۲

- بررسی تطبیقی رنگ سرخ در دیوان بدر شاکر سیّاب و شفیعی کدکنی

مهرداد آقائی / بهزاد اسبقی

- درد و رنج و مظاهر آن در شعر احمدشاملو و بدرشاکرسیاب

حسین صدقی / دلارام صبح خیز / حبیبه خوش نفس

- بن مایه های مشترک تاریخ معاصر ایران در رمان‌های ایرانی و عربی

معصومه قنبرنژاد/رضا ناضمیان

- مقایسه قافیه زبان عربی و فارسی دری

محمد اسماعیل ناصری


فصلنامه تخصصی ادبیات تطبیقی ناسار  سال اول شماره دوم  تابستان ۱۳۹۶

بسم الله الرحمن الرحیم

**مجله ادبیات تطبیقی ناسار**

فصلنامه تخصصی

سال اول، شماره دوم

تابستان سال ۱۳۹۶ هـ– ۲۰۱۷ م

به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ مجلس شورای اسلامی پروانه انتشار رسانه غیر برخط ناسار در زمینه ادبیات تطبیقی (تخصصی) به زبان فارسی و ترتیب انتشار فصلنامه در تاریخ ۱۳۹۵/۱۲/۱۶ به شماره ثبت ۷۹۱۲۵ صادر گردید.

آدرس سایت: www.jcl.naasar.ir

**فصلنامه تخصصی ادبیات تطبیقی ناسار**

شناسنامه فصلنامه ناسار

دوره انتشار: فصلنامه

زبان: فارسی و عربی

صاحب امتیاز: دکتر سعیده بیرجندی

مدیر مسؤول: دکتر سعیده بیرجندی

سردبیر: دکتر حبیب کشاورز

نوع نشر: الکترونیکی

موضوع: ادبیات تطبیقی

**هیأت تحریریه :**

دکتر سید حسن طباطبایی/ هیأت علمی گروه فارسی دانشگاه سمنان

دکتر حسن ذوالفقاری/ هیأت علمی گروه فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر علی صابری/ هیأت علمی گروه عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر عنایت الله فاتحی نژاد/ هیأت علمی گروه عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر حبیب کشاورز/ هیأت علمی گروه عربی دانشگاه سمنان

دکتر سید عظیم الله عصمتی / هیأت علمی گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بدخشان افغانستان

**شروط نشر:**

مجله تخصصی "ناسار" مقالاتی را می‌پذیرد که در زمینه ادبیات تطبیقی و شامل ایده و فکری نو باشد. مقالات – تا اطلاع ثانوی– تنها می‌تواند به زبان فارسی یا عربی نوشته شود.

مقالات باید به ترتیب، شامل؛ عنوان، چکیده فارسی، واژگان کلیدی، مقدمه (شامل: هدف، فرضیه و سوالات، روش و پیشینه تحقیق)، اصل بحث، نتیجه، فهرست منابع و چکیده انگلیسی، باشد.

مقالات فارسی با فونت B Badr سایز ۱۳ و چکیده انگلیسی با فونت Times New Roman نوشته شود. حاشیه صفحه از سمت چپ و راست و پایین ۲ سانت و در قسمت بالای صفحه ۳ سانت باشد.

ارجاعات در متن مقاله به صورت کوتاه در داخل پرانتز ذکر شود به این شیوه: (نام خانوادگی نویسنده کتاب یا مقاله، سال انتشار، جلد، شماره صفحه) و در انتهای مقاله ابتدا منابع فارسی و سپس منابع خارجی (به تفکیک کتاب و مقاله) براساس نام خانوادگی مؤلفان به صورت الفبایی نوشته شود.

مشخصات نویسندگان در یک صفحه جدا نوشته و ارسال شود.

مقالات در فایل ورد و از طریق ایمیل ذیل، ارسال شود: info@jcl.naasar.ir

مجله از پذیرفتن مقالات با حجم بیشتر از ۷۰۰۰ کلمه، معذور است.

**شیوه نگارش مشخصات فهرست مآخذ:**

الف) برای کتاب: نام خانوادگی، نام (نویسنده/ نویسندگان)، (تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ (دوم به بعد) محل نشر: نام ناشر.

ب) برای مقاله مندرج در مجلات: نام خانوادگی، نام (نویسنده/نویسندگان)، (تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجله، دوره و شمارهٔ مجله، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله.

ج) برای مقاله مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها: نام خانوادگی، نام (نویسنده/ نویسندگان) (تاریخ انتشار) «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا ویراستار، محل نشر: نام ناشر، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله.

د) سایتهای اینترنتی: نام خانوادگی، نام نویسنده (تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

**فهرست مندرجات**

| | |
|---|---|
| سخن سردبیر | ۵ |
| بررسی تطبیقی رنگ سرخ در دیوان بدر شاکر سیّاب و شفیعی کدکنی | ۶ |
| درد و رنج و مظاهر آن در شعر احمدشاملو و بدرشاکرسیاب | ۲۲ |
| بن مایه های مشترک تاریخ معاصر ایران در رمان¬های ایرانی و عربی | ۴۰ |
| مقایسه قافیه زبان عربی و فارسی دری | ۶۰ |
| چکیده‌های انگلیسی | ۸۲ |

**سخن سردبیر**

ادبیات تطبیقی در کشور ما، یکی از گرایش‌های جدید و نوپاییست که هنوز آینده مشخص و راه و برنامه دقیقی برایش ترسیم نشده است. این رشته هنوز به عنوان یک رشته دانشگاهی مستقل شناخته نشده، بلکه به عنوان یکی از گرایش‌های ادبیات فارسی در چند دانشگاه معدود، آن هم تنها در مقطع کارشناسی‌ارشد، تدریس می‌شود. چنانکه گفته شد، این رشته در ابتدای مسیرش قرار دارد و به همین جهت، نیازمند پژوهش‌های بسیار و معرفی و تهیه منابع و پرورش استعداد در این زمینه است. مجله ادبیات تخصصی "ناسار" امیدوار است تا با نشر مقالات مرتبط با ادبیات تطبیقی به دو زبان عربی و فارسی، گامی چند در راه توسعه و تقویت این رشته بردارد. ادبیات تطبیقی از آنجایی که به بررسی تأثیر و تأثرهای ادبی ادبیات‌های مختلف می‌پردازد، دارای اهمیت بسیار است و پر واضح است که هرگونه تلاشی در این زمینه می‌تواند به ارتقای این رشته کمک کند.

اکنون به یاری ایزد تعالی، نخستین شماره این نشریه در خرداد ماه ۱۳۹۶هـ که مصادف است با ماه پر خیر و برکت رمضان، منتشر می‌شود. خداوند بزرگ را شاکریم و از تمامی بزرگواران و دانشمندان و محققان گرامی که در مراحل مختلف نشر این مجله، یار و یاور ما بودند، قدردانی می‌کنیم. همچنین امیدواریم که مجله در هر شماره‌اش، گامی به جلو و در جهت بهتر شدن، بردارد و مجله در آینده‌ای نه چندان دور بتواند به درجه "علمی-پژوهشی" ارتقاء پیدا کند.

وما توفیقی إلا بالله

# بررسی تطبیقی رنگ سرخ در دیوان بدر شاکر سیّاب و شفیعی کدکنی

**مهرداد آقائی**[۱]

**بهزاد اسبقی**[۲]

**چکیده**

از آنجا که عنصر رنگ و مفاهیم مربوط به آن در یک اثر ادبی، با احساس و ادراک خالق آن اثر پیوند دارد و بیانگر حالات عاطفی و خواسته‌های درونی شاعر بوده و نمودار باورهای مردمی و فرهنگ جامعه است، لذا در این پژوهش با تحلیل رنگ سرخ در شعر بدر شاکر سیّاب و محمدرضا شفیعی کدکنی سعی شده است وجوه تشابه این دو شاعر در به‌کارگیری این رنگ در موقعیت‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی را شناخته و اهداف مرتبط با به‌کار بردن این رنگ توسط این دو شاعر را استخراج گردد و بتوان آن را در گروه‌های مختلف تقسیم‌بندی نموده و اطلاعات بیشتری نسبت به اندیشه‌ها و حالات درونی این دو شاعر به دست آورد.

**کلید واژه‌ها:** رنگ سرخ، بدر شاکر سیّاب، شفیعی کدکنی، شعر نو، ادبیات تطبیقی

[۱] استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی ( نویسنده مسؤول)

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی

**۱- مقدمه**

هر اثر هنری آیینه تمام‌نمای شخصیت و روحیات خالق آن است. یکی از عواملی که ما را در شناخت بهتر شاعر یاری می‌کند، عنصر رنگ است که سهم عمده‌ای در خلق تصاویر شاعران و خلاقیت‌های هنری آن‌ها دارد. رنگ‌ها در زندگی انسان تأثیر فراوانی دارند به گونه‌ای که انسان در زندگی خود از انواع مختلف آن استفاده می‌کند. انسان از رنگ‌های زیبا و متنوع جهان آفرینش تأثیر فراوانی گرفته است، او شیفته رنگ‌هاست و تصور اینکه روزگاری دنیا را بدون رنگ یا فقط با دو رنگ سیاه و سفید ببیند، برایش غیرممکن است.

با توجه به تنوع رنگ‌ها و ذائقه متفاوت افراد در انتخاب رنگ می‌توان گفت «هر رنگی در محیط خاصی ممکن است یادآور موضوعی باشد، و هر قومی ممکن است به مناسبت اوضاع اقلیمی خود، رنگی را دوست داشته و یا از رنگی نفرت داشته باشند. عرب جاهلی رنگ سبز را که یادآور بهار و چراگاه‌های خرم و مراتع خوب است، بیش از هر رنگ دیگری دوست داشتند؛ زیرا مسأله چراگاه برای آن‌ها یکی از مهم‌ترین اصول زندگی بوده است. آن‌ها در عوض رنگ قرمز را دوست نداشتند، مثلاً سال قرمز (السنه الحمراء) به معنای خشکسالی بود و مرگ قرمز بدترین نوع مرگ به شمار می‌رفت. اما هنگامی که زبان عربی از محیط صحرا به محیط شهری انتقال یافت، تصورات اهل زبان نیز از رنگ‌ها دگرگون شد، رنگ سرخ که بدترین رنگ بود، مظهر زیبایی و جمال گردید». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۷۰) زبان هر قومی نسبت به محیط جغرافیایی و اقلیم حیاتی او- که با چگونه رنگهایی از نظر طبیعت و افق سر و کار داشته باشند- تفاوت‌ها دارد. (همان، ۲۸۶) رنگ برای افراد گوناگون نیز معانی مختلفی داشته است؛ مثلاً برای «سنت آگوستن» انعکاس افلاطونی خدا بود و برای «نیوتن» انرژی نوری و برای «ولفگاگ» مظهر خون و برای «گوته» یک ادراک ذهنی و رنگ نور و برای «جان لاک» کیفیتی از اشیایی که می‌بینیم. (کارکیا، ۱۳۷۵: ۱۵)

در زبان عربی، در دوره جاهلی، رنگ‌های سیاه و سفید و زرد و قرمز و خاکستری جزو رنگ‌های اصلی است. «اگر در شعر جاهلی – که برخاسته از محیط صحرا بود – رنگ سرخ آن‌گونه مورد نفرت بود، ولی در شعر شاعران عرب زبان اقالیم دیگر، به خصوص شاعران عراق؛ که در آب و هوای خوشی می‌زیستند یادآور رنگ گونه‌ها و گل سرخ و بهترین نمودار بهار است و همواره شاعران عراقی گل سرخ را با گونه همراه کرده‌اند و هر کدام از این دو، یادآور دیگری بوده و نیز یادآور سرخی شراب است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۶۹-۲۷۱).

آنچه مسلم است این که عنصر رنگ به عنوان گسترده‌ترین حوزه محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد و از قدیمی‌ترین ایام مجازها و استعاره‌های خاصی از رهگذر توسعه دادن رنگ در غیر مورد طبیعی خود، در زبان وجود داشته است. (همان، ۲۷۴).

امروزه رنگ جزیی از جهان اطراف ماست و بدون شک به عنوان جزیی از مهم‌ترین عناصر زیبایی به شمار می‌رود. «با این‌که زندگی ما آکنده از رنگ‌های طبیعی متنوع در پرندگان، حیوانات، گل‌ها، گیاهان است؛ اما انسان در این زندگی رنگارنگ طبیعی قناعت نکرده و از هنر و علمش، هزاران رنگ و ترکیبات رنگی به وجود آورده و رنگ‌های صنعتی به آن افزوده است، تا جایی که تقریباً زندگی غیررنگی (سیاه و سفید) از ما دور شده است به این ترتیب نمی‌توانیم رنگ را یکی از عوامل زیبایی قلمداد نکنیم» (عمر، ۱۹۹۷: ۱۳). در فرهنگ‌های مختلف، مفهوم رنگها با هم متفاوت است.

رنگ‌ها در شیوه زندگی و حالات روحی ما تأثیر به‌سزایی دارند و در آیین ملت‌ها از جایگاه نمادین برخوردارند. پاره‌ای از رنگ‌ها مثل رنگ سرخ، در جوامع مختلف مفهومی متفاوت دارد. در ادبیات نیز رنگ‌ها احساسات گوناگونی را القا می‌کنند. امروزه رنگ جزیی از جهان ما و لازم و ملزوم ماست و بی‌شک به عنوان جزیی از مهم‌ترین عناصر زیبایی به شمار می‌رود. در میان مسلمانان رنگ سرخ رمز شهادت و فداکاری، رنگ سفید رنگ شادی و سرور و رنگ لباس حجاج است و در بین مسلمانان شیعه رنگ سیاه برای عزاداری به کار می‌رود.

رنگ قرمز در ادبیات ملل دارای نقش مهمی برای ایفای مفاهیم و مضامین اجتماعی است و جایگاه برجسته‌ای نزد شاعران و نویسندگان دارد و نیز ابزار خوبی برای برانگیختن احساسات انسان است. بارزترین مفاهیم آن عبارتند از: خون، شهادت، شهامت، شجاعت، مرگ، آزادی، عشق، وجدان و افزایش اعتماد به نفس و نیز بهترین رنگ برای از بین بردن نگرانی و افسردگی است.

رنگ‌ها در شعر کدکنی حضور پررنگی دارند، حضور آن‌ها در شعر وی، نشانه گونه‌ای از حرکت و دگرگونی و تنوع تصویرهاست. چنانکه آمارها نشان می‌دهد، پربسامدترین رنگ‌ها در شعر "م.سرشک" رنگ سرخ و سبز است (عباسی، ۱۳۷۸: ۵۵). از میان رنگ‌های موجود در طبیعت، رنگ سرخ بعد از رنگ سیاه توجه شاعران نوپردازی چون سیّاب و کدکنی را به خود جلب کرده است. از آنجا که سرخ بیانگر مبارزات این دو شاعر در دوران عمر آن‌ها بوده است بنابراین در شعر هر دو شاعر بعد از رنگ سیاه از پرکاربردترین رنگ‌ها است.

**۲- پیشینه پژوهش**

در زمینه کارکرد رنگ در شعر شاعران مقالات زیر نوشته شده است؛ ولی تا به حال کسی به بررسی تطبیقی رنگ قرمز درشعر بدر شاکر سیّاب و شفیعی کدکنی به صورت تطبیقی نپرداخته است:

۱- مقاله «زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر(با تکیه و تاکید بر اشعار نیما، سپهری و موسوی گرمارودی)» (۱۳۸۴)، از ناصر نیکوبخت و سید علی قاسم زاده.

۲- مقاله «بررسی رنگ در حکایت‌های هفت پیکر نظامی» (۱۳۸۴)، از زرین تاج واردی و آزاده مختارنامه.

۳- مقاله «نقد و تحلیل دو رنگ سرخ و سبز در اشعار بدر شاکر سیّاب» (۱۳۸۸)، از عباس علی بهاری اردشیری و طیبه سیفی،

۴- مقاله «بررسی تطبیقی بسامد کاربرد رنگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر سیّاب» (۱۳۹۱)، طیبه سیفی و کبری مرادی.

**۳- رنگ سرخ و مفهوم آن در ادبیات**

رنگ سرخ از نظر روانشناسی، نمایانگر نیروی جسمانی و به معنای تمایل و رغبت است و تمام اشکال آرزو و اشتیاق را در برمی‌گیرد. رنگ سرخ اصرار در به دست آوردن نتایج، رسیدن به کامیابی و موفقیت و میل حریصانه به تمام چیزهایی است که نشانه‌ای از کمال را در خود دارد (لوشر، ۱۳۶۹: ۸۳).

رنگ قرمز دارای کشش و قدرت زیادی است. به شدت می‌درخشد تاریکی و روشنایی در آن راه ندارد، رنگی مثبت، متجاوز و مهیج است. فشار خون را بالا برده، تنفس را کاهش می‌دهد. این رنگ سمبلی از عشق و خون است. در جایی که عشق، محبت، صفا و گل و گیاه و زیبایی باشد، نشانگر اوج عشق و در جایی که جنگ، ستمی و شیطان‌صفتی حاکمیت داشته باشد، اوج غضب، شهامت و خطر را می‌رساند (ساطعی، ۱۳۷۲: ۳۸). رنگ سرخ، رنگی زنده و در عین حال پر نیرو و مصمم است. ما رنگ سرخ را با عشق و دوستی و محبت خطر، قدرت و گاه با خشونت و خون همراه می‌دانیم. «این رنگ گرم‌ترین و پرانرژی‌ترین رنگ در میان رنگهاست و تقریباً در همه جا، معنای قدرت می‌دهد و با خون که نماد زندگیست هم‌رنگ است (واردی و مختارنامه، ۱۳۸۶: ۱۸۰).

به طور کلی قرمز در انسان می‌تواند زمینه‌ساز و یا محرک شهوت و آشفتگی باشد. این رنگ رابطه ویژه‌ای با خشم و غضب، کشمکش، خطر، شهامت، جرأت و مردی دارد. در مذاهب رنگ قرمز سمبلی از مرگ و شهادت است (علی اکبرزاده، ۱۳۷۰: ۱۹).

از نظر روان‌شناسان قرمز، رنگی پویا و زنده است. قرمز نیروی اراده را به وجود می‌آورد که این نیرو خواهان عمل و کارایی است و این امر نیز به نوبه خود موجب خشنودی خاطر می‌گردد. قرمز یعنی محرک اراده برای پیروزی و تمام شکل‌های شور زندگی و قدرت، از تمایلات جنسی گرفته تا تحول انقلابی (لوشر، ۱۳۷۸: ۸۶ و۸۷).

گسترده‌ترین حوزه نمادپردازی‌های رنگ، جامعه و فضای حاکم بر روزگار شاعران و تجربه‌های سیاسی و اجتماعی آنهاست که از آن می‌توان به عنوان برترین خصیصه شعری نسبت به مقوله رنگ نام برد. شاعران که نمی‌توانستند در برابر هر ظلم و بی‌عدالتی و نابسامانی سکوت کنند فریاد اعتراض‌آمیز خود را در قالب زبانی نمادین بیان می‌کردند. مسائل سیاسی و اجتماعی و حوادث حاکم بستر مناسبی را برای نمادین شدن رنگ فراهم می‌کند. «رنگ قرمز در ادبیات دو ملت نماد شهادت و ایثار است و برای توصیف شهید از گل سرخ استفاده می‌شود. بارزترین و مهم‌ترین مفهوم رنگ قرمز، خون، شهادت، شهامت، مبارزه، مرگ مقدس و به دنبال پیروزی بودن است. رنگ سرخ به رنگ خون و شراب و غالباً نماد آتش است» (بایار، ۱۳۷۶: ۱۳۵).

هر ملتی، بر حسب تجربه خاص خود، معنی نمادین خاصی به این رنگ داده است. رنگ قرمز در ادبیات، خصوصاً ادبیات انقلابی و حماسی رنگ مهمی است و جایگاه والایی دارد. قرمز نماد عشق و شهادت‌طلبی است. در کل، قرمز علاوه بر نماد شور و نشاط و خون، نشانه شرم و حیا و عشق نیز است و در اکثر دنیا، تقریباً به همین مفهوم رایج است. رنگ قرمز به خاطر ارتباطش با امور مختلف دارای نمادهای گوناگونی از جنگ، انقلاب، دشمن‌ستیزی، تمایلات جنسی، عشق، شهادت‌طلبی، اراده، شجاعت، شادی، حزن، سنگ‌دلی، قدرت مردانه، شرم و حیا، زندگی تازه و آینده خوب است.

۴- بدرشاکرسیّاب

بدر شاکر سیّاب در سال ۱۹۲۶ میلادی در یکی از روستاهای بصره از توابع عراق به نام «جیکور» نزدیک «ابوالخصیب» به دنیا آمد (بیضون، ۱۹۹۱: ۱۴). بهترین دوران شاعر دوران کودکی او بود؛ زیرا سرگرم بازی‌های کودکانه بود (بلاطه، ۱۹۹۱: ۲۱). در همان سنین کم سرودن شعر به زبان فصیح را آغاز کرد. در ابتدا شعرهایش در وصف طبیعت بود اما کم کم شروع به سرودن اولین قصایدش در موضوع ملی به شیوه پیشینیان نمود (دلشاد، ۱۳۸۷: ۶۰). در تمام دوران دانشجویی، او یکی از فعال‌ترین دانشجویان بود و در تظاهرات علیه سیاست انگلیس و اقمار بریتانیا با تمام وجود خود می‌کوشید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۶۶). در سال ۱۹۴۸ فارغ التحصیل شد و به عنوان معلم در دبیرستان رمادی مشغول به کار شد، طولی نکشید که سیّاب در جنبش‌های سیاسی و ملی شرکت کرد، لذا از تدریس محروم و زندانی شد. در ژوییه ۱۹۵۸ شعله‌های انقلاب در عراق زبانه کشید و طلوعی دوباره آغاز شد و سیّاب به تدریس

بازگشت، اما طولی نکشید که دوباره زندانی شد. عاقبت در سن ۳۸ سالگی در لندن به سال ۱۹۶۴ میلادی چشم از جهان فرو بست. (عوض، ۱۹۷۸: ۱۶)

**۵- شفیعی کدکنی**

محمدرضا شفیعی‌کدکنی با تخلص "م. سرشک" در مهرماه ۱۳۱۸ در کدکن نیشابور به دنیا آمد. پس از پایان بردن دوره لیسانس در دانشکده ادبیات مشهد به تهران آمد و دوره دکتری زبان و ادب فارسی را در سال ۱۳۴۸ در دانشکده ادبیات تهران و با گذراندن رساله مهم «صور خیال در شعر فارسی» به پایان برد. شفیعی کدکنی در میان شاعران معاصر از موقعیت برجسته‌ای برخوردار است. اغلب اشعار شفیعی‌کدکنی رنگ اجتماعی دارند و اوضاع جامعه ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در شعر او به صورت تصویرها، رمزها، کنایه‌ها و ایماها منعکس است. در مجموعه اشعار «آیینه‌ای برای صداها» حوادث اجتماعی و شخصیت‌های سیاسی ـ اجتماعی که در دوره‌ای از تاریخ ایران بسیار مؤثر بودند ـ به‌سبب اوضاع خفقانی آن دوران ـ در هاله‌ای از ابهام، رمز و راز به تصویر کشیده شده است (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۱۲۳).

**۶- جایگاه رنگ سرخ در نزد کدکنی و سیّاب**

در بررسی مجموعه اشعار شفیعی کدکنی و دیوان بدر شاکر سیّاب به این موضوع برجسته برمی‌خوریم که این دو شاعر هنگامی که از رنگ سرخ، شقایق و شفق یاد می‌کنند همیشه یک هدف خاص ندارند، بلکه گاهی این رنگ را برای بیان مضامین مختلف به کار برده‌اند، رنگ سرخ بالاترین کاربرد را در شعر شفیعی کدکنی دارد. در کاربرد بالای استفاده از رنگ سرخ در اشعار م.سرشک باید دو مشخصه اصلی شعر چریکی را در نظر گرفت: الف- حضور نمادهایی مانند خون و شهید و شهادت به عنوان نماد این نوع شعر محسوب می‌شود و چنین نمادی در شعر م.سرشک وجود دارد. ب- از ویژگی‌های م.سرشک تحرک و جنبش و دعوت به قیام است. شفیعی در اشعارش آشکارا به تبلیغ و ترویج قیام می‌پردازد و یکی از مضامین رنگ سرخ «برانگیختن» است و با این حساب می‌توان بسامد بالای رنگ سرخ را با اندیشه قیام م.سرشک مرتبط دانست. همچنین پرکاربردترین رنگ در دیوان بدر شاکر سیّاب بعد از رنگ سیاه، قرمز است. بدر شاکر سیّاب برای بیان مقاصد اجتماعی و سیاسی و دینی و وطنی از این رنگ فراوان بهره برده است. سیّاب به خاطر تأثیری که از احزاب کمونیستی گرفت این رنگ را فراوان به‌کار برده و این دلیل اصلی سیّاب برای به کار بردن این رنگ است. از دیگر دلایل می‌توان به حوادث و وقایعی که در عراق و کشورهای عربی رخ داد اشاره کرد. سیّاب از تحولات سیاسی و اجتماعی عراق تأثیر گرفت. مضامینی که در شعر او نمود صادقی بر این ادعاست و دلالت بر رنگ قرمز می‌کنند عبارتند از: لاله، خون، شفق، شقایق، گل سرخ، فلق.

در این مقاله سعی شده که بر اساس به کارگیری این رنگ و مضامین مرتبط با آن در شعر شفیعی کدکنی و سیّاب، اهداف مرتبط با به کار بردن رنگ سرخ توسط این دو شاعر را استخراج کرده و سپس در چند گروه تقسیم‌بندی نماییم، به دلیل فراوان بودن شاهد مثال‌های شعری به آوردن چند مورد اکتفا نموده‌ایم:

**۶-۱- امید به تحقق آزادی**

گاهی این دو شاعر برجسته از رنگ سرخ برای به تصویر کشیدن امید و آرزوی خود برای تحقق آزادی بهره می‌گیرند. در دوران خفقان موجود شاعران پا به پای مردم اشعاری در زمینه امید و آزادی برای پایان یافتن این اوضاع می‌سرایند.

م.سرشک، در قصیده «مزامیرِ گل داوودی» از نگریستن در اندیشه گل سرخ یاد می‌کند و به تحقق آزادی و تمام شدن جو خفقان موجود در جامعه امید دارد:

هیچ‌کس هست/ که اندیشه گل‌ها را/ از سرخ و کبود/ بنگرد صبح در آیینه رود/ یا یکی هست/ درین خانه/ که همسایه شود/ با سرودی که شفق می‌خواند/ بر لبِ ساحل بدرود و درود (شفیعی کدکنی،«الف»، ۱۳۷۶: ۲۲۱)

گاهی شفیعی برای تحقق آزادی شقایق‌ها را در جامعه نثار می‌کند:

تو می‌خندی و/ در شرم شمیمت شب/ بخورِ مجمری خواهد شدن/ در مقدم خورشید/ نثاران رهت از باغ بیداران/ شقایق‌ها و /عاشق‌ها (همان، ۴۱۴).

در جایی دیگر از زبان آلاله می‌نویسد آلاله‌ای که با زبان سرخش پیغام آزادی دارد:

به ستاره برگِ ناهید/ نوشتم این غزل را/ که برین رواق خاموش/ به یادگار ماند/ ز زبان سرخِ آلاله شنیدم این ترانه:/ که اگر جهان بر آب است/ ترنّمِ بادا و/ شکوه جاودانه (همان، ۱۸۱).

گاهی از به تصویر کشیدن خون، آرزوهایش را بیان می‌کند که برای تحقق آن امید دارد. دل شاعر برای وطن آکنده از بیداد می‌تپد. وطنی که نبض حیاتش فقط به امید فریادرسی می‌زند که از بند ستم نجاتش دهد، وطنی که با وجود شهیدان در خون خفته، هنوز به آزادی امیدوار است:

در آنجا که در خاک و خاکستر و خون/ هنوز آرزوها نفس می‌زند/ در آنجا که آن عشقِ پاکِ برهنه/ لب تشنه جان می‌سپارد ولیکن (همان«ب»، ۱۵۵).

بدر شاکر سیّاب خون‌های ریخته شده را همچون لبخندی می‌داند که در انتظار لبخند جدیدی است، و این را بذری برای انقلاب به تصویر می‌کشد که گل‌های آزادی از آن می‌رویند و با از بین بردن ظلم، طعم آزادی را می‌چشند:

فی کل قطرة من المطر / حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ / و کلّ دمعة الجیاع و العراة / و کلّ قطرة تراق من دم العبید/ فهی ابتسامٌ فی انتظار مبسم جدید/ أو حُلمةٌ تورَّدت علی فم الولید/ فی عالم الغد الفتیّ، واهب الحیاة/مطر...مطر...مطر (علوش،۱۹۷۱: ۴۸۰)

ترجمه: در هر قطره باران، هر شکوفه سرخ و زرد گلستان/ هر دانه اشک گرسنگان و برهنگان/ و هر قطره خون ریخته از بردگان/ تبسمی است چشم به راه لبانی تازه/ یا پستانی است که بر دهان نوزادی گل داده است/ در جهانِ فردای جوان و هستی بخش!/ باران / باران/ باران.

**۶-۲- ستایش و یادبود مبارزان و شهیدان**

گاهی نیز این دو شاعر خون و شقایق را برای ستایش مبارزان و شهیدان به کار می‌برند. کدکنی در شعر خود آزادی آغشته به خون را در دستان مبارزان می‌بیند، و آوای رهایی مرغان باغ را در ترنم آنان می‌شنود؛ اما با رفتن مبارزان و ریخته شدن خون آنان، دیگر روزنه‌ای برای ستایش نور امید، نمی‌ماند. هیچ‌کس اجازه فکر کردن به آزادی و سوگ برای مبارزان شهید را ندارد:

من، اولین سپیده بیدارِ باغ را/ آمیخته به خون طراوت/ در خوابِ برگ‌های تو دیدم/من، اولین ترنّمِ مرغانِ صبح را/بیدارِ روشنایی رویانِ رودبار/ در گل‌فشانیِ تو شنیدم (شفیعی کدکنی«الف»، ۱۳۷۶: ۱۸۵).

شفیعی کدکنی در جایی دیگر از دفتر شعر «از بودن و سرودن» به ستایش این مبارزان می‌پردازد و شقایق را نمادی از این مبارزان قرار می‌دهد و می‌گوید که هر چه این شقایق‌ها «مبارزان» در راه آرمان‌شان، کشته شوند، زمین از وجودشان پاک نمی‌شود و شقایق‌های دیگری، راه آنان را ادامه می‌دهند و پرچم نبرد با استبداد و خودکامگی هیچ‌گاه بر زمین نمی‌افتد:

می‌گفتی، ای عزیز!: «سَترون شده است خاک»/ اینک ببین برابر چشم تو چیستند:/ هر صبح و شب به غارتِ طوفان روند و باز،/ باز آخرین شقایق این باغ نیستند (همان، ۳۸۸).

شفیعی با به کار بردن «شقایق» در شعرش که نمادی از رنگ سرخ است آن را برای گرامی‌داشت مبارزان به کار می‌برد و در زندگی‌نامه شقایق آن را به تصویر می‌کشد. زندگی‌نامه شقایق خلاصه زندگی کسانی است که برای کسب آزادی و رهایی وطن از بند دشمن، مبارزه می‌کنند. پرچم شهادت را بر دوش دارند و همه چیز را در راه هدف فدا می‌کنند و به دنبال حقیقتند:

زندگی‌نامه شقایق چیست؟/ رایتِ خون به دوش، وقتِ سحر،/ نغمه‌ای عاشقانه بر لب باد،/ زندگی را سپرده در رهِ عشق،/ به کفِ باد و هر چه بادا باد (همان،۴۲۹).

در زندگی نامه شقایق پاک نشدن خون مبارزان از زمین را بیان می‌کند و تلاش استبداد برای از بین بردن یاد و خاطره آزادی خواهان بیهوده است و هر چه از شهادت آنان می‌گذرد، یادشان جلوه بیشتری دارد:

آه ای شقایقانِ بهاران من!/ یاران من!/ از خاک و خاره، خون شما را/ حتی/ طوفان نوح نیز نیارد سترد (همان،۴۳۰).

شاعر در جایی دیگر با بیان خون شقایق و جامه‌های خونین شهیدان، این بشارت را به شهیدان می‌دهد که یادشان و راهشان پس از شهادت، همیشه جاودان خواهد ماند، و در همه جای طبیعت، در کوه و جنگل و دشت و دریا، تکرار می‌شود. در بهار که شقایق سر از خاک تیره بیرون می‌آورد و به آفتاب می‌نگرد، یاد عاشقان که در خون غلتیده‌اند، تازه می‌شود زیرا سرگذشتشان در جزء جزء هستی نوشته شده است:

ای زندگانِ خوبِ پس از مرگ/ خونینه جامه‌های پریشان برگ برگ/ در بارش تگرگ/ آنان را که جانتان را/ از نور و/ شور و/ پویش و/ رویش سرشته‌اند (همان،۴۳۲).

در جایی دیگر ریخته شدن خون آزاداندیشی را به تصویر می‌کشد که برای دست‌یابی به حقیقت تا پای جان پیش رفته و از نثار جان خود هم دریغ نکرده است:

مرا نیز چون دیگران خنده‌ای است/ و اشکی و شکّی، جنونی و خونی،/ رها کن مرا!/ رها کن مرا در حضور گل و/ زمره نور/ نورِ سیه فامِ ابلیس/ مرا دست و پیراهن آغشته گردید/ به خون خدایان (همان، ۴۸۶).

شفیعی کدکنی با خطاب دادن آینه شقایق، مبارز آزادی‌خواه را خطاب قرار می‌دهد و به او می‌گوید که ای مبارز روزی که تو قصد نبرد داشتی و می‌خواستی عشق را با نور و خون شستشو دهی و حیاتی نو بیافرینی، این سرزمین میدان ظلمت و عظمت بود، عاشقان نور همیشه بخاطر غم فقدان آزادی و تلاش برای روشنایی، به قربانگاه می‌روند و مثل شقایق‌های عاشق در خون می‌میرند:

از حلب تا کاشغر/ میدانِ ظلمت بود/ آن روزی/ که تو خونِ واژه را با خون آغشتی/ تو سخن را سحر کردی / در سَحَر/ دوشیزگی داری/ آه!/ عاشق را همیشه بغض این غم‌هاست/ که به قربانگاهِ فردای شقایق می‌برد (همان،۵۰۳).

م. سرشک در این شعر حکایت منصور حلاج را به تصویر می‌کشد که به عنوان اسطوره در ادبیات عرفانی است و از شهادت و ایثارش در راه حق حرف می‌زند. و برای بیان حق بودن هدفش از رنگ سرخ مدد می‌جوید او شهید راه عرفان است. وجه شبه شهید و گل قرمز این است که عمر هر دو کوتاست:

در آیینه، دوباره، نمایان شد:/ با ابر گیسوانش در باد/ باز آن سرود سرخ «أنا الحق» / وردِ زبانِ اوست (همان، ۲۷۵).

در جایی دیگر از رنگ سرخ و خون شهیدان برای تبریک گفتن به عروج مبارزان به کار می‌برد و می‌گوید ای دلاورانی که ماند مرغ طوفان، آرام و قرار ندارید و بر دل طوفان بیداد هجوم بردید و شهادت را پذیرفتید عروج شما بلند باد دلیل شهادتتان اینست که راز رهایی و نجات را کردید:

ای مرغ‌های طوفان! پروازتان بلند/ آرامشِ گلوله سربی را/ در خونِ خویشتن/ این گونه عاشقانه پذیرفتید/این گونه مهربان (همان، ۳۰۳-۳۰۴).

بدر شاکر سیّاب در قصیده «رؤیا فی عام ۱۹۵۶» قربانگاه موصل را شرح و توضیح می‌دهد که سرانجام باعث شهادت بسیاری از مبارزان و جوانان شد و این شهادت را با رنگ خودش یعنی رنگ خون

و سرخ بیان می‌کند و گل سرخ را رمز شهادت قرار می‌دهد که سرخی‌شان درختان سبز سرزمین را رنگین کرد: أغصان زیتوننا أثقلها الوردُ/ ورد الدم، الأحمر (علوش،۱۹۷۱: ۴۳۵)

ترجمه: شاخه‌های درختان زیتون ما گل‌هایش به رنگ خون و قرمز است.

بارزترین و مهم‌ترین مفهوم نمادین رنگ قرمز، خون، شهادت، شهامت، مبارزه و مرگ مقدس و به دنبال پیروزی بودن است (بهاری اردشیری و سیفی، ۱۳۸۸: ۲۴-۲۵). رنگ سرخ در شعر سیّاب نماد خون، شهادت‌طلبی و ایثار است و برای توصیف شهید از گل سرخ کمک می‌گیرد:

رایَاتُهُ الدَّامِیاتُ الظَّافِراتُ کوُی/ حَمراء یَنشَقُّ عَنهَا سِجنُهُ الضّارِی/ اَلقَی بِهَا السِّلمَ فی وَجه الطُّغاة رِدَی/ و فی صَعِیدِ الضَّحَایَا حُمرُ أزهَار (همان، ۴۵۳).

ترجمه: پرچم پیروزی و سرخ آن قهرمانان، همچون روزنه و گذرگاه سرخی است که زندان سخت با آن شکافته می‌شود و صلح و آشتی را در مقابل سرکشان همچون مرگ قرار داده، و در قربانگاه همچون گل سرخ نمایان می‌شود.

**۶-۳- ناامیدی**

ناامیدی در اشعار م. سرشک شامل ناامیدی از عشق و انسانیت می‌شود که شاعر در آن از زبان بیگانه سخن می‌گوید که در سوگ شقایق‌ها «مبارزان شهید»، نشسته است و آنچه را که در این روزگار نمی‌توان یافت عشق و انسانیت معرفی می‌کند:

او می‌سراید/ در حضور شب/ به رنگ جویبار باغ/ خونبرگ گلها را/ که می‌بالند فردا/ از شهادتگاهِ عاشق‌ها/ او می‌سراید / در تمامِ روز، چون من/ غربتِ یک قدسِ مهجورِ الاهی را/ در روشنابرگِ شقایق‌ها (شفیعی کدکنی،«الف»، ۱۳۷۶: ۲۱۶).

در چنین شرایطی که استبداد حتی مجال تماشای روزنه امید را به کسی نمی‌دهد شاعر نیز تصویری با تعبیر خون خزان آمدن بهار را به تصویر می‌کشد:

از راه دور،/ بوی بهارِ تو را هنوز،/ آمیخته به خون خزانی، احساس می‌کنم (همان، ۴۵۵).

ناامیدی و رنج و درد در شعر بدر شاکر سیّاب فراوان است آنجا که در اوج دردمندی خویش و سرزمین ستمدیده خود نشان می‌دهد و می‌گوید که خون حاصل از ضربه گراز به جای آنکه به شقایق تبدیل شود به نمک تبدیل می‌شود که باعث تشدید درد می‌شود:

ناب الخنزیز یسیق یدی/ و یعوض لظاه الی کبدی/ و دمی یتدفق ینساب/ لم یغد شقایق أو قمحاً/ لکن ملحاً (علوش، ۱۹۷۱: ۴۱۰).

ترجمه: دندان گراز دستم را می‌شکافد و سوزش آن به جگرم می‌رسد، خونم می‌ریزد و جریان پیدا می‌کند ولی خون من به شقایق یا گندم تبدیل نمی‌شود بلکه به نمک بدل می‌گردد.

**۶-۴- فریاد مبارزان و کشتار آنان**

شفیعی کدکنی از فریاد مبارزان آزادی‌خواه به تعبیر گل سرخ یاد می‌کند:

فریاد آذرخش و گلِ سرخ/ و شیهه شهابیِ تندر،/ در من،/ به رنگِ همهمه جاریست (شفیعی کدکنی،«الف»، ۱۳۷۶: ۴۶۵).

از معجزة نور و نسیم و نم باران/ یاران دگر پنجره‌شان را به گلِ سرخ/ آراسته کردند (همان، ۳۱۹).

خون یکی از مصداق‌های رنگ سرخ است گرچه در بیشتر مواقع برای کشتار به کار برده می‌شود. کدکنی در این شعر به کشتار آزادی‌خواهان اشاره می‌کند و می‌گوید تاریخ ایرانیان کجاست تا نام شهیدی دیگر را به آن اضافه کنیم؟ استبداد هنوز نمی‌داند که این خیل قربانیان، روزی بنیان ظلم را بر هم خواهند زد:

تبارنامه خونینِ این قبیله کجاست/ که بر کرانه شهیدی دگر بیفزایند؟/ کسی به کاهن این معبد شگفت نگفت:/ بخورِ آتش و قربانیان پی در پی/ هنوز خشم خدا را فرو نیاورده است (همان، ۲۷۴).

بدر شاکر سیّاب نابود شدن ارزشها و تمدن اعراب را همچون مردگانی در قبر می‌داند که انقلاب مردم الجزایر به مانند رستاخیز جامعه عرب و خارج شدن از آن قبر بود و در آن اسم خود را بر روی آجر سرخ می‌بیند که نشان از، ترس از مرگ و تنهایی دارد:

قرأتُ اسمی عَلی صَخرَة/ هُنَا فی وَحشةِ الصَّحراء/ علی آجرةِ حَمراء/ عَلی قبرٍ. فکیفَ یَحسُّ انسانُ یَری قبرهَ؟ (علوش، ۱۹۷۱: ۳۹۴)

ترجمه: اینجا در میان وحشت و اندوه حاکم بر صحرا، اسم خود را بر سنگی، بر آجری سرخ، بر قبری خواندم، احساس انسان زمانی که قبر خویش را می‌بیند چگونه است.

شاعر در جایی دیگر از افتخارات و فریاد مبارزان یاد می‌کند و در آن سرخ را رمز زخم مجروحان و زخمیان میدان جنگ قرار می‌دهد و رمز آتش جنگ می‌داند و سرخ بودن در آن از آتش جنگ و زخم مبارزان اثر پذیرفته است:

من أیِّ عبءٍ علی روحی و مسمارِ/ من أعینٍ، فی صلیب تحت أسواری/ تأتیکِ أشعاری؟/ **حمراءَ** خضراءَ من جُرحٍ و من غارِ/ خضراءَ من رایة، **حمراءَ** من نار/ خضراءَ کالماء فی فردوسکِ الجاری/ یا لیت أوتاری/ خضراءُ **حمراءُ** من قلبی و من ثأری! (همان، ۵۰۱-۵۰۲)

ترجمه: ای پور سعید اشعارم از کدامین بار و میخ بر روح من، از کدام چشمان، بر صلیبی زیر دیوارهای شهر، اشعارم به سوی تو می‌آید،اشعاری که از خون زخمیان میدان جنگ سرخ و از سبزی درخت غار است، و به سبزی پرچم و سرخی آتش است، اشعاری که مانند آب جاری در بهشت سرزمین تو سبز رنگ است، ای کاش اشعارم از رنگ قلبم سبز و از آتش کینه و انتقام من سرخ می‌شد.

انقلاب سرخ (الثورة الحمراء) اصطلاحی است که در اشعار سیّاب بسیار تکرار شده است. مراد از انقلاب، جنبش ثانویه ۱۹۴۸است که باعث شهادت عده زیادی از مبارزان و جوانان عراقی شد و هر روز تعدادی به شهادت می‌رسیدند و به این دلیل زیاد به کار برده شد:

یَا راقِصینَ عَلی دَم الصَّحراء/ قَد آنَ یوم ثورةِ **الحمراء**/ تِلکَ الشرارةُ بعد حینٍ تَنجَلی/ عَن زَاخِرٍ بِالنَّارِ و الأضواء. (همان، ۴۹۸)

ترجمه: ای کسانی که بر خون ریخته شده در صحرا می‌رقصید، روز انقلاب سرخ فرا رسید و آن شراره که انباشته از آتش و نور است بعد از مدتی تجلی یافت.

بدر شاکر در قصیده دیگری کشتار کمونیستها در موصل در زمان حکومت عبدالکریم قاسم را به تصویر می‌کشد، با این همه تموز نماد یک منجی است که در راه رهایی وطن تلاش می‌کند و شب نماد نیروهای شر در جامعه است که تموز را می‌کشند. در ۸ فوریه ۱۹۶۳ انقلابی در عراق رخ داد و حکومت قاسم پایان یافت و عبدالسلام عارف به حکومت رسید:

تموز یموتُ علی الافقِ/ و تغورُ **دماه** مع الشفقِ (همان، ۳۲۸)

ترجمه: تموز بالای افق می‌میرد و خونش در سرخی شفق فرو می‌رود.

**۶-۵- استبداد و خفقان موجود**

م. سرشک در جایی دیگر از اشعارش از رنگ سرخ برای بیان استبداد و خفقان موجود در جامعه استفاده می‌کند و با اشاره به اوضاع حاکم بر جامعه و جو بی‌اعتمادی موجود و با بیان اینکه کسی یادی از شهدای راه حقیقت نمی‌کند و عزت و شرف و اعتلای فرهنگ از یاد رفته و همه از آمدن منجی ناامیدند دوست خود اخوان ثالث را خطاب می‌دهد:

تویی تنها که میخوانی/ رثایِ قتل عام و **خون** پامالِ تبار آن شهیدان را/ تویی تنها که می‌فهمی/ زبان و رمزِ آوازِ ناامیدان را (شفیعی کدکنی، «الف»، ۱۳۷۶: ۲۲۴)

در جایی دیگر م. سرشک از تعبیر روح سرخ بیشه برای نشان دادن خفقان موجود استفاده می‌کند، که آن را در فصل پنجم که فصل رهایی و آزادی است به تصویر می‌کشد:

وقتی که فصلِ پنجم این سال/ آغاز شد/ و روح **سرخ** بیشه/ از آب رودخانه گذر کرد/ فصلی که در فضایش/ هر ارغوان شگفت نخواهد پژمرد/ عشقِ من وتو زمزمه کوچه باغ‌ها/ خواهد بود (همان، ۲۴۸).

شاعر ما، در این روزگار سکوت و خفگی، اصطلاح سرمای گل سرخ را برای نشان دادن خفقان بار دیگر به تصویر می‌کشد:

بعد از دی دیوانه و آن سردی دیرَند/ وان پیریخِ نیمه دی ماه شکستن/ بسیار نپاید/ این لحظه سرمایِ گل **سرخ**/ این لحظه **خون** خوردن و خاموش نشستن (همان«ب»، ۱۲۵).

و در جایی دیگر خون باریدن درختان را نمادی برای خفقان موجود و سکوت می‌داند. سکوتی که همه جا را فراگرفته و مردم به جای بیداری و قیام، به خواب غفلت رفته‌اند و از درختان به جای برگ، خون می‌روید:

از ساقه سبز، برگ‌های **خون**/ هر خار، زبانِ کفرِ صحرایی‌ست/ کز خشم سوی تو آمده بیرون... (همان، «الف»: ۱۴۰)

خفقان موجود حتی در چهره کودکان این سرزمین هم حاکم و هویداست به گونه‌ای که شاعر در توصیف کودکان نیشابور، گل سرخ را استعاره‌ای قرار داده است برای بیان غم‌ها و عدم خنده در چهره‌هایشان: به آب و آینه سوگند یاران!/ من این حزن را از رخ کودکان نیشابور/ به برگِ گلِ **سرخ** خواهم سپردن (همان، «ب»: ۱۸۲).

م. سرشک در جایی دیگر گل سرخ را برای جوانان به کار می‌برد که اشاره دارد به بعضی اوضاع جامعه ایران و مخصوصاً سختی جوانان در این اوضاع:

این گلِ سرخ/ این گل سرخ صد برگِ شاداب/ این گلِ سرخِ تاج خدایان/ که به هر روز برگی از آن را/ می‌کَنی با سرِ انگشت نفرت/ تا نبینی که پژمردگی‌هاش/ می‌شود در نظرها نمایان (همان، «الف»: ۳۴۵).

بدر شاکر سیّاب نیز در جایی از شعرش از رنگ سرخ برای نشان دادن حاکمان مستبد و زورگو و خودکامه عراق که دوستدار درگیری و نبرد و جنگ و خون هستند استفاده می‌کند و دست به دعا شدن حفصه بانوی مبارز موصلی را به تصویر می‌کشد که برای نجات مردم دعا می‌کند؛ اما سرانجام حاکمان مستبد و زورگو او را به دار می‌آویزند و در این شعر ثمود را نماد حاکمان زورگوی عراق می‌داند که عاشق کشت و کشتارند:

کَانَت إذا مَالَ الغُرُوب / رَفَعت إلی اللهَ الدُّعَا: «ألا أغثنَا من ثَمُود»/ مِن ذَلک المَجنون یَعشِقُ کُلَّ أحمَرَ، فَالدِّمَاء/ تجری و ألسِنَةَ اللهَّیب تُمُدُّ، یُعجُبُه الدِّمَار (علوش، ۱۹۷۱: ۳۱۰).

ترجمه: آن بانوی مبارز هنگامی که غروب شد دستانش را برای دعا به سوی خدا بلند کرد: ما را از قوم ثمود و آن مجنونی که عاشق ریختن خون است نجات بده، بوسیله او (خون‌ها) جاری می‌شود و زبانه‌های آتش گسترده می‌شود و نابودی برای او خوشایند است.

سیّاب در جایی دیگر وضعیت کنونی خود و جامعه‌اش را که با جنگ و خونریزی همراه است به رنگ سرخ تشبیه می‌کند و این رنگ را، رنگ خون مجاهدانش می‌داند:

أهذا لَونُ ماضینَا/ تضوَّأ من کُویّ «الحَمراء»/ وَ من آجرّةٍ خضراء/ عَلیها تکتَبُ اِسمُ لله بقیا من دمٍ فینا؟ (همان، ۴۱۰)

ترجمه: آیا این رنگ گذشته ماست، که از قصر حمراء و آجر سبز رنگ آن درخشید و اسم خدا بر روی آن نوشته می‌شود از باقیمانده خون در رگهایمان.

سیّاب در جایی دیگر خون‌آلود شدن گهواره‌ها و کشت و کشتار را برای نشان دادن استبداد در قصیده (مدینة السندباد) به تصویر می‌کشد. در این قصیده او به اوضاع سیاسی و خفقان‌آور عراق در زمان حکومت قاسم اشاره می‌کند و قهرمان بشری را نماد قاسم می‌داند:

و جال فی الدروب فارسٌ من البشر/ یقتل النساء/ و یصبغ المهودَ بالدماء/ و یلعن القضاء و القدرا! (همان، ۴۷۱)

ترجمه: و در راه‌ها قهرمانی از جنس بشر پرسه می‌زند زنان را می‌کشد و گهواره‌ها را خون‌آلود می‌کند و قضا و قدر را نفرین می‌کند.

**نتیجه گیری**

گسترده‌ترین حوزه نمادپردازی‌های رنگ، جامعه و فضای حاکم بر روزگار شاعران و تجربه‌های سیاسی و اجتماعی آنهاست که از آن می‌توان به عنوان برترین خصیصه شعری نسبت به مقوله رنگ نام برد. شاعران نمی‌توانستند که در برابر هر ظلم و بی‌عدالتی و نابسامانی سکوت کنند بلکه فریاد اعتراض‌آمیز خود را در قالب زبانی نمادین بیان می‌کردند. رنگ قرمز در ادبیات دو ملت نماد شهادت و ایثار است و برای توصیف شهید از گل سرخ استفاده می‌شود. بارزترین و مهم‌ترین مفهوم رنگ قرمز، خون، شهادت، شهامت، مبارزه، مرگ مقدس و به دنبال پیروزی بودن است. رنگ سرخ به رنگ خون و شراب و غالباً نماد آتش است.

در بررسی مجموعه اشعار شفیعی کدکنی و دیوان بدر شاکر سیّاب به این موضوع برجسته برمی‌خوریم که این دو شاعر هنگامی که از رنگ سرخ، شقایق و شفق یاد می‌کنند، همیشه یک هدف خاص ندارند؛ بلکه گاهی این رنگ را برای بیان مضامین مختلف به کار برده‌اند. رنگ سرخ بالاترین کاربرد را در شعر شفیعی کدکنی دارد همچنین پرکاربردترین رنگ در دیوان بدر شاکر سیّاب بعد از رنگ سیاه، قرمز است. بدر شاکر سیّاب برای بیان مقاصد اجتماعی و سیاسی و دینی و وطنی از این رنگ فراوان بهره برده است. سیّاب به‌خاطر تأثیری که از احزاب کمونیستی گرفت این رنگ را فراوان به‌کار برد.

**فهرست منابع:**

بایار، ژان‌پیر، (۱۳۷۶) *رمزپردازی آتش*، ترجمه: جلال ستاری، تهران، نشر مرکز

بلاطه، عیسی، (۱۹۹۱) *بدر شاکرالسیّاب(حیاته و شعره)* ، بیروت، دارالنهار

بهاری اردشیری، عباس علی و سیفی، طیبه (۱۳۸۸) *نقد و تحلیل دو رنگ سرخ و سبز در اشعار بدر شاکر سیّاب*، لسان المبین، شماره۲، از ۲۰ تا ۳۷

بیضون، حیدر توفیق، (۱۹۹۱) *بدر شاکرالسیّاب رائد الشعر العربی الحدیث*، بیروت، دار الکتاب العلمیة

دلشاد، مریم (۱۳۸۷) *رمز و اسطوره در شعر بدر شاکر سیّاب*، دانشگاه رازی

زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸) *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، تهران: توس

ساطعی، عشرت (۱۳۷۲) *آثار روانی رنگ‌ها*، شماره ۱۷۰، از ۳۶ تا ۴۱

سیفی، طیبه و مرادی، کبری (۱۳۹۱) *بررسی تطبیقی بسامد کاربرد رنگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر سیّاب*، از ۲۷۳ تا ۳۰۶

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۸) *شعر معاصر عرب*، چاپ دوم. تهران: سخن

ـــــــــــــــــ (۱۳۷۵) *صورخیال در شعر فارسی*، تهران،انتشارات آگاه

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۶) *آیینه‌ای برای صداها*، تهران، نشرسخن. الف

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۶) *هزاره دوم آهوی کوهی*، تهران، نشرسخن. ب

عباسی، حبیب الله، (۱۳۷۸) *سفرنامه باران*، تهران: روزگار

علوش، ناجی، (۱۹۷۱) *دیوان بدر شاکر السیّاب*، دارالعودة، بیروت

علی اکبرزاده، مهدی، (۱۳۷۰) *روانشناسی رنگ‌ها*، شماره۶۲، از ۱۸ تا۲۱

عمر، احمدمختار، (۱۹۹۷م) *اللغة و اللون*، القاهرة، عالم الکتب

عوض، ریتا، (۱۹۷۸) *بدر شاکر السیّاب*، بغداد، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر

کارکیا، فرزانه، (۱۳۷۵) *رنگ بهره‌وری و نوآوری*، تهران: دانشگاه تهران

لوشر، ماکس، (۱۳۶۹) *روان شناسی و رنگ ها*، ترجمه منیره روانی پور، انتشارات آفرینش، تهران

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۸) *روان‌شناسی رنگ‌ها*، ترجمه :ویدا ابی‌زاده، تهران، انتشارات درسا

نیکوبخت، ناصر و قاسم زاده، سید علی (۱۳۸۴) *زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر(با تکیه و تاکید بر اشعار نیما، سپهری و موسوی گرمارودی)*، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارة ۱۸، از ۲۰۹ تا ۲۳۸

واردی، زرین تاج و مختارنامه، آزاده، (۱۳۸۶) *بررسی رنگ در حکایت‌های هفت پیکر نظامی*، فصلنامه ادب پژوهی دانشگاه گیلان، شماره۲، صص: ۱۸۹-۱۶۷

واردی، زرین‌تاج و مختارنامه، آزاده (۱۳۸۴) *بررسی رنگ در حکایت‌های هفت پیکر نظامی*، شماره۲، از ۱۶۷ تا ۱۹۰

# درد و رنج و مظاهر آن در شعر احمدشاملو و بدرشاکرسیاب

حسین صدقی[۳]
دلارام صبح‌خیز[۴]
حبیبه خوش‌نفس[۵]

**چکیده**

از جمله مفاهیم اساسی در اشعار احمد شاملو، درد و رنج هایی است که با زندگی انسان عجین گشته است. شاملو، از بزرگترین شاعران دهه‌های اخیر، در کنار مضامین عاشقانه و اجتماعی و سیاسی، اشعارش را مزین به مفهوم سوزنده، گدازنده و سازنده ی درد و رنج کرده است، و عمق معنا رسانی در نزد شاعر دلالت بر تأثر ذهنی و روحی او از این خمیر مایه اساسی زندگی بشری دارد. از طرفی دیگر بدر شاکر سیاب، شاعر عراقی از جمله شاعرانی است که نگاهی بدبینانه نسبت به زندگی و وضعیت موجود دارد و روحیه یأس و ناامیدی بر شعر او غالب است، او در بیان نابسامانی‌های جامعه یدی طویل دارد و شعر او آکنده از مفهوم درد و رنج است. بدر شاکر نسبت به زندگی و وضعیت نابسامان جامعه خویش که در گرداب عقب‌ماندگی، جهل و استبداد غرق بوده به‌شدت بدبین است و این امر شعر وی را به‌سوی بیان واقعیت‌های تلخ آن روز جامعه خود می‌کشاند. در این مقاله هدف آن است که شعر احمد شاملو و مفهوم درد و رنج در شعر وی با همین مفهوم در شعر بدرشاکر السیاب مطابقت داده شود و زیبایی‌های شعر هر دو شاعر نمایانده شود.

**واژگان کلیدی:** فقر، مصائب، اجتماع، شاملو، بدرشاکر.

## ۱. بیان مسأله

بدر شاکر سیاب، شاعر عراقی از جمله شاعرانی است که نگاهی بدبینانه نسبت به زندگی و وضعیت موجود دارد و روحیه یأس و ناامیدی بر شعر او غالب است، او در بیان نابسامانی‌های جامعه یدی طویل دارد و شعر او آکنده از مفهوم درد و رنج است. بدر شاکر نسبت به زندگی و وضعیت نابسامان جامعهٔ خویش که در گرداب عقب‌ماندگی، جهل و استبداد غرق بوده به‌شدت بدبین است و این امر شعر وی را به‌سوی بیان واقعیت‌های تلخ آن روز جامعه خود

[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهیدمدنی آذربایجان
[۴] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی
[۵] دانش‌آموخته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبایی تهران (نویسنده مسؤول) khoshnafs14@gmail.com

می‌کشاند. از طرفی دیگر احمد شاملو در تاریخ فرهنگ و ادبیات معاصر ایران، پدیده‌ای استثنایی، تأثیرگذار و ماندگار است. شاملو آفریننده زیباترین، زنده‌ترین و شاداب‌ترین عاشقانه‌های معاصر است و در کنار شعرهای سیاسی و اجتماعی‌اش، تصویر بی‌مانندی از دغدغه‌ها و رنج‌های انسان معاصر را به نمایش می‌گذارد. او سخنگوی دردهای جامعه است و به دغدغه‌های پایدار بشری که فارغ از زمان و مکان است، می‌پردازد. شاعر در بطن اجتماع است و نسبت به دردها و بی‌عدالتی‌های جامعه بی‌تفاوت نیست و همراه با تحوّلات زندگی اجتماعی، گام برداشته است. احمد شاملو نیز با رهایی از وجه شعاری شعرهایش، آن را با عمیق کردن و آمیختن با روح جامعه و مبارزه علیه ظلم و ستم و به‌خصوص در شرایط نومیدکننده پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ در خدمت مبارزه برای آزادی بشر و دفاع از آرمان‌های بشری قرار می‌داده است تا آنجا که مبارزه اجتماعی بر علیه ظلم و ستم و بی‌عدالتی، وجهه مشخصه اشعار شاملوست. شاملو علی‌رغم شرایط نومید کننده پیرامونش توانسته است، صدای مقاومت و عصیان نسل خود باشد و حماسه انسان مقاوم و مبارز عصر خود را بسراید.

در این مقاله هدف آن است که شعر بدرشاکر سیاب و مفهوم درد و رنج در شعر وی با همین مفهوم در شعر احمد شاملو مطابقت داده شود و زیبایی‌های شعری هر دو شاعر نمایانده شود.

**اهداف تحقیق**

هدف کلی تحقیق بررسی مفهوم رنج در شعر بدرشاکر سیاب و احمد شاملو است.

**اهداف جزئی**

۱. بررسی محتوی و درون‌مایه‌های رنج آلود در شعر بدرشاکر سیاب و تطبیق آن با شعر احمد شاملو.

۲. بررسی مفهوم درد و رنج در دهه هر دو شاعر و مطابقت آن با یکدیگر.

۳. بیان نقطه تمایز دو شاعر در تعبیر از درد و رنج .

**سؤالات تحقیق**

۱- مفهوم درد و رنج چه بازتابی در شعر بدرشاکر سیاب و احمد شاملو داشته است؟

۲- آیا همانندی بین مفاهیم درد و رنج در شعر این دو شاعر یافت می‌شود؟

**پیشینة تحقیق**

تحقیقاتی که پیرامون موضوع این مقاله تا حال نگاشته شده‌اند، عبارتند از:

علی سلیمی در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تطبیقی اسطوره سندباد در شعر بدرشاکر سیاب و خلیل حاوی»، مجله زبان و ادبیات عربی، شماره چهارم سال ۱۳۹۰، به بررسی اسطوره سندباد در شعر بدر شاکر سیاب پرداخته است. وی اعتقاد دارد که این شخصیت افسانه‌ای، به علت جنبه‌های روانی و دلالت‌های فکری و مخصوصاً به سبب قدرتی که در خلق معانی تازه، برای شاعر فراهم می‌کند، محبوب بسیاری از شاعران نوگرای معاصر عرب شده است.

مهین حاجی‌زاده، در مقاله‌ای تحت عنوان «غربت‌گزینی در شعر بدر شاکر سیاب»، فصل‌نامه لسان مبین، سال دوم، دوره جدید، شماره سوم (۱۳۹۰) به بررسی موضوع غربت در شعر بدرشاکر پرداخته است. محقق، در این مقاله موضوع غربت گزینی در شعر بدرشاکر سیاب را مورد بررسی قرار داده و ضمن بیان انواع اغتراب در شعر وی به عوامل پیدایش آن‌ها نیز اشاره نموده است.

رضازاده در پایان‌نامه‌اش (۱۳۸۶) با عنوان «درد و رنج در شعر بدرشاکر سیاب» در قسمت چکیده، می‌نویسد: بیشتر بدر شاکر سیاب را به‌عنوان پیشگام شعر معاصر عرب و آغازگر شعر آزاد عربی می‌شناسند، اما او شاعری است که درد و رنج، همراه همیشگی وی در طول حیاتش بوده و بر اشعارش تأثیر گذاشته است. مرگ مادر، ناکامی در عشق، بیماری و ترس از مرگ ازیک‌طرف و سیاست ظالمان زورگو، فساد اجتماعی و فقر از طرف دیگر قسمت اعظم اشعارش را در برگرفته است. شاعر با آوردن تصاویر و ترکیباتی محزون و بهره‌گیری از رموز و اساطیری که بر درد و رنج دلالت دارند، به بیان این درد و رنج پرداخته است، همچنین وی، در بیان حزنش از مفاهیم قرآنی و میراث ادبی عرب و شاعران غربی نیز تأثیر پذیرفته است.

علی‌رضا عرب بافرانی، در مقاله (۱۳۸۹)، تحت عنوان« بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار احمد شاملو (من زنده‌ام به رنج)» به بررسی مفهوم درد و رنج از دیدگاه احمد شاملو پرداخته است.

مهدی بیات در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مضامین حبسیات احمد شاملو» منتشر شده در کنگره بین المللی زبان و ادبیات، سال ۱۳۹۵، حبسیه یا زندان نامه را به عنوان یکی ازاشکال و فروعات ادبی مورد بررسی قرار داده است که شاعر گرفتار در زندان به سرایش اشعاری با مضامین ؛یاس، ناامیدی، غم واندوه؛ رنج ومصیبت، شکایت از روزگار و تقدیر ناسازگار، فریاد از ظلم بیدادگر...می پردازد.

**۲. بحث**

از آن زمان که انسان به کرة خاکی پا نهاد، درد و رنج، همراه با او گستره جهان را پیمود. در زندگی انسان، درد و رنج امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد و بشر هر آن چیزی را که موجب گریز و رهایی او از درد و رنج شود ارج

می‌نهد. رنج، واقعیتی گزیر ناپذیر و بلکه گریزناپذیر است. از این روست که اندیشمندان و متفکران به ویژه بزرگان دین به جستجو دربارهٔ ماهیت درد و رنج، علل و عوامل و راه‌های رهایی از آن اهتمام ورزیده‌اند. (گرجی، ۱۳۸۸: ۸۷)

شاعران و نویسندگان از دیرباز، نمایندگان فرهنگ، سنت‌ها و باورهای مردمی هستند. شعر، به نوعی با احساسات انسانی ارتباط دارد و این احساس بخشی از وجود شاعر را شامل می‌شود که قابل‌انکار نیست. در این میان شاعران و نویسندگانی هستند که به مفهوم درد و رنج توجه بیشتری نسبت به مفاهیم دیگر دارند. از جمله شاعران و نویسندگانی که به‌نحوی تحت تأثیر مکتب ادبی رمانتیسم غربی قرار گرفته‌اند؛ بسامد بالایی از اشعار خود را درین مفهوم صرف نموده‌اند.

احمد شاملو در تاریخ فرهنگ و ادبیات معاصر ایران، پدیده‌ای استثنایی، تأثیرگذار و ماندگار است. شاملو آفریننده زیباترین، زنده‌ترین و شاداب‌ترین عاشقانه‌های معاصر است و در کنار شعرهای سیاسی و اجتماعی‌اش، تصویر بی‌مانندی از دغدغه‌ها و رنج‌های انسان معاصر را به نمایش می‌گذارد. او سخنگوی دردهای جامعه است و به دغدغه‌های پایدار بشری که فارغ از زمان و مکان است می‌پردازد. شاعر در بطن اجتماع است و نسبت به دردها و بی‌عدالتی‌های جامعه بی‌تفاوت نیست و همراه با تحوّلات زندگی اجتماعی، گام برداشته است. او در دوره فقر ادبی و انحطاط اندیشه که غالباً سخن از «تنهای برهنه و هوس‌های برهنه‌تر» می‌رفت به شعر و شاعری رنگ و بوی دیگری بخشید و آن را در خدمت مردم و نشان دادن درد و رنج‌های بشر و بی‌عدالتی‌ها و کج روی‌های جامعه و مبارزه با استبداد قرارداد. (باقی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۲۳۱)

شاملو شعر را جدا از ضربه‌های زندگی نمی‌داند و نسبت به هنری که فاقد تعهّد ادبی و پرداختن به مسائل اجتماعی باشد؛ با دید حقارت‌بار و گاه توهین‌آمیز نگاه می‌کند. اوج جدال شاعر در این زمینه در شعر حماسی و هجوگونه شاملو از مهدی حمیدی شیرازی در مجموعه شعر «آهن‌ها و احساس» قابل‌مشاهده است. شاملو در این زمینه می‌گوید: هنر بی‌محتوا، این چیزی است که در یک کلام با معتقدات من جور در نمی‌آید. من هرگز نتوانستم بدانم برای آن کس که نه حرفی دارد، نه دردی، نه نیازی به گفتن، به وسیله بیانی هر چه نیرومندتر چه حاجت است؟ سفره‌ای هرچه گسترده‌تر برای آنکه حتی لقمه نانی نیز در آن نگذارند، حال آنکه، سفره هر چه زیباتر و پر اسباب‌تر چیده شود توقّع گرسنگان را بیشتر می‌کند. پس هیاهوی بسیار برای هیچ. (دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۵۳)

در مورد بدر شاکر سیاب نیز آنچه آغازگر درد و ناراحتی است حرمان وی از مهر و محبت مادر است؛ بدر در حالی که شش سال بیشتر نداشت، مادرش «کریمه» را از دست داد، بنابراین از مهر و عطوفت مادری محروم شد؛ در حالی که بسیار به او وابسته و مأنوس بود. اثر این وابستگی بعدها در شعر وی ظاهر شد (نعمان، ۱۴۲۶: ۲۶).

فقدان محبت پدر و مادر ذهنیت بدر را از همان اوان کودکی نسبت به روزگار تغییر داد و نوعی اعتراض که بعدها تمام زندگی‌اش را آکند، در نهادش پدید آورد (ریتا عوض، ۱۳۷۶: ۱۱). بدر در آن روزها از نظر مادی نیز در رنج بود؛

زیرا وضع اقتصادی خانواده‌اش خیلی مناسب نبود، بنابراین او بعدها در زندگی خود به دنبال این دو گمشده اصلی، یعنی، محبت و عاطفه و وضع مناسب اقتصادی می‌گشت.

«بدر با ترجمه‌ی اشعار بودلر و آثار شعری بعضی از شاعران رمانتیک از قبیل الیاس ابوشبکه و علی محمود طه آشنایی و اُلفت یافت و به مطالعه اشعار شاعرانی چون «وردزورث» و «بایرون» و «کیتس» و «شیلی» روی آورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۶۵)

البته وی از میراث ادبی عربی هم بی‌بهره نبود و به مطالعه اشعار شاعرانی چون ابن رومی، مهیار دیلمی، متنبی، بحتری و ابوتمام عشق می‌ورزید. (السیاب، ۲۸۸:۲۰۰۰)

«بعدها سیاب با مفاهیم و صور تازه‌ای از شعر غربی آشنایی عمیق‌تری یافت و در جلساتی که با دوستان خود داشت شعرهای الیوت و ستیول خوانده می‌شد و مورد بحث و مذاکره قرار می‌گرفت»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۶۹)

در سال ۱۹۵۹. م مقالاتی را در روزنامهٔ «الحریه» با عنوان «کنت شیوعیاً» منتشر کرد و در سال ۱۹۶۱. م با خانواده‌اش به بصره رفت و در سازمان بنادر، در قسمت امور فرهنگی آن مشغول به کار شد. (همان:۱۷۰)

«در همین روزها بود که به خاطر ابتلا به بیماری سل و عارضه کم‌خونی روز به روز نحیف‌تر می‌شد همین مسئله بعدها منجر به پدید آمدن نابسامانی‌های روحی و روانی زیادی برای او شد»(ریتا عوض، ۱۳۷۶:۱۲)

«در سال (۱۹۶۱. م) در پی بازداشتی که برای «بدر» اتفاق افتاد، صدمه‌ای روحی بر او وارد شد که منجر به ضعف جسمی وی و شروعی برای بیماریی شد که تا سال وفاتش یعنی (۱۹۶۴. م) به طول انجامید. پس از آن به دلیل بیماری‌های مکرر، از بیمارستانی به بیمارستان دیگر از بیروت به لندن و کویت و ... منتقل می‌شد. او شبی را در پی شب دیگر با مرگ، دست‌وپنجه نرم می‌کرد تا این‌که در بیست و چهارم دسامبر سال (۱۹۶۴. م) در بیمارستان امیری کویت درگذشت»(همان:۲۸-۲۹).

**۳- دردهای مشترک در اشعار شاملو و سیاب**

۳-۱. فقر و بی‌عدالتی

فقر و بی‌عدالتی دو عنصر به هم‌آمیخته در اجتماع هستند. بنا بر گواهی تاریخ، بی‌عدالتی پیامدی جز فقر در جامعه نخواهد داشت. فقری که در پی خویش مصائب فراوان اجتماعی را درپی دارد. هماره شاعران و نویسندگانی بوده‌اند که این مهم را مورد توجه قرار داده و در آثار خود به آن پرداخته‌اند.

شاملو با رهایی از وجه شعاری شعرهایش، آن را با عمیق کردن و آمیختن با روح جامعه و مبارزه علیه ظلم و ستم و به خصوص در شرایط نومیدکننده و یأس بار پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ در خدمت مبارزه برای آزادی بشر و دفاع از آرمان‌های بشری قرار می‌دهد تا آنجا که مبارزهٔ اجتماعی برعلیه ظلم و ستم و بی‌عدالتی، وجه مشخصهٔ اشعار شاملوست. شاملو علی‌رغم شرایط نومید کننده پیرامونش توانست به‌تدریج و طی تأمّل دراز، صدای مقاومت و

عصیان نسل خود باشد و همزمان و هم سو با جوان‌ها، حماسهٔ انسان مقاوم و مبارز عصر خود را بسراید. (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۱۷) این تأثرات اجتماعی گاهی ظهور و بروز خشم‌آلودی علیه مسبّبین بی‌عدالتی‌ها در شعر وی دارد:

**در تمام شب‌چراغی نیست / در تمام دشت نیست یک فریاد / ای خداوندان ظلمت شاد / از بهشت گندتان ما را / جاودانه بی‌نصیبی باد/ باد تا فانوس شیطان را برآویزم / در رواق هر شکنجه‌گاه این فردوس ظلم آیین/ باد تا شبهای افسون مایه تان را من / به فروغ صد هزاران آفتاب جاودانی تر کنم نفرین (شاملو،۱۳۸۳: ۲۴۱)**

ظلم و بی‌عدالتی و مشاهده رنج و دردهای بشری دغدغه همیشگی شاملوست و نمود این مسأله در شعر او منحصر به قوم و نژاد و ملیّت خاصّی نیست. شاملو همیشه به انسانی می‌اندیشد که در سایهٔ بی‌عدالتی‌ها و کج روی‌ها تنها نصیبش از زندگی، درد و رنج و آزردگی است. ظلمی که فقر پیامد آن است و فقری که «احتضار فضیلت» است:

**آه، تو می‌دانی / می‌دانی که مرا/سرِ بازگفتنِ بسیاری حرف‌هاست •/هنگامی‌که کودکان/در پسِ دیوارِ باغ/با سکه‌های فرسوده/ بازی کهنه‌ی زندگی را/ آماده می‌شوند•/می‌دانی/ تو می‌دانی/که مرا/سرِ بازگفتنِ کدامین سخن است/ از کدامین درد•/دوره‌های مجله کوچک ــ /کارنامه‌ی بردگی/با جلدِ زرکوبش.../ای دریغ! ای دریغ/که فقر/چه به‌آسانی احتضارِ فضیلت است/به هنگامی‌که/ تو را/از بودن و ماندن /گزیر نیست.** (شاملو، ۱۳۸۳:۶۲۱)

به‌عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توان به شعر «تا شک» از مجموعهٔ باغ آیینه اشاره نمود. «این شعر تمثیلی از فضای سیاه و اندوه باری است که نمادهای به کار رفته در آن، معانی ضمنی آن را به سمت تفسیرها و تأویل‌های اجتماعی سوق می‌دهند.»(سلاجقه،۱۳۸۴:۱۸۱) این شعر در سه بند سروده شده که بخشی از آن با گفتگو همراه است:

**«بُن‌بستِ سربه‌زیر /تا ابدیت گسترده است/دیوارِ سنگ/از دسترسِ لمس به دور است./در میدانی که در آن/خوانچه و تابوت /بی‌معارض می‌گذرد/لبخنده و اشک را/مجالِ تأملی نیست»**(شاملو، ۱۳۸۳:۳۷۲)

یا درجایی دیگر که می‌گوید:

**مرا حکایتِ پیرار و پار پنداری/ز یاد رفته که با ما نه خشک بود نه تر؟/نه جغ شباهتمان با درختِ باروری /که یک بدان سال افتاده از ثمر دیگر،/که سالیانِ دراز است کاین حکایتِ فقر/حکایتی‌ست که تکرار می‌شود به‌کرر. /نه فقر، باش بگویمت چیست تا دانی:/وقیح‌مایه درختی که می‌شکوفد بر /در آن وقاحتِ شورابه، کز خجالتِ آب / به تنگبالی بر خاک تن زند آذر!** (شاملو، ۱۳۸۳:۶۸۷)

در این شعر نیز، شاملو به‌صراحت از فقری که مردم با آن مواجه هستند سخن می‌گوید. فقری که جامعه را تحت تأثیر خود قرار داده است.

«فقر» اصلی‌ترین مضمون شعری بدر شاکر است. او از زمانی که نزد پدر بزرگ روزگار می‌گذراند از فقر و بی‌عدالتی رنج می‌برد، (انطونیوس بطرس، ۲۰۰۲:۲۴۸) پدر بزرگش درگیر مشکلات مالی آن زمان بود. وی بهره‌برداری

قوی از ضعیف را به‌خوبی حس می‌کرد؛ با رنج کشاورزان آشنا بود که از محصولشان چیزی به آن‌ها نمی‌رسد، وقتی به شهر آمد در آنجا نیز با تهی‌دستانی مواجه گردید که با وجود تلاش زیاد، قادر به پیشبرد زندگی نبودند، در دانشکده وی تناقضی را که بین ثروتمندان و فقیران بود، حس می‌کرد و علت اینکه خودش به محبوبش نرسید، ثروت بود، یکی از دلایلی که وی به حزب کمونیست ملحق گشت تنگ‌دستی و فقر بود امّا فقر تنها مشکل وی نبود؛ بلکه اکثریت افراد جامعه به آن دچار بودند. (نعمان، ۱۴۲۶: ۴۸)

شاعر در دو قصیده «حفارالقبور» و «المومس العمیاء» به بیان مصائب و دردهای جامعه‌اش می‌پردازد جامعه‌ای که ظلم و فقر در آن بیداد می‌کند.

او در قصیده «حفار القبور» زندگی گورکنی را متذکر است که انسانیت در وجودش به تباهی رفته است؛ انسانی که از فرط گرسنگی و نداری جثه‌اش نحیف گشته و با حالتی غضبناک از خداوند می‌خواهد تا مردم را هلاک کند چرا که او گرسنه است و اگر جنگی رُخ ندهد یا بیماری مهلکی شیوع پیدا نکند از گرسنگی می‌میرد» (ایلیا الحاوی، ۱۹۸۳، المجلد الثانی:۲۰)

**یا ربِّ ما دام الفناء**

**هو غایهُ الاحیاء فأمر یهلکو! هذا المساء**

**سأموت مِن ظمأ وجوع**

إن لم یمت ... هذا المساء إلی غدٍ بعضُ الأیام (بدر شاکرالسیاب، حفار القبور:۲۸۸)

خداوندا مادامی که فنا و نابودی سبب زندگی کردن و زنده ماندن است امر کن تا این شامگاه بمیرند، اگر انسان‌هایی امشب نمیرند، از تشنگی و گرسنگی هلاک می‌شوم. (ایلیا الحاوی، ۱۹۸۳، المجلد الثانی:۲۰)

**یا رَبَّ ... اسبوعٌ طویلٌ مرَّ کالعامِ الطویل**

**و القبرُ خاوٍ، یفغرُ الفمَ فی انتظارٍ ... فی انتظار**

**مازلتُ احفرهُ و بطمرهُ الغبار** (بدر شاکرالسیاب، حفار القبور: ۲۸۸)

خداوندا یک هفته بسان یک سال گذشت/ و قبر خالی است دهانش را در انتظار (مرده) باز می‌کند/ پیوسته آن را می‌کنم و گردوغبار آن را پر می‌کند.

به دنبال فقر، گورکن نمی‌تواند نیاز شخصی‌اش را برطرف کند و از عطش آن رنج می‌برد.

همچنین در قصیده «المومس العمیاء» ما وضع اسفبار اجتماع را می‌بینیم؛ اجتماعی بیمار که شاعر در آن می‌زیست. در این قصیده سخن از آشفتگی، فقر، سنت‌های غلط، سلطه زورگو سخن می‌رود و اینکه فرد ضعیف فقط برای بدست آوردن لقمه در منجلاب تباهی می‌افتد.

**و قضی علیه بأن یَجوع**

**و القمحُ ینضجُ فی الحقولِ من الصباحِ إلی المساء**

**و بأن یَلِصَّ فیقتلوه... (و تشرئبَّ إلی السماء**

**کالمستغیثِه و هی تبکی فی الظلامِ بلا دموع)** (بدر شاکر السیاب، المومس العمیاء: ۲۷۵)

بر او (شخص فقیر) حکم شده که گرسنه بماند و گندم در زمین‌ها از صبح تا شب پخته شوند. بر او حکم شده که دزدی کند و او را بکشند، «و دخترش» چنان کسی که یاری می‌طلبد گردنش را بسوی آسمان دراز کند در حالی که در تاریکی بدون اشک مویه می‌کند.

شاعر در خلال این داستان درد و رنج‌های اجتماعی عراق را بیان می‌دارد، عراقی که بیگانه بذر ننگ و خواری را در آن می‌کارد و مسئولین دنبال خوش‌گذرانی خودشان هستند: (انطونیوس بطرس، ۲۰۰۲: ۷۱)

**لِمَ تُستباحُ و تُستباحُ علی الطوری! لم تُستباح؟**

**الجوع یَنخرُ فی حشاها و السکاری یرحلون** (بدر شاکر السیاب،۲۰۰۰: ۲۷۷)

برای چه مباح دانسته شده‌ای به خاطر گرسنگی، برای چه؟

گرسنگی بر مردم فشار آورده حال‌آنکه مستان (سردمداران) به مسافرت می‌روند (دنبال تفریح خودشانند).

**۳-۲. دغدغه‌های وطنی**

دغدغه‌های وطنی در شعر شاملو و بدر، به دو گونه متفاوت تجلی می‌یابد که وابسته به جهان‌بینی و مسائل و مشکلات جامعه‌ی پیرامون آن‌هاست. در اشعار شاملو، حب وطن و مبارزه با ظلم، مد نظر است؛ درحالی‌که دغدغه‌های شاکر، به شکل مقابله با تجاوز بیگانگان و ظلم، خود را می‌نمایاند.

اشعار شاملو اگرچه درد مشترک انسان را در همه جای کره خاک فریاد زده‌اند، اما باز دغدغه وطن و دردهای وطنی آن‌ها را آرام نمی‌گذارد. عشق به وطن، مهم‌ترین و زیباترین انگیزه‌ی هر شاعری برای سرودن شعر است. «زیرا مردم وطن شاعر هم‌زبان او هستند و پیام گفتار او را بهتر از هر کس دیگری درک می‌کنند. از سوی دیگر، تعهد اجتماعی الزام ناگزیریست که شاعر با آن مواجه است. او برای مردم سرزمینی می‌سراید که در آن به دنیا آمده، رشد کرده، بالیده و با تاریخ، فرهنگ، اقوام، سیاست و تمدن آن خوی گرفته است. شاملو اگرچه سفرهای زیادی به دیگر کشورها داشته، اما مهر وطن پیوسته در جان‌ودلش شعله‌ور است. از نظر وی اول باید بوم وطن بود تا بعد جهان‌وطن شد» (دیانوش، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

او می‌گوید: «من اینجایی‌ام» (همان: ۲۸۰) و تکرار می‌کند: وطن من اینجاست. به جهان نگاه می‌کنم، اما فقط از روی این تخته‌پوست، دیگران خود بهتر می‌دانند که چرا جلای وطن کرده‌اند. من اینجایی هستم. چراغم در این خانه می‌سوزد. بگویم. عشق به وطن باعث می‌شود تا شاملو سرزمینش را زیر پای خود احساس کند و صدای رویش خود را بشنود:

**بگذار آفتاب من پیراهنم باشد/ و آسمان من/ آن کهنه کرباس بی‌درنگ/ بگذار بر زمین خود بایستم بر خاکی از براده‌ی الماس و رعشه درد/ بگذار سرزمینم را زیر پای خود احساس کنم/ و صدای رویش خود را بشنوم: رُپ‌رُپه‌ی طبل‌های خون را در چیتگر/ و سفره پیرهای عاشق را در دلیمان** (شاملو، ۱۳۸۳: ۸۱۰).

شعر «ترانه‌های آبی» از مجموعه دشنه دردیس یکی از اشعار شاملو با درون‌مایه نوستالژی است. «درون‌مایه این شعر نوعی نوستالژی وطنی است که با استفاده از موتیف‌ها و نمادهای بومی، در زبانی رسمی و بهره‌ور از عناصر آرکائیزم و با لحنی عاطفی سروده شده است» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۴۲)

شاملو می‌گوید: «**قیلوله ناگزیر /در تاق‌تاقیِ حوضخانه،/تا سال‌ها بعد/آبی را/مفهومی از وطن دهد./ امیرزاده‌یی تنها / با تکرارِ چشم‌های بادامِ تلخش/در هزار آینه شش‌گوشِ کاشی. / لالای نجواوارِ فوّاره‌یی خُرد/که بر وقفه خواب‌آلوده اطلسی‌ها/ می‌گذشت/ تا سال‌ها بعد/ آبی را/ مفهومی/ ناگاه از وطن دهد**» (شاملو، ۱۳۸۳: ۷۹۱ )

شاملو خود در مورد این شعر و حوض‌خانه‌ای که در دوران کودکی خویش گویا در خانه خاله‌اش دیده چنین می‌گوید: «خاطره آن حوض‌خانه را یکسره از یاد برده بودم تا سال ۵۵ که در اوج اختناق تصمیم به جلای وطن گرفتم. امیدی به بازگشت نداشتم و از همان لحظه تصمیم همه فشارهای غربت بر شانه‌هایم افتاد...چند شب پیش از حرکت ناگهان خاطره آن حوض‌خانه پس از چهل‌وچهار سال در ذهنم نقش بست. فضای فیروزه‌ای آن بر سراسر زمان و مکان گسترش یافت و یک لحظه چنین به نظرم رسید که آنچه به دنبال می‌گذارم، آبی است. وطنی که ترک می‌گویم آبی است و ترانه آبی از این تصور زاده شد.»(مجابی، ۱۳۹۱:۲۹۵-۲۹۴).

مجموعه شعرهای هجرانی در کتاب «ترانه‌های کوچک غربت» که مجموعه‌ای از شش شعر شاملو است همگی بیانگر احساس ژرف نوستالژیک شاعر در غربت هستند. «هجرانی اول شعری است در دو بند که اندیشه‌های هستی مدارانه و فیلسوفانه راوی – شاعر را درباره هستی خویش، در زبانی رسمی- نوشتاری به تصویر کشیده است»(سلاجقه،۱۳۸۴: ۵۴۹).

**چه هنگام می‌زیسته‌ام؟/کدام مجموعه‌ی پیوسته‌ی روزها و شبان را /من ــ /اگر این آفتاب / هم آن مشعلِ کال است/ بی‌شبنم و بی‌شفق/که نخستین سحرگاهِ جهان را آزموده است/چه هنگام می‌زیسته‌ام،/کدام بالیدن و کاستن را /من /که آسمانِ خودم /چترِ سرم نیست؟ ــ** (شاملو،۱۳۸۳ :۸۰۹)

شاملو معتقد است که «قدرت ظلم ظالمان با طاقت تحمل مظلومان برآورد می‌شود»(دیانوش،۱۳۸۵:۲۰۴).

«وقتی‌که شعله ظلم/غنچه لبان تو را سوخت/چشمان سرد من/درهای کور و فروبسته شبستان عتیق درد بود/باید می‌گذاشتند خاکستر فریادمان را بر همه‌جا بپاشیم/ باید می‌گذاشتند غنچه قلبتان را بر شاخه انگشت عشقی بزرگتر

بشکوفانیم.../تا چشمان شعله‌وار تو قندیل خاموش شبستان مرا برفروزد اما ظلم مشتعل/غنچه لبانت را سوزاند و چشمان سرد من درهای کور و فروبسته شبستان عتیق درد ماند. (شاملو،۱۳۸۳، ج۱:۲۳۴)

چاره‌ی این ظلم، پر کردن خلأ میان انسان‌هاست حتی اگر این خلأ را خون شاعر پر کند:

«بگذار خون من بریزد و خلأ میان انسان‌ها را پر کند/بگذار خون ما بریزد و آفتاب‌ها را به انسان‌های خواب‌آلوده پیوند دهد.... (همان:۱۷)

بدر شاکر سیاب از زمانی که نزد پدربزرگ روزگار می‌گذراند از فقر و بی‌عدالتی رنج می‌برد و در مقابل ظلم ظالمان زمان ساکت نمی‌نشیند و دوشادوش مردم در اعتصابات و تظاهرات شرکت می‌کند، در این راه چند ماهی از کار بر کنار می‌شود. طعم زندان و آوارگی را می‌چشد، اما با وجود این به راهش ادامه می‌دهد و با اشعارش بذر شور و حماسه را در سینه‌ها می‌پروراند.

**انا ایَّها الطاغوت مُقتحَم الرّتاج عَلَی الغُیوب**

**أبصرتُ یَومک و هو یأزف هذه سَحب الغُروب**

**یَتَوهّج الدَّمُ فی حفافِیها و تَنثر فی الدُّروب**

**شَفَقَ البَنَفسَجِ و الورودَ و لَونَ اردیة الضحایا** (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۳۹).

ای ستمگر من درهم‌شکننده دروازه‌های شما در نهانم/ روزت را دیدم ابرهایش در حال غروبند/ خون در جوانبش زبانه می‌کشد و در مسیرها شفق و قرمزی بنفشه و لاله‌ها و رنگ لباس‌های قربانیان را می‌پراکند.

«اعاصیر» شامل قصیده‌هایی انقلابی است که وی در اجتماع تظاهرکنندگان و در تجمعات سیاسی خوانده است. وی در مورد هر مناسبتی قصیده‌ای انقلابی می‌سرود:

**بوَیبُ.. یا بُویب، / عشرون قد مضَین، کالدُّهور کلُّ عام./ والیوم، حین یُطبقُ الظلام/ و أستقِرُّ فی السریر دون أن أنام / و أُرهفُ الضمیرَ: دوحةً إلی السَّحَر/ مرهفة الغصون و الطیور و الثمر/ أُحسُّ بالدِّماء و الدموع، کامطر/ ینضَحُهُنَّ العالمُ الحزین: / أجراس موتی فی عروقی تُرعشُ الرنین/ فیدلهمُّ فی دمی حنین / إلی رصاصةٍ یشق ثلجُها الزّوَام / اعماقَ صدری، کالجحیم یُشعِل العظام/ أودُّلو عدوتُ اعضد المکافحین/ أشدّ قبضتیَّ ثم اصفعُ القدَر/ اودُّلو غرقتُ فی دمی إلی القرار/ لاحملَ العبءَ مع البشر/و أبعث الحیاة إنَ موتی انتصار!**(السیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۵).

بویب... ای بویب/ بیست سال سپری شده است و هر سالی از آن همچون ابدیتی/ و امروز، به هنگامی‌که تاریکی فرومی‌افتد/ و بی‌آنکه خواب به چشم درآید در تخت خواب می‌آسایم/ خاطر خویش را جلا می‌دهم: چنان درختی در سپیده‌دم/ با شاخه‌های گسترده و میوه‌ها و پرندگان/ خون‌ها و اشک‌ها را احساس می‌کنم چنان باران/ که جهان سرشار از اندوه آن‌ها را فرومی‌ریزد/ زنگ‌های مردگان در رگ‌های من به صدا درمی‌آید/ و ظلمی در خونم زبانه می‌کشد/ در اشتیاق گلوله‌ای که یخ‌های ناگهانش اعماق سینه‌ام را می‌شکافد/ و همچون دوزخی استخوان‌ها را شعله‌ور

می‌کند/ دلم می‌خواهد که به یاری پیکارگران شتابم/ و پس‌گردنی سختی به روزگار زنم/ دلم می‌خواهد که غرق شوم در ژرفاژرف خون خویش/ تا بار سنگین انسانیت را بر دوشِ خویش حمل کنم/ و رستاخیزی از زندگی برانگیزم چرا که مرگ من آن پیروزی بزرگ است.

شاعر در قصایدش تصویری از حاکمان ستمگر و کارهای ظالمانه آن‌ها را به تصویر می‌کشد که حرمت مادران و کودکان را نگه نمی‌دارند و کرامت وطن را می‌فروشند تنها برای حفظ منافع شخصی‌شان: (انطونیوس بطرس،۲۰۰۲:۱۴۴)

النائمین عَلَی الحریر و حَولهم شَعبٌ مراقدُهُ عَلَی الغَبراء
التّارکینَ لکلّ کوخٍ آهة و لِکُلِّ قصرٍ ضحکةَ استِهزاء
السّارقَین مِن الرَّضیع و أمه «لبناً» لکلبٍ نابحٍ و جراء
و الصّانِعینَ «قیاثرا» أوتارها أعراقُ هذی الأمةِ «الخرساء»

(السیاب، ۴۹۶:۲۰۰۰)

(حاکمان) بر تخت (راحت) می‌خوابند در حالی که اطرافشان مردمی هستند که روی زمین می‌خوابند؛

ـ در مقابل کوخ‌ها فقط آهی می‌کشند و بس و در مقابل کاخ‌ها خنده آمیخته با تمسخر

ـ برای یک سگ تیزرو و پارس کننده از طفل شیرخوار و مادرش شیر می‌دزدند.

ـ گیتارهایی می‌سازند که تارهایشان ریشه‌های این امت بیچاره و بی‌زبان است.

شاعر شعرش را در راه پیروزی گرسنگان و سخت‌کوشان قرار می‌دهد و با قلمش به مبارزه بر می‌خیزد:

شعری لهاثُ الکادحینَ و لیسَ أنفاسُ الغَوانی/ تُوحیه آلافُ الأکفّ القابضاتُ عَلَی الزَّمان/ وافرَحتاهُ اذا تَلاقی فی اللَّهیبِ الثائران (همان:۵۱۳)

شعر من نفس بریده تلاش گران است نه سروده‌های آواز خوشان/ که الهام گرفته از هزاران ناله‌های گرفتار در زمان است/ چقدر شادی‌بخش است زمانی که در معرکه دو برانگیخته‌شده با هم باشند. در رابطه با اشغال گران نیز ساکت نمی‌نشیند و در قصیده «ماساة المیناء» چنین می‌سراید:

حلالٌ لابنِ (لندنَ) فی حَمانا دمُ ابنِ الرّافِدینَ فلاعِتبا
وَ جَورٌ أن نمدَّ یداً إلَیه و حَقٌّ أن یمدَّ لنا حِرابا
دَعِ الآفاقُ تزخرُ بالضَّحایا و سمعَ الرّیحِ یَمتلیء انتِحابا
و غَدُبنا السّجون و من دمانا فرَوِّ البید أو فاسقِ السَرابا
فیا غَیرَ الجَلاء لَکِ انتهاءٌ فإنَّ الشعبَ قَد هَتک الحِجابا

(السیاب،۵۰۴:۲۰۰۰)

ریختن خون ابن الرافدین «فرزندان دجله و فرات» در خلوت‌گاه ما، توسط فرزند لندن (انگلیس‌ها) حلال است و جای هیچ سرزنشی نیست.

و اگر ما به آن‌ها اعتراضی کنیم (به آن‌ها) ظلم کرده‌ایم، امّا اگر آن‌ها نیزه‌ها را به‌سوی ما هدف گیرند مانعی ندارد./ بگذار همه‌جا پر از کشته و قربانی گردد و گوش باد پر شود از ضجّه و ناله./ با زندانی کردنمان زندان‌ها را تغذیه کنید و از خونمان بیابان‌ها را آبیاری نماید و یا سراب را آب دهید.

در هر صورت برای تو راهی جز خروج نیست چرا که مردم حقیقت را یافته‌اند.

و مردم را در مقابله با ظلم و بیرون راندن بیگانگان به اتّحاد دعوت می‌کند.

**«مازلتُ اضربُ، متربَ القدمین اشعثَ، فی الدروب/ تحتَ الشموسِ الاجنبیة/ متخافقَ الأطمار، أبسط بالسؤال یداً ندیه/ صفراء من ذلٍّ و حمّی: ذلّ شحّاذ غریب/ بین العیونِ الاجنبیه» (السیاب، ۲۰۰۰: ۹)**

هم‌چنان زیر خورشیدهای بیگانه با پاهایی غبارآلود و موهایی پریشان و لباس‌هایی کهنه و پاره به راهم ادامه می‌دهم، دست گدایی دراز می‌کنم، دستی که از خواری تب کرده است خواری گدای غریب مقابل چشم بیگانگان.

اجتماع و معضلات اجتماعی هیچ‌گاه در شعر بدر شاکر از یاد نرفته است. در قصیده «المومس العمیاء» ما وضع اسفبار اجتماع را می‌بینیم، اجتماعی بیمار که شاعر در آن می‌زیست. این قصیده سخن از آشفتگی، فقر، سنت‌های غلط، سلطه زورگو و این‌که فرد ضعیف تلاشش فقط برای بدست آوردن لقمه نانی است و به این خاطر در منجلاب بدبختی و فقر می‌افتد.

در قصیده «انشودة المطر» بر این وضع اجتماعی می‌شورد، بر این عذاب انسانی برای کسانی که سنگ آسیاب را می‌چرخانند تا غله‌ای بدست آورند در حالیکه خودشان در آن‌چنان گاوانی‌اند که دورش می‌چرخند و نصیب دلشان را از آن چیزی جز گرسنگی و خستگی و اشک نیست و سیری برای غیر آن‌ها یعنی کلاغ‌ها و ملخ‌هاست. (نعمان، ۱۴۲۶:۶۴)

و فی العراق جوع/ و ینثرُ الغلال فیه موسمُ الحصاد/ لتشبعَ الغربانُ و الجراد/ و تطحن الشّوان و الحجر رحیً تدور فی الحقول... حولها بشر/ مطر...مطر...مطر/ و کم ذرفنا لیلة الرحیل، من دموع /ثم اعتللنا – خوف أن نلام – بالمطر/ مطر... مطر / و منذ أن کنّا صغاراً، کانت السماء / تغیمُ فی الشتاء / و یهطل المطر /و کلَّ عام ـ حین یعشبُ الثری ـ نَجوع/ مامرَّ عام و العراقُ لیس فیه جوع (السیاب،۲۰۰۰: ۲۵۷)

و در عراق گرسنگی است./ و گاه درو غلات می‌پراکند/ تا زاغ‌ها و ملخ‌ها سیر شوند/ و آسیاب سنگ گردانِ کشتزارها... گرداگردش آدمیان/ غله سالار و سنگ را خرد کند/ باران... باران... باران.../از آنگاه‌که خردسال بودیم. / در زمستان آسمان ابرناک می‌شد/ و باران فرومی‌بارید / و هرسال ـ چون علف‌بر خاک می‌رست ـ گرسنه می‌شدیم/ هیچ سالی بر عراق بدون گرسنگی نگذشت.

**۳-۳. یاس و ناامیدی**

جریان‌های اجتماعی، بی‌ثباتی سیاسی، اقتصادی، فقدان عدالت و سایر بیماری‌های اجتماعی جامعه‌ی شاملو و بدرشاکر، ناخودآگاه هرازگاهی آنان را به‌سوی یأس و حرمان فرامی‌خواند. یأس و امید همچون دو نیروی همزاد، همراه و همدم همیشگی جامعه انسانی‌اند تا که پیوند او را از زندگی نگسلند. شاید خلجان بین یأس و امید در نیروهای پیشرو باید قوی‌تر از دیگر مردمان باشد تا آنان را از ادامه راه باز ندارد. روحیه یأس و امید در شاملو و بدرشاکر از دیدگاه روانشناسی و فردی نیز قابل بررسی است، ولی از آنجا که موضوع پژوهش حاضر نیست به آن نمی‌پردازیم.

شاملو برای نمایش یأس درونی‌اش خود را به مرغی تشبیه کرده است که در ظلمت به حالت باژگون قرارگرفته است.

**من همان مرغم، به ظلمت باژگون/ نغمه‌اش وای، آب خوردنش جوی خون/ دانه‌اش در دامِ تزویر فلک/ لانه بر گهواره‌ی جنبان شک/ .../ من همان مرغم که وای آواز او/ سوز مأیوسان همه از ساز او/ او ز شب دروای و شب دل‌شاد از اوست/ شب، خوش از مرغی که در فریاد اوست/ گاه بالی می‌زند در قعر آن/ گاه وایی می‌کشد از سوزِ جان** (شاملو، ۱۳۸۳:ج۱/۳۲۲).

شاعر آنگاه اشاره می‌کند که اگر امید او را پیش‌راند یک‌نفس؛ باز روح دریایی‌اش او را پس می‌کشاند (همان:۳۲۴).

امید مورد اشاره شاعر امید به آینده آزاد است، امّا گاه ادامه ظلم و ستم و عدم آزادی، یأس و ناامیدی را بر روحیه او مستولی می‌سازد و بدین ترتیب، شاعر بین آن امید و این یأس معلق است و این حالت معلق بین بیم و امید را چنین بیان می‌کند.

**خود نه از امید رستم نی زغم/ وین میان خوش‌دست و پایی می‌زنم** (همان‌جا).

اما شاعر همیشه در این حالت معلق باقی نمی‌ماند. گاه بارقه امیدی او را سرشار از شور زندگی می‌سازد، آن‌گونه که می‌گوید:

**من فکر می‌کنم/ هرگز نبوده قلب من/ این‌گونه گرم و سرخ/ احساس می‌کنم در بدترین دقایق این شام مرگ-زای/ چندین هزارچشمه‌ی خورشید در دلم می‌جوشد در یقین/ احساس می‌کنم در هر کنار و گوشه‌ی این شوره‌زار یأس چندین هزار جنگل شاداب، ناگهان می‌روید از زمین/ .../ احساس می‌کنم در چشم من/ به آبشُرِ اشک سرخگون/ خورشید بی‌غروب سرودی کشد نفس/ احساس می‌کنم در هر رگم، به هر تپش قلب من کنون، بیدار باش قافله‌ای می‌زند نفس/ ...** (شاملو، ۱۳۸۳:ج۱/ ۶-۳۳۵).

در چنین حالتی که شاعر از عمق یأس به قله یقین رسیده است، می‌گوید:

**من بانگ برکشیدم از آستان یأس: آه ای یقین گم‌شده، بازت نمی‌نهم** (همان:۷-۳۳۵). شب نماد یأس و دلتنگی است، اما شاملو آن را باور نمی‌کند؛ زیرا به امید دلبسته است:

نه هرگز شب را باور نکردم/ چرا که در فراسوی دهلیزش به امید دریچه‌ای دل بسته بودم (همان:۴۴۴).

۳-۴. در آرزوی آرمان‌شهر

از دیدگاه شاملو، آلام بشر بیشتر ناشی از محروم ماندن از حقوق بشر و آشفتگی‌های ذهنی و روانی انسان معاصر در قبال جهان و پدیده‌های آن است. هرچند که وجود انسان و حضور او در جهان، خود دردی است که آن سرآغاز وجود و شکل‌گیری انسان است: کوه با نخستین سنگ‌ها آغاز می‌شود و انسان با نخستین درد . (شاملو،۱۳۸۳: ۳۹)

در نگاه شاملو دردهای انسان معاصر بیش از آن است که بتوان آن‌ها را بیان نمود.

**ای دریغ از پای بی پاپوش من  درد بسیار و لب خاموش من** (شاملو، ۱۳۸۳: ۱۰۴)

آلام بشر در چارچوب خاصی قابل حصر نیست و بشر همواره در درد جان‌گداز دغدغه‌هایی است که شاملو در سراسر آثار خود با آن‌ها دست‌به‌گریبان بوده است. در این میان، نسبت دردهای شخصی که بیشتر ناشی از احساسات و عواطف نفسانی چون عشق و تنهایی است، نسبت به دردهای آحاد مردم، بسیار ناچیز و مربوط به دوران خاصّی از زندگی شاعر است. حتی در نمونه‌های این‌چنینی نیز می‌توان روح مشترک دردهای بشر را مشاهده کرد؛ بی‌آنکه بتوان برای «منِ» شاعر، خود شاملو را در نظر آورد:

**من خشکیدم/ من نگاه می‌کنم / من درد می‌کشم/ من نفس می‌زنم/ من فریاد برمی‌آورم: چشمان تو شب‌چراغ سیاه من بود/ مرثیهٔ دردناک من بود، چشمان تو / مرثیهٔ دردناک و وحشت تدفین زنده‌به‌گوری که منم/ من.** (شاملو، ۱۳۸۳: ۲۹۵)

**این طرف در افق خونین شکسته، انسانِ من ایستاده است / او را می‌بینم، او را می‌شناسم/ روحِ نیمه‌اش در انتظار نیم دیگر خود درد می‌کشد/ مرا نجات بده ای کلید بزرگ نقره/ مرا نجات بده.** (شاملو، ۱۳۸۳: ۲۷۷)

«بدرشاکر» نیز صدای نسل خویش است. نسلی که با فقر دست‌وپنجه نرم می‌نماید؛ زیر یوغ بیگانگان نمی‌رود و ظلم آنان را نمی‌پذیرد. می‌توان گفت، محیط زندگی بدر در دوران کودکی و مرارت‌هایی که در زندگی شخصی خویش متحمل شده، بر مفاهیم شعری او بی‌تأثیر نبوده است.

۳-۵. نقطه تمایز دو شاعر در مورد درد فلسفی

درماندگی انسان در برابر تقدیر و سرنوشت از مواردی است که در شعر شاملو از آن به تقدیر مشترک یاد می‌شود. تقدیری که به‌ناچار، روح بشر را در پنجه آلام و مصائب، گرفتار می‌کند و استخوان‌های آن‌ها آجر بنای زندگی دردآلود بشر را در کره خاکی و پس از هبوط از بهشت، تشکیل می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر انسان‌ها فقط وقتی یکدیگر را روحاً دوست می‌دارند که از غمی یگانه رنج برده باشند و زمانی دراز، دوشادوش یکدیگر در زیر یوغ اندوهی یگانه، سنگلاخی

درشت را شخم کرده باشند. آنگاه یکدیگر را می‌شناسند و با یکدیگر در رنج مشترکی که دارند همدل و همدرد می‌شوند و بر یکدیگر شفقت می‌آورند و به یکدیگر عشق می‌ورزند؛ زیرا عاشق شدن همانا شفقت داشتن است. روح‌ها با دردها متحد و یگانه می‌شوند (گرجی، ۱۳۸۸: ۹۲).

**هِی / چه کنم های / سر به هوای دستان بی‌تدبیر تقدیر / پشت میله‌ها و میله‌های اشرافیت/ پشت سکوت و پشت‌دارها / پشت افتراها، پشت دیوارها / پشت امروز و روز میلاد– با قاب سیاه شکسته‌اش / پشت رنج، پشت نه، پشت ظلمت/ پشت پافشاری، پشت ضخامت/ پشت نومیدی سمجِ خداوندان شما / و حتی و حتی/ پشت پوست نازک‌دل عاشق من/ زیبایی یک تاریخ / تسلیم می‌کند بهشتِ سرخِ گوشت تنش را به مردمانی که استخوان‌هایشان آجرهای یک بناست/ بوسه‌شان کوره است و صدایشان طبل / و پولاد بالشِ بسترشان یک پتک است.** (شاملو، ۱۳۸۳: ۴۲)

بی‌تفاوتی بدر به اندوه فلسفی، ناشی از مشکلات شخصی و اجتماعی فراوانی بوده که شاعر در طول زندگیش با آن‌ها دست‌به‌گریبان بوده و جایی برای پرداختن به نوستالژی اندوه فلسفی برای وی، باقی نگذارده است.

لازم به ذکر است که ریشه‌های رنج، حزن و یأس در شعر بدرشاکر بسیار قوی‌تر از شاملوست. محیط، تجربه‌های تلخ زندگی و سایر عوامل شخصی که به ذهنیت فرد از جامعه و خودش بازمی‌گردد، چنین تمایزی را بین دو شاعر سبب گشته است.

در کنار فقر جامعه که به نوعی فقر شاعر هم هست، بدر چون به سال‌های عمر خود می‌نگرد در می‌یابد که برای عذاب و فقر خلق شده وضع دوران کودکی‌اش از دوران نوجوانی و جوانی بهتر نیست. در قصیده «لیلة فی العراق» خطاب به مادرش چنین می‌سراید:

**آه یا أُمّی! عَرفتُ الجوعَ و الآلامَ و الرَّعبا/ و لم أعرف من الدنیا سوی أیّام أعیاد/ فتحتُ العینَ فیها من رقادی لم أجِد ثوبا / جدیداً أو نقوداً لامعاتٍ تملأ الجیبا/ لأن أبی فقیراً کان.** (السیاب، ۲۰۰۰: ۳۲۷).

آه مادر جان! گرسنگی و دردها و ترس را شناختم

و از دنیا با چیزی جز روزهای عید آشنا نگشتم.

در دنیا چشم را از خوابم گشودم و جامه‌ای جدید یا اموال نقد درخشانی که جیب را پر می‌کند نیافتم؛ برای این‌که پدرم فقیر بود.

**نتیجه‌گیری**

جامعه بشری از دردی کهنه و عمیق که همان رنج انسان بودن، گرسنگی روحی و جسمی و فقدان انسانیت و آزادی است، رنج می‌برد. این دو شاعر به‌عنوان نمایندگان فکری جامعهٔ خود، راوی دردها و رنج‌های مردم کشورشان هستند و شعر را وسیله‌ای برای بیان درد اجتماعی قرار داده‌اند.

جریان‌های اجتماعی، بی‌ثباتی سیاسی، اقتصادی، فقدان عدالت و سایر بیماری‌های اجتماعی جامعه شاملو و بدرشاکر، ناخودآگاه هرازگاهی آنان را به‌سوی یأس و حرمان فرامی‌خواند. یأس و امید همچون دو نیروی همزاد، همراه و همدم همیشگی آن‌هاست تا پیوندشان را از زندگی نگسلد. در این میان یاس و اندوه شاملو، کورسویی به‌سوی امید دارد؛ درحالی‌که یاس سیاب ریشه‌های قوی‌تری داشته و با رنج‌های کودکی شاعر، پیوند دیرینه‌ای دارد.

در باب رنج و درد و بروز آن در شعر شاملو می‌توان نتیجه گرفت که این مسأله مهم یکی از دغدغه‌های همیشگی شاملو بوده و پرداختن به آن را جزء اصول اخلاقی شعر و شاعری خود می‌داند. شاملو شعری را که فاقد تعهّد ادبی و به دور از بازگویی دردها و رنج‌های بشری باشد به هیچ می‌گیرد.

بدر شاکر شاعر توانای عراقی نسبت به زندگی و وضعیت نابسامان جامعه خویش که در گرداب عقب‌ماندگی، جهل و استبداد غرق بوده به‌شدت بدبین است و این امر شعر وی را به‌سوی بیان واقعیت‌های تلخ آن روز جامعه خود می‌کشاند و صدای اعتراض و بیگانه‌ستیزی را در وجود او فریاد می‌زند.

اشعار وطنی در شعر شاملو و بدر رنگ و بوی متفاوتی دارد. «وطن» در شعر شاملو، شکلی نوستالژیک دارد که شاعر با پرداختن به سنت‌های گذشته، سعی بر این دارد تا دین خود را به آن ادا کند. صدای شاملو در برابر وطن، صدای آزادیست و رسیدن به دوران پرشکوه گذشته‌های دور. تا جایی که صدای نوستالژیک در اشعار شاملو، به شکل پرداختن به درد نخستین و فلسفی انسان، رخ می‌نماید که در شعر سیاب، خبری از آن نیست. شاملو اگرچه همواره جهانی می‌اندیشد، اما هیچ‌گاه دل از وطن نمی‌کند و هرگاه که به‌اجبار تن به جلای وطن داده است؛ قرار و آرام ندارد و غرب برایش جز غربت نبوده است. در اشعار سیاب، مفهوم «وطن» برابر است با مقابله با ظلم و بیگانه‌ستیزی. تمام دغدغه ذهنی شاعر، بیرون راندن بیگانگان و رسیدن به استقلال و شکوفایی جامعه و برطرف کردن ظلم و فقر می‌باشد.

**فهرست منابع**


۱. إحسان، عباس. (۱۹۷۸). اتجاهات الشعر العربی المعاصر، طبعة الثانیة، کویت: سلسله عالم المعرفه، إصدار المجلس الوطنی للثقافه و الفنون و الآداب.

۲. آقا بخشی، علی، با همکاری افشار، مینو. (۱۳۷۷). فرهنگ علوم سیاسی، تهران: مرکز مدارک علمی ایران.

۳. باقی نژاد، عباس. (۱۳۸۷). انسان گرایی در شعر شاملو، ارومیه: دانشگاه آزاد.

۴. براهنی، رضا. (۱۳۷۱). *طلادرمس*، چاپ دوم، تهران: نویسنده.

۵. بطرس، انطونیوس. (۲۰۰۲). بدر شاکرالسیاب شاعر الوجع، طبعة الثانیة، طرابلس: الموسسه الحدیثه للکتاب.

۶. بُلاطه، عیسی (۲۰۰۷)، *بدر شاکر السیاب*، حیاته و شعره، طبعةالسادسة، بیروت المؤسسه العربیه للدراسات و النشر.

۷. پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۴)، *سفر درمه* (تأمّلی در شعر احمد شاملو)، چاپ چهارم، تهران: نگاه.

۸. حاوی، إیلیا. (د.ت). (۱۹۸۳). *بدر شاکر السیاب شاعر الأناشید و المراثی*، طبعة الثانیة، بیروت: دار الکتاب اللبنانی.

۹. حریری، ناصر. (۱۳۶۷). *دربارهی هنر و ادبیات* (گفتگوی حریری با شاملو)، چاپ سوم، تهران: نگاه.

۱۰. حسین پور چافی، علی. (۱۳۸۷). *جریان های شعری معاصر فارسی*، چاپ دوم، تهران: امیر کبیر.

۱۱. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). *شاعر عشق و سپیده دمان* (نقد و تحلیل اشعار شاملو) چاپ پنجم، تهران: آمیتیس.

۱۲. دیانوش، ایلیا. (۱۳۸۵). *لا یی با شیپور*، (گزین گویهها و ناگفتههای احمدشاملو)، چاپ دوم، تهران: مروارید.

۱۳. سلاجقه، پروین. (۱۳۸۴). *نقد شعر معاصر*: امیرزادهی کاشیها، احمد شاملو، چاپ دوم، تهران: مروارید.

۱۴. سلاجقه. پروین، (۱۳۸۴)، امیرزاده ی کاشی ها «احمدشاملو»، تهران: مروارید.

۱۵. السیاب، بدر شاکر. (۲۰۰۰ ). دیوان الشعریه الکامله، طبعة الثانیة، بیروت: دار العوده.

۱۶. شاملو، احمد. (۱۳۷۷). *گفت و شنودی با احمد شاملو*، به کوشش ناصر حریری، چاپ چهارم، بابل: آویشن.

۱۷. شاملو، احمد. ( ۱۳۸۹). *مجموعة آثار*، دفتر یکم:شعرها، چاپ نهم، تهران: نگاه

۱۸. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۰). «*شعر معاصر عرب*»، تهران: سخن.

۱۹. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۱). *ادوار شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران: سخن.

۲۰. شوپنهاور، آرتور. (۱۳۸۶). *جهان و تأمّلات فیلسوف*، ترجمه رضا ولی یاری، چاپ دوم، تهران: مرکز.

۲۱. صنعتی زاده کرمانی، محمد ودیگران. (۱۳۸۸). «مرگ» مجموعه مقالات، چاپ دوم، تهران: ارغنون.

۲۲. عوض، ریتا. (۱۳۷۶ ). *بدر شاکر سیاب تمای اسطوره پرداز شعر عرب* ( ترجمه بهروز سپیدنامه )، روزنامه اطلاعات، شماره ۲۱۱۰۵.

۲۳. علی التوتر، عبدالرضا. (۱۹۷۸). *الاسطوره فی شعر السیاب*، طبعة الثانیة، بیروت: دارالرائد العربی.

۲۴. گرجی، مصطفی. (۱۳۸۸). *هر که را در دست او بردست بو*، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.

۲۵. مجابی، جواد. (۱۳۹۱). *آیینة بامداد*، چاپ چهارم، تهران:به نگار.

۲۶. مجابی، جواد. (۱۳۷۷). *شناخت نامه احمد شاملو*، چاپ سوم، تهران: قطره.

۲۷. محمد علی، محمد. (۱۳۷۲). *گفت و گو با شاملو* – اخوان و دولت آبادی، چاپ سوم، تهران: قطره.

۲۸. مهمان‌دوست، صمد. (۱۳۸۵). *آفتاب می‌شود*، چاپ دوم، تهران:تخت جمشید.

نعمان، خلف رشید. (۱۴۲۶). «*الحزن فی شعر بدر شاکر السیاب*»، بیروت: دار العربیه للموسوعات، ط ۱.

# بن مایه های مشترک تاریخ معاصر ایران در رمان‌های ایرانی و عربی

## (مطالعه موردی: «سباق المسافات الطویله» از عبدالرحمن منیف و «مومیایی» از جواد مجابی)

معصومه قنبرنژاد[۶]

دکتر رضا ناظمیان[۷]

**چکیده**

برخی از رمان نویسان با علاقه‌ای که به انعکاس تاریخ و نقد آن دارند وقایع تاریخی را به طور مستقیم یا در قالب نماد، دستمایه کار خود قرا می‌دهند و آثارشان در زمره رمان‌های تاریخی قرار می‌گیرد. رحیم زاده صفوی و مشفق کاظمی و صنعتی در ایران و جرجی زیدان و نجیب الکیلانی و عبدالرحمن منیف و حنا مینه در جهان عرب، از پیشگامان رمان تاریخی و سیاسی به شمار می‌روند. رمان ***سباق المسافات الطویله*** (خیز از دور) عبدالرحمن منیف و ***مومیایی*** جواد مجابی از جمله رمان‌های تاریخی هستند که در آن ها واقعیت و تخیل به گونه‌ای هنرمندانه در هم آمیخته است. در زمینه مضمون و محتوا، موضوع ملی شدن صنعت نفت و تقابل مصدق با امپریالیسم مورد بحث قرار می‌گیرد و در زمینه تکنیک، بر ساختارگزارشی ، زاویه دید تک صدایی و چند صدایی و نمادگرایی تاکید می‌شود. این مقاله که به شیوه توصیفی ـ تحلیلی نوشته شده بر بن‌مایه‌های مشترک دو رمان انگشت می‌گذارد و به این نتیجه می‌رسد که منیف و مجابی در انتخاب موضوع رمان، دیدگاه مشترکی داشته‌اند ولی فرآیند پرداختن به موضوع و ابزارهای تکنیکی آنان متفاوت بوده است.

**واژه های کلیدی**

منیف – سباق المسافات الطویله – مجابی – مومیایی – تاریخ معاصر ایران

---

[۶] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه اراک (نویسنده مسؤول)

[۷] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی تهران

**مقدمه**

تصوری که ما از رمان تاریخی در ذهن داریم، شاید این تصور کلی باشد که رمان تاریخی در برگیرنده اتفاقاتی خاص در گذشته است که با تخیل ادبی در هم آمیخته و تاریخ با سیری داستانی در آن پیش می‌رود. این تصور با تعریفی که بوندیا از رمان تاریخی ارائه می‌دهد تطبیق دارد: «رمان تاریخی به معنای دقیق واژه اینگونه است که بگوییم اتفاقات مربوط به رمان در گذشته پدیدار می‌شوند، شخصیتهای اصلی غیر واقعی هستند و با این حال، چهره‌های تاریخی و حوادث واقعی عنصر ثانوی داستان را شکل می‌بخشند» (ماتااییندورین ، ۱۳۸۹ :۲۸).

در حقیقت، بنا به گفته کارلوس ماتااییندورین «رمان تاریخی بین تاریخ و حقیقت قرار گرفته و می‌تواند وقایع را با نشاط و تحرک بیشتری، بدون جدیت گزارش صرفا تاریخی روایت کند و توضیح دهد، می‌تواند گذشته را احیا کند یا شخصیتهای اصلی یک دوره یا جامعه را بشکافد و در یک کلام به درون آنها راه یابد» (همان : ۲۹) چون ***مومیایی*** مجابی و ***سباق المسافات الطویله ( خیز از دور )*** عبدالرحمن منیف که هنرمندانه و با تخیلی بدیع خواننده را غرق در تاریخ معاصر ایران می‌کنند و بی آنکه او را خسته از جدیت تاریخ کنند با زبانی داستانی همراه خویش می‌برند. منیف « اسناد تاریخی را به یک اثری هنری تبدیل کرده » ( فریجات ، ۲۰۰۰: ۴۱) و داستان خود را با سیر خط فنی و اسلوب یگانه و منحصر به فردی روایت می‌کند . در راستای یک روایت تاریخی و سیاسی که هسته اصلی داستان است حکایت سیاسی و عاطفی دیگری نیز شکل می‌گیرد و با هضم تاریخ ، با مولفه‌ها و منطق رمان تاریخی پیش می‌رود .

**پیشینه پژوهش**

در حوزه رمان و ادبیات تطبیقی و بویژه تطبیق دو رمان فارسی و عربی، تا کنون مقالات و رساله‌های فراوانی به نگارش در آمده که از جمله آن ها می‌توان به مقاله « ملامح تداخل الأجناس الفنیه فی روایات أحمد محمود و عبدالرجمن منیف » آقای دکتر یدالله احمدی ملایری و دکتر عبدالکریم جرادات ، « صوره الآخر العربی / الفارسی فی الروایتین الفارسیه و العربیه » و «نگاهی به رمان های عبدالرحمن منیف » آقای دکتر یدالله ملایری، «تاریخ مداری در رمانهای « سووشون » از سیمین دانشور و «سباق المسافات الطویله» از عبدالرحمن منیف رضا ناظمیان و فاطمه کاظمی، « بررسی روایت و گفت‌وگو در رمان سباق المسافات الطویله» محبوبه صالحی. همچنین رساله دکتری یدالله ملایری با عنوان « الروایه السیاسیه بین الفارسیه و العربیه : احمد محمود و عبدالرحمن منیف نموذجا» اشاره کرد که با نام «الجیران فی شرق المتوسط» در دارالطلیعه بیروت به چاپ رسیده است. اما تا کنون این دو رمان با هم سنجیده نشده و در قالب تطبیق در نیامده‌اند .

**۱-بحث**

برای آنکه بتوانیم دو رمان را با هم بسنجیم، نخست نگاهی به ورود این دو نویسنده به عرصه رمان خواهیم داشت. سپس با ارائه خلاصه‌ای از رمانها، به جهت پیش زمینه و آشنایی کلی، وارد بحث شده و براساس مکتب آمریکایی که تمرکزش بر زیبایی شناسی و نقد و تحلیل است به تطبیق آن‌ها خواهیم پرداخت .

**۱-۱ رمان، دریچه‌ای به آزادی**

یکی از ویژگی‌های مشترک منیف و مجابی آن است که هردو برای انعکاس افکار خود و رسیدن به آزادی اندیشه و بیان، رمان را به عنوان قالب نو و تاثیرگذار انتخاب می‌کنند. عبدالرحمن منیف درباره ورودش به دنیای رمان چنین می‌گوید: «از سال ۱۹۶۵ تا ۱۹۵۰ کاملا غرق سیاست و کارهای سیاسی بودم، ولی دیدم همه این کارها جز یک فریب

و نیرنگ بزرگ نیست و هر کدام از ما که تصور می‌کرد حزب به گفته ها و آرمان هایش پایبند می‌ماند، به مرور زمان شاهد تناقض میان گفته‌ها و اعمال آنها بود» (النعیمی ،۱۹۸۳: ۲۵)

منیف با کناره‌گیری از کارهای سازمانی، نگارش مقالات سیاسی را وسیله مناسبی برای بازتاب عقاید و آرمانهای خود می یابد اما در این مورد نیز با موانع و تنگناهایی مواجه می‌شود. به عقیده وی از دهه شصت «رمان تنها سلاح توانا برای تغییر دنیاست» (منیف ، ۲۰۰۹ :۵۰۲). زیرا از طریق آن می‌تواند صادقانه به مردم بگوید «چگونه زندگی می‌کنند، در چه موقعیت دردناکی هستند و در نهایت چگونه می توانند به شرایط حاکم بر آن غلبه کنند» (منیف ، ۱۹۹۲ : ۲۸۴). به دیگر بیان او با رمانهایش تصویری رئالیستی از جامعه عربی ارائه می‌دهد و با «پیشینه سیاسی که دارای ایدئولوژی خاص و غالبا ایدئولوژی ملی است وارد عرصه داستان نویسی می شود و هم و غمهای سیاسی را که در سینه دارد از طریق روایتهایش بیان می‌دارد، که یکی از آن ها در درجه اول آزادی سیاسی است» (النابلسی ، ۱۹۹۲: ۶۲).

جواد مجابی نیز چون عبدالرحمن منیف مدت ها به نوشتن مقالاتی با موضوعات گوناگون مشغول می‌شود اما سپس رمان را محملی مناسب برای بیان حرفهایش می‌یابد :

«حس کردم که مسائل کشورم و مردم آن ، معضلات و پیچیدگی های جهانی و منظومه بغرنج ذهنم ، چنان فضای در هم و ناشناخته دشواری را پیش آورده که نمی‌توانم آن را در مقاله‌ای، شعری و حتی در داستانی کوتاه بازتاب دهم؛ می‌خواستم خودم را به صورت عصاره‌ای از کلمات، مفاهیم، چالشها و داوریها در عرصه خیالات هنری بازشناسم، پس شروع به نوشتن رمان کردم» (مجابی،۱۳۸۲: ۲۵۳).

**۱ -۲ خلاصه‌ای از رمان *سباق المسافات الطویه ( خیز از دور )***

*سباق المسافات الطویله*، روایتی است تاریخی و مستند از ایران دوره دکتر مصدق و در عین حال تصویرگر امپریالیسم و استعمار غرب، که همواره نگاهی تحقیر آمیز و خود برتر بینانه به کشورهای شرقی دارد و در سر چپاول و براندازی دولتهای ملی – میهنی است. فضای اصلی داستان در ایران می‌گذرد و جاسوس بریتانیا، پیتر مک دونالد، به همراه جاسوسان داخلی از روسای خود خط گرفته و در پی آنند که دولت مصدق را با کودتایی از میان بردارند. از سویی هم پای آمریکائی‌ها به داستان باز می‌شود و آنها با نقشه‌های زیرکانه خود بریتانیا را پشت سر می‌گذارند و در این بازی سیاسی به همراه جاسوسان داخلی پیروز می‌شوند.

**۱-۳ خلاصه‌ای از رمان *مومیایی***

داستان *مومیایی* با تکنیک استرجاع و بازیابی خاطرات تاریخی از کودتا علیه بردیا و مرگ او آغاز می‌شود و نویسنده از همان نخست و با تخیلی بدیع این کودتا را با کودتا ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ ( به جهت تشابه این دو دوره و رابطه تنگاتنگ میان قدرت سیاسی و افکار عمومی) به هم آمیخته و تلفیق می‌دهد. مومیایی با کند و کاو در حافظه تاریخی این سرزمین و ارائه دور نمایی از نبرد نافرجام داد بر ضد بیداد، خاطره‌ای تاریخی می‌شود از حرکتهای رهایی بخش به شکست انجامیده، از بردیا و سیاهجامگان تا قائم مقام و امیرکبیر و مصدق ها . . .

**۲- بحث تطبیقی**

**۲-۱ محتوا و بن مایه‌های دو رمان**

گرچه رمان *مومیایی* و *سباق المسافات الطویله* به مضامین مختلفی اشاره دارند اما بن مایه محوری و اصلی این دو رمان، پرداختن به برهه‌ای حساس از تاریخ کشور ایران، یعنی دوران نخست وزیری دکتر محمد مصدق و رخدادهای سال ۱۳۳۲ می‌باشد. در این دوران انگلستان تلاش زیادی کرد تا شخصیتهای سیاسی و انقلابی ایران را در اختیار خود

درآورد اما مرحوم مصدق که منیف در رمان خود از او با عنوان «پیرمرد» یاد می‌کند بر خلاف جریان غرب‌گرایی در ایران عمل کرد و کمر همت بست تا صنعت نفت ایران را از چنگ انگلیسها بیرون آورده و آن را متعلق به مردم اعلام کند. مهم‌ترین همانندی‌های این دو رمان را می‌توان اینگونه برشمرد :

**۲-۱ -۱تاریخ و سیمای مردم**

مجابی در بازگویی حوادث سیاسی اجتماعی با حذف زمان خطی و قرار دادی، دوره دکتر مصدق را با عصر بردیای باستانی تلفیق می‌دهد. بردیای مومیایی شده در فضایی سوررئالیستی و فراواقعی از دهلیزهای زمان می‌گذرد به پیش می‌آید و در مهمترین ادوار تاریخی سیر می‌کند. مجابی در این رمان، آمد و شد فاتحان و کودتاگران، رزم بی‌فرجام و تلاش آزادیخواهان تاریخی، روزهای اسف‌بار و غم انگیزی که مردم ایران سپری کردند و نیز نحوه برخورد مردم با این رخدادها را در پس کنایه‌ها، استعاره‌ها و تشبیه‌ها می‌نمایاند«اما فراموش نکنیم که مردم او را دوست دارند، او را چون بتی نماز می‌برند . فریادهایشان را روز جشن نشنیدی؟» ( مجابی ، ۱۳۷۲ : ۴۰ )

«تنها نیستم ، باران ، باد ، تو ، گوماتا ، محرومان هم یار منید. » ( همان : ۸۵ )

هر بار و در هر دوره تاریخی شاهد آن هستیم که مسئله مردم و افکار عمومی در یک طرف معادله و قدرت سیاسی در طرف دیگر آن قرار می‌گیرد. در واقع مجابی می‌خواهد به نوعی از برهه‌های حساس تاریخی به عنوان آینه تمام‌نمایی استفاده کند و با تصویر کردن سیمای مردم در سیر روند تاریخی عملکرد آنها را نشان داده و به این واسطه خواننده را به تأمل و اندیشه‌ای ژرف به درازنای تاریخی که بر این مرز و بوم گذشته فرو ببرد. علاوه بر آن مجابی با بهره‌گیری از دوره‌های حساس تاریخی از بردیا تا مصدق، به تحلیلی روانشناسانه از سطح نگرش ها و افکار مردم در

قبال قدرت سیاسی می‌پردازد. او در *مومیایی* «مفاهیم و ارزشهای مورد نظر خود را در تلاقی دو قطب مسلط (قدرت و افکار عمومی) مورد باز نگری قرار می‌دهد» (مجابی، ۱۳۸۱: ۴۴ ).

«مومیایی به راه افتاد ، آنها از موکبش رویگردان شده بودند. چند قدم رفت، در آنسوی میدان گفت و شنودی توجه او را جلب کرد .

- « پرک ساس پس، دیوانه شده ؟»
- نه مجبور شده .»
- « باور نمی‌کنم مردی مثل او زیر فشار این حرفها را زده باشد.»
- « مجبور نیستی با دودلی دنبال این موکب بیایی.»
- « راه خانه‌ام از این طرف است، مثل تو»
- « راه خانه من از این طرف نیست، من به خاطر کارهایش، نامش، در پی او می روم.»
- « اما این کار خطر دارد، رادیو می‌گفت اخلالگران سرکوب خواهند شد.» ( مجابی، ۱۳۷۲: ۱۳۲)

برای این گفتگو کنندگان شناسه در نظر گرفته نشده، شاید نویسنده می‌خواهد در وهله اول صدای آنها را که تاریخ در قبالشان سکوت کرده به ما برساند و یا در وهله دوم می‌خواهد بگوید در شرایطی مشابه، عین همین گفتگوها می‌تواند به کس دیگر و زمان دیگری تعلق داشته باشد، بنابراین مختص یک شخص و یک زمان نیست.

عبدالرحمن منیف با حس ملی‌گرایی وارد این موضوع شده است، او نه تنها خودش را جزئی از ملت ایران که جزء ملت کل شرق می‌داند و دوره‌ای حساس از تاریخ معاصر ایران را که مردم در آن بسیار تأثیر گذار بوده اند به میان می‌کشد؛ اما باید گفت هدفی که نویسنده از ترسیم سیمای مردم در دوره دکتر مصدق دارد تنها برای نشان دادن جایگاه

و اهمیت مردم ایران در روند جریانهای سیاسی این کشور نیست، بلکه این تصویر از مردم ایران، پلی می‌شود برای بیان حساسیت جایگاه هر شرقی در معادلات سیاسی کشور خودش .

« – آقای میرزا حرف من الآن سر سرباز و توپخانه و شلیک نیست . داستان به این راحتی‌ها هم که تو می‌بافی نیست. بعدش هم تو بیا یک توپ در کن تا با چشم های خودت ببینی که چطوری مردم عینهو مور و ملخ می‌ریزند دور این پیرمرد.» (منیف، ۱۹۷۴: ۸۱)

**۲-۱ – ۲برخورد غرب با شرق و تصویر امپریالیسم**

مجابی با گذر از ادوار تاریخی، این بار و در فصل هفتم فضای جدیدی را به تصویر می کشد و به مدد نمادها، رمزها و استعاره‌ها از عوامل فریب خورده و سودجوی داخلی سخن به میان می‌آورد. وی این عوامل دست نشانده و فریب خورده را مختص به یک سلسله یا یک دوره خاص نمی‌داند، بلکه بیان می دارد همیشه و در هر دوره امکان تکثیر آنها وجود دارد، شاید به خاطر همین است که از این وضعیت به نام یک مصیبت در رمانش یاد می‌کند:

« با آنکه چند بار، مردم نگاران، سعی کرده بودند حضور «بی سران» را به سلسله‌ای خاص نسبت دهند اما وجود سنگواره‌ها ، قصص قدیمی و افسانه‌های سینه به سینه، صاحب‌نظران را از پذیرفتن فرضیه‌های مجعول باز می‌داشت ( . . . ) نیم قرن پیش، ژنرال باهوشی – که عمر خود را بر سر این کار نهاد – خواب تازه‌ای برای خیل گردنان دید. ...ژنرال حکومت را وادار کرد که آنان را از سن پنج سالگی از پدر و مادرشان جدا کنند ... مأمورانی را که « گنج یاب » نامیده می‌شدند به بیمارستانها، کلینیکها ... گسیل می‌کرد. آنان با توجه به سوابق و پرونده‌های موجود، فرد بی سر را شناسایی می‌کردند» (مجابی ، ۱۳۷۲ :۲۰۳-۲۰۶)

در نتیجه پیوند شوم «بی سران» است که: « چشم آبی‌ها می‌آیند ( . . . ) جشنواره شکار آغاز می‌شود. در منطقه حفاظت شده آنها به شکار می‌پردازند ( . . . ) و کشور را در فصل منجمد و زمهریر سرما فرو می‌برند» ( همان : ۴۲) و در نهایت کودتا علیه پیرمرد فراهم می‌شود تا دوباره چپاولها آغاز شود: «مومیایی اکنون پیرمردی تبعیدی در وطن خویش بود» (همان : ۱۵۳)

در فصل دوم ***سباق المسافات الطویه*** بیشتر جاها پیترمک دونالد (اول شخص) یا به بیان بهتر، غرب، روایتگر داستان می‌شود. او همه پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی را به دیده غرب می‌نگرد و چون «فهم دقیقی از معنی زندگی شرقیان ندارد، لذا برداشت‌هایش ناشیانه، یا به تعبیر دیگر، حاشیه‌ای است» ( زیاده ، ۱۹۹۵: ۱۵۳).

«هفته سوم رفت موزه و چندتایی عکس گرفت. با آقای میچل، سکرتر اول سفارت، سری هم به چند مسجد زدند.. پیتر شش دانگ و با شگفتی‌ای آمیخته به بیزاری مردها و زنهایی را می‌نگریست که دست به نیایش برداشته بودند و می‌گریستند. با خودش گفت «این شرقی‌ها از یک چیزی می‌ترسند . . . وگرنه که این اداها را از خودشان در نمی‌آوردند» (منیف،۱۹۷۴: ۹۶).

علاوه بر نگاه خود برتر بینانه غرب تصویری از سیمای امپریالیستی آن نیز به نمایش گذاشته می‌شود .

«پیتر یکهو دید راندلی به او می‌گوید:« پیتر ما اینجا با یک داستان ساده روبرو نیستیم. چیزی که اینجا پیش آمده شاید فردا هم جاهای دیگری پیش بیاید. سالها این زمین تو چنگ ما بود، راحت و آسوده هر کاری که می‌خواستیم می‌کردیم، اما حالا همین زمین زیر پای ما دارد می‌لرزد...این زمین مال ماست، نمی‌گذاریم هیچ کسی آن را از چنگ ما در بیاورد» (همان :۱۵۳ و۲۲۱).

جملات بالا اشاره دارد به ملی شدن صنعت نفت که باعث شد دست استعمار پیر از این کالای مهم کوتاه گردد. نویسنده در ادامه این مطلب به ایران و موقعیت حساس آن در میان کشورهای خاورمیانه اشاره کرده است، زیرا الگوپذیری از معادلات سیاسی این کشور می‌تواند به تغییراتی در دیگر کشورهای خاورمیانه بیانجامد، شاید از همین رو است که عبدالرحمن منیف در همگی داستان از ایران به نام «شرق» یاد می‌کند.

اگر مجابی به «بی‌سران» و «رخدیس داران» اجازه بروز نمی‌دهد در مقابل، منیف شخصیتهایی را که آمیزه‌ای از تخیل و واقعیتند به دنیای داستانی راه می‌دهد تا با عملکردها و گفتارهای خود بیسر بودن و رخدیس داری‌شان را به نمایش بگذارند .

**۲-۲تکنیک در دو رمان**

رمانهای *مومیایی و سباق المسافات الطویلة (خیز از دور )* از نظر محتوایی به یک دوره تاریخی اشاره دارند و نویسندگان آنها به عنوان یک ایرانی و یک شرقی دارای دغدغه‌های مشترکی هستند. وقتی به تکنیک‌های این دو رمان نگاهی می‌افکنیم درمی‌یابیم که هر کدام با انتخاب شیوه‌ای خاص سعی کرده‌اند به هدف مورد نظر خود جامه عمل بپوشانند. به تکنیکهای مهم این دو رمان اشاره می‌کنیم:

**۲-۲ -۱ تک آوایی یا چند آوایی**

در بررسی ساختار یک رمان از جمله مسائلی که قابل توجه است، تک آوایی یا چند آوایی بودن آن است. « رمان تک آوایی، رمانی است که سیطره و اشراف کامل نویسنده و نگرش تک بعدی در آن هویدا است، برعکس چند آوایی که نویسنده به شخصیتهای داستانی آزادی می‌دهد تا مجال ظهور یابند» ( لحمدانی ، ۱۹۸۸: ۲۱). اصطلاح چند آوایی یا «پلی فونی» نخستین بار از سوی «باختین» مطرح گردید. «باختین معتقد است اگر نویسنده‌ای ارتباط خود را

با زمینه دو صدایی یا چند صدایی موجود در نثر را از دست بدهد و گفتمان پویا را فراهم نکند، هرگز امکان واقعی و پیام موجود در رمان را در نمی‌یابد. از نظر او در رمان چند صدایی، صدای مولف ارائه کننده دیدگاه برتر فراگیر نیست، بلکه تقریبا بصورتی برابر با صداهای دیگر رمان رقابت می‌کند، برعکس رمان تک صدایی که دیدگاه نویسنده را بر همه برتری می‌دهد» ( باختین ، ۱۹۸۸ : ۱۰۹ ). با این توصیفات باید گفت که *مومیایی* رمانی تک آوا است؛ اما تک آوایی بودن این رمان به این معنا نیست که فضای دموکراتیک از آن سلب شده و هیچ صدایی به گوش نمی رسد. جریان سیال ذهن ( صدای درونی ) و گفتگوهای متعدد نیز در آن وجود دارد که همگی تلاشی است برای ایجاد فضای دموکراتیک.

« بردیا حرفها را می‌شنید، اشارات را در می یافت، از این گروه به آن دسته ، از این فوج به آن خیل می‌رفت

- « ما دیگر به کسی تعهدی نداریم. تنها به خاطر او بود که ساکت مانده بودیم.»
- « ارزش آنرا داشت ، با رفتار انسانی‌اش .»
- « این که تعارف است، او را کشته‌اند، همه دست به دست هم داده‌اند: آدمکشها، سناتورها »
- « هیس ! به بختت لگد می‌زنی.» ( مجابی ،۱۳۷۲ : ۷ و ۷۷ )
- « مومیایی اندیشید: «هیچ وقت در خیابانها اینطور تنها نبوده‌ام. حس می‌کنم برهنه‌ام. چرا زودتر از خلوتگاه آن قلعه بیرون نجستم. اکنون و اینجا؛ این ویترینها و راهنماها، نئون سینماها، ترافیک راکد...آه از آنهمه آدمهای معین، حرفهای معین » (همان : ۴۵ )

نویسنده در قالب مونولوگ، تنهایی بردیاها و مصدقها را در گذر تاریخ نشان می‌دهد که چگونه بدست تزویر از پای در آمدند که چگونه « همه دشمنان علیه او متحد شدند ( اشراف، رجال، دربار، کشورهای خارجی ) و از پایش در آوردند» (رضا قلی ، ۱۳۸۹ : ۱۹۲).

اما ***سباق المسافات الطویله*** رمانی چند آوا است . منیف نه تنها در این رمان که در اکثر آن ها کمترین کاربرد را از زاویه دید دانای کل دارد . او داستان را بدست شخصیت های اصلی اش می سپارد و در پرتو آن رمان های چند آوایی موفقی می آفریند . ***سباق المسافات الطویه*** در کنار چند آوایی بودن دیالوگی هم هست، شخصیت های داستانی آزادانه تحرک دارند، آوای آنها سطح اندیشه‌شان را می‌نمایاند و هریک به مانند ملودی‌ای هستند که از پیوستن با هم نغمه‌ای به گوش می‌رسانند و نیز دیالوگ‌ها به شکلی پویا داستان را جلو می‌برند .

**۲-۲-۲ بهره‌گیری از ساختار گزارشی**

از جمله ویژگی‌های ساختاری دو رمان گزارشی بودن آن‌ها است. مجابی «به تاریخ مکتوب اعتقاد ندارد و به تاریخ نگری یا تاریخ انگاری باور دارد. کار او کند و کاو در تاریخ رسمی نیست، به شبه تاریخی که حاصل کنجکاوی-های خودش است دلبستگی دارد. تاریخ او از درون متون شعر و قصه‌های مکتوب، فرهنگ مردم، اسطوره‌ها و تمثیل‌ها دریافت می‌شود که مبهم اما واقعی است» ( مجابی ، ۱۳۸۳ : ۴۱۹ ). ***مومیایی*** نمود همین اسطوره‌ها و تمثیلها است و مجابی بی آنکه رویدادی را با سیر خط فنی پیش ببرد خود گزارشگر این داستان شبه تاریخی می گردد. «دهها تعبیر آرکائیک احضار می‌شود که در متن نثری شاعرانه و متلاطم بین متون ادبی و گزارش داستانی امروزین روان شود و فوت و فن شعری به کمک می‌آید تا با ریتمهای موزون خود به این نثر منقلب سامان بخشد» ( مجابی ، ۱۳۸۱ : ۱۴۶ )

- « خدایگان کشته شد.»

واقعه چون تندری در آسمان شبانه ترکید ، خبر بر بال های باد ، آفاق را در نوردید. مرگ خدایگان همچون زندگیش ، از دژ شاهی به سان طلسمی باطل شده ، به هوا برخاست( مجابی ،۱۳۷۲: ۶ )

منیف با استفاده از شیوه گزارش‌گونه، همچون یک مستندساز سعی کرده در عین حال که وقایع را روایت می‌کند جریان تاریخی را با نامگذاریهای هدفمند خود از چشم تیزبین خود ببیند. از آنجا که مضمون « استشراق » در ***سباق المسافات الطویله*** پر رنگ است پس اقتضا می‌کند که نویسنده شخصی را به عنوان مستشرق و گزارشگر فضای سیاسی اجتماعی و فرهنگی ایران قرار دهد. از همین رو پیتر مک دونالد که حافظ منافع بریتانیا در ایران است، به عنوان مستشرق چنین گزارشهایی می‌دهد .

«حال و روز کشور دارد روز به روز بدتر می‌شود. قیمتها سر به فلک گذاشته میانه دولتیها با هم شکرآب شده، شاید بدتر هم بشود. به ویژه که هر طرفی به آن یکی نیش می‌زند و کاسه کوزه را سر او می‌شکند. هیچ چشم آب نمی خورد که میانه شان خوب شود» (منیف ، ۱۹۷۴: ۱۰۹)

منیف این گزارشگری را به عهده ی یک جاسوس می گذارد تا بگوید غرب هماره در کنج خلوت کشورهای جهان سومی نشسته و منتظر فرصتی است تا به اهداف امپریالیستی خود دست یابد .

**۲-۲-۳- نمادگرایی**

نمادگرایی از جمله اسلوبهای بیانی است و یک نویسنده و یا شاعر ممکن است برای انگیزش خواننده و اثر بخشی بیشتر و بهتر سخن خود از این شیوه استفاده نماید و یا ممکن است واهمه سانسور او را به سمت این نوع بیان سوق

دهد . به دیگر بیان «در اثر ادبی ، نماد تمثیلی است از برای چیزی وصف ناشدنی، چیزی که سخن از آن به صراحت نرفته باشد» (شمیسا ، ۱۳۸۳: ۸۶ )

«نمادگرایی» یا پنهان نویسی، از جمله ویژگیهای ساختاری در رمان های **مومیایی** و **سباق المسافات الطویلة** است . مجابی معمولا علاقه دارد در مومیایی چیزی را به نام واقعی‌اش نیاورد و در این راستا پیشینه شعر و شاعری او به مددش می‌شتابد. در حقیقت مجابی از نماد برای برجسته‌سازی بهره می‌گیرد که شیوه‌ای معمول در ادبیات است. برای مثال در سراسر داستان، «مومیایی»، نمادی از یک روح عدالت‌خواه و همیشه جاویدان می‌شود. او « مومیایی» را یک تیپ قرار می‌دهد که هر بار و در سیر تاریخ در قالب یک عدالت‌خواه دیگر زنده می شود و این کار در جهت برجسته سازی صورت می‌گیرد .

«صد بار مرگ مرا خوانده است ، به شمشیرم کشته‌اند، در چاهم نگون کرده‌اند، بر دارها پوسیده‌ام، زنده در گور، در تنور ، در آتش ، در زهر، در تیزاب شده‌ام ، در میدان تیر ، جوخه‌های نیم شبی، گلوله بارانم کرده‌اند، به مسلسل بسته‌اندم، به نارنجک ، به بمب . صد بار مرگ مرا خوانده و دیگر بارم رانده است . از گور برشده‌ام، از آتش و زهر و گلوله و پوسیدگی و فردیت رسته‌ام ، باز آمده‌ام ، هر بار در تنی دیگر ، صدایی دیگر ، شورشی دیگر ، سرزمینی دیگر.» ( مجابی، ۱۳۷۲ : ۲۱۴ )

همچنین برخی از شخصیت‌ها و طبقه‌های اجتماعی نیز در قالب نماد بیان می‌شوند. مثلا برای منفعت طلبان و سودجویان داخلی که با فرهنگ بیگانه جامعه پذیر شده‌اند و اسباب کودتا علیه دکتر مصدق را فراهم آورده‌اند از نماد « رخدیس داران » یا «بی‌سران» استفاده می کند.

« رخدیسیان اکنون پیرمرد را در دایره ای وسیع محاصره کرده ، چون شکار جرگه ، حلقه خود را تنگتر می کردند » ( همان : ۲۲۳ )

یا در جایی دیگر از رمان در اشاره به قیام سی تیر سال ۱۳۳۱ می خوانیم :

«چند بار حسین یاد آور شد که به گربه‌ها غذا می دهند، دانه خرید تا پدر بزرگ شامش را به گنجشکان ندهد اما پیرمرد از این کار بیشتر خوشش می آمد... هر سحر بی ترس و پر هیاهو می آمدند ، بر ناوک چوبی نوک زنان ، پر و بال می افشاندند.. یک شب پیر مرد آن صدای ریز و تند را در خواب شنید. پرندگان چه زود آمده بودند.... باز آن روز بود، آخرین روزهای ماه چهارم. پشت میز خود نبود، دیگری با عینک سیاه و صورتی پفیده پشت میز او نشسته بود... پرندگان تابستان او را جستجو کنان، فریاد می‌کردند. گروه گروه مرغان سفید بال، بر سطح ابرها و کوچه‌ها و خیابانها می‌آمدند، کفن پوشیده بودند؟ مرغان سفید بال خونین شدند...اما همچنان پرواز کنان در انعکاس ابر سرخ تابستانی می آمدند ، پیرمرد دوباره نگاه کرد . کسی در اتاق و پشت میزش نبود، آرام برخاست، پشت میزش نشست» ( همان : ۲۱۸-۲۱۹ )

اما پیرامون بیان نمادین **سباق المسافات الطویلة** باید گفت که این بیان محدود به شیوه معمول نشده است. ما در این رمان شاهد رمز عینیت گرا و واقع گرا هستیم؛ «رمزی که تصویری رئالیستی ارائه داده و با نگاهی نقادانه به واقعیت می‌نگرد، رمان نویس در نحوه ارائه این تصویر و نقد واقعیت به صورت رمزی عمل می کند و از طریق شخصیت یا مکانی نمادین از واقعیتهای جامعه پرده بر می دارد » ( منیف ، ۱۹۹۱ : ۶۹ )

منیف در این رمان با بهره گیری از زمان ، مکان و شخصیت رمزی ، دوره دکتر محمد مصدق و سالهای ۳۱ و ۳۲ ایران را به تصویر می کشد. او شرق را نماد ایران گرفته است تا با پرداختن به این دوره مهم و تحولات آن، نوع نگاهی

که غرب به تمامی شرق دارد، دخالت بیگانگان در امور کشورهای شرقی و تلاش آنها برای رسیدن به اهداف امپریالیستیشان را نه فقط در ایران ، آن هم با موقعیت حساس و مهمش، که در تمامی کشورهای شرقی دیگر نیز بیان دارد .

همچنین منیف از دکتر مصدق با نماد پیرمرد زیرک و دلیر یاد می‌کند. به اعتبار اینکه وی با عملکردهایی همچون دفاع از استقلال سیاسی اقتصادی ایران نه تنها در دوره خود متمایز بود که ایران را نیز متمایز از دیگر کشورهای شرقی گردانید. «سیاست مصدق طی بیش از نیم قرن مبارزه سیاسی ایران بر اساس دو محور اساسی استوار بود، دفاع از استقلال سیاسی و اقتصادی ایران و کوشش برای استقرار دموکراسی . مصدق در دفاع از استقلال طرفدار موازنه منفی بود. یعنی مخالف با دادن هر نوع امتیاز به بیگانگان. همچنین وی تزی را عنوان کرد که بعدها از سوی جمال عبدالناصر، جواهر لعل نهرو ، ماشال تیتو و دیگر سران کشورهای غیر متعهد دنبال شد. او می‌گفت: گرسنه می‌مانیم و آزادی استقلال را از دست نمی‌دهیم» ( رضا قلی ، ۱۳۸۹ : ۱۸۸ )

همچنین منیف « توانسته است بصورتی نمادین رابطه شرق و غرب را به تصویر بکشد و در ضمن آن بیان دارد که غرب چه دیدگاهی به شرق و یک شرقی دارد » ( صالح ، ۲۰۰۴ : ۸۱ )

**نتیجه گیری**

- با توجه به شیوه تطبیقی آمریکائی که محدود به مسائل بیرونی نمی شود و در این نوع از تطبیق تمرکز اصلی روی ساختار درونی آثار صورت می‌گیرد، باید گفت که ***سباق المسافات الطویله و مومیایی***، مضمون و اندیشه‌ای عمیق و نگاهی نقادانه به وضعیت جامعه را در خود به نمایش گذاشته‌اند .

- چنین بر می آید که موضوع مردم با پردازشی متفاوت ، موضوعی مهم و محوری در هر دو رمان است. در تمامی دوره‌های تاریخی ***مومیایی*** ، قدرت در یک سو و افکار عمومی در سوی دیگر معادله قرار گرفته اما در ***سباق المسافات الطویه*** چنین نیست . هر دو نویسنده نگرشی واحد به موضوع مردم دارند؛ اینکه نقش مردم در معادلات سیاسی کشور ، مهم ، سرنوشت ساز و غیر قابل انکار است. در ***سباق المسافات الطویله*** صدایی برای مردمان دوره دکتر مصدق در نظر گرفته نشده اما در ***مومیایی***، مجابی با تلفیق دوره بردیا و دکتر مصدق صداها و نگرشهای مردم را به گوش رسانده و فضایی آزاد در داستان خلق می کند .
- هر دو نویسنده با استناد به دوره‌های تاریخی، موضعی انتقادی در قبال مردم دارند با این تفاوت که این انتقاد در ***مومیایی*** تنها متوجه مردم ایران است اما در ***سباق المسافات الطویله*** جدای از مردم ایران متوجه کل شرق است .
- در هر دو رمان نفوذ قدرتهای امپریالیستی در کشورهای شرقی و برخورد سلطه جویانه غربیان به تصویر کشیده شده؛ هر دو نویسنده بر این نگرش واحدند که چنین برخوردی هیچگاه به وقوع نخواهد پیوست مگر از طریق سودجویان داخلی که با فرهنگ غرب جامعه پذیر شده‌اند .
- در هر دو رمان دیالوگ ها غالب بر مونولوگ ها هستند با این تفاوت که دیالوگ های ***مومیایی*** در راستای پیش برد روایت نبوده و مجابی تنها آنها را برای ایجاد یک فضای دموکراتیک فراهم آورده اما دیالوگ های ***سباق المسافات الطویله*** درست در راستای پیش برد آن است .
- بهره گیری از ساختار گزارشی در جهت حفظ وحدت ارگانیک میان مضمون و ساختار رمان منیف بوده است و مجابی خود را گزارشگر تاریخ کشورش قرار داده و رخدادها را گزارشگری می کند ، اما با لحنی ادبی که ارتباط بخشی میان نثر رمان و خواننده از جمله دلایل به کار بردن این لحن است .

- نگاه منیف به مسائل سیاسی و موضوعات مهم و کیفیت بیان آن ها در قالب رمز و نماد بسیار تأمل برانگیز و هنرمندانه است و محدود به برجسته سازی و یک شیوه معمول در نمادگرایی نمی گردد .
- گرچه هر دو رمان، جزء رمان های تاریخی محسوب می شوند اما باید گفت مومیایی آنگونه که باید با مؤلفه های یک رمان تاریخی به پیش نمی‌رود. مومیایی فضایی نمادین و سمبلیک است ، آمیخته با نثری شعرگونه و شیوا. مضمون و فکر مطرح در این فضا در وجود شخصیتهای مستقل متبلور نمی شود، بلکه در قالب شعارهای کلی نمود می‌یابد . جز نثری شعر گونه ، داستانی عاطفی در این میان شکل نمی گیرد که حالت خشک گزارشی و تاریخی این فضا را بشکند . تاریخ روایت می‌شود، روایتی شعر گونه، بی آنکه با سیر فنی داستانی پیش رود و در بطن داستان هضم شود و این درست نقطه مقابل رمان **سباق المسافات الطويلة** است.

**پی نوشت**

۱–واژه پلی فونی و یا چند صدایی « polyphony » در موسیقی به قطعه و موسیقی ای گفته می شود که در آن چند خط موسیقی همزمان با هم نواخته و شنیده می شوند .

۲–میخائیل باختین « Mikhail Bakhtine » ، فیلسوف و متخصص روسی ادبیات بود که آثار تأثیرگذاری در حوزه نقد و نظریه ادبی و بلاغی نوشته است .

۳–رمان تاریخی Brief Definition and characterization of a Historical Novel

**فهرست منابع**

–رضا قلی ، علی ، ( ۱۳۸۹ ) ، *جامعه شناسی نخبه کشی* . چاپ سی و دوم . تهران : نشر نی .

- شمیسا ، سیروس ، ( ۱۳۸۳ ) ، *نقد ادبی* ، چاپ چهارم ، تهران : انتشارات فردوس .

- مجابی ، جواد ، (۱۳۷۲ ) ، *مومیایی* . تهران : انتشارات روشنگران .

- ------- ، ( ۱۳۸۳ ) ، *نگاه کاشف گستاخ* . تهران : افق .

- ------- ،( ۱۳۸۲) ، *شناختنامه ی جواد مجابی* . تهران : نشر قطره .

- ------ ، ( ۱۳۸۱ )، *کنار غیب ایستاده ام* . تهران : نشر قطره .

- باختین ، میخائیل ، ( ۱۹۸۸) ، *الکلمه فی الروایه* . یوسف حلاق . دمشق : وزاره الثقافه .

- جرار ، ماهر ( ۲۰۰۵ ) ، *عبدالرحمن منیف و العراق ( سیره و ذکریات )* . بیروت : المرکز الثقافی .

- زیاده ، غسان ( ۱۹۹۵) ، *قراءات فی الادب و الروایه ( الدراسات الادبیه و النقدیه )* . بیروت : دارالمنتخب العربی.

- صالح ، ابراهیم ، ( ۲۰۰۴ ) ، *أزمة الحضاررة العربیة فی روایات عبدالرحمن منیف* ، بیروت : المرکز الثقافی العربی .

- فریجات ، عادل ، ( ۲۰۰۰ ) ، *مرایا الروایه ( دراسات تطبیقیه فی الفن الروائی )* . بیروت : اتحاد الکتاب العرب .

- لحمدانی ، حمید ، ( ۱۹۸۸ ) ، *« الحوارية المنولوجية فی الروایة »* ، مجلة الکاتب العربی ، العدد ۲۰

- ماتا ایندورین ، کارلوس ، ( ۱۳۸۹ ) ، *« تعریف و توصیف مختصر رمان تاریخی »* ، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا ، شماره ۱۵۴

- منیف ، عبدالرحمن ، ( ۲۰۰۹ ) ، *عبدالرحمن منیف ۲۰۰۸* . بیروت : الموسسه العربیه للدراسات و النشر .

- - - - - - - - - ، ( ۱۹۹۲ ) ، *الکاتب و المنفی* . بیروت : الموسسه العربیه للدراسات و النشر .

- - - - - - - - - - . ( ۱۹۷۴ ) ، *سباق المسافات الطويله* . بيروت : الموسسه العربيه للدراسات و النشر .

- - - - - - - - - ، ( ۱۹۹۱) ، *مدار الصحراء ( دراسة فی ادب عبدالرحمن منيف )* ، بيروت : موسسة العربية للدراسات و النشر

-النابلسی ، شاکر ( ۱۹۹۲) ، *مباهج الحريه فی الروايه العربيه* . بيروت : موسسه العربيه للدراسه و النشر .

- النعيمی ، سلوی ، ( ۱۹۸۳ ) ، « *حوار مع منيف* » ، مجلة الكرمل ، العدد التاسع

# مقایسه قافیه زبان عربی و فارسی دری

محمد اسماعیل ناصری[۸]

**چکیده**

علم قافیه در میان زبان‌های عربی و فارسی‌دری، کاربردهای ویژه‌ای دارد و خصوصیات مختص به‌خود را داراست. قافیه یک اصطلاح قدیمی است که با شعر عربی از آغاز شعر وشاعری ارتباط تنگاتنگ داشته، وهم درابیات شعری اش قابل درک است، هرگاه بیت؛ به میان آمده از عدد متساوی مقاطع صوتی منظم به گونه‌ی مخصوص آن طوری که همه ابیات یک قصیده همراه یک دیگر هم‌گون باشند را گویند. بناء قافیه شامل مقاطع صوتی ( کمیت صوتی منظم که امکان تقسیم اش به واحد کوچکتر از خودش امکان پذیر نباشد، و آن عبارت از یک کتله واحد وصوتی است که دفعتا به آن نطق کرده می‌شود؛ مانند: کلمه قفا که متشکل از دو مقطعه صوتی ( قـــ ) و ( ـفا ) به میان آمده ولی به واحد کوچکتر از خودش قابل تجزیه نیست. میان انواع قافیه در زبان عربی و زبان فارسی تفاوت‌های وجود دارد. چنانکه در قافیه عربی به دو گونه مطلق ومقید ولی مطلق آن به هشت گونه و مقید آن به چهارگونه است و در قافیه فارسی دری به بیست گونه مطلق آن است ولی مقید آن به پنج گونه است.، همین فرق میان عیوب قافیه هم وجود دارد. همچنین شباهت‌های بسیاری نیز بین این دو، وجود دارد. از آنجایی که علم قافیه از جمله مباحث اساسی علم عروض است و دارای گونه‌های مختلف و کاربرد وسیع در دو زبان فارسی دری و زبان عربی دارد، بر آن شدیم تا به بررسی قافیه در دو زبان فارسی دری و عربی بپردازیم. در تحقیق این موضوع از شیوه‌ی کتابخانه‌ی استفاده شده است.

**کلید واژها:** حروف و حرکات قافیه، قافیه زبان عربی و فارسی، ویژگی‌های قافیه عربی و فارسی دری.

[۸] محمد اسماعیل ناصری استاد بخش زبان عربی دانشگاه کابل – افغانستان
ismailnaseri550@gmail.com

**مقدمه**

قافیه : قافیه. مشتق از قفو پس گردن از پی رونده. اتیته علی قافیته؛ ای علی اثره. پس آوند. سرواده و در اصطلاح عبارت است از مجموع آنچه تکرار یابد در الفاظ مشابهة الاواخر یا لفظی متغایرالمعانی که واقعند در اواخر مصراعها یا بیت‌ها کلمه اخیر از بیت که اعاده آن لازم باشد و یا آخرین حرف متحرکی در بیت که پس از آن حرف ساکنی باشد و این حرف ساکن پیروی حرف متحرک را نماید و یا حرفی که بنای قصیده بر آن باشد نزد شعراء آخرین کلمه از شعر را گویند. مانند لفظ حومل در این شعر:

قفا نبک من ذکری حبیب و منزل  بسقط اللوی بین الدخول فحومل

پیشینه تحقیق :

درباره  قافیه  در دو زبان فارسی و عربی، کتاب‌ها ونوشت‌های فروانی در دسترس قرار دارد. اما با مقاله وکتابی که درباره علم قافیه در دو زبان عربی و فارسی دری به گونه‌ی مقایسی باشد، برنخوردم. لذا بر آن شدم که به نگارش مقاله درباره  قافیه زبان پارسی دری و عربی دست بزنم.

ارزش :

این مقاله به گونه علمی و تحقیقی قافیه در دو زبان (عربی و فارسی دری) را مورد بررسی وکاوش قرار داده و نکاتی را نیز در مورد ویژگی‌های قافیه هر دو زبان بیان کرده است که خود راه گشای بهتر برای فهم قافیه زبان‌های مذکورمی‌باشد.

هدف تحقیق:

– هدف از  تحقیق قافیه در زبان‌های مذکور آشنایی و توضیح بیشتر برای پژوهندگان، ودانشجویان؛ و آشکار نمودن پیوند قافیه عربی و فارسی دری است.

– ارایه علمی گونه‌های قافیه از دو زبان عربی و پارسی دری.

– هدف از تحقیق قافیه در دو زبان یافت روابط و همگامی قافیه در زبان عربی و زبان فارسی دری بوده که به فضل الله انجام شد، تا هر دانشجو، پژوهنده، محصل بتواند به گونه‌ی ساده درک کنند که قافیه در دو زبان مذکور از لحاظ کار برد و ویژه‌گی‌ها به هم قرابت و نزدیکی دارد.

سوالات تحقیق:

این مقاله به دنبال پاسخ دادن به این سوالات است ک قافیه در زبان عربی و فارسی دری از هم چه تفاوت دارد؟ و آیا نحوه کاربرد قافیه در زبان عربی و زبان فارسی دری یکسان است یا خیر؟ و آیا منشأ قافیه در زبان عربی و زبان فارسی دری یکی است ویا هم فرق دارد؟.

علم قافیه : عبارت از علمی است که به وسیله آن می‌توان احوال آخر ابیات شعری را، از حیث حرکت، و سکون، لزوم، جواز، فصیح و قبیح آن شناخت.

قافیه عبارت از حروفی است که شاعر خویش تن را مکلف می شمارد برای آوردن آن در آخر تمامی ابیات قصیده.(هاشمی،۱۹۹۱: ۱۳۶).

قافیه تمامی آنچه که در آخر واقع شود، از این جمله بیت شعری مورد نظر است. اطلاق اصطلاح قافیه در نزد شعراء در بردارنده‌ی معانی فروانی است.

بعض‌ها این اصطلاح را استفاده نموده اند، ولی منظور شان از این اصطلاح قصیده و یا قصائد است. آن که هدفش قصیده است قول خنساء: وقافیه مثل حد السنا ن تبقی و یهلک من قالها

و مانند قول دیگر: نبئت قافیه قیلت تناشدها قوم سأترک فی أعراضهم نُدَبا

وآنچه که به آن قصائد مورد نظر است، مانند : گفتار حسان ابن ثابت :

فنُحکم بالقوافی من هجانا ونظربُ حین تخلطُ الدماءُ

وآنچه که از قافیه بیت شعر منظور است، مانند: گفتار دیگر:

أعلمه الرمایه کل یوم فما اشتد ساعدُه رمانی

وکم علمته نظم القوافی فلما قال قافیه هجانی ( سلطانی،۲۰۰۸: ۲۶۹)

اختلاف علماء در مورد قافیه در اصطلاح :

۱- خلیل ابن احمد وشاگردانش : أبوعمر الجرمی.. دو ساکن آخر بیت که در بین شان حروف همراه با تحرک ماقبل‌اش.

و به عبارت دیگر حروف متحرک که قبل از دوساکن در آخر بیت واقع شده باشد.

۲- از دیدگاه اخفش : کلمه‌ی آخر بیت است.

۳- از نظر فراء : واکثر کوفیون که هم دیدگاه فراء اند : قافیه : عبارت از حرف روی است.

۴- أبوموس الحامض معتقد است : انچه را که شاعر تکرارش را در آخر کل بیت حتمی دانست همان است.

۵- آراء زجاجی : قافیه دو حرف از آخر بیت را گویند.

۶- ابن کیسان به این نظراست که : قافیه تمامی آنچه که تکرارش لازمی باشد در آخر کلمه به آن گفته می‌شود. (سلطانی،۲۰۰۸: ۲۷۰).

نظر به موازنه‌ی ابن رشیق بین دیدگاه‌های که گذشت، وی می‌گوید: هرکه از روش خلیل و جرمی متابعت نماید همان بهتر است، زیرا که نسبت به دیگران استوار با علم و مضبوط محقق بنظر می‌رسد.

و به همین گونه بین دیدگاه خلیل و اخفش نیز موازنه انجام داده که وی می‌گوید : رأی خلیل نزد من بهتر و میزان ان ارجح‌تر است.

مباحث علم قافیه در برگیرنده‌ی موارد آتی است: تعریف قافیه، أسماء قافیه، حدود قافیه، حروف قافیه، حرکات حروف قافیه، انواع قافیه، القاب قافیه، عیوب قافیه

تعریف قافیه طوری که گذشت.

حدود قافیه: قافیه می‌تواند یک کلمه باشد، جزء ازکلمه باشد، و هم یک کلمه و جزء از کلمه دیگرباشد، و یا هم دو کلمه باشد.(سید،۱۹۹۳م:۳۲۲).

قافیه می‌تواند که یک کلمه باشد، مانند: قول مهلهل :

فلونبش المقابر عن کلیب فیعلم بالذ نائب أی زَیر؟

در این بیت قافیه کلمه ( زیر) است و ساکن که قبل از راء و دیگری که بعد از آن از نتیجه اشباع کسره به میان می‌آید.

و هم قافیه بعض از کلمه می‌باشد : مانند قول مهلهل :

فإن یک بالنائب طال لیلی فقد أبکی من اللیل القصیر

که در این بیت قافیه بعض از کلمه ( صیر) است.

وهم بعض اوقات قافیه دو کلمه می‌باشد : مانند قول امرئ القیس:

مکر، مفر، مقبل، مدبر معا کجلود صخطر حطه السیل من عل

در این بیت قافیه دو کلمه ( من عل ) است. ( عبدالحمید،۲۰۰۰م: ۲۰۰).

وهم بعض اوقات قافیه یک کلمه وبعض از کلمه‌ی دیگرهم می‌آید، مانند:

دمن عفت، ومحا معالمها هطل أجش، و بارح ترب

قافیه : از حاء ( بارح ) و واو ( ترب ) که منشأ از اشباع ضمه می‌گیرد.

وهم چنان قافیه دوکلمه وبعض از کلمه‌ی دیگر مانند قول شاعر

( قد جبر الدین الإله فجبر ) که قافیه در این بیت: ( از اللام إلی الراء ) است. آن دوکلمه عبارت از ( هاء وفعل ) است که مراد از آن کلمه : کلمه‌ی عرفی است، نه نحوی ونه لغوی. (عبدالحمید،۲۰۰۰م: ۲۰۰).

**أسماء حروف قافیه** : الروی، وصل، خروج، ردف، تأسیس، دخیل.

الروی : عبارت اند از هم‌ترین حروف وبیشترین آن از نگاه ثبات است، پس حرفی است که قصیده به آن بناء می‌شود و به همان نسبت داده می‌شود.

حروف هجاء به اعتبار انیکه روی واقع شود، و یانه شود به سه گونه است:

۱- درست نیست که روی بیاید و آن هفت حرف است: ۱- الالف الاطلاق، الالف ضمیر تثنیه، الالف که بناء حرکت را بیان کند، الالف بد از تنوین، الالف که به ضمیر غائب ملحق می‌شود.۲- واوالاطلاق، واوضمیر جمع که ماقبل آن مضموم باشد، واو که ملحق به ضمیر می‌آید. ۳- یاء الاطلاق، یاء ضمیرمتکلم، یاء ملحق به ضمیر مکسور ماقبل.۴- هاء سکت، هاء ضمیر متحرک ماقبل، هاء منقلب از تاء تأنیث.۵- تنوین به تمام اقسام آن.۶- نون تأکید خفیه. ۷- همزه وقف.

۲- درست است که روی و یا وصل بیاید و آن هشت حرف است: ۱- الالف الاصلی، الالف زائد برای تأنیث.۲- واو اصلی مضموم ماقبل.۳- یاء اصلی ساکن و ماقبل مکسور.۴- یاء نسبت خفیفه.۵- هاء اصلی متحرک ماقبل.۶- تاء تأنیث ساکن، و تأنیث متحرک.۷- کاف خطاب.۸- میم بعد از هاء و کاف.

۳- فقط روی می‌تواند بیاید، و آن چهار حرف است: ۱- تاء تأنیث ساکن و مفتوح ماقبل، تاء تأنیث که ماقبل آن ساکن باشد، تاء تأنیث متحرک که ماقبل اش متحرک باشد، تاء تأنیث مشدد.۲- یاء ساکن و مفتوح ماقبل، یاء ساکن ماقبل آن، یاء متحرک و متحرک ماقبل باشد، یاء مشدد.۳- یاء نسبت ثقیله.۴- هاء ساکن ماقبل: اصلی، زائد و مضاعف.

۲- وصل : عبارت از حرف مدی است که از اشباع حرکت روی مطلق به میان می‌آید، ویا هم هاء است که بعد از حرف روی می‌أید.مثال: أقلی اللوم عاذل، والعتابا وقولی إن أصبت لقد أصابا

وصل از اشباع حرف مد الف به میان می‌آید. وهم می‌شود که حرف مد واو باشد مانند قول شاعر:

متی کان الخیام بذی طلوح سقیت الغیث أیتها الخیامُو

ونیز اگر حرف مد یاء باشد هم از اشباع حرکت آن وصل به وجود می‌آید، مانند:

کمیت یزل اللبد عن حال متنه کما زلت الصفراء بالمتنزل

اما اگر هاء حرف وصل باشد می‌تواند ساکن، مفتوح، مضموم و یا مکسور باشد. مانند:

هاء ساکن حرف وصل : وقفت علی ربع لمیه ناقتی فما زلت أبکی حوله، و أخاطبُه

هاء مفتوح حرف وصل : یوشک من فر من منیته فی بعض غرّاته یوافقهَا

هاء مضموم حرف وصل: فیالائمی دعنی أغالی بقیمتی فقیمه کل الناس ما یحسنونهُ

هاء مکسور حرف وصل: کل امرئ مصبح فی أهله والموت أدنی من شراک نعلهِ

۳-خروج : عبارت از حرف مدی است که از اشباع حرکت هاء وصل منشأ می‌کیرد. مانند: الالف در (یوافقها )، و واو در( یحسنونه )، و یا در ( نعله )، در ابیات گذشته.

۴-ردف : عبارت از حرف مد و یا حرف لین است، که قبل از حرف روی قرار می‌گیرد، و میان آن و میان روی هیچ فاصله‌ی نمی‌باشد. مانند: الالف مد: الاعم صباحا ایها الطلل البالی وهل یعمن من کان فی العُصُرالخالی؟

واو مد : قم للمعلم وفه التبجیلا کاد المعلم أن یکون رسولا

و یاء حروف لین : إذا المرء لم یدنس من اللئوم عرضه فکل راء یرتدیه جمیل

۵-تأسیس : عبارت از الف است که قبل از روی قرار می‌گیرد.

ألایاد یارالحی بالأخضر اسلمی ولیس علی الأیام، والدهر سالم

۶-دخیل : عبارت از حرف متحرک است که در میان تأسیس و روی واقع می‌شود. مانند: لام در کلمه ( سالم). با قید متحرک از ردف احتراز شده است. فقط در یک کلمه تأسیس و ردف باهم جمع شده نمی‌تواند، دیگر تمامی حروف امکان جمع شدن شان دریک کلمه است. مانند: یوافقها: که تأسیس، دخیل، روی، وصل و خروج باهم جمع شده است. ( عبدالحمید، ۲۰۰۰م: ۲۱۳).

**تعدد قافیه**

به یک قافیه بودن در قصائد شعر عربی اصل است، هرگاه قصیده‌ی به یک روی آغاز شود تا به نهایت به همان روی ادامه پیدا می‌کند. در صورت تمایل می‌توانید اکثرقصائد اشعار عربی را به گونه موحده دریابید.

تنوع قافیه : بعض اوقات قافیه متنوع می‌شود، این دیگر گونی و تعدد در قافیه گریز از قیود یک نوع بودن در قافیه است.

اما خروج از قافیه یک نوعی طریقه‌های گوناگون دارد، که به چند گونه‌ی آن بطور نمونه می‌پردازیم.

۱- مزدوج : عبارت اند از آوردن دو بیت هم قافیه از بحر مشطور و درحین وقت یکبار از قافیه بحر دیگری می‌آورد؛ که این گونه مثال فروانی دارد در حکم، امثال و حکایات الاطفال علوم دیگر. و از این جمله می‌توان به مزدوج ابی عتاهیه اشاره کرد که بیشتر از چهار هزار بیت است. وهم چنان مزدوج الفیه بن مالک که در صرف و نحو شهرت بسزای دارد.

۲- مسمط : مسمط از چندین بخش تشکیل می شود.بدین صورت که در هر بخش،همه ی مصراع های آن بخش غیر از مصراع پایانی آن بخش با هم، هم قافیه اند. در مسمط هر بخش را" رشته"و مصراع پایانی هر بخش یا رشته را"بند"می گویند

۳- منشطر : می‌توان این را مثلث هم نامید، هرگاه قصیده‌ی که متشکل از سه شطر باشد، و دوشطر آن به یک قافیه و شطر سوم آن به قافیه دیگری می‌آید که تبدیل قافیه در شطرسومی الزامی پنداشته می‌شود. ( سمان،۱۹۶۸م: ۲۴۸ )

۴- مربع : نسبت به منشطر شهرت زیادتر دارد، و به دو گونه است: الف: عبارت از قصیده‌ی است که متشکل از چهاربیت باشد، ولی دو بیت آن به یک قافیه و دو بیت دیگر به قافیه دیگری بیاید.

باء: این مربع همانند منشطر است یعنی اینکه متشکل از چهار بیت است ولی سه بیت آن به یک قافیه و یک بیت آن به یک قافیه دیگر می‌آید.

۵- **مخمس** قصیده‌ی پنج‌مصراعی را گویند به دو گونه است : الف: مخمس که متشکل از پنج مصراع باشد ولی در تمامی مصراع‌هایش باهم، هم قافیه باشد. ب : که چهار مصراع اول آن هم قافیه باشند، ولی مصراع آخرش با آن هم قافیه نباشد.

( سمان،۱۹۶۸م: ۲۵۰ )

حرکات حروف قافیه :

قافیه را طوری که بیان کردیم دارای حروف معین بود که ذکرشان گذشت، و همین حروف دارای حرکاتی است که بیان می‌گردد، سخن از قافیه بطور کامل بیان نمی‌گردد هنگامی‌که از حروف بحث شود و لی از حرکت که ارتباط محکم با حروف دارد، مورد بحث قرار نگیرد. بناء قافیه دارای شش حرکت است که ذیلا بیان می‌گردد:

۱- مجری : عبارت از حرکت روی مطلق است، که این حرکت می‌تواند فتحه ( صامَا ) و کسره لام از ( علی الجبلِ )

۲- نفاذ : عبارت از حرکت هاء وصل است، و این حرکت فتحه، ضمه وکسره بوده می‌تواند:( شعارهَا)، (شعارهُ)، ( شعارهِ).

۳- حذو: حرکت حرفی است که قبل از ردف واقع شود. فتحه، ضمه وکسره می‌باشد.( قَاضی)، ( رسُول )، ( جمِیل).

۴- اشباع: حرکت حرف دخیل را گویند. مانند: کسره قاف از ( یعاقِبه).

۵- رس: عبارت از حرکت حرف ماقبل تأسیس را گویند. مانند: فتحه عین ( المعَابد).

۶- توجیه: عبارت از حرکت حرف ماقبل روی مقید را گویند. مانند: فتحه راء از ( العرَب).( عتیق،۲۰۰۰م: ۱۳۷ )

**أنواع قافیه**

قافیه از حیث اطلاق و تقیید به دو گونه‌ی مطلق ومقید تقسیم می‌گردد.

قافیه از نگاه حرکت روی به قافیه مطلق و قافیه مقید تقسیم گردیده که هرکدام به نوبه‌ی خود دارای تقسیم دیگر هم است:

۱- قافیه مطلق به شش گونه است:

۱- مجرد از تأسیس و ردف موصول به حرف مد، الف، واو و یاء باشد. به الف مد، مانند:

يعاتبنی فی الدين قومی وإنما ديونی فی أشياء تكسبهم حمدا

دال : روی، والالف : وصل است.

۲- مجرد از تأسيس و ردف موصول به هاء، مانند گفتار طرفه :

للفتی عقل يعيش بـــــه حيث تهـــدی ســـــــاقهُ قدمُه

ميم: روی، و هاء ساكن: وصل، ولا ردف و لا تأسيس.

۳- مردفه موصول به حرف مد، الف، واو، و ياء؛ مانند شعرآتی كه وصل به ياء است.

وطنُ الحـــــرّ ليس أرضا ومـــاء أوبيوتا رفيعـــــه البنيانِ

حيث تسمو مبادئ، حيث تعلو رايهُ اللهِ، هذه أوطـــــانی

الف: ردف. نون : روی. وياء بعد از نون وصل.

۴- مردوفه موصول به هاء ساكن، مانند: ورأيت الدنيا بعينی صبیّ لم يكن بعد حاملا أحـــــزانه

الف ردف . و نون : روی. و هاء : وصل.

۵- مردوفه موصوله به هاء و خروج، مانند : غَفَتِ الديار محلُّها فمُقا مُهـــــا بمنی تأبَّد غَولُهـــــا فَرجامُها

ميم روی. الف كه قبل از آن است، ردف. و هاء: وصل. والف بعد از هاء: خروج

۶- موسسه موصول به حرف مد، الف، واو، و ياء؛ مانند قول متنبی: ( وصل با واو )

علی قدر أهل العزم تأتی العزائمُ وتأتی علی قدر الكرام المكارمُ

در كلمه ( مكارمُ ): الف تأسيس، و راء دخيل و ميم روی، و واو وصل است.

۷- موسسه موصول به هاء ساكن، مانند:

إذا كنتَ فی كل الأمور معاتبا صديقک، لن تلقی الذی لا تعاتبه

الف تأسيس، و تاء دخيل، و باء روی، و هاء وصل است.

۸- موسسه موصول به هاء متحرک و خروج ، مانند:

هو الذی رفع الأهرام من أدب وكان فی تا جها أغلی جوا هره

الالف تأسيس، و هاء دخيل، و راء روی، و هاء وصل، و ياء خروج است. ( بنوی،۲۰۰۰م: ۲۴۰ )

( ب ) قافيه مقيد به سه گونه است:

۱- مجرد : تزينُ النساءُ إذا ما بدت ويبهتُ من حسنِها من نظر

۲- مردوفه: كل عيش صائر للزوال

۳- موسسه : لا يمنعنک من بغا ءالخير تعقاد التمائِم (مصطفی۲۰۰۲:۱۲۲).

عیوب قافیه

توجه عروضیون به بحروف و حرکات قافیه نشانگر اهمیت و جایگاه حروف و حرکات قافیه است، زیرا که از ضرورت‌های شعری به حساب می‌آید، هرگاه قصیده‌ی شاعر به بیت اول اش به قافیه مردوف و یا موسسه آغاز شود برای شاعر لازمی است که در تمامی ابیات قصیده‌ی خویش به آن استمرار جوید. در زبان عربی قافیه را به انواع گوناگون آن مورد بررسی قرار می‌دهند، که از آن جمله نیز عیوب قافیه هم شامل بحث است. مشهورترین عیوب قافیه قرار ذیل اند:

۱- اقواء : اختلاف حرکت روی ( بالضم وکسر فقط ) (( دیدگاه اخفش است)).

سقط النّصیف و لم تُرد اسقاطهُ  فتناولتهُ وا تّقتنا باليـــــد

بمخضّب رخص کأنّ بنـــانهُ  عنم یکاد من اللطافه یُعقدُ

و یا :  من آل میّه رائحُ أو مغتدِی  عجـــــــلان ذا زاد وغیر مُزوّدِ

زعم البوارح أن رحلتنا غدا  وبذاک خبّرنا الغُـــــرابُ الأسودُ

حرف روی در بیت اول ضمه است، و در بیت دوم حرف روی در بیت دوم کسره است.

۲- سناد : عبارت از اختلاف آن چه که قبل از روی باشد، حروف و یا حرکات. آنچه که متعلق به حروف است به دو گونه است: سناد تأسیس، وسناد ردف است. و اما از حرکات: سناد اشباع، سناد حذو، سناد توجیه

۳- ایطاء : عبارت از تکرار کلمه‌ی است که شامل قافیه در دو موضع متقارب باشد.

هرآنچه که از یک دیگر دروی جوید ایطاء است، ولی در این تباعد وجود یکی از دو امر شرط است:

الف: بعد مکانی. ب: بعد معنوی

۴- تضمین : عبارت نیازمندی یک بیت در معنا به بیت دیگری از ابیات شعری که این نیازمندی یا لازمی است و یا غیر لازمی، ضمن وجود لفظ در بیت اول که اشاره به تعلق معنا در بیت دیگر دارد.

۵- اکفاء : عبارت از اختلاف حرف روی در یک قصیده است. و یا بیشتر در حروف متقارب المخرج باشد،مانند: جمع بین عین وغین، و نون و میم، و یا دال وطاء. جمع بین عین وغین:  بنی إن البرّ شیء هیّنُ  المنطقُ اللّینُ والطُّعیِّمُ

۶- اصراف : عبارت از اختلاف مجری است به فتحه و غیر آن؛ این عیب نسبت به اقواء شدیدتراست. ( عبداللطیف،۱۹۹۹: ۲۴۷ ) و حال به بررسی قافیه در زبان فارسی می‌پردازیم:

کلمه‌های نا مکرر آخر بیت‌ها ومصراع‌ها را که تمام یا قسمتی از آن‌ها هماهنگ و آخرین حرف اصلی آن‌ها یکسان است، قافیه می گویند. مثلا در بیت :  ای نام تو بهترین سر آغاز  بی‌نام تو نامه کی کنم باز

دو کلمه‌ی (( آغاز وباز)) کلمات قافیه هستند. اگر کلمه یا کلماتی عینا در آخر بیت‌ها ومصراع‌ها تکرار شده باشد به آن‌ها ردیف گفته می‌شود. دراین صورت کلمه‌ی پیش از ردیف، کلمه قافیه است. مثلا در بیت:

کوی عشق آمد شد ما بر نتابد بیش از این  دامن تر بردن آنجا بر نتابد بیش از این  ( خاقانی)

(( بر نتابد بیش از این )) ردیف و (( ما و آنجا )) کلمات قافیه هستند.

آنچه در باره قافیه باید مورد توجه قرار گیرد این است که قافیه تنها تکرار کلمات هماهنگ در آخر مصراع‌ها و بیت‌ها نیست ونقش مهم‌تری در شعر دارد و علاوه بر آن‌که خیال‌انگیزی شعر را می‌افزاید و یادگیری آن را آسان می‌کند ونمودار وحدت وتناسب شعراست، نقش‌های دیگری نیز دارد.

آهنگ و توازن شعر به چند عامل بستگی دارد که مهم‌ترین آن‌ها وزن، قافیه، ردیف، جناس، موازنه، ترصیع وهماهنگی حروف است. قافیه در واقع هماهنگی و همسانی صامت‌ها ومصوت‌های آخر کلمات قافیه است و مکمل وزن شعراست.

شعرهایی که دریک وزن وبحر هستند ولی قافیه‌های متفاوت دارند، اغلب تأثیر متفاوت در شنونده ایجاد می‌کند؛ مثلا تفاوت لحن حماسی شعر فردوسی ولحن آرام و پدرانه‌ی بوستان سعدی که هر دو در یک وزن سروده شده‌اند، تا حدی هم مربوط به طرز استفاده از کلمات پایان مصراع‌ها ( قافیه) است واین که گفته‌اند اگر فردوسی می‌خواست بیت:

خدا کشتی آنجا که خواهد برد  وگر ناخدا جامه بر تن درد

را بگوید، این گونه می‌گفت:  برد کشتی آنجا که خواهد خدای  وگر جامه بر تن درد ناخدای

بیشتر به تفاوت قافیه نظر داشته‌اند. چرا که در گفته‌ی سعدی، کلمات قافیه (( برد و درد )) و حرف روی، صامت (( د )) است که قابلیت کشش ندارد و در گفته‌ی منسوب به فردوسی، کلمات قافیه (( خدای وناخدای )) است که واج‌های پایانی آن‌ها از قابلیت کشش برخوردار است.

علاوه بر مواردی که یادشد، قافیه درمیان کلمات شعر تشخّص لفظی دارد، از طریق آهنگ کلمات مفهوم را به‌خواننده وشنونده القامی کند، مصراع‌های شعر را تفکیک ومشخص می‌کند وتوجه‌خواننده را به زیبایی ذاتی کلمات زبان جلب می‌کند و در نهایت بر خیال‌انگیزی شعر می‌افزاید.

قافیه در شعر سنتی فارسی به کلمات هماهنگ و غیر تکراری پایان بیت‌ها و مصراع‌ها گفته می‌شود، اما قافیه می‌تواند در مفهوم و سیع خود شامل قافیه‌ی شعر نو که جابه‌جا با فا صله‌ای خاص و اغلب غیر مساوی تکرار می‌شود و همچنین به قافیه‌ی درونی یعنی کلمات هماهنگی که شاعر در آغاز و در درون مصراع‌ها می‌آورد، نیز اطلاق شود.

اما چنانکه اشاره شد، در ادبیات سنتی تنها به کلمات مشابه پایان بیت‌ها و مصراع‌ها گفته می‌شود و مباحث مهم مربوط به آن عبارت است از: حروف قافیه، حرکات قافیه عیوب قافیه، حدود قافیه و اصناف قافیه.

**حروف قافیه**

اساس قافیه حرف ((روی)) است. روی آخرین حرف اصلی کلمات قافیه است و علت این که گفته‌اند: (( قافیه در اصل یک حرف است. )) این است که قافیه بدون روی قابل تصور نیست، یعنی باید آخرین حرف اصلی کلمات قافیه یکسان باشد. اما حروف دیگر قافیه ممکن است در کلمات قافیه باشند و ممکن است نباشند. مثلا در بیت :

برسمرقند اگر بگذری ای باد سحر  نامهٔ اهل خراسان به بر خاقان بر

کلمات ((سحر و بر)) کلمات قافیه و حرف ((ر)) حرف روی است و جز روی هم هیچ حرفی از حروف قافیه در این کلمات نیست.

علاوه بر روی، هشت حرف نیز در قافیه نقش دارند که چهار حرف از این هشت حرف پیش از روی و چهار حرف پس از روی می‌آیند.

حروفی که پیش از روی می‌آیند و جزو قافیه هستند، تأسیس، دخیل، ردف وقید نام دارند:

۱- حرف تأسیس: اگر مصوت بلند ((ا)) با فاصلهٔ یک حرف متحرک پیش از روی بیاید، حرف تأسیس خوانده می‌شود.

از سر کوی تو هر کو به ملالت برود  نرود کارش و آخر به خجالت برود

ویا:  رسانیدن امر حق طاعت است  ز زندان نترسم که یک ساعت است

دراین بیت ((برود)) ردیف، ((ملالت وخجالت)) کلمات قافیه، ((ت)) حرف روی و ((ا)) حرف تأسیس است.

۲- حرف دخیل: حرف متحرکی است که میان حرف تأسیس وحرف روی فاصله می شود. در کلمات ((ملالت وخجالت)) حرف ((ل)) که بین حرف تأسیس ((ا)) و حرف روی ((ت)) فاصله شده ومفتوح هست حرف دخیل است. دربیت.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند  وز جدایی‌ها شکایت می‌کند

((می‌کند)) ردیف، ((حکایت وشکایت)) کلمات قافیه و حرف ((ی)) حرف دخیل است.

ویا :

گفت خود آن چیست کش حاصل نشد  یاچه دولت ماند کو واصل نشد ( مولوی)

مگو شهد شیرین شکر فایق است  کسی را که سقمونیا لایق است ( بوستان سعدی)

۳- حرف ردف؛ ردف دو نوع است: ردف اصلی و ردف زاید.

الف) ردف اصلی: اگر (( ا، و، ی )) ( مصوت های بلند) بی فاصله یا با فاصلهٔ یک حرف ساکن پیش از روی بیایند، ردف اصلی خوانده می‌شود.  آفتاب آمد دلیل آفتاب  گردلیلت باید از وی رو متاب

خود قلم اندر نوشتن می‌شتافت  چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت

دربیت نخست مصوت بلند ((ا)) بی‌فاصله پیش از روی آمده و در بیت دوم با فاصلهٔ یک حرف ساکن و هردو مورد ردف اصلی نام دارد.

ب) ردف زاید: حرف ساکنی است که بین مصوت‌های بلند ((ا، و، ی)) و حرف روی می‌آید. مانند حرف‌های ((ف و س)) در کلمات ((تافت و دوست)) در این ابیات : خود قلم اندر نوشتن می‌شتافت چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت

ز بیگانه پرهیز کردن نکوست که دشمن توان بود در زی دوست

۴- حرف قید : هر حرف صامت ساکنی که بی‌فاصله پیش از روی بیاید وقبل از آن حرف صامت ساکن هم مصوت‌های بلند ((ا، و، ی)) نیامده باشد، آن حرف، حرف قید خوانده می شود :

برومند باد آن همایون درخت که در سایهٔ او توان برد رخت

درکلمات ((درخت و رخت)) حرف ((خ)) قید است.

حروفی که پس از قافیه می‌آیند و جزو قافیه محسوب می‌شوند عبارتند از: وصل، خروج، مزید و نایره.

۱- حرف وصل: هر حرفی که بی‌فاصله پس از روی بیاید، حرف وصل خوانده می‌شود:

هوا خواه توام جانا و می‌دانم که می‌دانی که هم نادیده می‌بینی و هم ننوشته می‌خوانی

درکلمات ((می‌دانی و می‌خوانی))، ((ا)) ردف اصلی، ((ن)) حروف روی و ((ی)) حرف وصل است.

۲- حرف خروج : حرفی است که بی‌فاصله پس از حرف وصل می‌آید :

ز باغی که پیشینگان کاشتند پس آیندگان میوه برداشتند

چو در کشت و کار جهان بنگریم همه ده کشاورز یکدیگریم

دربیت اول حرف ((د)) در کلمات ((کاشتند و برداشتند)) و در بیت دوم حرف ((م)) در کلمات ((بنگریم و یکدیگریم)) حرف خروج است.

۳- حرف مزید : حرفی که بی‌فاصله پس از حرف خروج می‌آید، مزید نام‌دارد :

شیر مردا توچه ترسی زسگ لا غرشان برکش آن تیغ چو پولاد و بزن بر سرشان

در کلمات ((لاغرشان و سرشان))، ((در)) حرف روی، ((ش)) حرف وصل، ((ا)) حرف خروج و ((ن)) حرف مزید است.

۴- حرف نایره : یک یا چند حرف است که پس زا مزید می‌آید :

توگسستی عهد دل‌ها ما به هم بستیمشان با هم اندر رشتهٔ زلف تو پیوستیمشان

در کلمات ((بستیمشان و پیوستیمشان))، ((س)) قید، ((ت)) روی، ((ی)) وصل، ((م )) خروج، ((ش)) مزید و هر دو حرف (( ان )) نایره هستند.

کلماتی که داری حرف مزید و حرف یا حروف نایره هستند، ثقیلند و کمتر به عنوان کلمات قافیه به کار می‌روند.

از میان حروف قافیه تنها رعایت ( التزام ) حرف تأسیس و دخیل الزامی نیست و رعایت بقیة حروف یعنی : ردف، قید، روی، وصل، خروج، مزید و نایره الزامی است و رعایت نکردن آن‌ها قافیه را معیوب می‌کند.

**حرکات قافیه**

در بخش حرکات قافیه از مصوت‌های کوتاه ( فتحه، ضمه، کسره ) که حرکت به حساب می‌آیند، سخن گفته می‌شود. حرکاتی که در قافیه مورد بحث قرار می‌گیرد، شش نوع است:

رس، اشباع، حذو، توجیه، مجری، نفاذ.

۱. رس : فتحة حاصل از حرف تأسیس (( ا )) را رس می‌گویند.

قدما مصوت‌های بلند را یک حرکت ویک ساکن ( یک مصوت کوتاه ویک صامت ) فرض می‌کردند و از نظر آنان (( ا )) فتحه‌ای به حرف پیش از خود می‌داد و خود ساکن به شمار می‌آید. همچنین (( و )) ضمه‌ای به حرف پیش از خود می‌داد و خود ساکن حساب می‌شد و به این ترتیب حرف تأسیس که (( ا )) است فتحه‌ای به ماقبل خود می‌دهد و همین فتحه است که رس نام گرفته است:

بود در ذات حق اندیشه باطل  محال محض دان تحصیل حاصل

کلمات (( باطل و حاصل )) کلمات قافیه هستند. (( ل )) روی، (( ط و ص )) دخیل، (( ا )) تأسیس وفتحة حاصل از (( ا )) که شامل حرف ما قبل یعنی (( ب و ح )) می‌شود، رسّ است.

۲- اشباع : حرکت حرف دخیل وحرکت پیش از روی متحرک را اشباع می‌گویند.

وجود من به کف یار جز ساغرنیست  نگاه کن به دوچشمم اگرت باور نیست

فتحة (( غَ )) و (( وَ )) اشباع است. ونیز در بیت زیر :

رها نمی‌کند ایام در کنار منش  که داد خود بستاند به بوسه از هنش

فتحة (( م و هـــ ))( حرکت پیش از روی متحرک) اشباع است.

۳-حذو : حرکت پیش از ردف اصلی و قید است.

نخواهی که ضایع شود روزگار  به نا کار دیده مفرمای کار

فتحة (( گ و ک )) که حاصل از (( ا )) ( ردف اصلی ) است، حذو نام دارد و در بیت :

صبحدم مرغ چمن با گل نو خاسته گفت  نازکم کن که در این باغ بسی چون توشکفت

ضمة (( گ، ک ))  حرکت پیش از حرف قید حذو است.

۴-توجیه : حرکت پیش از روی ساکن است. الا یا خیمگی خیمه فروهل  که پیشاهنگ بیرون شد زمنزل

کسرة (( هـ و ز )) توجیه است.

۵-مجری: حرکت حرف روی است. چو بر شکست صبا زلف عنبر افشانش به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش

فتحة (( ن )) مجری است.

۶-نفاذ : حرکت حروف پس از روی ( وصل، خروج، مزید، نایره ) را نفاذ گویند :

دراین محرابگه معبود شان چیست؟ وز این آمد شدن مقصود شان چیست؟

(( چیست)) ردیف، (( معبودشان ومقصودشان )) کلمات قافیه، (( د )) روی، (( ش )) وصل وفتحة (( ش )) نفاذ است.

قاعدة حرکات قافیه

رعایت حرکات قافیه ضروری است و اختلاف آن‌ها تنها در یک مورد جایز است وآن و قتی است که رویّ به جهت پیوستن به حرف وصل متحرک شده باشد. در این صورت اختلاف حرکت پیش از حرف قید ( نوعی حذو ) و حرکت پیش از روی متحرک ( نوعی اشباع ) جایز است. (شمیسا،۱۳۸۳:۱۴۵).

**عیوب قافیه**

عیب‌های قافیه دو دسته است: دسته‌ای که نامی بر آن‌ها گذاشته‌اند وبه عیوب ملقبه مشهورند و دستة دیگر که نامی بر آن‌ها ننهاده‌اند و عیوب ملقبه خوانده می‌شوند.

عیوب ملقبه : مشهورترین عیب‌های ملقبه چهار عیب است : اقواء، اکفاء، سناد و ایطاء.

۱- اقواء : به اختلاف حرکت حذو و توجیه اقواء می‌گویند.

مثال برا اختلاف حذو: گل تازه در باغ چندان شکفت که بویش همه دشت و صحراء گرفت

مثال برای اختلاف توجیه: از غصة هجران تو دل پُر دارم پیوسته از آن دیده به خون تَر دارم

۲- اکفاء: به اختلاف حرف روی اکفاء گفته می‌شود: بی مراد او نجنبد هیچ رگ درچهان ز اوج ثریا تا سمک

البته حروفی که تلفظ ( مخرج ) آن‌ها به هم نزدیک است با هم قافیه می‌شوند؛ مانند (( گ و ک ))، (( د و ط ))، (( ب و پ )).

۳- سناد : اختلاف حرف ردف اصلی و یا ردف زاید است، چنان‌که اگر (( یار )) با (( دوری )) و (( بافت )) با (( باخت)) قافیه شده باشد، می‌گویند قافیه دارای عیب سناد است.

مثال برای اختلاف ردف اصلی: کنی نا خوش به ما بر زندگانی اگر از ما دمی دوری گزینی

مثال برای اختلاف ردف زاید : شهریار اندر پی او اسب تاخت تا که او را در بیابانی بیافت

۴- ایطاء : مکرر آوردن قافیه است و این تکرار یا آشکار است و درنظر اول می‌توان متوجه تکرار آن شد ( ایطاء جلی)، مانند قافیه کردن (( خوب‌تر و بدتر )) و یا آشکار ومشخص نیست وپس از دقت زیاد، تکراری بودن قافیه معلوم می‌شود ( ایطاء خفی) مانند قافیه کردن کلمات (( رنجور ومزدور)). در اصطلاح ادبیان، تکرار علامت جمع در قافیه که نوعی ایطاء است، (( شایگان)) خوانده می‌شود، مانند قافیه کردن کلمات: مردان، زنان، نیکان و خوبان.

مثال ایطاء جلی : چگونه بلایی که پیوند تو بجویی بد است و نجویی بتر
شبی صبح کردم چگونه شبی شبی از شب داج تاریک تر

مثال ایطاء خفی: زان سلطنت گذشت به آن کشی بین همت ملوک توانا را
اشراق شمس باطن اگر دیدی روشکر گوی دیدهٔ بینا را
برحسب حال خود به در ختمی بگشای قفل خاتم گویا را

**عیوب غیرملقبه**

عیوب غیرملقبه قافیه را متعدد دانسته اند. دراینجا به موارد مشهورتر اشاره می‌کنیم:

۱- روی در مصراعی متحرک است و در مصراعی دیگر ساکن :
صلاح کار کجا ومن خراب کجا ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا

۲- قافیهٔ معمولی یا معموله که شاعر کلمهٔ مرکب را بسیط فرض می‌کند و یکی از حروف آن را روی قرار می‌دهد:
به خدایی که شمع گنبد چرخ در بر نور اوست پروانه
کانچنانم ز رنج دوری تو که ندانی که زنده‌ام یا نه

۳- کلمه‌ای را در تنگنای قافیه تحریف می‌کند و یا ممال می‌کنند و یا به تخفیف می‌آورند:
اگر کار بودست و رفته قلم چرا خورد باید به بیهوده غم..
شنودی که با زور و بازوی پیل رهی بود کاووس را روستم
شاهد مثال در کلمهٔ (( روستم )) است که تحریف شدهٔ کلمهٔ که تحریف شدهٔ (( رستم )) است.

۴- پاره‌ای از یک کلمه را قافیه قرار می‌دهند و پارهٔ دیگر را ردیف قرار می‌دهند:
خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز پیش‌تر زان که شود کاسهٔ سرخاک انداز
عاقبت منزل ما وادی خاموشان است حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز

در این ابیات (( انداز )) ردیف است و (( طربناک و افلاک )) کلمات قافیه هستند، ولی در مصراع دوم بیت اول قافیه و ردیف کلمهٔ مرکب (( خاک انداز )) است که شاعر با مهارت خاص قسمتی از کلمه را قافیه و قسمت آخر را که مشابه ردیف است، ردیف قرار داده است. ( کامیار،۱۳۹۱:۱۵۶).

**اصناف قافیه وانواع قافیه**

قافیه برحسب حالات حرف روی وچهار حرف مقدم وچهار حرف موخر آن به انواع مختلف تقسیم می‌شود که آن‌ها را اصناف قافیه می‌گویند و مقصود از القاب قافیه، نام‌ها واصطلاحات اصناف قافیه است. نخست باید دانست که قافیه به اعتبار حرکت و سکون روی بر دو قسم است.:۱- قافیة مطلق. ۲- قافیة مقید.

۱- قافیة مطلق : آن است که حرف روی متحرک باشد وآن را قافیه موصول نیز خوانند. مانند (( یارش و کارش )) در این بیت حافظ : فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش  گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

۲- قافیه مقید: آن است که حرف روی ساکن باشد. مانند: (( کار )) در این بیت عطار :

دست باید شست از جان مردوار  تا توان گفتن که هستی مرد کار (موسوی،۱۳۹۰:۱۳۵)

**اقسام قافیة مطلق**

هرگاه حرکت حرف روی به واسطة پیوستن به حرف وصل یا (( الف )) اطلاق و (( ه )) غیرملفوظ باشد وقافیة مطلق به غیر از حرف روی و حرف وصل با هیچ یک از حروف دیگر قافیة همراه نباشد، آن را مطلق مجرد خوانند. مانند (( الف )) اطلاق دربیت زیر:  نوبهار آمد و آورد گل و یا سمنا  باغ همچون تبت و راغ به سان عدنا

ومانند (( هـــ )) غیرملفوظ در بیت‌های زیر:  من رمیده زغیرت زپا فتادم دوش  نگارم خویش چو دیدم به دست بیگانه

حدیث مدرسه و خانقه مگوی که باز  فتادم در سر حافظ هوای میخانه

واگر حرف از حروف دیگر قافیه داشته باشد، کلمه مطلق را به آن حروف اضافه می‌کنند و می‌گویند مثلا مطلق به تأسیس، مطلق به ردف، مطلق به قید، مطلق به خروج، مطلق به مزید، مطلق به نایره و براین قیاس است در دیگر حروف پیش از روی که قافیه در مجموع بیست لقب به اعتبار اوصاف روی مطلق پیدا می‌کند. ازاین قرار:

۱- مطلق مجرد ( مطلق به حرف وصل) مانند (( منم و می‌زنم)) در این بیت حافظ:

چل سال بیش رفت که من لاف می‌زنم  کزچاکران پیرمغان کمترین منم

که (( م )) حرف وصل، (( ن )) حرف روی است.

۲- مطلق به تأسیس و دخیل، مثل (( حکایت و روایت )) دراین بیت حافظ:

ای قصة بهشت ز کویت حکایتی  شرح جمال حور ز رویت روایتی

که (( ی )) حرف وصل، (( ت )) حرف روی، (( ی )) حرف دخیل و (( ا )) حرف تأسیس است.

۳- مطلق به ردف اصلی، مانند (( فریادم و دادم )) در این شعر عاشق اصفهانی:

فارغ است آسمان زفریادم  که به گوش نمی‌رسد دادم

که (( م )) حرف وصل، (( د )) حرف روی و (( ا )) ردف اصلی است.

۴- مطلق به ردف مرکب، مانند (( برداشم و نیفراشتم )) دراین بیت سعدی:

بدانم که دستی کی که برداشتم  به نیروی خود بر نیقراشتم

که (( م )) حرف وصل، (( ت )) حرف روی، (( ش )) ردف زاید و (( ا )) ردف اصلی است.

۵- مطلق به حرف قید، مانند (( نهفتم و گفتم )) در این بیت فخرالدین اسعد گرگانی:

من این ننگ از تو بسیار نهفتم  چو بیچاره شدم با تو بگفتم

در مثال فوق (( م )) حرف وصل، (( ت )) حرف روی و (( ف )) قید است.

۶- مطبق به خروج مجرد، مانند (( پادشهیم و صبگهیم )) دراین بیت حافظ:

گرچه ما بندگان پادشهیم  پادشاهان ملک صبحکهیم

درشعرمذکور (( ی )) حرف وصل، (( ها )) حرف روی و (( م )) حرف خروج است.

۷- مطلق به خروج و مزید، مانند : (( لاغرشان و سرشان )) در این بیت:

شیر مردا تو چه ترسی زسگ لاغرشان  برکش آن تیغ چو پولاد و بزن بر سرشان

درمثال مزبور (( ر )) حرف روی، (( ش )) حرف وصل، (( ا )) حرف خروج و (( ن )) حرف مزید است.

۸- مطلق به خروج ومزید و نایره، مانند (( پروریمشان و آوریمشان )) دربیت زیر:

تاکی به خون دیده و دل پروریمشان  تا کی ز ره روند و به راه آوریمشان

درمثال فوق (( ر )) حرف روی، ((ی)) حرف وصل، ((م)) حرف خروج، ((ش)) حروف مزید و ((ان)) حروف نایره هستند.

۹- مطلق هب قید و خروج، مانند ((همدستیم و پیوستیم)) دربیت زیر از مولوی:

ماهمه از الست همدستیم  عاقبت شکر، باز پیوستیم

درمثال بالا ((ت)) حرف روی، ((س)) حرف قید، ((ی)) حرف وصل و ((م)) حرف خروج است.

۱۰- مطلق به قید وخروج و مزید، مانند ((یستیمش و خستیمش)) که ((ت)) حرف روی، ((س)) حرف قید، ((ی)) حرف وصل، ((م)) حرف خروج و ((ش)) حرف مزید است.

۱۱- مطلق به قید وخروج و مزید و نایره، مانند (( بستمیشان و پیوستیمشان)) در بیت زیر:

تو گسستی عهد دلها ما به هم‌بستیمشان  با هم اندر رشتهٔ زلف تو پیوستیمشان

درمثال مزبور ((ت)) حرف روی، ((س)) حرف قید، ((ی)) حرف وصل، ((م)) حرف خروج، ((ش)) حرف مزید و ((ان)) حروف نایره هستند.

۱۲- مطلق به ردف اصلی و خروج، مانند ((بترسانیم و بگریانیم)) دراین بیت مولوی:

ای تو ترش کرده رو تا که بترسانیم  بسته شکر خنده را تا که بگریانیم

که ((ن)) حرف روی، ((ا)) حرف ردف اصلی، ((ی)) حرف وصل و ((م)) حرف خروج است.

۱۳- مطلق به ردف اصلی و خروج ومزید، مانند((کشانیدش وبچشانیدش)) در این بیت از مولوی

آن یار ترش‌رو را این سوی کشانیدش  زین ساغر خندان روجانی بچشانیدش

که ((ن)) حرف روی، ((ا)) حرف ردف اصلی، ((ی)) حرف وصل، ((د)) حرف خروج و ((ش)) حرف مزید است.

۱۴- مطلق به ردف اصلی و خروج و مزید و نایره، مانند ((بودیمشان و سودیمشان)) که ((د)) حرف روی، ((و)) حرف ردف اصلی، ((ی)) وصل، ((م)) حرف خروج، ((ش)) حرف مزید و ((ا)) حروف نایره هستند.

۱۵- مطلق به ردف مرکب و خروج، مانند((می‌باختیم و می‌افراختیم)) دربیت مولوی:

دوش عشق شمس دین می‌باختیم  سوی رفعت روح می‌افراختیم

که ((ت)) حرف روی، ((خ)) حرف ردف زاید، ((ا)) حرف ردف اصلی، ((ی)) حرف وصل و ((م)) حرف خروج است.

۱۶- مطلق به ردف مرکب و خروج و مزید، مانند(( کاستیمش و آراستیمش)) که ((ت)) حرف روی، ((ا)) حرف ردف اصلی، ((س)) حرف ردف زاید، ((ی)) حرف وصل، ((م)) حرف خروج و ((ش)) حرف مزید است.

۱۷- مطلق به ردف مرکب و خروج و مزید و نایره، مانند((خواستیمشان و آراستیمشان)) که ((ت)) حرف روی، ((ا)) حرف ردف اصلی، ((س)) ردف زاید، ((ی)) حرف وصل، ((م)) حرف خروج، ((ش)) حرف مزید و ((ان)) حروف نایره هستند.

۱۸- مطلق به تأسیس و دخیل و خروج، مانند(( عاقلیش و کاهلیش)) دراین بیت مولوی:

گفت قاضی هر یکی با عاقلیش  تا بگوید قصه‌ای از کاهلیش

که ((ل)) حرف روی، ((ا)) الف تأسیس، ((ق و هـا)) حرف دخیل، ((ی)) حرف وصل و ((ش)) حرف خروج است.

۱۹- مطلق به تأسیس و دخیل و خروج و مزید، مانند(( شمایلشان و قبایلشان)) که ((ل)) حرف روی، ((ا)) حرف تأسیس، ((ی)) حرف دخیل، ((ش)) حرف وصل، ((ا)) حرف خروج و ((ن)) حرف مزیداست.

۲۰- مطلق به تأسیس و دخیل و خروج و مزید و نایره، مانند((داورانشان و یاورانشان)) که ((ر)) حرف روی، ((ا)) حرف تأسیس، ((و)) حرف دخیل، ((ا)) حرف وصل، ((ن)) حرف خروج، ((ش)) حرف مزید و ((ان)) حروف نایره هستند (احمدنژاد،۱۳۸۵:۱۱۵

**أقسام قافیه مقید**

هرگاه قافیه مقید با هیچ یک از حروف دیگر قافیه به غیراز روی همراه نبود آن را مقید مجرد خوانند، مانند قافیه ((دامن و گرزن )) در این منوچهری: شبی گیسو فرو هشته به دامن پلاسین معجر و قیرینه گرزن وچون حرف از حروف قافیه با آن باشد کلمه مقید را به آن حرف اضافه می‌کنند ومثلا می‌گویند: مقید به تأسیس و دخیل، مقید به ردف، مقید به قید. از این قرار:

۱- مقید مجرد، مانند (( بدن وتن )) دراین بیت از مولوی:

صحت این حس ز معمور تن صحت آن حس ز ویرانی بدن

که ((ن)) حرف روی و مقید است.

۲- مقید به تأسیس و دخیل با رعایت تکرار آن، مانند ((چادر و مادر)) در این شعر ناصر خسرو:

گل سرخ نوکفته بر بار گویی برون کرده حوری سر از سبز چادر

گل آبستن از باد مانند مریم هزاران پسر زاده از چادر مادر

که ((ر)) حرف روی، ((د)) حرف دخیل با رعایت تکرارآن و ((ا)) الف تأسیس است.

۳- مقید به ردف اصلی، مانند((خوان و جان)) در این بیت حافظ:

فاتحه‌ای چو آمدی برسر خسته‌ای بخوان لب بگشا که می‌دهد لعل لبت به مرده جان

که ((ن)) حرف روی و ((ا)) حرف ردف اصلی است.

۴- مقید به ردف مرکب، مانند ((بیاراست و خواست)) در این بیت فخرالدین اسعد گرگانی:

چو دایه ویس را چونان بیاراست که خورشید از رخ او نور می‌خواست

که ((ت)) حرف روی، ((س)) حرف ردف زاید و ((ا)) حرف ردف اصلی است.

۵- مقید هب حرف قید، مانند((ستبر وصبر)) دراین بیت سعدی:

چو بازو قوی کرد و دندان ستبر بر اندایدش دایه پستان به صبر

که ((ر)) حرف روی و((ب)) حرف قید است.

**حدو قافیه**

قافیه به اعتبار تقطیع پنج نوع است: متکاوس، متراکب، متدارک، متواتر و مترادف.

۱- متکاوس : متکاوس در لغت به معنی انبوهی است و در اصطلاح، قافیه‌ای است که چهار حرف آن متحرک باشد و یک حرف آخر ساکن، مانند (( بزنمش و فکمنش )). این نوع قافیه ب سبب سنگینی که دارد در اشعار فارسی بسیار کم است وهمان که در عروض سنتی به آن فاصلة کبری می‌گویند و صورت عروضی آن چنین است(( ۱۰۰۰۰)) به گفتة نویسندة المعجم، متکلفی گفته است : گر یار من غم دلم بخوردی زین بتهرک به حال من نگردی

که (( بخورَدی و نگردی )) چهار حرف متحرک دارد و یک حرف آخر((ی)) ساکن است.

۲- متراکب : متراکب در لغت به معنی برهم نشستن است و آن قافیه‌ای است که سه حرف متحرک با هم جمع‌شوند و در آخر ساکنی باشد، مانند (( شِکَنَد و فِکَند)) واین را در عروض سنتی فاصلة صغری خوانند و شکل عروضی آن چنین است ((۱۰۰۰)) و در اشعار فارسی کم نیست، مانند ((سمرم)) در این مصراع که سه متحرک و یک ساکن است: (( ازعشق تو من درجهان سمرم)).

۳- متدارک : تدارک در لغت به معنی دریافتن است و آن قافیه‌ای است که دو حرف آن متحرک باشد و یک ساکن، مانند (( زَند و بَرَد)) که آن را در عروض سنتی وتد مجموع گویند و شکل عروضی آن چنین است (( ۱۰۰) مانند(( خرد)) دراین شعر فردوسی که دو متحرک و یک ساکن است: به نام خداوند جان و خرد کزین برتر اندیشه برنگذرد

۴- متواتر : تواتر در لغت به معنی پیاپی شدن است و آن متحرکی است که در دو طرفش حرف ساکن باشد، مانند (( خارا و یارا)) و یا ((درکش)) دراین مصراع : (( دیرآی می‌مغانه درکش)) که متحرکی میان دو حرف ساکن است.

۵- مترادف : ترادف در لغت به معنی پیاپی شدن است و آن قافیه‌ای است که دو حرف ساکن پیاپی داشته باشد، مانند ((یار وکار)) و یا مانند (( هزار و یار)) دراین شعر هلالی جغتایی:

جان خواهم از خدا نه یکی، بلکه صدهزار تا صدهزار بار بمیرم برای یار

**مقایسه‌ی میان قافیه‌ی زبان فارسی و عربی:**

طوری که در بحث مزبور پیرامون قافیه هر دو زبان مفصلا بحث صورت گرفته به گونه‌ی اختصار میان هر قافیه‌ی هر دو زبان مقایسه‌ی می‌نمایم: ۱- حروف قافیه در زبا عربی به شش حرف تقسیم شده است. ولی در زبان فارسی به‌گونه پیش از روی آن تأسیس، دخیل، ردف، وقید است. وپس از روی حرف وصل، خروج، مزید و نایره که اصلا ویژه زبان فارسی است. ۲- عیوب قافیه هم در زبان عربی به شش گونه است: اقواء، سناد، ایطاء، تضمین، اکفاء و اصراف است. ولی عیوب قافیه در زبان فارسی بر علاوه که شامل عیوب اقواء، اکفاء، سناد، ایطاء و عیوب دیکری به‌نام غیرملقبه دارد: الف: روی در مصراع متحرک است و در مصراع دیگر

ساکن. ب: قافیه معمولی.ج: کلمه‌ای که در تنگنای قافیه تحریف می‌کند. پاره‌ای از یک کلمه را قافیه قرار می‌دهند.

حرکات قافیه در هر دو زبان مزبور به شش نوع است: رس، اشباع، حذو، توجیه، مجری و نفاذ است، و هر کدام و یژه‌گی‌های مخصوص به‌خود را در مورد استفاده در زبان خودش دارد.

انواع قافیه در زبان عربی به دو گونه مطلق و مقید است، که مطلق به شش نوع و مقید به سه نوع است.

ولی در زبان فارسی مطلق آن به ۱۹ گونه و مقید آن به پنج گونه است.

و دیگر این‌که در قافیه زبان فارسی حدود قافیه هم ذکر شده که شامل: متکاوس، متراکب، متدارک، متواتر و مترادف است و به هیمن گونه تعدد در قافیه عربی به مزدوج، ومسمط، منشطر، مربع و مخمس است.

**نتیجه :**

از آنجا که قافیه در شعر فارسی پیش از اسلام نقشی چندان ندانشته و نخست علم قافیه به زبان عربی و برای شعر عربی وضع و تدوین شده، مصطلحات این علم نیز، همه، از فرهنگ و زبان عربی اقتباس شده است. علم قافیه از زبان عربی به زبان فارسی آمده است و در آن تصرفاتی صورت گرفته است.

در زبان فارسی، خطّ عربی، در موضع قافیه، برای شاعران امکان تفنن وهنرنمایی‌های متعدد فراهم کرده اما مشکلاتی را نیز موجب شده است که علل عمدة آن شرح می‌گردد:

- ساختار هجایی دو زبان عربی و فارسی با یکدیگر تفاوت دارد.
- در عربی، اگر کلمات قافیه به دو صامت ختم شود، رعایت اشتراک صامت آخر کافی؛ اما، در فارسی، اشتراک هر دو صامت باید رعایت شود حتی اگر کلمة قافیه دارای پسوند باشد.
- درزبان فارسی، ممکن است دو یا سه ساکن متوالی در آخر کلمه قرار گیرد و در زبان عربی امکان پذیرنیست.
- درفارسی، ممکن است در آخر قافیه کسره اضافه قرار گیرد و در عربی نه.
- در فارسی، امکان استفاده از پسوندها وجود دارد و در عربی و جود ندارد.
- درفارسی، امکان استفاده از ردیف هست و در عربی جایی ندارد.
- در زبان فارسی، حروفی مانند ز، ذ، ض، ظ، همه یکسان تلفظ می‌شود؛ اما، در عربی، میان آنها تفاوت آوای هست.
- درزبان فارسی، روی باید جزو ریشة کلمه باشد و رعایت این قاعده بیش از عربی اهمیت دارد
- در قافیه سازی، توالی برخی از حروف و حرکات در فارسی و عربی تفاوت دارد.

- در عربی، ممکن است مصوت کوتاه کسره در برابر مصوت بلند (( ی ))، و مصوت کوتاه ضمه در برابر مصوت بلند (( وُ )) قرار گیرد و قافیه بسازد؛ ما، در فارسی، قافیه کردن آنها جایزنیست.
- در عربی، کلمات مختوم به مصوت بلند (( ی )) با یکدیگر قافیه می‌شوند و رعایت اشتراک حرف دیگری ضرورت ندارد؛ اما، در فارسی، صرف رعایت اشتراک مصوت بلند (( ی )) برای درستی قافیه کافی نیست

**منابع**

۱- احمد نژاد، کامل. (۱۳۸۵) عروض وقافیه. چ اول، ناشر: آییژ

۲- بنوی، الدکتورعبدالعزیز،الدکتورسالم عبّاس خدادة.(۲۰۰۰م). العروض التعلیمی،کویت: مکتبه المنارالاسلامیة.

۳- سطانی، دکتورمحمدعلی.(۲۰۰۸)،المختارمن علوم البلاغة والعروض،سوریا دمشق، برامکة

۴- السّمان، دکتورمحمدعلی.(۱۹۸۶م). العروض القدیم أوزان الشعرالعربی وقوافیة، القاهرة: دارالمعارف.

۵- السّید، دکتورصبری إبراهیم.(۱۹۹۳م). أصول النغم فی الشعرالعربی،اسکندریة: دارالمعرفة الجامعیة.

۶- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، عروض وقافیه، ایران، دانشگاه پیام نور.

۷- عبداللطیف، الدکتورمحمدحماسة.(۱۹۹۹م). البناء العروضی للقصیدة العربیة،القاهرة: دارالشروق.

۸- عبدالحمید، عبدالحمیدالسّید.(۲۰۰۰م). الطریق المعبد الی علمی الخلیل بن احمد،مکتبة الأزهریة للتراث.

۹- عتیق، عبدالعزیز.(۲۰۰۰م). علم العروض والقافیة،القاهرة: دارالآفاق العربیة.

۱۰- مصطفی، محمود.(۲۰۰۲م). أهدی سبیل إلی علمی الخلیل العروض القافیة،راجعه وکتب مقدماته وأضاف إلیه الدکتورمحمد عبدالمنعم خفاجی،الریاض: مکتبة المعارف للنشر والتوزیع.

۱۱- موسوی،دکتر سید مهدی (۱۳۹۰) آموزش مقدماتی وزن به زبان ساده،تهران: اداره کل چاپ وتوزیع کتاب‌های درسی

چکیده های انگلیسی:

**A comparative study of red color in the Badr Shakir Sayab and Shafie Kadkani's Collected Poems**

Mehrdad Aghaei[۹]

Behzad Asghighi[۱۰]

## Abstract

Since the color element and its related concepts are linked in a literary work, with the perception and feelings of the creator of that effect, and expresses the emotional states and inner desires of the poet and the graph of popular beliefs and community culture, therefore, in this study, by analyzing the red color in the poems of Badr Shakir Sayab and Mohammad Reza Shafiee Kodkani, the similarity of these two poets has been sought in the application of this color in various political, social, and cultural situations and the goals related to the work extract this color by these two poets, and can be divided into different groups and gain more information than the thoughts and the inner states of these two poets.

**Keywords**: Red, Badr Shakir Sayyab, Shafie Khodanki, New Poetry, Comparative Literature.

[۹] Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili. almehr55@yahoo.com

[۱۰] Master of Arabic Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili.

## The concept of pain and agony in poems of Ahmad Shamlou and Badr Shaker Alsiab

## Abstract

Hossein Sedghi[۱۱]

Delaram sobhkhiz[۱۲]

Habibe khoshnafs[۱۳]

Pain is an important and essential motif in poetry and literature and many poets in different periods have spoken about it. In literature, this concept includes personal and social aspects of issues around a poet. After constitutional revolution in Iran and introduction of Romanticism to the Orient, the concept of pain was depicted in social aspects.

Two poets who wrote a lot about this concept were Ahmad Shamlou and Badr Shaker Alsiab. There is a high frequency of words such as pain, agony and regret about human beings' pain in their poems. They have discussed this concept according to views of classical and contemporary human beings. They say that it has different causes.

In this paper we have attempted to compare the meanings and implications of concepts such as pain and agony, poverty and injustice, patriotism and fight against oppression and dominance of foreigners in poems of Ahmad Shamlou and Badr Shaker Alsiab and delve into their views and reflections. We have concentrated on elegance of their poems and their common views about above-mentioned concepts.

**Key words**: poverty, passions, society, Shamlou, Badr Shaker Alsiab.

[۱۱] Assistant Professor of Persian language and literature group: Shahid Madani University of Azerbaijan, sedghi-hosein90@yahoo.com

[۱۲] Ph.D. student of Persian language and literature group: Shahid Madani University of Azerbaijan, delaram.sobhkhiz@gmail.com

[۱۳] Master of Arabic Language and Literature: Allameh Tabatabai University of Tehran, khoshnafs14@gmail.com

# Common fundamentals in Iranian contemporary history in Iranian-Arabic novels

## Case study: “Sebagh Al-mosafat Al-tavilah” from abdulrahman monif and “Mummy” from Javad mojabi

Massomeh Ghanbarnejad[۱۴]

Reza Nazemian[۱۵]

Abstract:

Since some historians have a passion for reflecting and analyzing history, they apply historical events explicitly or in the form of symbols and therefore their works are categorized into historical novels. Rahimzadeh Safavi and Moshfegh Kazemi and Sanati in Iran and Jurji Zaydan and Najib Al-Kilani and abdulrahman monif and Hanna Mineh in Arab world are considered as the pioneers of historical-political novelists. “Sebagh Al-mosafat Al-tavilah” by abdulrahman monif and “Mummy” by Javad Mojabi are some of those historical novels that reality and imagination are integrated in an artistic manner. In theme and content aspect, the nationalization of oil industry and Mosaddegh confrontation with Imperialism has been discussed and in technical aspect, it is emphasized on report structure, mono voice view angle and multi-voices and also symbolism. This paper that has also been written in analytical-descriptive manner and put its finger on the common fundamentals of two novels conclude that Monif and Mojabi shared a common view in choosing subject but they differ in process of addressing the issues and technical tools.

**Key words**: Monif, Sebagh Al-mosafat Al-tavilah, Mojabi, Mummay, Iranian contemporary History

---

[۱۴] Phd studentof Arabic literature of Arak University

[۱۵] Dr: Reza Nazemian,Associate Professor of Arabic literature in Allameh Tabataba,I University

**Comparison of Rhyme between Persian and Arabic Languages** [1]

Abstract

The knowledge of poetry, especially rhyme has the fundamental function in Arabic and Persian languages. The word rhyme has had a good relationship with Arabic language over many centuries, and it is conceivable in such language. When the created stanza containing the balance and stress of sounds, the similarities will find among odes. Therefore, rhyme is including the stress of sound, especially in Arabic language. In other words, it is containing the ordering of quantity sounds and it is also possible to divide it to many units. It is involving the units of sounds, which relates to speech. For example, the word (qapha). It has two syllables ( Qa and Pha), whereas the smallest unit can't be separable. There are many difference between and Persian and Arabic Languages. In Arabic language, there are two types of rhyme. 1. Absolute. 2. Dependent. Absolute is divided into eights parts, while, dependent is divided into four parts, but in Persian language, absolute rime is divided into 20 parts, while dependent is divided in to five parts. There are also many similarities between these two languages. So, rhyme the is one of the significant parts of poetry, and which has the prominent function in these two languages.

**Key words**: rhyme, Persian, Arabic.

[1] Mohammad Ismail Naseri