا الترهات/ فقتلنا بعضنا بعضاً)، نسلی هستند که به مفت مردن عادت کرده‌اند (نحن جیل الموت بالمجان)، نسلی صدقه‌خور و زبونند (جیل الصدقات)، کارشان ولگردی و بیهودگی است (نصطاد الذباب)، مردگان متحرک‌اند (نرتدی أقنعه الأحیاء)، به ظاهر مردند و مردانگی نمی‌دانند (أشباه الرجال) و... در پرتو حضور پر رنگ جملاتِ منفی، می‌توانیم بگوییم: شاعر با نگاه سیاه و بدبینانه خود ضمن بیزاری از عملکردهای گذشته، به نسل حاضر و آینده کشور خوش‌بین نیست و کارش را تمام شده می‌بیند.

کوتاهی و بلندی جملات نیز در این سطح قابل بررسی است. اگر از این نظرگاه به سطرهای شعری شاعر بنگریم می‌بینیم که بیشتر آن سطرها از چهار واژه گذر نمی‌کنند؛ تنظیم سطرها بدین شکل ازآن‌روی بوده که شاعر کلام خود را نه در محور افقی که در محور عمودی گسترش داده و به تفصیل به آنچه در سر داشته پرداخته به شکلی که بارها نگاه منفی و خاکستری رنگِ شاعر تکرار و تأکید می‌گردد. گزینش شیوه کوتاهی کلام در محور افقی، به بیاتی کمک نموده تا مخاطب را وادارد بعد از پایان هر سطر –حتی اگر تک‌واژه‌ای هم باشد– مکث کوتاهی نماید؛ همین درنگ کوتاه سبب می‌گردد واژگان در ذهن ماندگار و تثبیت شوند و درنهایت شعر شاعر از صفت ماندگاری برخوردار باشد.

موضوع دیگری که در سطح نحوی متن لازم است موشکافی شود، بحث خبریه و انشائیه بودن کلام است؛ عبدالوهاب بیاتی ازآن‌روی که در اینجا روایتگر و سخنگوی نسلی شکست خورده و ذلیل ظاهر می‌گردد، این نقش در بسامد حضور فعّال جملهٔ خبریه نسبت به جملهٔ انشائیه تأثیر مستقیم گذاشته است؛ وی در سه ساختار نحویِ امر و نهی، ندا و استفهام از جملات انشائیه بهره برده است. در سراسر متن شاعر چهار بار از ساختار امر و نهی بهره گرفته که در زیر به آن اشاره می‌شود:

-آه لطّخْ هذه الصفحه/ هذا الخبر الکاذبَ

- وَ مُتْ مثل فقاعات الهواء

-آه لاتطرد عن الجرح الذباب

-قُم تحدّثْ/ نحن موتی/ نحن جیل الموت بالمجان/ جیل الصدقات

واکاوی جملات ذکر شده القاگر این نکته است که شاعر حتی در جملات امر و نهی خود، چندان برنامه برای آینده‌ای بهتر ندارد و خواسته‌اش به نوعی در جهت ترسیم همان احساس خوارشدگی عاطفی و زبونی است و نه در جستجوی شرایط بهتر. ساختار «ندا» نیز چهار بار در سراسر متن در جملات زیر بروز کرده است:

-یا سارقَ قوت الفقراء

-یا الهی للطیور الجارحات

-یا إله الکادحین الفقراء

-یا قبر حکیم نام بین الفقراء

همچنان که از متن بر می‌آید شاعر در چهار بند، جملهٔ خود را به صورت ندا آورده که البته در سه مورد آن واژهٔ «فقراء» خود را نشان می‌دهد. حضور این واژه می‌تواند تأکیدی بر سوسیالیست بودن بیاتی داشته باشد؛ بدین شکل که وی در ترسیم رهاورد جنگ نامیمون، به طبقهٔ مستمند و آسیب‌پذیر جامعه توجه نموده و نسبت به آنان دغدغه داشته است. جملهٔ استفهامیه نیز تنها دوبار در این متن حضور یافته، آنجا که آمده:

-فلماذا ترکونا فی العراء؟

- ولماذا ترکونا للکلاب؟

با توجه به بافت و سیاق کلی متن، بی‌گمان هدف شاعر از طرح این دو پرسش، رسیدن به پاسخ نیست؛ چرا که خودش پاسخ پرسش‌ها را قبل از طرح آن، ارائه داده بود و به مخاطب متذکر شد که به چه خاطر این نسل دچار چنین مصیبی شد. در پرتو این مسأله می‌توان گفت: جملهٔ استفهامیهٔ شاعر در خدمت همان جملات خبریه اوست و معانی پیشین را تأکید می‌نماید. به‌هرروی، اینکه شاعر از هفتاد و پنج سطر شعری‌اش، تنها ده سطر آن را به جملهٔ انشائیه اختصاص داده، القا کننده این نکته است که وی دستِ کم در ظاهر و روساخت کلام، خواسته‌ای ندارد و تنها برای شرح روایتی تلخ، مخاطب را به گوش دادن سخنانش طلبیده است. این نیز یادکردنی است که از پیوند دادن دو پرسش می‌شود نتیجه گرفت که جامعه

عربی پس از جنگ ژوئن، به نوعی طعمه سگان بیابان‌ها گشته و یاریگری در میان نیست: (ترکوا فی العراء للکلاب).

سطح ادبی

در این سطح، میزان ادبیّت متن و عوامل تأثیرگذار در آن مورد نقد قرار می‌گیرد و مسائلی از قبیلِ نوع اثر، میزان بهره‌گیری از صور بیانی و بدیع همچون تشبیه و استعاره، رمز، کنایه، حذف، ایجاز، اطناب، حسامیزی، ناسازوارگی، نقاب، تک‌گویی، گفتگو، تصاویر دیداری و شنیداری، بینامتنی و گونه‌های آن، شخصیت‌های سنتی و دلالت‌های آنها، جاندار پنداری، جهش به گذشته یا فلش‌بک، اشتراک عینی و... که همگی به متن شعریّت می‌بخشند در سطح یادشده مورد ارزیابی قرار می‌گیرد، البته به شرط اینکه متن، سازه‌های یادشده را در خود گنجانده باشد. این عوامل، بازیگران اصلی در سطح ادبی یک متن به شمار می‌روند و مورد توجه علم سبک‌شناسی است و برای منتقدان از اهمیت بالایی برخوردار است. حال باید دید بیاتی در راستای شعریت سخن خویش، چگونه و به چه میزان از این شگردها بهره برده است.

-نوع متن و ترفندهای بلاغی آن

در نگاه کلی می‌توان این سروده را نوعی «تراژدی» یا «غمنامه» به شمار آورد؛ بدان دلیل که در آن، با مرگ جانگداز عزّتِ عرب‌ها روبرو هستیم، مرگی که نه اتّفاقی، بلکه نتیجهٔ منطقیِ کردار غیر منطقیِ خود عرب‌ها و سرانشان آن را رقم زد. آنان بر اثر نقاط ضعفشان همچون غرور، کوته‌فکری، فرافکنی، تفرقهٔ درونی، عیّاشی، بی‌اعتنایی، ولنگاری و... دچار چنین سرنوشت رقت‌آوری شدند و اکنون زمان عقوبتشان است. این مسأله را نیز نباید فراموش کرد که صاحب متن، در عین برجسته‌سازی بخت‌برگشتگیِ عرب‌ها، کوشیده تا احساس شفقت و هراس مخاطب را نیز برانگیزد.

شاعر برای بالا بردن ادبیّت اثر خویش، از جلوه‌های بارز صور خیال و مسائل مورد بحث در علم بلاغت نیز بهره گرفته است. به عنوان مثال حضور پررنگ کنایاتی چون: «نحن لم‌نقتل بعیراً أو قطاه، نصطاد الذّباب، نرتدی أقنعه الأحیاء، لم‌نُعلّق جرساً فی ذیل هرٍّ أو حمار، نحن جیل الموت بالمجان، آه لم‌تترک علی عوراتنا شمس حزیران رداء»، و استعاره‌هایی چون: «دم الصدق»، «طحنتنا فی مقاهی الشرق حرب الکلمات، شغلتنا التُّرهات، مقالات الذّیول الأدعیاء و دم یطلب ثار، ولکنّ الطواویس الکبار هُزموا هم

وحدهم» و تشبیهاتی چون: «وها نحن فتات و مُت مثل فقاعات الهواء»، میزان ادبیت متن را دوچندان کـرده است. لازم به ذکر است بیشتر استعاره‌های یادشده را می‌توان «تشخیص» نیز به حساب آورد که البته در نقد معاصر عربی از آن به عنوانِ «الأنسنه» یاد می‌شود. (قاسـم الزبیـدی، ۲۰۰۹: ۳۶۱-۳۸۱) کاربـست مراعـات نظیرهایی همچون «فرسان و رهن و جواد»، «جرح و دم و قتل»، درراستای همان افزایش ادبیت مـتن بـوده است. ضمن اینکه صاحب متن از شگردِ «شیوه‌گردانی» یا «التفات» بهره برده وجهت تنوع در روال و روند سخن آن را به کاربسته است که انتقال از اخبار به انشای امر و نهی و ندا و تحـسّر در چنـد مـورد از ایـن دست می‌باشد.

-نماد واژگانِ متن

از زیبایی‌های ادبی این متن شعری به‌کارگیری نماد و رمز است. این کاربرد ازجمله ویژگی‌های سبکی بیاتی محسوب می‌شود. در حقیقت کاربرد نماد و رمز در شعر از یک جهـت بـر طبیعـت و درون شـاعر دلالت دارد و از جهت دیگر، به نوعی تأکیدی بر جریان حوادث در یک سرزمین محسوب مـی‌شـود. بـا این‌چنین دیدگاهی شاعری همچون بیاتی با توجه به تجربیات شخصی و با عنایت به وضع عمومی جامعه و مردم، از واقعیت جوامع عربی با اصطلاحاتی تعبیر می‌کند که به خوبی بیانگر مقاصد و اهـداف اوسـت، اصطلاحاتی رمزگونه که آن‌سوی آنها چیزی مخالف با این سوی آنهاست که بـا توجـه بـه اهمیـت آن در سبک‌شناسی لازم می‌آید در اینجا به مهم‌ترین آنها پرداخته شود.

- سگ

در فرهنگ نمادها از سگ با نماد ولع و شکمبارگی یاد شده است. (شـوالیه، ۱۳۸۲: ج۳، ص۶۱۱) در فرهنگ عربی نیز این حیوان بیشتر نماد منفی است تا مثبت و مفهوم تعابیری همچون «الکلـبُ کلـب و لـو طَوّقته ذَهَباً»، «ذیلُ الکلب لا ینعدلُ»، «لایضرُّ السحابَ نِباحُ الکلب»، «قعَد منه مَزجرَ الکلبِ»، «السَّاجور خیـر من الکلب»، «فم الکلب لا ینطبق»، «تعوّد الکلب علی النّباح»، «السلیطه کالکلب العقـور»، «الکلـب علـی دار صاحبه أسدٌ» و... گواه بر صحت این ادعاست. بیاتی نیز به حکم داشتن فرهنگ عربی و با همـان ذهنیـت، سگ را در نماد منفی به کار بسته و آورده:

آه لم تترک علی عوراتنا/ شمسُ حزیران رداء/ و لماذا ترکونا للکلاب؟/ جیفاً دون صلاه...

با عنایت به مفهوم کلی سروده باید گفت: سگ در اینجا نمادی از دشمن (صهیونیسم) است. بی‌گمان اقدامات وحشیگرانه و خشونت‌آمیز این دشمن بزرگ، همچون کشتن مردم بی‌گناه و آواره و بی‌خانمان ساختن آنها شاعر را بر آن داشته تا از آنان، با عنوان سگان یاد کند. بیاتی با آفرینش تصاویری این‌چنین تأثیر زیادی بر وجدان قومی مردم می‌گذارد، تصویرسازی‌های او چیزی جز تصویر مردمی نیست که حمله اسرائیل به آنها باعث آوارگی شده به‌گونه‌ای که در میان انبوهی از یأس و ناامیدی زندگی می‌کنند و جنازه‌هایشان طعمهٔ سگان ولگرد می‌شود و دوستانشان به دلیل ترس و عجله، برای دفن مردگان اقدامی نمی‌نمایند.

– طاووس

طاووس در فرهنگ‌ها نماد خودنمایی، خودفروشی، زیبایی و قدرت است. (شوالیه، ۱۳۸۲: ج٤، ص۲۰۵) بیاتی با همان مفهوم دوبار در سروده‌اش از آن بهره گرفته است. ابتدا آنجا که آورده:

هزمتنا فی مقاهی الشرق/ حرب الکلمات/ والطواویس التی تختال/ فی ساحات موت الکبریاء

شاعر رمزگونه و نمادین خواسته بگوید غرور و تکبر بی‌جای سران عرب، آنها را پیش از شروع واقعیِ جنگ شکست داده است. آن مفهوم تکبر و غروری که از دخالت دادن طاووس برمی‌آید، با نوع ادبی این متن یعنی غمنامه یا تراژدی همخوانی و همسویی دارد؛ چرا که در بیشتر این نوع ادبی، غرور بی‌جا سبب شکست و لغزش قهرمان یا قهرمانان می‌گردد. در این متن نیز آن مسأله تأثیر قابل توجهی در شکست ژوئن٦٧ داشته است. شاعر بار دوم از این نماد به شکل زیر بهره برده است:

نحن لم نُهزَم/ ولکن الطواویس الکبار/ هُزموا هُم وحدهم/ من قبل أن ینفخ دیّارٌ بنار

همان‌گونه که از متن برمی‌آید بیاتی برای تسکین روحیهٔ خود و مخاطب، شکست را متوجهٔ بی‌خردی و غرور کاذب متکبران می‌نماید و سهم خود را از آنان جدا می‌داند؛ جدا دانستن تکلیف خود از سرانِ مغرور با کاربست «هُم» و «وحدهم» فرا دید مخاطب قرارگرفته است.

– الذباب

بیاتی دوبار از واژه «ذباب» در شعرش بهره گرفته است؛ نخست آنجا که خواسته هرزگی و ولگردی عرب‌ها را به تصویر بکشد و بگوید آنان به جای پیش‌اندیشی و آمادگی برای جنگ با دشمن در قهوه‌خانه‌ها در پیِ شکم‌بارگی خود بودند و مگس می‌پراندند (یا مگس به تله می‌انداختند)، لذا آورده:

وها نحن فتات/ فی مقاهی الشرق/ نصطاد الذباب...

شاعر برای بار دوم، مگس را در معنای متفاوتی نسبت به معنای نخستین‌آن استفاده کرده؛ آنجا که خود یا کشور خود را جسمی مجروح و زخمی برمی‌شمارد و با ارائه تصویری دیداری، مگس را نشسته بر روی زخم می‌بیند و از مخاطب می‌خواهد تا با آن کاری نداشته باشد؛ چرا که رنج و عذاب و دردمندی، از وی ایوبی می‌سازد که فرجامش شفا و پیروزی است:

آه لا تطرد عن الجرح الذباب/ فجراحی فم «أیوب»/ وآلامی انتظار/ و دمٌ یطلب ثار...

افزون بر موارد ذکر شده «شتر، مرغ سنگخوار، اسب، گربه، درازگوش و پرندگان شکاری» حیوانات دیگری هستند که در این متن حضور یافته‌اند. شاید بتوان از حضور پر رنگ حیوانات در متن شعری، این‌گونه برداشت کرد که ذلت و زبونی عرب‌ها به حدی رسیده که با حیوانات در یکجا به سر می‌برند و شأن و منزلت انسان عربی با حیوانات اهلی و غیر اهلی چندان تفاوتی ندارد و البته این امر یکی از پیامدهای شکست نامیمون است. این ویژگی در جایی تأکید می‌شود که این مردمان به جان هم افتاده‌اند، پهلوان پنبه‌هایی هستند که شمشیرهای چوبی در دست دارند، به یاوه‌گویی و دریدن یکدیگر مشغولند و...

ناگفته نماند که واژهٔ «شمس» یا «خورشید» نیز هم در عنوان و هم در متن، بارِ رمزی دارد و به عنوان نمادواژه به کارگرفته شده است. اینکه شاعر سروده‌اش را «در سوگ خورشید ژوئن» یا «در سوگ خورشید تیرماه» نامیده، بدین خاطر نبوده که خورشید گرمی‌بخش است و مایهٔ حیات، بلکه بر آن بوده تا رمزگونه بگوید: این شکست به نوعی «أظهر من الشمس» است و آشکارتر از آن است که کسی بخواهد پیامدهای نامیمون آن را پنهان دارد. با عنایت به همین امر است که شاعر در متن گفته است: «آه لم تترک علی عورتنا/ شمسُ حزیرانَ رداء». در پرتو این تفسیر نام‌هایی همچون «بکائیّه إلی حرب حزیران» یا «بکائیّه إلی هزیمه حزیران» با عنوان سروده همسویی و همخوانی دارد، بی‌آنکه ویژگیِ نمادین و رمزی خود را حفظ کرده باشد. در تفسیری دیگر می‌توانیم بگوییم: شاعر سروده‌اش را بدان جهت «خورشید ژوئن» نامید تا به مخاطب بفهماند که این واقعه، روسیاهیِ نسل امروز را به خوبی مشخص و نمایان ساخت و با تابیدن آن، ماهیتشان آشکار گشت.

-بینامتنی‌های متن

اگر از نظرگاه بینامتنی به این سروده بنگریم و پیوند آن را با متون دیگر مورد واکاوی قرار دهیم می‌بینیم که مفهوم کلام آغازین شاعر با محتوای داستانِ پهلوان پنبهٔ اسپانیایی به نام «دن کیشوت» اثر «سروانتس سا

آودرا» در پیوند است؛ بدین شکل که اگر دن‌کیشوت قرن ١٦ میلادی، نابخردانه به جنگ بـا «آسـیاب‌هـای بادی» رفته و بر اثر ساده‌لوحی خویش و فریبکاری کاروانسرادار، آن آسیاب‌ها را دشـمن خـویش قلمـداد می‌کند (ر.ک: سروانتس،١٣٥٤: ٣-٣٨) پهلوان‌پنبه‌های عرب‌تبار نیز با شمـشیرهای چـوبیِ خـویش پـا بـه میدانی می‌گذارند که نه رزمی در آن است و نه رزمنده‌ای و بیهوده خود را به دردسر می‌اندازند:

طحنتنا فی مقاهی الشرقِ/ حربُ الکلمات/ والسیوفُ الخشبیه/ والأکاذیبُ/ وفرسانُ الهواء

عبارتِ «لم نُعلق جرساً/ فی ذیل هرّ أو حمار» نیز بینامتنی با میراث فولکلوریک و مردمـی دارد؛ اینکـه عده‌ای از موش‌ها بر آن شدند تا از دست گربه‌ای رها شوند و آسوده در انبار غلات زندگی کنند. چون بـا هم برای رسیدن به چاره‌ای اجتماع نمودند، موش جوانی پس از فکر و اندیشه گفت: من راهی یافتم تا هر وقت که گربه به ما نزدیک شود مطلع گردیم و پا به فرار بگذاریم؛ و آن اینکه زنگولـه‌ای بـر گـردن گربـه بیندازیم. همگی از این پیشنهاد شاد و خرسند گشتند، اما موش پیری پرسید: حالا چه کسی زنگولـه را بـر گردن گربه می‌اندازد؟ این بود که همگی در پیِ چاره‌ای دیگر برآمدند. هدف بیاتی از این بینامتی آن بوده تا عرب‌ها را به خاطر بی‌تفاوتی نسبت به سرنوشت خـود و امـت عربـی، بـه تمـسخر و سـخریه گیـرد و تحقیرشان نماید؛ اینکه برای جلوگیری از شکست در برابر دشمن، چاره‌اندیشی نکردند و ناقوس خطر را به صدا در نیاوردند، به همین دلیل تن به شکست دادند. تحقیر و کوچک‌شماری آنجا دو چندان شـده کـه زنگوله بستن به دم گربه مورد نظر بوده و نه به گردن آن که البته در این کار نیز ناکام ماندند. طعن یا آیرونیِ متکلم آنجا به اوج خود می‌رسد که زنگوله بستن را برای دمِ «درازگوش» خواسته؛ تصور اینکـه بـه علـت ناتوانی از بستن آن شیء به گردن گربه صرف‌نظر شود و به دم آن بسنده گردد و بازهم به بهانهٔ کوتاه بودن دم گربه، دم درازگوش مد نظر قرار گیرد که البته توان این اقدام هم در آنـان وجـود نداشـته باشـد، بـسیار مضحک و شرم‌آور خواهد بود، حال چـه برسـد بـه اینکـه بخواهنـد در برابـر دشـمن در میـدان کـارزار صف‌آرایی کنند و وی را به زانو درآورند!

در جملهٔ «وها نحن فتات/ فی مقاهی الشرق/ نصطاد الذباب...» نیز شاهد بینامتنی بـا میـراث مردمـی و فولکلوریک هستیم که از عبارتِ «مگس شکار می‌کنیم» بر می‌آید؛ اینکه از سر بطالت و هرزگی بـه کـاری بیهوده و مضحک روی آوردند و با آن سرگرم شده‌اند. ضمن اینکه تعبیرِ«أشباه رجال» در عبـارتِ «نرتـدی أقنعه الأحیاء/ فی مزبله التاریخ/ أشباه الرجال...» به نوعی یادآور متن دینیِ امام علی (ع) است که فرمود: «یـا

أشباه الرجال و لا رجال...» (علی دخیل،۲۰۰۳، خطبهٔ ۲۷: ٥٦) این سخن هنگامی ایراد شده که خبر تهاجم سربازان معاویه به شهر «الأنبار» و سستی مردم در مقابل آنها به حضرت ابلاغ گردیده و حضرت در ضمن آن، به حقیقت جهاد و دعوت به مبارزه اشاره کرده و به سبب بیزاری و براءت‌جستن از کردارشان، با سخنانی درشتناک آنان را مخاطب خویش ساخته است و با خشم و غضب در خطاب آورده: «یا أشباهَ الرّجال ولارِجال». این مفهوم با آنچه بیاتی قصد بیانش را داشته کاملاً همسویی و همخوانی دارد؛ بدان دلیل که عرب‌های امروز نیز در برابر تهاجم دشمن همان تجربهٔ گذشته را تکرار نمودند.

بینامتنیِ دیگری که شاعر در بستر شعرش از آن بهره جسته آنجاست که آورده: «نحن لم نُهزم/ ولکن الطواویس الکبار/ هُزموا هُم وحدهم/ من قبل أن ینفخ دیّارٌ بنار/ آه یا قبر حکیم نام بین الفقراء/ صامتاً یلبس أکفان الحداد/ صامتاً یشعل نار/ قُم تحدّث...» در این متن بیاتی از دمیدن «آتش» سخن گفته است و اینکه کسی در پی آن بود تا «آتش» را برای آنان به ارمغان آورد و از پلیدیِ زمانه نجاتشان دهد. اندیشه دمیدن آتش یا به ارمغان آوردن آن، با مضمون اسطورهٔ یونانیِ «پرومتئوس» Prometheus همخوانی و همسویی دارد؛ گویا شاعر در پیِ شخصی همچون «پرومتئوس» بوده تا دیگر بار آتش را از خدایان بدزدد و با ارمغان آوردن آن برای انسان‌ها، راه را به آنان بنماید و هدایتشان کند. (دیکسون کندی،۱۳۸۵: ۱٦۰–۱٦۱) لازم به ذکر است بیاتی در بیشتر سروده‌ها خود را پرومتئوسی می‌داند که بار هدایت سیاسی عرب‌های امروزین بر دوش اوست و به خاطر این مسئولیت سخت در عذاب است. (ر.ک: الجزائری،۲۰۰۰: ۲۰۲–۲۱۸)

-هنجارگریزی‌های متن

مسألهٔ دیگری که در سطح ادبی نقد سبک‌شناسانه لازم است به آن پرداخته شود که البته نقش مهمی هم در شعر بیاتی داشته، کاربستِ شگرد «آشنایی‌زدایی» یا «هنجارگریزی ادبی» است. شاعر برای برجسته‌سازی متن و چشمگیر شدن آن از ترفند یادشده به خوبی بهره برده است. به عنوان مثال اینکه آورده «لم نعلّق جرساً فی ذیل هرّ أو حمار» از باب آشنایی‌زدایی است؛ زیرا عمل زنگوله بستن برای «دمِ» گربه خواسته شده و نه برای «گردنِ» آن. دیگر اینکه این عمل را برای «درازگوش» خواستن موضوعی است که در اصل داستان نبوده و شاعر نسبت به آن دست به آشنایی‌زدایی زده است. گذشته از آن، اینکه گفته شده: «طحنتنا فی مقاهی الشرق/ حربُ الکلمات/ والسیوف الخشبیّه/ والأکاذیب/ و فرسان الهواء» از رهگذر «متناقض‌نما» یا «ناسازوارگی»، آشنایی‌زداییِ دیگری شکل گرفته است؛ ازآن‌روی که خطری از

جانب پهلوان‌پنبه‌ها و شمشیرهای چوبی متوجهٔ کسی نخواهد بود، لذا اینکه گفته شده«ما را له ساخته است...» از معنا می‌افتد. لازم به ذکر است که قسمت دوّم سخن، نقض کنندهٔ قسمت اول آن نیست؛ زیرا وجود افراد پوشالین با ابزار جنگی‌شان در کشور، این احساس کاذب را به آنان داده که بسیار تنومند و پرتوان هستند، حال آنکه طبل توخالی بیش نبودند و همین امر هم سبب شکست آنان شد. در پرتو همین مسأله است که گفتیم در متن با «متناقض‌نما» روبرو هستیم و نه با امری «متناقض»؛ چرا که اگر نیک نگاه شود قسمت دوم به نوعی تأکید کنندهٔ قسمت اول متن است.

نمونهٔ دیگری که از این زاویه جای بحث دارد و سبب ناسازوارگی شده، آنجاست که گفته شده: «نحن جیل الموت بالمجان/ جیل الصدقات/ لم نَمُت یوماً/ و لم نُولد»؛ اگر آن نسل، نسلی است که مفت جان می‌دهد و به مرگ عادت کرده، دیگر تعبیرِ «لم نَمُت یوماً» از مفهوم خواهد افتاد. ضمن اینکه اگر بپذیریم آنان هیچ‌گاه به دنیا نیامده‌اند (لم نُولد)، عقلاً محال است که بمیرند؛ زیرا اول باید به دنیا آمد و سپس مرد و عکس آن در عقل نمی‌گنجد. این نیز گفتنی است که در اینجا به نوعی با بینامتنی ساختاری و مفهومیِ «لم یلد و لم یُولد» قرآن کریم روبرو هستیم. در عبارتِ «آه یا قبر حکیم نام بین الفقراء/ صامتاً یلبس أکفان الحداد» نیز با هنجارگریزی ادبی روبرو هستیم؛ بدین دلیل که گفته «کفن‌های عزاداری بر تن می‌پوشد»؛ در عرف عام بر مرده کفن می‌پوشند و عزاداران و سوگواران جامهٔ سیاه بر تن می‌کنند. لذا اینکه شاعر گفتهٔ کفن‌های عزاداری می‌پوشند از باب همان هنجارگریزی ادبی یا پارادوکس است. بیاتی در جای دیگری نیز با بهره‌گیری از «حسامیزی» دست به آشنایی‌زدایی زده، آنجا که آورده: «لم نَعُد نقوی علی لعق الأکاذیب»؛ زیرا «لعق» در لغت به معنای «لیسیدن» یا «مزه مزه کردن» است که از مدرکات حس بینایی و چشایی است، در مقابل، «دروغ» امری انتزاعی و عقلی است که قابل درک با حواس پنج‌گانهٔ انسان نیست، اما شاعر با دخل و تصرف در محور همنشینی، عادت ستیزی کرده، آن دو را کنار هم نشانده و از رهگذر این ترفند بر ادبیت متن خود افزوده است.

ناگفته نماند که گرچه بینامتنی با داستان «دن کیشوت» و اسطورهٔ «پرومتئوس» این دو شخصیت را به ذهن متبادر می‌سازد، بااین‌همه آن دو از رهگذر بینامتنی و نه از رهگذر تصریح به نام، به ذهن می‌رسند. این در حالی است که شاعر در کل متن خود، تنها به نام یک شخصیت سنتی «أیوب» (ع) تصریح کرده است. فراخوانی این شخصیت سنتی–دینی و تصریح به نام وی، با مفهوم کلی متن همسویی و هماهنگی دارد؛ از

آن روی که شاعر به وجه خاص و امت عربی به وجه عام، خود را ایوبی می‌بیند که زخم و جراحت بر تن دارد و چشم در راه برگشت سلامتی و بهبودی است، لذا آورده: «آه لا تطرد عن الجرح الذباب/ فجراحی فم «أیّوب»/ وآلامی انتظار/ و دم یطلب ثار». این نیز یادکردنی است علت اینکه شاعر گفته «زخم‌های من، دهان ایوب است» بدین خاطر است که ایوب (ع) به روایت قرآن کریم به رغم جراحت‌ها و زخم‌های جسم، ثناگویی خداوند بود و بر رنج‌ها صبر پیشه می‌نمود، به همین دلیل حضرت حق نیز وی را به مقام صبر و شکیبایی ستوده است و فرموده: «إنّا وَجَدناهُ صابِراً». «ص،٤٤» می‌خواهیم بگوییم: ایوب در اینجا نماد صبر است و بیاتی بدان علت این چهره را در متنش دخالت داده تا امید به بهبودی اوضاع کشورهای عربی را به مخاطب القا نماید.

سطح فکری

بر اساس آنچه تاکنون دربارهٔ متن گفته شد، سطح فکری سروده به راحتی قابل درک است و ابهام چندانی ندارد. بیاتی در این سروده دغدغهٔ جمعی دارد و از دردی مشترک می‌نالد نه از دردی شخصی و ذاتی. هدف از سرایش –که در پیِ شکست کشورهای عربی در جنگ شش روزه با اسرائیل صورت گرفت– این است که شاعر خواسته به نوعی «عقده‌گشایی» کند و به آسیب‌شناسی این جنگ نامیمون بپردازد. وی بر آن بوده تا به مخاطب القا کند که همگی در این شکست، سهیم بودند و گرچه می‌توان اشخاص کم تقصیر یافت، اما شخص بی‌تقصیر در این حادثه دست نایافتنی است. به همین دلیل است که همه باید تاوانِ سهل‌انگاری و خوش‌گذرانی، تکبر و غرور، خودشیفتگی و... را دهند. وی به گونه‌های مختلف اصرار دارد که عرب‌ها جنگ را به خودشان باختند نه به دشمن؛ آنان با بی‌خردی و سبک‌مغزی و کوته‌فکریشان، به جای چاره‌اندیشی و آینده‌نگری، به جان هم افتادند و... لذا شکست، نتیجهٔ طبیعیِ کردار و پندار غلطِ خودشان بوده نه نتیجهٔ دلاورمردی و ابرقدرت بودنِ دشمن.

مفهوم سروده و لحن بیان شاعر بر این امر گواهی می‌دهد که وی در این متن، شخصیتی است منفعل؛ بیشتر از سرِ خشم و اندوه به شرح روایت تلخ می‌پردازد و برنامه‌ای آشکار جهت حل مشکل ارائه نمی‌دهد. این مفهوم را می‌توان از ریخت ظاهری کلام و تعداد حضور فعل‌های انشائیه و مضارع بیشتر حدس زد. بی‌گمان تمرکز بر شکست و آسیب‌شناسی آن و عدم ارائه برنامه جهت خروج از بحران

سیاسی، همگی از واقع‌گرایی وی آب می‌خورد؛ او به خفت و خواری نسل امروز عرب اعتراف می‌کند و با شکستن غرور کاذب خود، سروده‌اش را «در سوگِ خورشید تیرماه» می‌نامد و روایت تلخ آن نسل را بازگو می‌نماید. واقع‌گرایی و بی‌پرده سخن گفتن شاعر سبب شده تا وی در ترسیم هرزگی‌های عرب امروز، در شخصیت کسی حلول نکند و از زبان دیگری به بیان ماجرا نپردازد، بلکه شخصاً با صراحت لهجه و با چاشنی ریشخند وارد صحنه شود و با پا گذاشتن بر غرور خود، اقدام به لگدکوب کردن شخصیت آنان نماید. حضور وی در برابر دیدگان مخاطبین شعری، سبب گشته تک‌صدایی بر متن حاکم گردد و از چندصدایی یا گفتگو خبری نباشد.

تأکید بر حقارت و زبونی جامعهٔ عربی و در همان حال کراهت از وضعیت حاضر، به نوعی می‌تواند القاگر این اندیشه باشد که شاعر بعد از شرح روایت تلخ، خواستار خیزش و پویایی مردم بوده است. به بیان ساده‌تر گرچه شاعر به حقارت نسل امروز عرب اعتراف می‌کند و بر آن اصرار دارد، بااین‌همه به صورت غیر مستقیم در پیِ آن است تا مردم به خود بیایند و با همبستگی و یکدلی انتقام خود را از دشمن بگیرند. این خواسته البته در لایهٔ پنهان و زیرین متن جای گرفته و هرچند یک‌بار در متن سر برآورده است. به عنوان نمونه آنجا که گفته شده: «فجراحی فم «أیّوب»/ وآلامی انتظار/ و دم یطلب ثار» و «آه یا قبر حکیم نام بین الفقراء/ صامتاً یُشعل نار/ قُم تحدّث» ما را به این دریافت رهنمون می‌سازد.

نتیجه

ازآنچه گفته شد به این نتیجه می‌رسیم که سبک‌شناسیِ سطح زبانی سروده حکایت از آن دارد که کاربست پربسامد و مکرّر برخی از واکه‌ها و حروف و شیوهٔ چیدمان آنها و در همان حال، دخالت دادنِ واژگان تحسّر و نفی، حضور پررنگِ جملات منفی و خبریه در قیاس با جملات مثبت و انشائیه، تمرکز بر زمان گذشته به جای زمان حال و آینده، پایه و اصل قرار دادن جملات فعلیهٔ منفی و حضور ناچیزِ جملهٔ اسمیه و پیرو و فرع قرار گرفتن آن، همگی نشانگر خاطر پریشان و خشم صاحب متن در بُعد فردی و اوضاع نابسامان و ناهمگون جامعهٔ عربی در بُعد جمعی دارد. کم و زیاد کردن تفعله‌ها و استفاده از زحاف و عدم به‌کارگیری بحر رمل در کاربرد اصلی خود، تقویت کنندهٔ برداشتِ ما و تداعی‌کنندهٔ اعتراض و ناخرسندیِ شاعر و در همان حال، القاگر هرج و مرج و آشوب جامعهٔ عربی است.

بهره‌گیری از گونه‌های مختلف بینامتنی همچون بینامتنیِ اسطوره‌ای، فولکلوریک، دینی و ادبی و بنا نمودن سازهٔ شعر بر اساس آنها، متن را دارای پشتوانه‌ای محکم و اصیل ساخته که در سطح ادبی مورد خواست سبک‌شناسان است. استفادهٔ مناسب از آرایه‌های ادبی همچون استعاره، تشبیه، کنایه، رمز، حسامیزی، ناسازوارگی، آیرونی، آشنایی‌زدایی و... سبب گشته میزان ادبیّت متن دو چندان شود و مخاطب بی‌آنکه احساس نماید شاعر در کارش تکلّف دارد، با جاذبهٔ بیشتری با متن حاضر انس گیرد و راحت‌تر پیغام آن را دریافت نماید. در همان حال که باید برای کشف زیبایی‌های آن شگردها، دست به فعالیت بزند.

از بررسیِ سطح فکری سروده نیز می‌توان به این نتیجه دست یافت که عبدالوهاب البیاتی در این متن، نقش سخنگویِ خشمگین و سرخورده‌ای را بازی می‌کند که با برونگرایی‌اش، دست به عقده‌گشایی می‌زند و عملکرد پهلوان‌پنبه‌های شمشیر چوبین به دستی را مورد انتقاد قرار می‌دهد که در کنار نسل خوشگذران، عیّاش، خودبین و کوته‌فکر، یکجا جمع شده‌اند و در نفاق و تفرقه‌افکنی دست به دست هم داده‌اند و کشورشان را نیز به باد. این است که با زبان تلخ و گزنده‌اش وارد صحنه می‌شود و بی‌آنکه جانب امری یا کسی را نگه دارد، شخصیت دروغین و متکبر این نسل را زیر پایش لگدکوب می‌کند و هست و نیستش را به سُخریه می‌گیرد.

اگر گوشمان را به دیوارهٔ این غمنامه بخوابانیم، به چنین امری پی می‌بریم که با وجود بازگوییِ ناتوانی‌های فراوانِ این نسل، متن حاضر تقریباً خط سیری یکنواخت و بدون فراز و فرود را به مخاطب ارائه داده، بی‌آنکه سخنگوی سرزنشگر برنامه‌ای برای برون‌رفت از این بحران سیاسی ارائه نماید. در پرتو این دریافت باید پذیرفت: بیاتی در این متن، با شخصیت منفعلانهٔ خود بیشتر گذشته گراست تا آینده‌نگر، بیشتر سرزنش و سرکوفت در دستور کار دارد تا اینکه چاره‌اندیشی نماید و جالب‌تر آنکه بیشتر از نابخردی و رفتار احمقانهٔ خودشان سخن رانده تا دشمنِ برون‌مرزی! شاید خواسته غیر مستقیم به مخاطب القا نماید که اگر در جامعه‌ای تا این حد نابخرد و سبک‌مغز حضور داشته باشد و قهرمانان کشور شخصیت کاریکاتوری داشته باشند، دشمن نیازی به سرتاپا مسلح شدن ندارد؛ لذا آنان جنگ را به خودباخته‌اند و نه به دشمن. به‌هرروی، بکائیّه بیاتی با هر میزان بهره‌ای که از واقعیّت داشته باشد، گویای این مطلب است که نسل امروز عرب –که البته شاعر نیز یکی از آنان است– احساس پوچی و زبونی می‌کند و دچار نوعی خوارشدگیِ عاطفی است.

کتابنامه

قرآن کریم.

نهج البلاغه. (۲۰۰۳م). شرح و تحقیق: علی‌محمد علی دخیل، بیروت: دارالمرتضی.

پنکه ساز، إنعام. «*الأسلوب و الأسلوبیه فی المعارضات*». مجله التراث الأدبی، السنه الأولی، العدد الرابع.

التفتازانی، سعد الدّین. (؟). *شرح المختصر علی تلخیص المفتاح*، قم: دارالحکمه.

جحا، میشال خلیل. (۲۰۰۳م). *أعلام الشعر العربی الحدیث*. بیروت: دارالعوده

الجزائری، محمد. (۲۰۰۰م). *تخصیب النص*. الأردن: طباعه مطابعه الدستور التجاریّه.

خاقانی‌اصفهانی، محمد. (۱۳۸۹). «*سبک شناختی قصیده لاعب النرد محمود درویش*»، مجله انجمن ایرانی زبان عربی، ش۱۷.

داد، سیما. (۱۳۸۲) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.

دیکسون کندی، مایک. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ اساطیر یونان و روم*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: انتشارات طهوری.

رزوق، خلیل. (۱۹۹۵). *شعر عبدالوهاب البیاتی فی دراسه الأسلوبیه*، بیروت: مؤسسه الأشرف.

سروانتس. (۱۳۵٤هـ ش). *دن کیشوت*، ترجمهٔ پ. سیروان، تهران: چاپخانهٔ سپهر.

سلیمی، علی–احمدی، محمدنبی. (۲۰۱۰م) «*الأدب و عناصره الجمالیّه*». مجله اللغه العربیه و آدابها، السنه السادسه، العدد العاشر.

سمیعی (گیلانی)، احمد. (۱۳۸٦). «*مبانی سبک‌شناسی شعر*»، فصل نامه ادب پژوهشی، شماره دوم.

شریم، جوزیف میشال. (۱۹۸۷م). *دلیل الدراسات الأسلوبیه*، بیروت: المؤسسه الجامعیه للدراسات و النشر و التوزیع.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: انتشارات فردوس.

..... (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. تهران: انتشارات فردوس.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۵۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شوالیه، ژان–گرین، آلن. (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*. تهران: انتشارات جیحون.

صبیحی، محی الدین. (۱۹۷۲). *الدراسات التحلیلیه فی الشعر العربی المعاصر*. دمشق: منشورات وزاره الثقافه و الإرشاد القومی.

عباس، حسن. (۱۹۹۸م). *خصائص الحروف و معانیها*، دمشق: منشورات اتحاد الکتّاب العرب.

عشری زاید، علی. (۲۰۰۸م). *عن بناء القصیده العربیه الحدیثه*، القاهره: مکتبه الآداب.

الغذامی، عبدالله محمد. (۲۰۰٦). *تشریح النص*. المغرب: المرکز الثقافی العربی، الدار البیضاء.

قاسم الزبیدی، علی. (۲۰۰۹م). *درامیّه النص الشعری الحدیث*، دمشق: دار الزمان.

محمود خلیل، ابراهیم. (۲۰۱۰م). *النقد الأدبی الحدیث من المحاکاه إلی التقلید*، عمان: دار المسیره للنشر و التوزیع و الطباعه.

المسدی، عبدالسلام. (۲۰۰٦م). *الأسلوبیه و الأسلوب*، بیروت: دار الکتاب الجدید المتحده.

معروف، یحیی. (۱۳۷۸). العروض العربی البسیط، تهران: سمت.

الملائکه، نازک. (۱۹۸۹). *قضایا الشعر المعاصر*. بیروت: دارالعلم للملایین.

الهاشمی، السیّد أحمد. (۲۰۰۲). *جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع*، شرح و تحقیق: حسن حمد، بیروت: دار الجیل.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی