دکتر محمد فاضلی

استاد زبان و ادبیّات عرب دانشگاه آزاد اسلامی مشهد

کوه: دیو دربند، یا مُتفکّر خردمند

چکیده

«کوه» که یکی از پدیده‌های عالم طبیعت به شمار می‌آید در گفتار حاضر از دو زاویه مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد: یکی، اینکه جولانگاه پر گشودن تخیّل و شعور است؛ اما نه در ظاهرِ امر که خاموش می‌نماید و گنگ و ایستا؛ بلکه در سَیْری شعوری به اعماق آن که زنده است و متحرک و پویا، همنشین و همدم و هم‌سخن، مخاطب و متکلّم، که هنرمند در شخصیّت وی ذوب می‌شود و او در شخصیّت هنرمند.

دیگری، تحلیل و بررسی و مقایسه و نقدِ ره‌آورد این سیر شعوری و تخیّلی است در وصفی وجدانی، از دو شاعر بلند مرتبه نسبت به کوه.

واژه‌های کلیدی:

کوه، پدیده، طبیعت، وصف وجدانی، شعور و تخیّل.

طبیعت همچنانکه در طول تاریخ آغوشی مهرآمیز برای رشد و بالیدن جسم و تن بوده؛ فضایی با صفا و آفاقی آراسته و گسترده، برای سَیْر و سیری، پرگشودن و بهره‌گیری، پویایی و جویایی، ابداع و آفرینش استعدادها و داده‌های بشری به شمار آمده است. ره‌آورد این داده‌ها از گشت و گذار طبیعت و رویارویی‌اش متعدد است و متنوع: از تقلید پدیده‌های خاصِ دنیای مشاهدات تا همدمی و آشتی معقولات و محسوسات؛ و تا نفوذ در اعماق جلوه‌های مادی و آفرینش دنیایی مجازی، که در آن اشیای بی‌جان بند از دهان بگشایند و با انسان‌ها نجوا کنند.

جهانی که چنین پا می‌گیرد و از ذوق و تخیّل هنرمند نقش می‌بندد، از یک سوی نامحدود است و نامتناهی؛ و از سوی دیگر تلاشی مستمر برای ارضای غریزهٔ تقلید، و یا دستیابی به آنچه شخص در عالم واقعیِ طبیعت از دست می‌دهد و کم می‌آورد. تردیدی نیست که فرایند این تلاش در صورتگری‌ها، رنگ‌آمیزی‌ها، پیام‌ها و درونمایه‌ها و قوّت و ضعف هر یک در گرو نحوهٔ توانمندی و خلاقیّت خود شخص باشد و تفاوت به قول شاعر عرب «کُبْعد الأرضِ منْ جوِّ السّماء»[۱]

در ارتباط با آنچه گفته آمد هنر «وصف» که رویکردی از سیر و سفر داده‌های بشری در عالم طبیعت محسوب می‌شود و پیامد این گشت و گذار، از ویژگی‌های جهان مجازی ساخته و پرداخته انسانها برکنار نیست. بنابراین ناقدان حق داشته‌اند که تقسیماتی برای آن قایل شوند، و درجاتی را در نظر گیرند.

«وصف» یا ادبیات طبیعت که زیبایی‌ها و شگفتی‌های جهان ماده را به تعبیر می‌کشد در ادبیات هر ملّتی تازگی ندارد؛ شعرا و هنرمندان از قدیم با طبیعت سروکار داشته‌اند و از گیرایی‌ها و دلکشی‌ها و افسون‌های آن سخن گفته‌اند، ولی نگاه آنان در این خصوص با نگاه شاعران دوره‌های بعد متفاوت است.

این تفاوت، باعث می‌شود تا «ادبیات طبیعت» را از نظر زمانی به دو بخش تقسیم کنیم: قدیم و جدید.

در بخش اول- کوشش شاعر مصروف دقّت نظر و شرح جزئیات ظاهری پدیده‌هایی چون صحرا و بیابان، باد و باران، گیاه و حیوان می‌گردد. از ویژگی‌های این بخش پرهیز از تکلّف و عبارت پردازی، و تمایل به صدق و سادگی در صورت‌گری‌ها است که

متداول‌ترین آنها تشبیه باشد؛ و از سوی دیگر شاعر معمولاً بـه ظـواهر طبیعـت بـسنده می‌کند و از افق مشهودات فاصله نمی‌گیرد.

در بخش دوم- «ادبیّات طبیعت» در حد محسوسات زمین‌گیر نمی‌شـود تـا چـشم و گوش را راضی کند؛ بلکه طبیعت را به صورتی گسترده مورد توجه قرار می‌دهد و بر این نکته تکیه دارد که طبیعت نیز از جنبه‌های معنوی برخـوردار اسـت، و ارزش آن را دارد که جولانگاه خیال گردد و اندیشه و تأمل به سوی خود کـشاند و آنهـا را تغذیـه نمایـد. (مقدسی، ۳۵۰)

از جمله ویژگی‌های ادب طبیعت معاصر، می‌توان موارد ذیل را برشمرد:

۱) پرداختن به آنچه کم اهمیّت است و معمولاً مورد غفلت قرار می‌گیرد، مانند: رنگ پدیدهٔ گیاهان، برگ‌های زرد پراکندهٔ پاییز، پیچ و تاب خوشـه‌هـا، بـاز شـدن غنچـه‌هـا، پناه‌گرفتن جوجه‌ها در زیر بال مادران، و پژواک و طنین زنگها در دره‌ها.

۲) ترجیح طبیعت ساده بر مناظر آراسته و پرداخته، چون برتر نهادن جنگـل‌هـا بـر پارکها، و صخره‌هایی بلند بر حصار قلعه‌هـا، آب‌هـای جمـع شـده در دامنـهٔ کوههـا بـر برکه‌های کاخها، شنهای بیابان‌ها و ساحل‌ها بر سـنگ‌فرشها و آسـفالت‌هـای خیابـان و پیاده‌رو شهرها و باشگاه‌ها.

۳) ادب طبیعت، امروز از هجوم طوفان‌ها، غرّش رعد و برق‌ها، فرو ریخـتن آبـشارها، غلطیدن موجها، و تیرگی و تاریکی شب‌های روی شسته به قیر به وجد می‌آیـد؛ نـه بـه وحشت و هراس چون گذشته.

۴) مهم‌تر از همهٔ اینها در ادب طبیعت معاصر، عبور هنرمند از ظواهر است و رسیدن به آن سوی طبیعت و غوطه‌ور شدن در اعماق آن تا جایی که شخص در این مرحله وارد خلسه شاعرانه می‌شود و به زنده پنداری می‌رسد و با پدیده‌های عالم مـادّی بـه نجـوا و تبادل افکار و عواطف روی می‌آورد. (مقدسی: ۳۵۱)

این ویژگی اگرچه در ادب طبیعت قدیم گاه و بی‌گاه یافت می‌شود، مانند نجوا کردن شعرای معلّقات با دیار یار، و گفت و شنود ابن خفاجـه (۴۵۰- ۵۳۳) بـا کـوه، ولـی بـه صورت شیوه‌ای معمول و جریانی عام و فراگیر و حرکتی دنباله‌دار در نیامـده اسـت. امّـا طبیعت به قول «عقاد» در شعر معاصر قلبی تپنده، زندگی همگـانی، هـستی محبـوب و

مأنوس، موجودی که به آن مهر می‌ورزند و دوستی را در گوشش می‌نوازند، به شمار می‌آید.»

و طبیعت در دیگر قرائت تازهٔ معاصر، کتاب ملل گذشته و آیینهٔ منعکس‌کنندهٔ حوادث روزگارانِ سرآمده به شمار می‌آید، از جملهٔ این گرایش جدید می‌توان قصیدهٔ «أیّها النیل» احمد شوقی (۱۹۳۴- ۱۸۶۸) را مثال زد که در نجوا با آن چنین می‌گوید:

مِنْ ای عَهْدٍ فی القُری تَتَدَفَّقُ؟ و بأیِّ کفٍّ فی المدائن تُغْدِقُ؟
و مِنَ السّماءِ نَزلْتَ أم فُجِّرْتَ عُلیا الجنانِ جَداولا تَتَرَقْرَقُ؟

(دیوان: ۶۵/۲)

از کدام روزگار در روستاها می‌جوشی؟ و از کدام کف در شهرها می‌باری؟
از آسمان فرود آمدی، یا از فردوس برین در جویهای زلال بر خروشیدی؟

این قرائت‌های عمیق[۲] از طبیعت را- که هنرمند در آن حدود ظاهری پدیده‌های مادی را در می‌نوردد، مفهوم علمی آن را خوار می‌شمارد و مفهومی تازهٔ شعوری به وی می‌بخشد، تا آن جا که به صورت نماد، یا عنوان کتابی پنهان، یا پوششی برای معانی پوشیده تلقی گردد- «وصف وجدانی[۳]» گویند، در برابر «وصف نقلی» که محض تقلید از عالم مادّه است و دَوْر زدن آن برای دستیابی به رابطهٔ تشابه بین محسوسات؛ یا «وصف مادی» که آن هم تقلید باشد با این تفاوت که یکی از طرفین رابطهٔ تشابه، عقلی است. هر دو طریقهٔ صورت‌گری در ارزیابی هنری در صدر نمی‌نشیند، و از بالندگی و شکوفایی ادبیّات ملّتها نکته‌ای جالب بر زبان ندارند، زیرا غالباً تحوّلی عمیق از جانب آورندهٔ این وصف‌ها صورت نمی‌گیرد.[۴]

امّا در «وصف وجدانی» شاعر به آن سوی طبیعت می‌نگرد تا از ژرفای سفرش پیامی آورد و به تفسیر و توضیح بپردازد، درین سفر شعوری پدیده‌های عالم ماده از حوزهٔ محسوسات هنرمند به حوزه وجدان و اندرون وی منتقل می‌گردد، با کیانش درمی‌آمیزد و حل می‌شود، و مفهومی جدید می‌گیرد غیر از مفهوم پیشین مادی که تداعی‌بخش تن بی‌جان بود؛ یا دیواری که باید فرو ریزد تا بتوان به دنیای حقایق و معانی دست یافت. با چنین دیدی دنیای مادی به جهانی لبریز از راز و رمز تبدیل می‌شود، هنرمند در اعماق

آن نفوذ می کند و با روح و بن مایهٔ پدیده‌های جان گرفتهٔ عالم طبیعت همدم و هم‌زبان می‌گردد. (ایلیا الحاوی: ۱۱)

در «وصف وجدانی» موجی از روح و روان ذوب شده شاعر پدیده‌های مادی را فرامی‌گیرد و تحت تأثیر قرار می‌دهد، با واکنش و نالش وا می‌دارد تا چون انسان‌ها به ما خیره گردند، اشک بریزند و شکوه کنند، گرفتار آیند و نجوا سر دهند و از خود هستی رنج کشند؛ یا اینکه شادی کنند و خوش باشند. گویا پدیده‌ها در این رستاخیز شعوری و تخیّلی انسان‌های کاملی‌اند که از عالم برزخ خود قصه‌ها بر لب دارند؛ یا سوز و ساز شاعر است که در دل پدیده‌ها جا گرفته و به پناه آمده تا آتش و دود را از آن سوی به آسمان برافرازد.

شاعر، در «وصف وجدانی» به پدیده خارجی کاری جز این ندارد که آن را پلی برای ره‌جویی و دستیابی به دیگر عالمی گیرد که در پرتو روح و وجدان هنرمند جان گرفته و بروز و ظهور یافته است، عالمی مادی و معنوی. این عالم بازیافته را دو عامل رهبری می‌کند: یکی، شعور و احساس که محرّک نخست به شمار می‌آید و باعث می‌گردد تا پیوسته جمود و مردگی را از پدیده‌های ظاهری دور کند و در آن تپش و جنبش و رنجش، و شوق و ذوق بیافریند. دیگری تخیّل، که به منزلهٔ تاریک‌خانه‌ای باشد تا شب‌های مبهم شعور و احساس در آن شکل واقعی و معیّن و معنی‌دار خود را بیابند، زیرا این خیال است که شعور و احساس را تفسیر می‌کند، شکل می‌دهد و ملموس می‌سازد. (ایلیا: ۱۴)

اکنون که نقش پدیده‌های طبیعت در زاد ره شاعر و هنرمند تا حدودی معلوم گردید، به دستاوردهای صاحبان ذوق و قریحه در برخورد با این پدیده‌ها و بازآفرینی جهانی دیگر اشارت رفت، از سیر و سفر سلیمان‌وار هنر آفرینان به اعماق ظواهر طبیعت سخن به میان آمد، از رستاخیز شعوری و تخیّلی یادی شد، و جلوه‌هایی از ره‌آورد رهروان طبیعت شعوری از جمله «وصف وجدانی» تابیدن گرفت؛ جا دارد به مصادیقی از این وصف بپردازیم و به تحلیل و تفسیری علمی در این زمینه روی آوریم.

در این ارتباط دو قصیده از دو شاعر معروف و مشهور زبان فارسی و عربی، معاصر و قدیم گزینش شده است که «دماوندیه» ملک‌الشعرای بهار (۱۳۳۰ـ ۱۲۶۶ه) در ۳۶ بیت باشد و «أرْعَن طمّاح الذُؤابة[۵]» ابن خفاجهٔ أندلسی (۵۳۳ ـ ۴۵۰ ه) در ۲۶ بیت.

قصاید مورد نظر، هر دو از یک آبشخور سیراب شده‌اند، هر دو از یک پدیده جان گرفته‌اند، و هر دو با «کوه» نجوا می‌کنند. سرایندگان هر دو از طبیعت مادی می‌گذرند و به آن سوی قضیه می‌نگرند، در آن ذوب می‌شوند و درمی‌آمیزند، با شعور و احساس عمیق در این راه قدم برمی‌دارند، و قرائتی تازه از طبیعت با خود می‌آورند. «کوه» در هر دو، بلند و سر به فلک کشیده است، سر در نقاب و به ظاهر گنگ و خاموش؛ امّا در باطن و آن سوی دیگر همدم شاعر است، مخاطب یا داستان‌سرای وی.

چنانچه از مشترکات دو قصیده بگذریم می توان تفاوت‌های آنها را چنین برشمرد:

۱) فضای حاکم بر شعور و احساس دو شاعر در «دماوندیه» خشم و انتقام و سیاست است، و در «أرْعَن طمّاح الذُؤابة» شکوه از غربت و تنهایی و کوچهای پی‌درپی.

۲) کلمات، ترکیبها و تعبیرها نیز در هر کدام رنگ و بوی خاص خود را دارند. از «بهار»: دیو پای در بند است و کُله‌خود و کمربند آهنی، خشم و جور و ضربت و مشت درشت؛ قلب فسرده و ورم و درد و انفجار و آتش و سوختن؛ بند از دهان برداشتن و برخروشیدن و آزاد شدن و هرای سر دادن و از تنوره برق و شعله برآوردن،اژدها و گزیدن و شیر و غریدن. به حیله روی کردن و معجونی اسطوره‌ای ساختن؛ از آتش و گاز و گوگرد و دود و تعفن؛ آتش آه ستمدیدگان، زبانه کیفر الهی، ابر مهیب، و در آخر گشودن در دوزخ الهی بر روی کافرکرداران و کافر پیشگان. از بیخ و بن کندن اساس دروغ و تزویر، گسستن و بریدن رشته‌های شر و بدی، برانداختن بنای ظلم و برآوردن داد دل خردمند از سفلگان ناپسند.

امّا عبارات و ترکیبها در قصیدهٔ «خفاجی» از مقولهٔ دیگر است، چون: شکوه از بریدن و جدایی و نشستن بر بال بادهای آشفته و مرکب‌های تیزتک، ستاره‌وار شرق و غرب را به سرعت درنوردیدن، بیابانها را سراسیمه به هم وصل کردن، مرگ را در شبهای تیره‌گون دیدن، همدم و هم‌نفس را در شمشیر تیز یافتن، خانه و کاشانه را در پشت مرکب داشتن، سکون و آرامش را تنها در لبخند رؤیا یافتن، شبهای سنگین و بلند بی‌منتها، تیرگی و تاریکی را به دوش کشیدن، در هوای آرزوهای فریبنده تاختن، پدیده‌های خطرآفرین و خشمگین و برافروختهٔ شهاب‌وار را استقبال کردن.[۶]

پای صحبت کوه نشستن و شکوه‌هایش را گوش فرا دادن، کوهی سر به فلک کشیده و قد برافراشته و فرو رفته در ابرها، سدکنندهٔ مسیر بادها و شبانگاه مزاحم شهابها؛ بر

پشت زمین‌های خشک و سوزان سنگین و استوار، خردمندوار در اندیشهٔ عواقب روزگار، و سیاه عمامه‌ای از ابر بر سر با رشته‌های رنگین برق تندر.

۳) «کوه» در قصیده عربی خاموش نیست و در رویارویی با مسافر از راه رسیده و به پناه آمده‌اش که از سر و سیمایش همدلی و هم‌نفسی می‌بارد، نخست او به سخن می‌آید و قصهٔ خود را باز می‌گوید. از فراق و جداییها، شگفتیها و رنجهایش می‌نالد؛ یادآور می‌شود که چه بسا پناه‌جویان به پناهش آمده‌اند. زاهدان و صالحان به آغوشش، روندگان از کنارش گذشته‌اند و برگشتگان از دامنش، سواران در سایه‌اش غنوده‌اند و مرکبهایشان در حریمش. بادهای آشفته شانه و دوشش را کوبیده است، و موجهای نیلگون پشت و گردنش را.

«کوه» که از جداییهای هر روزه‌اش سخت پریشان است و از سرعت گسستن انس و الفتها نالان، سخنان خود را چنین ادامه می‌دهد که همه اینها دیری نپایید تا فنا و نابودی طومار زندگیشان را درهم پیچید، و طوفان دوری و حوادث آنان را پراکنده ساخت. امروزه اضطرابِ شاخهٔ درختانش از تپش و لرزش دل و دنده‌ها باشد و ناله کبوترانش تجسم‌بخش فریاد از دردها؛ اشکهایش از ریختن در فراق دوستان خشکیده است، نه از تسلّی و فراموشی بند آمده.

سخنان کوه چون بدین‌جا می‌رسد گویا تاب و تحمّلش در برابر کوچ یاران، و وداع بی‌بازگشت مسافران تمام می‌شود، نگران و بغض گلو گرفته بانگ برمی‌آورد:

فحتَّى متَى أبْقَى ويظْعَنُ صاحبٌ أودِّع منه راحِلاً غيرَ آيب؟

(دیوان: ۴۹)

- تا کی بمانم و یاران از من بکوچند، و آنان را بدون امید بازگشت وداع گویم؟

وحتَّى متَى أرْعَى الكَواكِبَ ساهِراً فمِنْ طالعٍ أخْرى اليّالي؛ وغارب؟

- تا کی بیدار ستارگان را بنگرم، و برخاست و نشست شبانهٔ آنها را نظاره کنم؟

آن‌گاه عاجزانه دست تضرّع و انتظار دلداری و چاره‌جویی به سوی مسافر همدل و همدردش دراز می‌کند و بیت ذیل را پایان بخش سخنانش قرار می‌دهد:

فرُحْماک- یا مولایَ- دعوةَ ضارعٍ یَمُدُّ إلی نُعماکَ راحةَ راغِب

(دیوان: ۴۹)

- دریاب- ای دوست- بانگ ناتوانی را که دست طلب را به سوی احسان تو دراز می‌کند.

مسافر دردمندِ ما که «کوه» را خسته‌تر از خود می‌بیند و گرفتارتر از خویش، و قصه وی را که بر زبان حال و تجربه رفته است مایهٔ تسلّی و عبرت به حساب می‌آورد که دردهایش را تسکین می‌دهد و سنگینی بار غمِ فراقها را تخفیف؛ کوه میهمان در آغوش را در این سفر شبانه بهترین همدم می‌یابد و انعکاس فرصت پیش‌آمده با او را در آیینهٔ تخیّل چنین زمزمه می‌کند:

فأسْمَعَنی مِنْ وعْظِه کلَّ عِبْرة، یُترْجِمُها عنه لسانُ التَّجارِب

فَسَلَّی بما أبْکی، و سَرّی بما شَجَی، و کان علی عَهْدِ السُّری خیرَ صاحِب

(همان)

شاعر آن‌گاه که در پایان سفر خود را سبک بار می‌بیند و همدمی «کوه» را مایهٔ آرامش خاطر، آمادهٔ حرکت می‌شود و بیت زیر را وداع با «شب زنده‌دارِ بیدار» قرار می‌دهد و پایان بخش سخنش و محمل فلسفهٔ کلامش:

و قُلتُ و قَدْ نَکَّبْتُ عنه لطِیَّة :سلامٌ، فإنّا مِنْ مقیمٍ و ذاهِب

(همان)

ـ من، آن‌گاه که به قصد حرکت از وی جدا شدم گفتم: خداحافظ، ما هم از شمار فرود آمدگان و کوچندگانیم.

چنانکه ملاحظه می‌شود در این گفتگو «کوه» سخن را آغاز کرده است و از حوادث ایّام نالیده؛ دیگر این که در هم‌سخنی با مسافر از راه رسیده سهم بیشتر از آن کوه است، و تنها سه بیت آخر از زبان شاعر.

امّا در قصیدهٔ «دماوندیه» همه جا شاعر است که بانگ برمی‌دارد و کوه را در جلوه‌های مختلف مخاطب قرار می‌دهد، و وی را به سخن گفتن تشویق می‌کند:

خاموش منشین سخن همی گوی، افسرده مباش خوش همی خند

(دیوان: ۳۵۷)

در تخیّل «بهار» خاموشی «کوه» از آن است که بازی روزگار وی را گنگ کرده و بر دهانش سخت بندی بسته، و شاعر وعده می‌کند تا این بند را برگشاید هر چند جانش در این کار بر سرآید.

۴) کوه در قصیدهٔ عربی شخصیّتی ثابت دارد، در طول همدمی و گفتگو با مسافر شبانه افزون بر جان گرفتن و تعقّل یافتن و عبور از حوزهٔ محسوسات به حوزه شعور و احساس و وجدان، تحوّل شخصیّتی متنوّع نمی‌یابد و گفتگوها نیز در راستای جلوه‌های ناسازگار پیش نمی‌رود. این مسأله باعث شده است تا ارتباط تنگاتنگ کلام حفظ شود، تسلسل فکری برقرار باشد و ناهماهنگی شخصیّتها رخ ندهد.

امّا شخصیّت «کوه» در قصیدهٔ «دماوندیّه» متعدّد و متغیّر است، چون: دیو، مشت زمین، مشت روزگار، قلب فسردهٔ ورم کردهٔ زمین، دل زمانه، موجودی دهان بسته و در مقطع آخر مادر سر سپید. این تنوع اگر از جهتی باعث گستردگی تخیّل به حساب آید؛ از دیگر جهات موجب گسستگی مطالب، ناهماهنگی نمادها و آسیب به یکپارچگی و وحدت[۷] قصیده می‌گردد. ظاهراً خود شاعر به این آسیب‌ها عنایت داشته است که یک‌بار جهت ارتباط از عبارت «نی‌نی» در بیت دهم استفاده می‌کند که به منزلهٔ «دَعْ، دَعْ» در «تخلّص[۸]» عربی باشد، و دیگر بار در موارد متعدّد به بهره‌گیری از ساختارهای «منادی» روی می‌آورد که تداعی‌بخش تجدید مطلعها است.

اما به باور این جانب ناسازگاری نمادها و مطالب قصیده بیش از آن است که با این عنایت‌ها به سامان آید؛ زیرا چنانکه قبلا گفته آمد انگیزهٔ سرودن «دماوندیه» خشم و انتقام است بنابراین به کار گیری نمادها یا جلوه‌های کوه، دورنمایی از ابزار و سلاح محسوب می‌شود در جهت فرو نشاندن این آتش؛ یا تبلور عزم و اراده ملّت برای دستیابی به احقاق حق. در این راستا نمی‌توان از کنار مسایل زیر به سادگی گذشت:

اولاً) نقش «دیو» و «گنبد گیتی» در مطلع قصیده به طور قطع مشخص نیست که در خط ستمدیدگانند یا ستمگران؛ زیرا «دیو» در متعارف مردم مخوف است و ناپاک، و در بیان «بهار» نماد مردم نحس و از دیگر سوی صاحب «چهردربند»! باز از

ناسازگاریهای تعبیر شاعر در ارتباط با «دیو» این که بیت دوم تجسّم بخش یک پهلوان است؛ و بیت سوم یادآور یک عروس.

امّا گنبد گیتی، با توجه به ساختار «ندایی‌اش» که ظاهر در «استغاثه» و مددخواهی است آن را در خط حق‌جویان می‌بینیم؛ ولی از نظر این که «گنبد گیتی» همان «فلک» در بیت هفتم می‌باشد که «مشت زمین» از سر انتقام به سوی وی نشانه می‌رود؛ «حق‌جو» به «زورگو» تحوّل می‌یابد.

ثانیاً) «کوه» در تحوّل به «مشت» هدفهایش نامشخص است؛ در بیت هفتم «فلک» را نشانه می‌گیرد، و در بیت نهم «ری» را.

ثالثاً) در بیت یازدهم «مشت» به «قلب زمین» مبدّل می‌گردد، قلبی فسرده و ورم‌کرده که به معالجه‌اش پرداخته‌اند؛ امّا بلافاصله شاعر آن را «قلب زمانه» می‌نامد و اصرار دارد که از معالجه دست کشد و «مین»وار منفجر شود تا آتش درون را رها سازد. (ابیات ۱۲ و ۱۳)

رابعاً) ظاهراً شاعر از بیت چهاردهم به بعد تا بیت بیست و دوم بدون توجه به دیگر جلوه‌ها، ابهام آمیز به اصل «کوه» برمی‌گردد و در برخوردی شعوری و تخیّلی وی را مخاطب قرار می‌دهد تا برخروشد و با هَرای و آتش، مکّاران و حیله‌گران را براند.

خامساً) آخرین ابزار و ادوات شاعر که به میدان «فرو نشاندن خشم و گرفتن انتقام» می‌آورد حضور مادری سر سپید است، که مِقْنعه را از سر برکشد، و بر کبود اورنگی تکیه زند، و در پی ساختن ترکیب و معجونی بی‌مانند برآید؛ یا به دیگر عبارت به جادوگری بپردازد. چنانچه در این رابطه تأمّلی داشته باشیم با پرسشهایی متعدّد روبه‌رو می‌شویم، از جمله:

الف) ناهماهنگی تصویرهای «کوه» که اوجِ آن تحوّل «دیو» به «مادر» است، یعنی برآمدن موجودی محبوب و مقدس از دل نمادی پلید و منحوس!

ب) مادر سر سپید سپید مِعْجر در چند قدمی گور، با اورنگ چه کار؟ و نیز مگر جادوگری و معجون سازی کار ملکه‌ها است؟

ج) در جایی که از «دیو»، «مشت زمین» و «مشت روزگار» کاری برنیاید از «مادر سر سپید» چه خیزد؟

شادروان «بهار» در یادداشت‌های خود راجع به انگیزه سرودن این قصیده چنین می‌نویسد:

«در سال ۱۳۰۱ شمسی به تحریک بیگانگان هرج و مرج قلمی و اجتماعی و هتّاکی‌ها در مطبوعات، و آزار وطن‌خواهان و سستی کار دولت مرکزی بروز کرده بود. این قصیده در زیر تأثیر آن معانی در تهران گفته شد.» (دیوان: ۳۵۷- ۳۵۶)

این جانب قصیدهٔ حاضر را بارها با تأمّل نگریسته، و به فضای معنوی و روحی «دماوندیه» و «بهار» اندیشیده است و چنین نتیجه گرفته که قصیده «نَفْثَة المَصْدور» از شاعر دردمند به شمار می‌آید. دردمندی مأیوس که طمع و امید به یاری و حمایت کسان ندارد، ازین روی به سراغ پدیده‌های طبیعت از هر جنس و تبار می‌رود و خود را پشت سر آنان جای می‌دهد و به میدان نبردشان می‌کشاند. شیوه‌های مختلف را در این مبارزه پیش می‌گیرد، از ایجاد رعب و هراس تا انفجار خویشتن؛ امّا چون تلاشها به شکست می‌انجامد و همه‌جا یأس و نومیدی روی می‌نماید شاعر متوسّل به جادوگری و تهیّهٔ معجون می‌شود، و چون پیرزنان و عجوزه‌ها در این کار شهره‌اند اجرای این مأموریت به «مادر سر سپید» سپرده می‌شود. بنابراین «دماوندیه» زبان حال یأس و نومیدی بهار محسوب می‌شود، یأس از بهبود اوضاع و احوال، از همراهی و همیاری دوستان در تغییر وضع موجود، تا جایی که از ناچاری به سراغ جادوگری می‌رود و به آن دل می‌بندد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت‌ها

۱) عبارت، مصراع دوم بیتی است منسوب به «عنترة» بن شداد از شعرای عصر جاهلی و از اصحاب «معلّقات»، صورت کامل آن چنین است:

وَ لکنْ تبعد الفحشاءُ عنّی کبُعْد الارضِ من جَوّ السّماء

او که از مادر رنگ سیاهی را به ارث برده بود و تبعات آن را به دوش می‌کشید، شخصی بلند نظر، با گذشت و آزاده، بخشنده و جوانمرد به حساب می‌آمد. (رجوع شود به فاضلی: مختارات من روائع الأدب العربی فی العصر الجاهلی؛ صص۷۹- ۷۱)

۲) سید قطب عبور از حیات و عالم ماده را شرط دستیابی به هنری می‌داند که پویا است و به تخیل اجازه می‌دهد تا اوج بگیرد و در وجدانیات قدم نهد. (مهمة الشاعر: صص۲۹- ۲۸)

۳) واژهٔ وجدان بر وزن فِعلان در فرهنگهای عربی معانی متعدد برایش ذکر کرده‌اند. در ارتباط با «ادب وجدانی» مراد از آن شعر و نثری است راستین که از اندرون یا اعماق دل انسان برخیزد. برخی از ویژگی‌های آن چنین یاد کرده‌اند:

الف) شاعر از عواطف و احساسات خود سخن می‌گوید، از این روی می‌توان آن را «شعری ذاتی» نیز خواند.

ب) شاعر با شوق و حرارت، و غالبا با شیوه خطابی سخن می‌گوید.

ج) شاعر چه بسا از ضمیر «أنا» بهره می‌گیرد که از رنجها، غمها و شادیهای خود دیگران را خبر کند. (علی جابر منصور: النقد الأدبی الحدیث، صص ۲۷۹- ۲۷۸)

۴) سید قطب یادآور می‌شود که انتظار از شاعر و هنرمند آن نیست که به ظواهر حسّی پدیده‌ها بسنده کند و در کنار آنها توقف نماید و به وصف آنها در محدودهٔ چشم و گوش بپردازد؛ بلکه انتظار از هنرمند نفوذ در آن سوی عالم ماده و سفر به عمق آن، و دست‌آورد این سفر است. (مهمّة الشاعر: ص۱۸)

۵) عبارت مورد نظر، بخشی از مصراع اوّل بیت «دهم» است که صورت کامل بیت چنین باشد:

و ارْعَنَ طَمّاحِ الذُّؤابَةِ باذِخٍ یُطاوِلُ أعْناقَ السَّماءِ بغارِب

- بلند کوهی، سر به فلک کشیدهٔ قد برافراشته، که بر ابرهای آسمان گردن افرازی کند.

و نگارنده آن را عنوان قصیدهٔ ابن خفاجه ابراهیم بن ابی الفتح، در گذشتهٔ (۵۳۳ ه) قرار داده است.

۶) تعبیرات اخیر مبنی بر یکی از برداشت‌ها از دو بیت «هشت» و «نه» می‌باشد. این ابیات محتمل معانی دیگر نیز هستند.

۷) مراد از وحدت قصیده در این جا «وَحْدت عضوی» است که با «وحدت موضوعی» و «وحدت غرضی» فرق دارد. «وحدت عضوی» آن است که قصیده مبتنی بر چهارچوب هندسی خاص باشد، و هر جزء آن در جایگاه ویژه‌اش قرار گیرد به گونه‌ای که نتوان اجزا را جابه‌جا کرد و تغییر داد.

به دیگر تعبیر، قصیده بر اثر شکل هندسی و تنظیم ذهنی خاصش از بنیان و ساختاری برخوردار گردد که پیکری واحد را با اعضای مختلف همساز هم به وجود آورد، تا در حرکتی داخلی هدایت شده همه اجزا در جهت کمال آن پیکر پیش روند. (مندور: النقد و النقّاد، ص۹۰)

۸) «تخلّص» در قصائد عربی عبارت از خروج شاعر از «مطلبی به مطلبی دیگر» از جمله «غزل» به «مدح» با لطایف حِیَل و مهارت و استادی و توانمندی؛ به گونه‌ای که شنونده- به علت ارتباط تنگاتنگ مطالب با هم- متوجه این انتقال و خروج نشود، مانند قول «زُهَیْر بن ابی سُلمی» که از غزل به مدح «هَرِم‌بن‌سنان»

فاستَبْدَلَتْ بَعدَ نَادراً، یَمانِیَةً تَرْعَی الخَریفَ، فأدْنَی دارِها «ظَلِمُ»

إنَّ البَخیلَ مَلُومٌ، حیثُ کانَ، وَلَ... کِنَّ الجَوادَ- علی عِلاّتِهِ- «هَرِمُ»

- «أسْماء» پس از ما خانهٔ خود را به دیار «یمن» عوض کرد، تا پاییز را در آن‌جا که نزدیک‌ترینش «ظلم» است، به سرآورد.

- بخیل در هر جا که باشد نکوهش شده است؛ ولی بخشنده در هر حال «هَرِم» به حساب آید.

گاهی خروج از مطلب با ظرافت صورت نمی‌گیرد بلکه با بهره‌گیری از عباراتی چون: «دَعْ ذا» و «عَدَّ عن ذا»- آن را کنار نه، از آن بگذر- مسألهٔ خروج از مطلب را تسهیل می‌کنند. (ابن رشیق: صص۲۳۷- ۲۳۶؛ احمد بدوی صص۳۹۰- ۳۰۸)

منابع و مآخذ

۱- ابن خفاجه، دیوان، شرح و ضبط عمر فاروق الطّباع (۱۴۱۵ه).

۲- ابن خلّکان، ابوالعباس شمس‌الدین أحمدبن محمدبن ابی‌بکر: وفیات الأعیان (بی‌تا) تحقیق إحسان عباس، دارالثقافه، بیروت- لبنان.

۳- ابن رشیق قیروانی، العمدة فی محاسن الشعر و آدابه و نقده (۱۹۷۲م) تحقیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید دارالجیل، بیروت- لبنان.

۴- احمد بدوی، اسس النقد الأدبی عند العرب (۱۹۹۶م) دارالنّهضة، مصر.

۵- انیس المقدسی، الاتجاهات الأدبیّة (۱۹۷۳م) دارالعلم للملایین، بیروت.

۶- ایلیا الحاوی، فن الوصف (بی‌تا) دارالکتاب اللبنانیة، بیروت- لبنان.

۷- بهار، دیوان (۱۳۶۸ه) انتشارات توس.

۸- زهیربن أبی سلمی، دیوان شرح ابوالعباس ثعلب، به اهتمام حنّا نصرحتی (۱۴۱۲ه) دارالکتاب، بیروت.

۹- سیّد قطب، مهمّة الشاعر فی الحیاه (۱۹۳۲م) بیروت- قاهره، دارالشّرق.

۱۰- علی جابرالمنصوری، النقد الأدبی الحدیث» (۱۴۲۰ه) دارعمّار، اردن- عمان.

۱۱- عمرفروخ، تاریخ الأدب العربی (۱۹۸۵م) دارالعلم للملایین، بیروت- لبنان.

۱۲- عنترة بن شدّاد، دیوان.

۱۳- فاضلی، محمد، مختارات من روائع الأدب العربی (۱۳۸۶) نشر سازمان سمت.

۱۴- مندور، محمد، النقد و النقاد المعاصرون (۱۹۹۷م) مصر- قاهره، دارالنّهضة.