مجله زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره نهم ـ پاییز و زمستان ۱۳۹۲

دکتر علی اکبر ملایی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان)

تحلیل موازنه‌ای دو سوگ چامه[1] از ابوفراس حمدانی و محمود سامی البارودی

چکیده

ابوفراس حمدانی شاعر با احساس قرن چهارم هجری است که در زنـدان رومیـان، چکامـه‌ای در سوگ مادرش به نظم کشید و بارودی، شاعر باذوق قرن سیزدهم هجری است که در روزگار تبعید، به یاد همسر فقیدش اشک حسرت ریخت و طرح چامـه‌ای باشـکوه را در انـداخت. ایـن دو چکامـه از جمله باشکوه‌ترین سوگ‌سرودهای این دو سراینده و ادبیات عربی است. تحلیل ساختاری و محتـوایی این دو اثر جاودان و قرار دادن آن‌ها در ترازوی نقد و موازنه، چشم انداز کلان ایـن نوشـتار را تـشکیل می‌دهد. پژوهش حاکی از آن است که این دو اثر شایان، با برخورداری از وحدت موضوعی و صـدق هنری، عواطف دردآلود، دغدغه‌های روانی و شرایط ناگوار حاکم بر زندگی دو سراینده محنت کـشیده را به نیکویی و در نمایی هنری به تصویر می‌کشند. دلالت ساختار سروده‌ها بر احوال و احـساسات دو سراینده که در سطح گزاره‌ها، واژگان و حروف، نمودار شده، از جمله شباهت‌های دو چکامـه اسـت. اختلاف بین این دو چامه نیز، برآمده از تفاوت بین شرایط و روحیّات سـرداری اسـت گرفتـار کـه در سوگ مادرش، اشک می‌ریزد و امیر رانده شده‌ای که داغدار همسر خاک‌نشین خویش است.

کلیدواژه‌ها: سوگ‌سـرود (مرثیّـه)، تحلیـل موازنـه‌ای، ابـوفراس حمـدانی، محمـود سـامی البارودی.

مقدمه

دنیایی که در آن به سر می‌بریم، مظهر آمیختگی مرگ و زندگی است و انسان‌ها در گذر ایّام، شـاهد مرگ و میر هم‌نوعان و نزدیکان خویشند. مرگ یاران و خویشان، توازن فرد را بر هـم مـی‌زنـد و او را غرق در مصیبت می‌سازد. رثاء در واژه به معنی گریستن بر مرده و برشـمردن محاسـن او آمـده اسـت

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۹/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱/۳۰

پست الکترونیکی: akbar.m87@gmail.com

(الفیروزآبادی، ۲۰۰۸م:۱۱۵۸) و در اصطلاح «مرثیه سخن ادبی موزونی است که برای ایجاد توازن روحی و اجتماعی نزدیکان مرده، سروده می‌شود» (جمعه، ۱۹۹۸م:۵۱).

مرثیه، شعری غنایی است که در ادبیات عربی پیشینه‌ای دراز دارد و در سه جلوه ندبه (ناله و زاری)، تأبین (ستودن متوفّی) و عزا (تسلّی بخشیدن و عبرت گرفتن) پدیدار شده است (ضیف، بی‌تا:٦). اعراب بادیه نشین در عصر جاهلی به تشییع جنازه‌ی مردگان می‌شتافتند، در حالی که خویشان متوفی با پای برهنه به دنبال جنازه حرکت می‌کردند و زنان با تراشیدن موی سر و مالیدن خاکستر بر سر و صورت خویش نوحه سر می‌دادند. شاعر جاهلی، معانی رثائیش را از این عادات و رسوم و از سوز دل پاک و بی‌آلایش خود بر می‌گرفت و آن را با مدح و تهدید و طلب انتقام در می‌آمیخت (الفاخوری، بی‌تا: ج۲، ص١٤٦). در آغاز عهد اسلامی قصاید رثائی در چارچوب پایبندی به اصول اسلامی قرار گرفت (جمعه، همان:٢٤) و مراسم سیاه‌پوشی و سوگواری زنان نیز اگر چه ادامه یافت؛ امّا با تأثّر از تعالیم اسلامی تهذیب شد (همان:٤٧). با پیدایش احزاب سیاسی در آغاز عهد اموی، نوعی مرثیه سیاسی–دینی ظاهر گشت که در طول همین دوره به پختگی رسید (همان:٨).

فنّ رثاء در عصر عبّاسی و همین طور نزد حمدانی‌ها به شکوفایی رسید و حجم سروده‌های رثائی در مناسبت‌های مختلف حتّی در مناسباتی که ضرورت شایانی برای مرثیّه سرایی نداشت، فراوان گشت. (الشکعه، ۱۹۸۱م: ۲۷۷) با این وجود، مرثیه در دیوان ابوفراس ،شاعر نامدار حمدانی‌ها، کمیّت عمده‌ای ندارد. او به طور کلّی ۱۰ مرثیه در سوگ نزدیکان و عزیزانش سروده است که کوتاه‌ترینشان ۲ بیت و بلندترین آن‌ها ۲۱ بیت دارد. این سروده‌ها که به طور کلّی در ۹۵ بیت به رشته‌ی نظم کشیده شده‌اند، حجم اندکی از دیوانش را اشغال می‌کنند. زیباترین نوحه‌سرایی و سوگواری شاعر را باید در مرثیه‌ای جست که وی در زندان روم به یاد مادر فقیدش بر زبان جاری کرد و اندوه فراق و درد اسارت را در آن موزه هنری به یادگار گذاشت.

باری چکامه‌های رثائی عربی در سیر تاریخی خود از قدیم تاکنون دارای همانندی‌های بسیارند، با این تفاوت جزئی که در عصور اَموی و عباسی قدری رویکرد سیاسی و مذهبی در آنان پدیدار گشت، سپس در دوره‌های واپسین، اندیشه‌های فلسفی، مجال حضور در قلمرو آن را یافتند و سرانجام در روزگار نزدیک به ما، این قالب شعری محملی نیز برای ناله‌های شاعران در سوگ مفهوم انسانیت شد

(محمد، بی‌تا:٦). بارودی ،پیشگام شعر معاصر عربی، نیز به این فنّ شعری عنایت نمود و در رثاء خویشان، خانواده، دوستان و نزدیکانش سوگ سرود و ناله کرد. وی در سوگ پدر، مادر، همسر و فرزندانش و نیز برخی شخصیت‌های ادبی و حتّی یکی از همرزمانش در جبهه بالکان در مجموع، ۱۳ مرثیّه ضمن ۲۷۹ بیت سرود که هم اکنون در دیوان وی به یادگار مانده است. طولانی‌ترین و هنری‌ترین سوگینه‌اش، چکامه‌ای است که در تبعیدگاه به یاد همسر دومش *عدیله یکن*[۲] به نظم کشید و با سرشک‌هایی خونین، غبار غربت و حسرت را از چشمان کم فروغ و چهره زردش زدود. نوشتار حاضر که پیشینه تحقیقی چندانی ندارد، در صدد است که با نگاهی موازنه‌ای به تحلیل موضوعی و سبکی این دو سروده بپردازد و پرده از هنر منظوم این دو سراینده بردارد. موازنه نوعی نقد و توصیف و گونه‌ای قضاوت است که نیاز به سلامت ذوق دارد (مبارک، ١٤١٣ق:صص١٥-٤١) و بر خلاف ادبیات تطبیقی، در یک قلمرو زبانی صورت می‌پذیرد. البته ما، در این مجال قصد قضاوت و صدور حکم نداریم و بیشتر در صدد نقد و تحلیل آثار پیش‌رو در آینه‌ای دوسویه هستیم که به طور همزمان نقاب از دو چهره بردارد و به مخاطب معرفی کند. بدیهی است شرایط همانند این دو سخن پرداز برجسته در زندگی از قبیل یتیم شدن در کودکی، برخورداری از شرایط فرماندهی و امارت و نیز چشیدن طعم تلخ زندان و تبعید، همانندی‌هایی را در روحیه و رویکرد ادبی آنان باعث شده و سوگ سرودهایشان را به وجوهی شباهت بخشیده است. فرض تحقیق بر این است که هر دو سوگینه، از صدق هنری برخوردارند و حجم گسترده‌ای از روان رنجور و عواطف جریحه‌دار دو امیر گرفتار را در تار وپودشان جای داده‌اند. هر دو سروده، اصیل و دارای سبکی منحصر به فردند و این اصالت و صداقت هنری را می‌توان در تمام اجزاء و عناصر سروده اعمّ از واژگان، تصاویر و موسیقی دریافت.

زندگی نامه ابوفراس

ابوفراس شاعر با ذوق قرن چهارم هجری است که به سال ۳۲۰ در موصل به دنیا آمد (فروخ، ۱۹۸۵م:٤٩٥). او پدرش را در کودکی از دست داد (ابن‌خلکان، بی‌تا:٦١) و نزد عموزاده تاجدارش ،سیف‌الدوله حمدانی، در سرزمین شام چون شاهزادگان زیست و به آیین دانشوری و سلحشوری آراسته گردید. دیری نپایید که ابوفراس به جرگه سرایندگان نغز پرداز و امیران دلاور و میهن پرست

آن سامان پیوست و در ١٦ سالگی از جانب سیف‌الدوله والی منبج شد (فروخ، همان:٤٩٥). او سال‌های ٣٣٦ تا ٣٥١ق را در آن منطقه گذراند و در همین منطقه مرزی هم به اسارت رومیان درآمد (الحمدانی، ١٤٢٨ق:١٠٠) و ٤ سال را در زندان سپری کرد. سروده‌های نغز و پرخروش او موسوم به رومیّات، آینه تمام نمای دردها و ناله‌های جگرسوزش در زندان است. وی در سال ٣٥٥ آزاد شد (إبن أثیر، ١٣٧٩: ج٨ ص٥٧) و حدود یک سال پس از آزادی در حالی که هنوز سنش به چهل نرسیده بود، به دست ابوالمعالی ،فرزند سیف‌الدوله، کشته و کارنامه زندگانیش بسته شد (الشعار، ١٤٢٠: ج١، ص ١٨٣).

زندگی نامه بارودی

محمود سامی البارودی به سال ١٨٣٩م مصادف با ١٢٥٥ه.ق در منطقه‌ی سرایه (باب الخلق) مصر در خانواده‌ای چرکسی از تبار ممالیک مصر به دنیا آمد (عبدالرحمان، ٢٠٠٠م:٣١٤). وی در ٧ سالگی پدرش را از دست داد و مادرش در تعلیم و تربیت او همتّ گمارد (ضیف، ٢٠٠٦:٤٧). در سن ١٦ سالگی از مدرسه جنگ فراغت یافت و پس از مدّتی به آستانه مقرّ خلافت سفر کرد و به وزارت خارجه پیوست. اقامت بارودی در آستانه فرصت مناسبی بود تا او در کتابخانه بزرگ آن دیار، بسیاری از نسخه‌های خطّی دیوان‌های شاعران قدیم عرب را مطالعه کند. دامنه‌ی مطالعات او به دو ادبیات فارسی و ترکی نیز کشیده شد و برایش زمینه‌ای مهیا گشت که پیش‌تر برای پرچمداران ایرانی‌تبار نهضت شعری عصر عبّاسی مانند *بشّار بن برد* و *ابونواس* مهیّا شده بود (همان:٥١). بدینسان بارودی توانست رستاخیزی عظیم در قلمرو شعر عربی بر پا کند و این هنر اصیل را از سلطه‌ی رکود و رکاکت عصر انحطاط برهاند. بارودی مدّت‌ها در کسوت یک نظامی، مقرّب دربار حاکمان مصر بود و در مدح آن‌ها شعر می‌سرود. وی در جنگ‌های عثمانی علیه مخالفانش نیز شرکت جست و قابلیت‌های سلحشوری و رزمندگی خود را به نمایش گذاشت و چندین نشان افتخار دریافت کرد. از حوادث مهم زندگی این شاعر، حضور وی در عرصه‌ی سیاست و رسیدن به مقام نخست وزیری و سرانجام مشارکت در یک کودتای نافرجام نظامی موسوم به «ثوره عرابیه» به قصد براندازی حکومت توفیق پاشا است؛ کودتایی که با دخالت نظامی انگلیس و فرانسه، شکست خورد و منجر به تبعید بارودی و دیگر سران جنبش به جزیره‌ی سرندیب (سریلانکا) گردید. شاعر زیباترین هنر شعری‌اش را در ایام تبعید به نمایش گذاشت

و پرشورترین احساسات ناب انسانی را بر گیتار نظمی ماندگار نواخت. دوران تلخ تبعید این سردار خوش قریحه، ۱۷ سال به درازا کشید تا این که در سال ۱۹۰۰م، مشمول عفو صاحبان امر واقع شد و با دلی مشتاق و دیوانی ارزشمند در دست به وطن بازگشت (الدسوقی، بی‌تا:صص۲۲۲-۲۲٤). وی در میان استقبال پرشور ادب دوستان پای به حریم وطن نهاد و تا سال ۱۹۰٤م که چهره در پرده‌ی خاک کشید، به تنقیح و تذهیب سروده‌های خود مشغول بود (الفاخوری، بی‌تا:۱۲٦).

تحلیل و توصیف سوگینه ابوفراس

شاعر حمدانی که سالیان کم شمار عمر خویش را در دامان حوادث پر فراز و فرود روزگار سپری کرد، شاید کمتر مجالی یافت تا لحظاتی از غوغای درون خویش فاصله بگیرد و بر مصیبت‌های وارده بر اهل روزگارش زاری کند. داستان حزن‌انگیز زندگی ابوفراس با درد یتیمی آغاز شد و با گرفتار شدن در زنجیر اسارت رومیان به پایان غم‌انگیزش نزدیک گشت. ابوفراس در ایّام پر التهاب زندان، مادر پیر و دل سوخته‌اش را از دست داد. این حادثه، تلخی زندگی را در کام شاعر گرفتار، دوچندان کرد و بر پشت شکسته او سنگینی عظیمی وارد ساخت. وی با شنیدن این خبر ناگوار به سختی گریست و با کلماتی آتشین از جنس اشک‌هایش، بنای سروده پیش‌رو را پایه نهاد. صدای هق هق گریه‌های شاعر را می‌توان از لابه‌لای واژگان این قصیده شنید:

مانند نمونه بقیه شعر ها کامل شود

أیَا أُمَّ الْأَسِیرِ سَقَاکِ غَیْثٌ بِکُرْهٍ مِنْکِ مَا لَقِیَ الْأَسِیرُ!
أیَا أُمَّ الْأَسِیرِ سَقَاکِ غَیْثٌ تَحَیَّرَ لَا یُقِیمُ وَ لَا یَسِیرُ!
أیَا أُمَّ الْأَسِیرِ سَقَاکِ غَیْثٌ إِلَی مَنْ بِالْفِدا یَأْتِی الْبَشِیرُ؟
أیَا أُمَّ الْأَسِیرِ لِمَنْ تُرَبَّی وَ قَدْ مِتِّ الذَّوَائِبُ وَ الشُّعُورُ؟

(الحمدانی، همان:۱٦۱)

در ابیات یاد شده در می‌یابیم که حسرت بر وجود شاعر چیره شده و او بی‌محابا چون کودکی، فریاد می‌زند و با تمام وجود مادرش را باز می‌جوید، امّا چه می‌تواند کرد که او اکنون پای در بند دارد و مادرش آرام و بی‌جان در بستر خاکی سرد آرمیده است. مادری که زمانی بسیار منتظر شنیدن پیغام آزادی

فرزندش بود و برای نجات او مرارت‌ها کشید. فریاد بی‌امان ابوفراس در سوگ مادر، ندای یک روح بـه روحی دیگر است؛ دو روح که به هم پیوند خورده و به یگانگی رسیده‌اند. در عبارت «یا أُمَّ الْأسیرِ»، گویا حالتی به حالتی و مرگی به مرگی گره خورده و متّحد شده است. تکرار ایـن عبـارت در واقـع نمـایش پیوند مستحکم عاطفی بین «أُمّ» و «أسیر» است. گویی با رفتن مادر، اسیر معنـای حقیقـی خـویش را از دست داده است و در این فریاد ادامه دار، برای خویش معنایی می‌جوید و نمی‌یابد و تکرار می‌کند: «یَـا أُمَّ الْأسِیر» (شرف الدّین، ۱۹۹٦م:۱۷۲). او در آن بیخودی با بانگی بلند، دردهای مـشترک خـود و مـادر فقیدش را سر می‌دهد و برای مرگ او و اسارت خویش که خود نوعی مرگ تدریجی است سوگواری می‌کند. وی برای خاک گور مادرش بارانی آرام و مستمر را آرزو می‌کند. در بیت دوم اسناد لفظ «تَحَیَّرَ» به باران، روایت گر خواهش خالصانه فرزندی است که برای مادر دلـسوخته و فقیـدش بـارانی نـرم و نوازشگر طلب کرده است. تصویر حیرت باران در ذهن شاعر گرفتار و داغدیده، حالتی است میان رفتن و ماندن ،«لا یُقیمُ» و «لَا یَسیرُ»، و البته این بیش از هر چیز، نمایش حال خود شاعر است که در برزخـی کشنده، میان یأس و امید سرگردان است؛ نه پای رفتن دارد و نه نای ماندن، همچون جلبکی لرزان که در مسیر جریان آب، بی قراری می‌کند.

ابوفراس در ادامه، از آن شتاب و سراسیمگی و فریاد نافرجام می‌کاهد و ندا کردن مادر را به حـسب حالی تلخ می‌رساند و از زندگی ناشاد و مرگ ناگوار مادری می‌گوید که در کویر تنهایی، چشم به دیدار تنها فرزندش داشت و دست دعایش به آسمان بلند بود، ولی جولان مرگ امانش را برید:

إذَا ابْنُـکِ سَـارَ فِـی بَـرٍّ و بَحْـرٍ فَمَـنْ یَـدْعُو لَـهُ أَوْ یَـسْتَجِیرُ؟
حَـرامٌ أنْ یَبِیـتَ قَرِیَـرَ عَـیْنٍ! وَ لُـؤْمٌ أنْ یُلِـمَّ بِـهِ الـسُّرورُ!
وَ قَـدْ ذُقْـتِ الْمَنَایَـا وَ الرَّزَایَـا وَ لَـا وَلَـدٌ لَـدَیْکِ وَ لَـا عَـشِیرُ
وَ غَـابَ حَبِیـبُ قَلْبِـکِ عَـنْ مَکَـانٍ مَلَائِکَـه الـسّماءِ بِـهِ حُـضُورُ

مادر ابوفراس که برای نجات تنها فرزندش از کام اسارت بارها به دربار حلب رفته و از دامـادش سیف الدوله، تقاضای آزاد سازی وی را کرده بود، سرانجام با کولـه بـاری از انـدوه و مـاتم روی در نقاب خاک کشید و شاعر را بی‌یار و یاور رها ساخت. ابیات یاد شده اشاره‌ای بدین حکایـت اسـت و نشان می‌دهد که شاعر، هوشیاری خویش را بازیافته و فاجعه‌ی تنهـایی و تـک افتـادگی و شـومی

سرنوشت، جای خود را در اندیشه او پیدا کرده است. او به یاد می‌آورد که چگونـه مـادر فـداکارش زندگی را به کام خویش تلخ کرد و سرانجام از فرط دلتنگی، شـوکران مـرگ را جرعـه جرعـه سـر کشید. بدیهی است که تصویر محنت و جانفشانی مادر هرگز از یاد شاعری که به حقّ «در وفـاداری امّتی است»[۳] زدوده نشود و خواب را بر چشمان او حرام سازد. وی شادی بعـد از مـادر را مایـه‌ی سرزنش و نفرین می‌داند و آرزو می‌کند که هر چه زودتر بر آرامگاه مـادرش کـه محـضر فرشـتگان رحمت الهی است، حضور یابد. شاعر سپس گریه‌ی بی‌وقفه‌اش را بـا قربانیـان و آوارگـان روزگـار تقسیم مـی‌کنـد و شـب زنـده داری‌هـا و روزه داری‌هـای مـادر را در خـاطر حـزینش بـه تـصویر می‌کشد:

لِیُبْکِـکِ کُـلُّ یَـوْمٍ صُـمْتِ فِیـهِ مُـصَابِرَه وَ قَـدْ حَمِـیَ الْهَجیـرُ!
لِیُبْکِـکِ کـلُّ لَیْـلٍ قُمْـتِ فِیـهِ إلَـی أَنْ یَبْتَـدِی الْفَجْـرُ الْمُنِیـرُ!
لِیُبْکِـکِ کُـلُّ مُـضْطَهِدٍ مَخُـوفٍ أُجَـرْتِیهِ وَ قَـدْ قَـلَّ الْمُجِیـرُ!
لِیُبْکِـکِ کُـلُّ مِـسْکِینٍ فَقِیـرٍ أُغَثْتِیـهِ وَ مَـا فِـی الْعَظْـمِ رِیـرُ!

البته این که شاعر، شب و روز را به گریه می‌طلبد یا از مسکینان و بی‌پناهان می‌خواهد کـه بـرای آن مادر مهربان سوگواری کنند و گریه سر دهند، سخن تازه‌ای نیست، بلکه رسمی دیرینه و مألوف اسـت. برای مثال ابن رومی در رثاء مادرش، جنّ و انس و درنده و پرنده را داغدار آن مادر نماز گزار و روزه‌دار معرفی کرده است؛ مادری که پناه دهنده و نوازنده یتیمان بود:

وَ قَامَت عَلیکِ الجـنُّ و الإنـسُ مَأتَمـاً تبکّی صَلاه اللّیـل وَ الخَمـصِ و الهَـضَم
وَ أضحَت عَلیکِ الوَحشُ وَ الطَّیرُ وُلَّهـا تَبکّـی الـرّواء النّـضر وَ المخبـر العَمَـم
لَقَـد فُجعـت مِنـکِ اللَّیـالی نُفُوسَـها بِمُحییـه الأسـحار حافظـه العَـتَم
وَ لَـم تُخطـئ الأیّـامَ فِیـکِ فجیعـه بِـصوّامه فـیهنَّ طَیِّبَـه الطَّعـم
وَ فَـاتَ بـکِ الأیتـامَ حِـصنُ کِنافـه دفـیءٌ عَلـیهِم لَیلـه القُـرِّ وَ الـشَّبَم

(ابن الرّومی، ۱٤۲۰ق : ج۳، ص۳۸۲)

در چهار بیت یاد شده از ابوفراس، استفاده مکرّر از «لِ» امرِ غایب، توسط امیری مهجور که از کرسی امارت و اقتدار به زیر افتاده، کاربرد لطیفی است و می‌تواند به لحاظ روانی حاکی از آن باشد کـه هنـوز

خاطره‌ای از ایام سَروَری و فرماندهی در ذهن و ضمیر شاعر باقی است و امروز کـه مـأمور و مریـدی ندارد، احکامش را غیابی صادر می‌کند و پیروی از این دستورات را شایـسته مـرام و مـنش نیـک مـادر فقیدش به شمار می‌آورد. او در قالب این گزاره‌های امری، روز، شب و اشخاص هراسان و مـسکین را شریکان غم جانکاه خویش خواسته و در سوگ مادری روزه گزار، شب زنـده دار، یـاریگر و مـسکین نواز، اشک حسرت و ماتم ریخته است. باری این شیوه‌ی تداعی فضایل و سوابق درخشان، که با لحنی تأسف‌بار ابراز گشته است، با روحیه‌ی درهم شکسته و ذهن خاطره پرداز شاعر در زندان، تناسبی ویـژه دارد. چه بسیار که شاعرِ اسیر در کنج زندان، کارنامه درخشان فضایلش را می‌گشود و با سوز و حسرت، خاطره ایّام درخشان جنگ‌آوری‌ها و میدان‌داری‌های خویش را به یاد می‌آورد؛ مانند این ابیات کـه هـر شخص گرانجانی را وا می‌دارد، حتّی برای لحظه‌ای کوتاه بر زوال جوانی و جبروت شیرمردی بگرید که از اسب توسن تقدیر به زیر افتاده است:

هَـــل تَعطِفـــانِ عَلـــی العَلیـــلِ؟ لَـــا بالأســـیرِ وَ لَـــا القَتیـــلِ!
فَقَـــدَ الـــضُّیُوفُ مَکانَـــهُ وَ بَکـــاهُ أبنـــاءُ الـــسَّبیلِ
وَ استَوحَـــشت لِفِراقِـــه یَـــومَ الـــوَغی سِـــربُ الخُیُـــولِ
وَ تَعطَّلَـــت سُـــمرُ الرِّمـــا حِ وَ أغمَـــدَت بِـــیضُ النُّـــصُولِ

(الحمـدانی، همـان:۲۷۳)

این همه گریه، نه به خاطر کوچ غریبانه‌ی آن مادر مهربان به قرارگاه ابدی است؛ بلکه بـرای محنـت کشیده‌ای غریب و بی‌پناهست که برهه‌ای از عمر کوتاهش را به پای وعده‌های پوچ و بی‌اساس دامادش ،سیف الدوله، مبنی بر رها سازی فرزند خود با سوز اشتیاق گذراند. شـاعر ایـن سـوگ سـینه سـوز را شایسته‌ی مادری شکیبا می‌داند که هرگز راز دل پر غصّه‌اش را بر کسی نگشود. رازی که شـاید شـامل علت واقعی اهمال سیف‌الدوله در امر خلاص کردن ابوفراس از بند بود:

أیَـــا أُمَّـــاهُ کَـــمْ هَـــمٍّ طَـــوِیلٍ مَـضَی بِـکِ لَـمْ یَکُـنْ مِنْـهُ نَـصِیرُ؟!
أیَـــا أُمَّـــاهُ کَـــمْ سِـــرٍّ مَـــصُونٍ بِقَلْبِـــکِ مَـــاتَ لَـــیْسَ لَـــهُ ظُهُـــورُ؟!
أیَـــا أُمَّـــاهُ کَـــمْ بُـــشْرَی بِقُـــربِی أَتَتْـــکِ وَ دُونَهَـــا الْأَجَـــلُ الْقَـــصِیرُ؟!

شاعر این معانی را اظهار می‌کند و می‌گرید و پیوسته مادرش را صدا می‌زند، امّا پاسخی دریافت نمی‌کند. پس به که پناه برد یا شرح این تنگدلی را به که بگوید؟

إلَی مَنْ أشْتَکِی؟ وَ لِمَنْ أُنَاجِی إذَا ضَاقَتْ بِمَا فِیهَا الصُّدُورُ؟

با مطالعه قصیده یاد شده آثار ضعف و درماندگی را در لحن کودکانه‌ی ابوفراس احساس می‌کنیم. به نظر می‌رسد که شاعر، مناسبت مرگ مادر را فرصتی برای گریستن بر حال آشفته خود نیز برشمرده است. او در این قصیده دو کس را رثاء گفته: یکی مادر فقید که از نعمت حیات محروم گشت و دیگری شاعر اسیر که از نعمت آزادی بی‌نصیب ماند. شاعر، اسارت خود را همپایه مرگ مادر به حساب آورده و دردمندانه گریسته است. مرگ و اسارت دو چهره سیاه در این قاب غصّه‌اند.

تحلیل و توصیف سوگینه بارودی

بارودی دلتنگ و رنجدیده در جزیره دور از دیار سیلان، ایّام تلخ تبعید را سپری می‌کرد. فرهنگ بودایی، اقلیم استوایی و چشم‌اندازهای گرمسیری از ویژگی‌های این جزیره استوایی است. خبر ناگوار درگذشت همسر دوم این امیر گرفتار در حالی به او ابلاغ شد که از گردش نامتعادل روزگار، دلخون و ناشاد بود. شاعرِ دل سوخته با درک این پیغام، سرشار از خشم و خروش و حیرت شد و با لحنی پرسشگر و شماتت بار، بر سر هیولای مرگ فریاد کشید و سرود:

أیَدَ المَنونَ! قَدحتِ أیَّ زِنادِ وَ أطَرتِ أیّه شُعلَه بِفؤادِی
أوهَنتِ عَزمی وَ هوَ حَملَه فَیلَقٍ وَ حَطَمتِ عُودِی وَ هوَ رُمحُ طِرادِ
لَم أدرِ هَل خَطبٌ ألَمَّ بِساحَتِی فَأنَاخَ أم سَهمٌ أصَابَ سَوادِی
أقذَی العُیونَ فَأسبَلت بِمدامعٍ تَجرِی عَلَی الخَدَّینِ کَالفِرصادِ

(البارودی، ۱۹۹۸م:۱۵۳)

در بیت اول حرف ندای «أ» که برای منادای نزدیک به کار می‌رود، فاصله‌ی نزدیک بین شاعر و مرگ را در خیال آشفته‌ی او نشان می‌دهد. در این بیت، ادوات پرسشی «أیُّ» و «أیّه» که پس از ساختار ندایی ظاهر شده‌اند، لحنی آتشین خلق کرده‌اند که باری از خشم و درد و دریغ شاعر را بر دوش می-

کشد. حضور این دو ساختار انشایی (ندا و استفهام)، سرشار از نیروی عاطفی است؛ گویا زایش زهـری است از یک افعی زخم خورده و عصیانگر که عطش دارد باقی مانده عمرش را به یک انتقام ببخشد، امّا چه کند که دست توانای مرگ، عزم راسخ او را سست و قامت استوارش را شکسته است. گـزاره‌هـای «أوهنتِ عزمی» و «حَطمتِ عُودی» نمایشگر این درهم شکستگی و استیصال شاعر اسـت. بیـت سـوم، ناظر بر حیرت شاعر از این رخداد شوم و دل فگار اسـت، همـان حیرتـی کـه در بیـت دوم سـروده‌ی ابوفراس در لفظ «تحیَّرَ» لحاظ شده بود، در رثاء بارودی به صورت استفهام، مطرح شده اسـت. شـاعر، این حیرت و شگفتی را به طور علنی و در قالب گزاره‌ای پرسشی و مبالغه‌آمیز اظهار کرده است. شگفتی در شعر، نشان دهنده سرگی و اخلاص است و اخلاص در نقل تجربه، مهم‌ترین عامـل تـأثیرآفرینی و سرایت دهنده‌ی شور و شعور شاعر به مخاطب است (الحاوی، ۱۹۵۹م: ۲۱۲).

بارودی شعرش را با نفسی بلند به درازا کشانده و در ٦٧ بیت به سوگواری پرداخته،از فاجعه‌ی مرگ همسرش ناله کرده، بی‌پناهی فرزندان یتیمش را در خاطر حزین خویش به تصویر کشیده و در نجـوایی عمیق با همدم فقیدش فرو رفته است تا از شومی اقبال غریب مهجوری بگوید که لحظـه‌ای از نـیش و نیرنگ حسودان آرام نگرفته است. امیر رانده شده و مبغوضی که اکنون در میان بودائیان سرزمین سیلان، زاهدانه به جهانی بی‌جلوه و عاری از امید و آرزو می‌نگرد. شاعر با همین مفاهیم آشنا، سخن را به پایان می‌رساند و محتوای جدیدی را در اختیار خواننده قرار نمی‌دهد. با این حال، بازخوانی قصیده، با قدری درنگ و دقّت، پرده از این حقیقت می‌گشاید که در ساختار مرثیه، عنصر سبکی اصیلی جلوه نموده و به تمام موضوعات و اغراض قصیده، محوریت بخشیده است. این عنصر، اسلوب انشائی «ندا» است که در چهار موقعیت، به گونه‌ای کلیدی و محوری بر زبان سراینده جـاری شـده و هـر بـار، بـستر و بهانـه‌ی سوگواری و عزاداری شاعر را در یک گفتمان خطابی و محاوره‌ای مهیا کرده است. این چهار محـور در چهار ساختار ندایی ظاهر شده و نیروهای عاطفی سراینده را در چهار جهت به جریـان انداختـه اسـت. البته در تمام قصیده، حرف ندا شش بار ظاهر شده و به طور کلی رابطه شاعر را با چهار منـادی برقـرار کرده است. در بیت اول شاعر با عبارت انشائی «أ یَدَ المَنونِ»، دست اجـل را نـدا در داده و پـرده از دل سوخته خویش برداشته است. شاعر، این شِکوه و شرح درد را تا بیت نهم ادامه داده و باز در این بیت با عبارت «یا دَهرُ» ندایی دیگر سرداده است، تا اندکی از خود، فاصله بگیرد، از نمـایی دورتـر، پیامـدهای

فاجعه را بنگرد و رویِ دیگر دردها و مصیبت‌هایش را خطاب به روزگار جفاپیشه آشکار کند. از حادثه مرگ همسر و بی‌پناه شدن فرزندانش، سخن به میان می‌آورد و از اشک‌های ریـزان و چـشمان خونبـار آنان، تصویر درد و داغ می‌کشد. در بیت پانزدهم شاعر، همـسر فقیـدش را بـا عبـارت کنـایی «أسـلیله القَمرینِ» می‌خواند و سوگواری را به اوج می‌رسـاند. همـسری کـه چهـره تابنـاک آرزوهـایش بـود و خورشیدوش و مهشیدگون، کانون خانواده‌اش را فروغ و گرمی می‌بخشید؛ ولی اکنون رخساره در نقاب خاکی سرد و تیره کشیده است. شاعر در این فضای عاطفی، گویی زوجه‌ی فقیدش را در مقابل خویش می‌بیند و با او حسرت زده نجوا می‌کند. از سلطه روزگار می‌گوید و بی‌تـابی و کـم طـاقتی خـویش را امری طبیعی و البته مظهر وفاداری برمی‌شمارد، ادّعایی که بیشتر یادآور همدلی یـک زوج هـم‌نفـس در زندگی مشترک است. در راستای همین دردِ دلِ صمیمانه، شاعر، تصویری صریح از خواب‌های گریزان و اشک‌های ریزانش عرضه می‌کند و از این که پس از دریافت پیغام رحلت همسرش، بیهوش بر زمین افتاده، چشمانش از شدّت زاری، تیره و تار شده و از جفای حسود و ملامت بدسگالان به سـتوه آمـده است، گزارشی اثرگذار تنظیم می‌نماید. این گفتگوی خیالی بین شاعر و یار سفر کرده‌اش، سـرانجام بـه استدلال و احتجاج و ذکر حکایت و تمثیل می‌کشد. شاعر داغدیده که وسعت خاطری برای فرو رفـتن در ماجراها و تلمیحات تاریخی را در خود نمی‌بیند، گویا خود نیز درمی‌یابد که کلام از محور اصلی دور شده و شور و حرارتش را از دست داده است، بنابراین برای بیان دردهای جانکاه درونش، ندایی دیگـر سر می‌دهد و دریچه‌ای دیگر به روی عواطف خویش می‌گشاید تا باقی این بغض گـره خـورده را بـاز کند و به ساحت کلام منظوم بکشاند. منادای او در این مجال، نسیم است. نسیم از دیرباز پیام آور عشق و اشتیاق بوده و ریشه در روح اصالت شرقی دارد. این عنوان در ادبیات عربی، یادگار ناله‌های عاشـقانه شاعران عصر جاهلی و قصه‌پرداز عشق عفیف لیلی‌ها و مجنون‌هاست. بـارودی در نجـوای بـا نـسیم، نیروی عواطف خویش را دگر باره در رگ‌های سروده جاری می‌سازد و سلامی گرم به جانب آرامگـاه یار می‌فرستد و البته باز حکایت بدخواهی حسودان بیماردل را تکرار می‌کند تا بار دیگر جواز ورود بـه قلمروی حکمت و عبرت‌آموزی را پیدا کند و از بحث خردمدار خویش نتیجه‌ای اخلاقی بگیرد. وی در این رویکرد، ماجرای مرگ و زندگی و ناپایداری جهان را ضمن چهارده بیت شرح می‌دهـد و در ایـن آینه‌ی عبرت، چهره زائل شده تمدّن‌های بزرگ ایران و مصر و بازمانده بناهای مدائن و اهرام ثلاثه را باز

می‌تاباند و از اقوام فنا شده «عاد»، «ثمود»، «حمیر» و «إیاد»، یاد می‌کند تا نفوذ کلام را دوچندان نمـوده و نافرجامی کار حسودان و بیماردلان را اثبات نماید. البته شاعر در این اندرزنامه، گویا بیشتر از هـر کـس، خود را مخاطب قرار داده و در پی تسکین و اقناع خویشتن است. بدینسان ندایی دیگر سر می‌دهد و با عبارت «یا محمود»، طنین آن همه وعظ و اندرز را در آستان روح شکست‌خورده و دردمنـدش پـژواک می‌دهد؛ چنان که گویی در عرصه‌ی تبعیدگاه، این نیروی خودآگاهِ شاعر است که به خودِ تـک افتـاده و تنهایش تسلیت می‌گوید و با نوشداروی حکمت و عبرت، زخم‌های تازه و کهنه‌اش را مرهم می‌نهـد و التیام می‌بخشد. این موضع‌گیری منطقی در چنان شرایطی دشوار، پرده از غایت بی‌کسی و تـک‌افتـادگی شاعر برمی‌دارد؛ زیرا او خواسته است با جاری شدن در کاروان حیـات ابـدی، از وحـشت و پریـشانی خویش بکاهد و قدری احساس امنیت نماید. سرانجام شاعر به قصد وداع از یارِ سفر کرده، بـا عبـارت ندایی «یَا ابنه الأمجاد»، مراسم تودیع را برپای می‌دارد و قول وفاداری و وعده دیدار می‌دهد. در واپـسین لحظات، شاعر عزادار، درود همیشگی خود را نثار آن هم نفس خاکسار و خاک‌نـشین مـی‌کنـد و دم از حکایت جانسوز خویش می‌بندد.

چنان چه مشاهده شد در تمام پیکر این مرثیه، چهار عضو نقش‌آفرین و تأثیرگذار حضور دارند کـه عبارتند از: ۱- راثیّ (شاعر) ۲- مرثیّ (همسر فقید شاعر) ۳- روزگار ٤- واسـطه‌ی بـین راثـیّ و مرثـیّ (برید و نسیم). این چهار عنصر، هسته گرانیگاهی و ستون فقرات قصیده‌اند، به طوری که موضوعات و اغراض مختلف سروده را در یک فضای عاطفی هماهنگی بخشیده و آن‌ها را چون ارگان‌های یک پیکر در کنار هم قرار داده‌اند. این چهار رکن، عاطفه شاعر را در قالب اسلوب انشائی «ندا»، در سرتاسر قصیده توزیع و تقسیم نموده است. شاید بتوان گفت این چهار عنصر که به صورت منادی در ابیـات اول (أیَـد المنونَ) و نُهم (یَا دَهر) -در خطاب به روزگار- در بیـت پـانزدهم (أسـلیله القَمَـرینِ) -در خطـاب بـه همسرش- در بیت چهل و دوم (یا نَسیمُ) -در خطاب به نسیم- و در بیت شصت و یکم (یَا مَحمودُ) - در خطاب به خود شاعر- ظاهر شده‌اند، علاوه بر محوریتی که به چکامه بخشیده‌انـد، نقـش تقـویتی و توان‌بخشی نیز داشته‌اند، مانند ترانسفورماتورهایی که در مسیر سیم‌های هـادی بـرق، جهـت تقویـت و تشدید جریان، تعبیه شده‌اند. حرف ندای «یا» در بردارنده اندوه، دریغ و انتظاری است که بـا روح تـک افتاده و درهم شکسته شخص نیازمند هماهنگی دارد و ناظر بر درنگی است در آسـتانه درمانـدگی و از

هم پاشیدگی و متضمّن ندایی است که بوی سوز و تنهایی می‌دهد (الحاوی، همان:۲۱۱). در مسیر سرایش چامه نیز ملاحظه می‌شود که وقتی کلام، حالت گزارشی و توصیفی پیدا می‌کند، به سرعت شاعر ندایی دیگر سر می‌دهد و با خطابی دیگر نجوایی گرم و پرشور می‌آغازد. ویژگی یاد شده در این سوگ سرود، به شایستگی بر این ادّعای برخی ساختارگرایان صحّه می‌گذارد که: «کارکرد و لایه عاطفی زبان تنها در حروف ندا نمودار می‌گردد» (فالر و دیگران، ۱۳۸۱ش:۷٤).

۱- همانندی‌ها

۱-۱- مضامین مشترک دو سروده

با بررسی این دو سروده، نمی‌توان به مضمونی تازه یا تصویری بدیع دست یافت. ندبه و ناله در سوگ فقید کاملا تقلیدی است. اشاره‌های پندآموز و مواعظ حکمی دربردارنده نکاتی تازه و طریف نیستند. شکایت از روزگار، خطاب کردن فقید، درخواست مغفرت و قول وفاداری، مفاهیمی عمومی و سابقه‌دار است که در بیشتر سوگ سرودهای سنتی عربی به چشم می‌خورد. با این همه بارزترین ویژگی این دو اثر، صدق هنری و دلالت راستین و بی‌واسطه‌ی کلام بر احساسات سراینده است. جوهر این دو سروده، عاطفه‌ی درد و ابراز دریغ است و در نگاهی کلی می‌توان به ابیاتی در خلال این سروده‌ها پی برد که دارای مضامینی مشترک هستند؛ از جمله:

۱-۱-۱- ابوفراس آرامش و شادکامی را پس از حادثه‌ی مرگ مادر بر خود حرام و ملامت بار دانسته و سروده است:

حَرامٌ أنْ یَبیتَ قَریرَ عَیْنٍ! وَ لُؤْمٌ أنْ یُلِمَّ بِهِ السُّرورُ!

بارودی نیز همین مفهوم را منظور داشته و البته در چندین بیت این معنی را مورد تأکید قرار داده است. او بی‌تابی را مظهر وفاداری و شکیبایی را دلیل قساوت و سنگدلی قلمداد کرده و خطاب به همسر فقیدش سوگند خورده است که هرگز چشمانش از ریزش اشک باز نخواهند ایستاد:

أفَأستَعینُ الصَّبرَ وَ هو قَساوه؟ أم أصحَبُ السُّلوانَ وَ هو تَعادِی

جَزَعُ الفَتی سِمَه الوَفاء وَ صبرُهُ غَدرٌ یَدُلُّ بِه عَلی الأحقادِ

إوَ مِنَ البَلیَّه أن یُسامَ أخو الأسی رَعیَ التَجلُّدِ وَ هوَ غیرُ جَمادِ

هَیهـــاتَ بَعـــدَکِ أن تَقـــرَّ جَـــوانِحی أســـفاً لِبُعـــدِکِ أو یَلـــینَ مِهَـــادِی
هِـــی مُهجـــه وَدَّعـــتُ یَـــومَ زِیالِهـــا نَفـــسی وَ عِـــشتُ بِحَـــسره وَ بِعـــادِ
تَـــاللهِ مَـــا جَفَّـــت دُمـــوعی بَعـــدَمَا ذَهَـــب الـــرَّدی بِـــکِ یابنـــه الأمجـــادِ

۱-۱-۲- هر دو، مرثیّ را به نور و روشنی تشبیه کرده‌اند. ابوفراس دردمندانه از مادرش می‌پرسد که در فقدان او از کدامین چهره تابناک، روشنی گیرد؟ وانگهی در این عبارت رمزی نهفته است، زیرا مـادر ابوفراس تنها واسطه‌ای بود که با تمام توان، مـاجرای آزادسـازی فرزنـد اسـیرش را نـزد سـیف الدولـه یادآوری می‌کرد و دائماً بر این خواسته پامی‌فشرد؛ لذا بهتر است واژه‌ی «ضیاء» را نیز در بیت زیر، رمـز آزادی دانست:

بِأیِّ دُعاءِ داعیَه أُوَقَّی؟ بِأیِّ ضِیاءِ وَجهٍ أستَنیرُ؟

از سویی بارودی در تعبیری استعاری، همسرش را نورانی کننده و روشنی بخش تاریکی‌های منزلش به شمار آورده است؛ چرا که او در دخمه‌ی تاریک خویش نور امیدی نمی‌دید و حتی از سودای آزادی دست شسته بود، لذا از غروب نور امید در زندگی خانواده و فرزندانش ابراز دریغ کرده است:

أو أن تَبینِی عَن قَرارَه مَنزِلٍ کُنتِ الضِّیاءَ لَهُ بِکُلِّ سَوادِ

۱-۲-صدق هنری در قصاید

۱-۲-۱- دلالت ساختار، بر احوال و عواطف: دلالت راستین سـروده‌هـا بـر احـساسات پرشـور سرایندگان، ویژگی منحصر به فردی است که در بیشتر عناصرِ دخیل در سـاختمان قـصاید خودنمـایی می‌کند و ملموس بودن مناظر را باعث شده است. این دلالت، در سه سطح واژگان، گزاره‌ها و حـروف، قابل درک است:

۱-۲-۲- در چکامه ابوفراس، کلماتی مانند: تحیَّرَ، لا یُقیمُ، سارَ، یَسْتجیرُ، مُضْطَهِد و أشْتَکی، آشفتگی شاعر را به نمایش گذاشته و نشانگر آنند که سراینده، بی‌تاب و نالان است و به یک حال نمـی‌پایـد. در مرثیّه‌ی بارودی، استعاره دست برای مفهوم مرگ و کاربرد واژگان «قَدح، زِناد، شُعله، فَیلَق، رُمح، سَهم و قَذَی»، منظره‌ای کاملا حسّی و قابل لمس آفریده‌اند. واژگان «فؤادی، عُودی، عَزمـی، سَـاحَتی، سَـوادی، عُیون و الخَدّینِ» بیانگر دردی همه جانبه است که در تمام اعضاء و جوارح شـاعر رخنـه کـرده اسـت.

بسامد بالای واژه‌ی «عیون» و ساختارِ جمعی کلمات: «مَدامِع، الحَسَرات، الزَّفَرات، العَبَرات و لَوافِح و جَوانِحی»، نیز نشان دهنده شدّت و شمول دردمندی شاعر است. برخی کلمات مفرد هم، یا با تنوین تکثیر و تعظیم، مورد تأکید، قرار گرفته‌اند، مانند: «خَطبٌ و سَهمٌ (بیت۳)، حلیله (بیت۹)، رُزءاً (۳۳)، حَسدٍ (٤٤) و حَسرهٍ (٦۳)، یا با ادات پرسشی «أیّ»، مؤکّد واقع شده‌اند، مانند: «أیّ زِنادٍ، أیّه شُعله (بیت۱) و أیّ فجیعه» (بیت۱۵). بدون تردید این موارد، نشان دهنده عظمت رویداد و شدّت تأثّر شاعر سوگوار است.

۱-۲-۳- گزاره‌های انشائی: أیا أُمَّ الأسیر، لِیُبکِکِ، أیا أُمَاهُ، کَمْ هَمٍّ طَویلٍ و إلَی مَنْ أشتَکی، به وضوح بیانگر استیصال و درماندگی ابوفراس است. این عبارات، ترسیمی از فریاد، گریه و شکایتند. از سویی در سوگ سرودِ بارودی، عبارات: أعزِز عَلَیَّ (بیت ١٦)، فَبأیِّ مَقدره (بیت۲۱)، هَیهاتَ (ابیات ۲۵و٦۵) و قَد کِدتُ أقضِی (بیت٦٦) و نیز أفعال: أستَنجِدُ (بیت۷)، أفَأستَعینُ (بیت۲۲)، و فَاستَهدِ وَ اِلتَمِس (بیت٦۰)، تصویر نومیدی و شکستگی شاعر و فریاد کمک‌خواهی و استغاثه او را در ساحت سروده، طنین انداز می‌کنند و وجودِ عبارات ندایی: «أسلیله القَمرَینِ»، «یا ابنه الأمجاد» و «یَا محمود»، بستر «حضور شاعر» را که از مختصات آثار غنایی است، به نحوی زنده و مؤثر، در قصیده، مهیّا نموده‌اند.

۱-۲-٤- بسامد بالای حرف «س» در سروده‌ی ابوفراس، نشان از رقیق بودن عاطفه‌ی شاعر و روح بی‌تکلّف اوست. واژگانی مانند: أسیر، سُرور، یَسیرُ، سَارَ، سَماء، مسکین، نُسلّی و ... نشانگر زبان ساده و لحن موزون شاعر است. از سویی، احساس راستین بارودی را می‌توان در تلفظّ برخی واژگان، احساس کرد، برای نمونه واژه‌ی «أوهَنتِ» در بیت دوم که از حروف حلقی «أ» و «ه» و حرف لینِ «و»، تشکیل شده دارای تلفظی نرم و روان است که به راحتی از انتهای حلق بیرون می‌آید؛ به طوری که معنی این کلمه یعنی: «سستی» را می‌توان از سستی و رخوت تلفظ آن دریافت. به علاوه، آهنگ کلمات «عزمی»، «حمله»، «حَطَمتِ»، «عُودِی» و «رُمح»، به دلیل دارا بودن حروف حلقی «ع»، «ح» و «ط» که با فخامت و غلظت، در ابتدای حلق، تلفّظ می‌شوند، با معانی منظورشان که بر استواری و شدّت، متمرکز است، هماهنگی دارد.

۱-۲-۵- دلالت ریتم سروده بر روحیه سراینده: چکامه ابوفراس در بحر زیبای «وافر» به نظم درآمده است. بحری که دربردرانده حرکات وافری است و ریتمی غنایی دارد، با این حال شاعر چنین وزنی را

برای بیان سوگ و اندوه خویش برگزیده است. البته راز این گـزینش را بهتـر اسـت در نـوع صـداهای حروف، زیر یا بم بودن آن‌ها و درجه صوت یا میزان پیوست و گسستی که در تلفظ‌ها رخ می‌دهد دنبال کرد. برای مثال در بیت مطلع، صداهای بلند «ا» و «ی» به ترتیب در واژگان «أیـا، الأسـیر، سَـقاکِ، مَـا و الأسیر»، باعث کشش صوت و کاهش سرعت نواخت آهنگ شده‌انـد و مجـالی گـسترده و آرام بـرای کشیدن سوزناک صدا و تخلیه کامل نفس به وجود آورده‌اند که حالت دردمندی و سوگواری سراینده را به ساختار آوایی سروده منتقل کرده است. بسیاری از ابیات در قصیده ابوفراس، دارای ریتمـی منقطـع و گسسته‌اند و این گسستگی، اغلب ضمن تفعیلات درونی بحور، اتفاق افتاده است؛ با این توصـیف کـه صداهای بلند و حروف ساکن و مشدّد ضمن هر تفعیله مانند دست اندازی، کـاهش سـرعت و توقّـف آهنگ را باعث شده‌اند. به طور مثال در ابیات ۱۳، ١٤ و ١٥، عبارت تکـراری «أیَـا أُمَّـاهُ» بـا دارا بـودن صداهای کشیده‌ی «ا» دارای مجالی کششی است و نیز عبارات تکراری «کَـمْ هَـمٍّ»، «کَـمْ سِـرٍّ» و «کَـمْ بُشْری» با داشتن حروف ساکن و مشدّد، جریانی کند و ایستا دارند و مانع تندی و طربناکی آهنگ شـعر می‌گردند. به همین دلیل، آهنگ شعر ابوفراس یکنواختی لحن سروده بارودی را ندارد. از سـوی دیگـر بارودی، مرثیه‌اش را در بحر «کامل» سروده، بحری که بیشترین حرکات را در خـلال تفعـیلاتش جـای داده است. البته با آن که این بحر از نظر تعداد حرکات از بحر وافر، تکمیل‌تر است، ولی شمار صداهای بلندِ موجود در مطلع چامه بارودی با صداهای بلند موجود در مطلع قصیده ابوفراس، یکسان –هر کـدام پنج صدا– است. بدینسان مشاهده می‌شود که سروده ابوفراس، سنگین‌تر و ملایم‌تر و سروده‌ی بارودی قدری پرشتاب‌تر و تپنده‌تر ادا می‌گردد؛ به این دلیـل کـه درصـد صـداهای بلنـد و کـشش‌دار واژگـان ابوفراس نسبت به کلّ، بیشتر است. در این زمینه اگر بخواهیم به نقش مؤثّر قافیه نیز اشـاره کنـیم، بایـد بگوییم قافیه‌ای که بارودی برای سوگ سرودش برگزیده است، با حال روحی و عاطفی وی، سازگاری شگفت انگیزی دارد. کلمه قافیه که به ترتیب با دو صدای بلند «ا» و «ی» ختم می‌شود، برای شاعری که دنیای درون و بیرونش تیره و تاریک است، بهانه‌ای است که در پایان هر بیت، صدای نالـه‌اش را بـه دو سمت بالا و پایین برکشد. ترتیب این دو صدا ایجاد کننده فراز و فرودی شبیه صدای «وای» اسـت کـه نوحه سرایی شاعر را تکمیل می‌کند، حرکتی صعودی و بالارونده برای تخلیه درد و در پی آن، حرکتـی نزولی و نجواگونه برای بازگشت به درونی آشفته، به منظور شروعی دیگر و تخلیـه‌ای دوبـاره. ایـن در

حالی است که سوگ سرود ابوفراس با حرف رویّ «ر»، مجالی صوتی برای نمـایش تردیـد و حیـرت شاعر، ایجاد کرده است. مقایسه موسیقی دو سروده و گوش سپردن به آهنگ برخاسـته از مـصراع‌هـا و ابیات، نشان می‌دهد که قصیده بارودی آهنگین‌تر است و قابلیت نوازندگی بیشتری دارد. وانگهـی بیـت اول چامه بارودی، به صورت مصرّع آمده است. تصریع، نقش موسیقایی فزاینده‌ای در سروده دارد، چرا که «برای صدای شاعر دو کانون، ایجاد می‌کند که وی نزد آن دو توقّف نماید و گوش‌ها بـرای اسـتقرار نغمه‌های تکراری در قافیه قصیده، صفا یابند» (القاضی ، ۱۹۷۷م:٦).

۱-۲-٦- عنصر وحدت بخش در قصاید: هر دو سوگ سرود، غنایی و تصویرگر ناله‌هـای دو روح غریب و دردمند است. زبان، در هر دو دارای نقشی بیانگرانه، یعنی بیان کننده احساسات و عواطـف دو شاعر است. در شعر ابوفراس عواطف، محور است و این محوریت، در قالـب مختـصّه ادبـی «تکـرار» آشکارترین چهره خود را وانموده است. این پدیده ادبی، در سطوح تکرارِ اسالیب و عبارات و واژگـان، رخ داده و عواطف سرگردان شاعر را در امواج متلاطم خویش به جریان درآورده است. تکـرار جملـه ندایی «أیَا أُمَّ الْأَسِیرِ سَقَاکِ غَیْثٌ» و جمله‌ی امری «لِیَبْکِکِ کُلُّ» هر کدام در چهار بیـت متـوالی و تکـرار پیوسته عبارت «أیا أمّاه کَم» در سه بیت، نشان دهنده گرایش عمیق شاعر به این پدیـده اسـت. در شـعر بارودی، عواطف سراینده، ضمن موضوعاتی متنوّع‌تر و در قالب ابیاتی پرشماره‌تر، گنجانده شده و سخن به درازا کشیده است. در این مرثیّه، شیوه تنظیم و ترتیب عواطف پرشور سراینده، تشخّص و یکپارچگی ویژه‌ای به اثر بخشیده است. در این قصیده بلند، که عواطف شاعر در میان موضوعات مختلف و فضای عمومی سروده گاه به سردی گراییده، جوّ روانی و عاطفی اثر، به مدد شیوه‌ای منحصر به فرد- استفاده‌ی متناوب از اسلوب ندا-، وحدت و محوریت خویش را کاملاً حفظ کرده است. در همین راستا تی. اس. الیوت[1] بر ین باور است که عواطف ما به طور ذاتی، محور ارزش هنری نیـستند، بلکـه محوریـت، بـه روشی است که جهت تنظیم و تعبیر این احساسات برگزیده مـی‌شـود (الربـاعیّ، ۱۹۹۹م:۱۷۵). بـاری حضور بالنده عواطف شورانگیز دو شاعر همچنین باعث غلبه حس و عاطفه بر تخیّل شده است. در این سروده‌ها، تصاویر شعری اندک و در راستای طبع و ذوق سرایندگان است. سرایندگانی که شعر را نـای فریاد و نوای درد خواسته‌اند، نه حجله‌ای برای پیرایه بستن بر عـروس سـخن. چامـه ابـوفراس، چنـان

1. T.S. Eliot

صریح و بی‌پیرایه است که کمتر نشانی از عبارات مجازی دارد؛ جز عبـارات کنـایی «تُربَّـی الـذوائبُ و الشُّعورُ» – کنایه از بی‌انگیزگی شاعر پس از مرگ مادر–، «مَکان ملائکه السَّماء به حُضورُ» –کنایه از قبـر مادرش– و اثبات فعل گریستن برای «لیل» و «نَهار» –مجاز عقلی– و جمله‌ی «ذُقتِ المنایا» –اسـتعاره‌ی تبعیّه – و استعاره مصرّحه «ضیاء» –برای بیان مفهوم امیدواری–، که تصاویری عادّی و بی‌تکلّفند، تصویر شعری دیگری در این سوگ سرود به چشم نمی‌خورد. در سروده بارودی، تصاویری که بـی‌پیرایـه بـر زبان وی جاری گشته، اندوه شاعر را چون جامه‌ای سیاه بر تن کرده‌اند. عبارات «عَصَف الزّمانُ»، «لَـبِسَ الزّمانُ، أکَلَ الحُزنُ الحَشا، أطارَ النَّعی شُعله مارجِ وقّادِ و «کَرَّت الحوادثُ» استعاراتی کنایی هستند که بـه اموری انتزاعی، جسم بخشیده‌اند تا فاجعه پیش آمده را مجسّم و ملموس جلوه دهنـد. ترکیبـاتی ماننـد: «السنه الصّموت»، «یَد الأسی»، «یَد المَنون»، و «عنان رشادِی» نیز استعاراتی هستند که به صورتی کنایی به تجسیم و تشخیص اموری ذهنی پرداخته‌اند. واژگان مجازی «قَتاد»، «درّ»، «ضیاء»، «زناد»، »شُعله»، «سَواد» و «عُود» نیز که استعاره‌هایی مصرّحه‌اند و به ترتیب، برای اشاره به مفاهیمی مانند: سرمه، اشک، زنـدگی بخشی، مصیبت، شدّت اندوه، مشکلات و گرفتاری‌ها و قدّ و قامت به کار رفته‌اند، همگـی آرایـه‌هـایی معمولی و آشنایند که به طور طبیعی بر زبان شاعر روییده و با تصاویری محسوس، بـه گیرایـی و نفـوذ کلام، افزوده‌اند.

۲- ناهمانندی‌ها:

۲-۲- ابوفراس در بیت سوم، حسرت خویش را از سوگ مادری ابراز می‌کند که قـرار بـود روزی بشارت آزادی فرزند به او داده شود:

أیَا اُمَّ الْأسِیرِ سَقَاکِ غَیْثٌ إلَی مَنْ بِالْفِدا یَأْتِی الْبَشیرُ؟

امّا مژده آزادی اسیر که آرمان مشترک فرزندِ گرفتار و مادرِ منتظر بود، در برابر شتاب کاروان زندگی و سیطره همه جانبه مرگ، آرزویی بود که بر باد رفت و وعده بی اساس آزادی در برابر قطعیت و غلبـه مرگ، چهره‌ی زشت و دروغینش را نمودار ساخت:

أیَا اُمَّاهُ کَـمْ بُشْرَی بِقُـربِی أتَتْکِ وَ دُونَهَا الْأجَلُ الْقَصِیرُ؟!

حسرت و دل‌شکستگی شاعر در این بیت به مدد عبارات «بُشْرَی بِقُـربِی» و «الْأجَلُ الْقَصِیرُ» کـه بـا لفظ «دونَ» از هم متمایز شده‌اند جلوه نموده است. این گزاره، ماهیت تقابلی و تنازعی بین میـل و اراده

انسان و موانع طبیعی را در معیاری کلان نشان می‌دهد و در دایره‌ای محدودتر، فاصله هولناک میان انسان بالقوه- شاعرِ اسیر و مادرِ منتظر- و انسان فعلیّت یافته- آزادی شاعر و تحقّق وصال- را که در تنگنای زمان میان دو قطب رؤیا و واقعیت شناور است به نمایش می‌گذارد. این تعبیر، نقطه پایان اسف‌بار یک تکاپوی بی‌حاصل در مسیر وعده‌هایی فریبنده و سراب گونه را با لحنی حسرت‌بار و نکوهش‌گر به تصویر کشیده است. فرجام تلخ تکاپوی مادر و شدّت گرفتن بیماری تردید در جان فرزندی اسیر که مشتاق بود هر چه زودتر از وحشت زندان و رنج غربت رهایی یابد و در آغوش گرم وطن، زندگی یا مرگ را تجربه کند. وانگهی داعیه جانسوز اشتیاق دیدار فرزند و مادر در مناسبت زیر که از جمله سروده‌های دوران زندان شاعر است جلوه‌ای قابل تأمّل دارد:

لَو لَا الْعَجُوزُ بـ« مَنْبِجٍ» مَا خِفْتُ أَسْبَابَ الْمَنِيَّه
وَ لَكَانَ لِي عَمَّا سَأَلْـ ـتُ مِنَ الْفِدَا نَفْسٌ أَبِيَّهْ
لَكِنْ أَرَدْتُ مُرَادَهَا وَ لَوِ انْجَذَبْتُ إِلَى الدَّنِيَّهْ
(الحمدانی، همان:۳۵۵)

با این همه شاعرِ گرفتار حتی پس از رحلت مادر، از رها شدن و بازگشت به وطن نومید نیست. در دو بیت پایانیِ سوگ سرود، ظهور حرف «بـ» استعانت بر سر ادوات پرسشی «أیّ» و «مَن» گر چه آبستن حسرت و دریغ است، با این حال نمایشی است ضمنی و ناخودآگاه از مددخواهی و چاره جویی یک اسیر که هنوز شوق و امید به آزادی را از دست نداده است:

بِأیِّ دُعاءٍ داعیَه أُوَقَّی؟ بِأیِّ ضِیاءِ وَجهٍ أستَنیرُ؟
بِمَن یُستَدفَعُ القَدَرُ المُوقَّی؟ بِمَن یُستَفتَحُ الأمرُ العَسیرُ؟

طنین این تردید همه جانبه را می‌توان از حضور فراگیر گزاره‌ها و ساختارهای انشائی حاضر در سیاق سروده دریافت. در میان ۱۹ بیت قصیده، ۷ بیت با اسلوب ندایی، ٤ بیت به صورت امری و ۱۲ گزاره پرسشی ظاهر شده است. در این میان جمله‌های خبری و توصیفی، کمترین بسامد را دارند. به علاوه چنان که پیش‌تر اشاره شد، آهنگ تردید و دودلی سراینده را در حرف رویّ «ر» که دارای طنینی لرزشی و تکراری است نیز می‌توان احساس کرد.

از طرفی لحن بارودی گرچه حسرت آمیزتر از کلام ابوفراس است، امّا حیرت و سرگشتگی کُشنده ابوفراس را که بین دو قطب امید و یأس در نوسان است ندارد. بنابراین می‌بینیم که بارودی هر از چندی پس از گلایه و ناله و ندا، از تب و تاب قصیده می‌کاهد و تصویر شکستگی و استیصال خویش را چون آینه‌ای شکسته و پاره پاره در معرض تأمّل و تعقّل قرار می‌دهد و می‌کوشد که برای خروج از یأس و دلسردی عاطفی با گزاره‌هایی حکمی و خردپسند و با اشاره به سیر تاریخی زندگی و مرگ بشر، تسلیت گوی دردها و التیام بخش زخم‌هایش باشد. شاعر چون امیدی به خلاصی از رنج تبعید نداشته نه تنها سخنش بویی از رایحه بشارت و نوید آزدای ندارد، بلکه وی تلاش کرده است که یأس و نومیدی خویش را در هاله‌ای از اظهارات حکمیانه پوشش دهد و آرمان گمشده‌اش را در عالم زهد و عرفان جستجو نماید، شاید بدین وسیله از احساس پوچی و بن بست روحی خلاصی یابد. وی پس از سخنان حکیمانه و پندآموزش که مجال تعلیل و استشهاد تاریخی و تلاشی درونی برای یافتن آرامش روان و تسلی خاطر است، از تعبیر پرسشی «فَعلامَ» استفاده کرده که این خود نشانی از عدم تعادل در مفهوم علّیت شاعر است.

فَعَلامَ یَخشَی المَرءُ صَرعَه یَومِهِ أوَ لَیسَ أنَّ حَیاتَهُ لِنَفادِ

شایان ذکر است که شاعر چنین پرسشی را با همین سبک و سیاق در بیت چهل و یکم نیز، خطاب به بدخواهان و سرزنش‌کنندگانش، مطرح کرده است. اسپیتزر[1]، سبک شناس و منتقد نامدار آلمانی (۱۸۷۷-۱۹۶۰)، این پدیده را «توجیه شبه عینیت» نام نهاده است. بدین معنی که شاعر، «بدون عصیان ولی با اندوهی ژرف و احساس مذهبی تأمّل، شاهد کارکرد ناموزون جهانی است که ظاهری از عدالت و منطقی عینی دارد» (غیاثی، ۱۳۶۸: ٤٣). این پرسش کلی که در بند پایانی موعظه‌های شاعر، ظاهر شده در حکم نهیبی است که وی به خویشتنِ ناخرسندش می‌زند و در تلاش است تا روح ناآرامش را به هر طریق قانع نماید. در راستای همین تلاش روانی است که شاعر در قلمرو عقل مآل اندیشش، پنجره‌ای به سوی ابدیت گشوده و از فرجام شوم فراموشی معاد و مرجع در این کمین‌گاه مرگ، سخن به میان آورده است:

تَعِس امرؤٌ نَسِیَ المَعادَ وَ مَا دَرَی أنَّ المَنونَ إلیهِ بالمِرصَادِ

1. Leo Spitzer

با این همه از لحن سراینده می‌توان فهمید که او نتوانسته قرارگاهی برای دل ویران خویش پیدا کند، گویا از تعلقات دنیوی رانده شده، ولی هنوز دستش به اسباب نامرئی ماوراء طبیعت و یقین روح انگیز دینی نرسیده است. تلخی یأس، روح بارودی را چنان از طبیعت و مادّه رانده که او بهترین بهانه زیستن و ادامه حیاتش را به آرزوی ملاقات همسر فقیدش در جهان آخرت، موکول و مربوط کرده است که البته این یک ادّعای شاعرانه بیش نیست:

قَد کِدتُ أقضِی حَسره لَو لَم أکُن مُتَوقِّعاً لُقیَاکِ یَومَ مَعادِی

در حالی که این مفهوم نزد ابوفراس، تنها مایه تسلیت و تشفّی خاطر است، نه یگانه مظهر امید و انگیزه بودن:

نُسَلِّی عَنکِ: أنَّا عَن قَلیل إلی مَا صِرتِ فِی الأُخری نَصیرُ

چهره ترس عمیق بارودی از مرگ و وحشت از قبر را شاید بتوان از تصویر خوفناکی که وی از گور همسرش ارائه داده و آن را سیاهچاله‌ای غبارآلود با پرده‌هایی سخت و سیاه معرفی کرده است دریافت:

أعزِز عَلیَّ بِأن أراکِ رَهینه فِی جَوفِ أغبَرَ قَاتمِ الأسدادِ

در حالی که ابوفراس، قبر مادرش را محضر فرشتگان آسمان برشمرده است:

وَ غَابَ حَبیبُ قَلْبِکِ عَنْ مَکَانٍ مَلَائِکَه السّماءِ بِهِ حُضُورُ

۲-۳- حال و هوای سوگ سرود بارودی در فراق زوجه‌ی متوفّایش، حاکی از تلاشی است که شاعر برای خلاصی از یک نگاه طنزآلود و تحقیرآمیز اجتماعی بروز می‌دهد. شاعری که ناخودآگاهش زیر سیطره تعلیمات ریشه‌دار یک جامعه مردسالار شرقی است و خیال خسته‌اش جولان نیش و تعریض بی‌رحمانه‌ای است که از هر جانب به سوی وی روانه شده و حریم و حیثیت او را نشانه گرفته است. در فرهنگ سنتی عرب گریستن و مرثیه‌سرایی مرد برای زن، چندان رسم آشنا و متعارفی نبوده است و همین امر نیز باعث شده که شمار چنین سوگ سرودهایی در ادبیات عرب اندک باشد. (البارودی، همان:۱۵۳) سلطه این محدودیت فرهنگی بر ذهن و ضمیر بارودی را می‌توان در ابیاتی مشاهده کرد که شاعر شرمگین، ضمن آن‌ها به توجیه و تأویل دردمندی و زاری کردن‌هایش پرداخته و به طور مثال به ماجرای یتیم شدن فرزندانش اشاره کرده (ابیات ۹-۱۳)؛ وضعیت خود با لبید بن ربیعه را مقایسه نموده (ابیات۳۷-٤۰) و همواره از سرزنش حسودان، (ابیات ٢٤، ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٤٣، ٤٤ و٤٥)

شکوه سر داده است. در دو بیت زیر وی با صراحت، سرزنش بدخواه را همپایه فاجعه مرگ همسرش دانسته و سروده است:

عَظُمَت مُصِیبَتُهُ عَلیَّ بِقَدرِ مَا عَظُمَت لَدَیَّ شَماتَه الحُسَّادِ

لَامُوا عَلَی جَزَعی وَ لَمَّا یَعلَمُوا أنَّ المَلامَه لَا تَرُدُّ قِیَادِی

یا در بیتی، به توجیه و تعلیل می‌پردازد و بی‌تابی خود را نشان وفاداری و قدرشناسی معرفی می‌کند:

جَزَعُ الفَتی سِمَه الوَفاءِ وَ صَبرُهُ غَدرٌ یَدُلُّ بِهِ عَلی الأحقَادِ

تحت تأثیر همین روحیّه مشاهده می‌شود که نه تنها در سرتاسر قصیده ذکر صریحی از نام متوفّی صورت نگرفته، بلکه هر جا یادی از او شده، در قالب عبارات کنایی و اصطلاحات مجازی است. برای مثال شاعر، همسرش را با عناوینی کنایی چون: سلیله القمرَین و ابنه الأمجاد خوانده و حتّی قبر او را چنان که پیش‌تر یاد شد، با تعبیری کنایی این گونه به تصویر کشیده است:

أعزِز عَلیَّ بِأن أُراکِ رَهینه فِی جَوفِ أغبَرَ قَاتِمِ الأسدادِ

این در حالی است که ابوفراس گرفتار چنین محدودیتی نیست و چون کودکی معصوم در فقدان مادر مهربانش گریه می‌کند و عاشقانه مرثیه می‌سراید و با تکرار لفظ «أمّ»، که دارای میم مشدّد است، گویی احساس دلتنگی و محبّتش را چون بوسه‌ای گرم و آتشین، بین دو لب به شدّت می‌فشارد و هوای درون را چون آه از مسیر بینی خارج می‌سازد. شایان ذکر این که میم، تنها حرفی از حروف غُنّه است که برای تلفّظ کردنش، نیازی به باز کردن لب‌ها نیست، بلکه لب‌ها سدّ راه می‌شوند تا تمام صوت از بینی خارج گردد. در تعبیر «یَا أُمَّ الأسیر» گویی صوت میم، صدای باطن ابوفراس است که هر بار پرشتاب و مویه‌آسا، در مسیر بینی او جریان می‌یابد.

نتیجه

ابوفراس و بارودی دو سردار نجیب، بی‌باک و بلندپرواز بودند که زندگی را با درد یتیمی آغاز کردند و با رنج اسارت و تبعید به پایان رساندند. سوگ‌سرودهای این دو که در تنگنای غربت بر زبان جاری شده، محصولی خالص و بی‌آلایش است که چون آه، از نهاد آنان برخاسته است. احساس درد و دلتنگی سراسر سروده را فرا گرفته و بر همین اساس چکامه‌ها را از وحدت موضوعی برخوردار ساخته است.

عناصر مرثیّه از قبیل زبان، صورت‌های شعری و آهنگ، کاملاً با موضوع اندوه و حسرت، هماهنگ و منسجم‌اند. واژگان و عبارات موجود در چامه ابوفراس، بیانگر حیرت شاعر در گرداب زمانه‌ای شرارت بار است. سبک شاعر که بیشتر با عبارات انشایی به صورت نداء و امر و نهی ادا شده نیز در بیان شدت بی‌قراری و میزان حیرت او متناسب و گویاست. آهنگ قصیده با وجود کلماتی که صداهایی کشیده را در خود جای داده‌اند، از ابتدا تا انتها ایجاد کننده فضایی گسترده و و القاء کننده سکوتی سنگین برای آه کشیدن و سوگواری است. در حالی که سروده بارودی در آغازِ ابیات، دارای ریتمی تندتر و در قسمت پایانی هر بیت، یعنی کلمه قافیه با برخورداری از دو صدای بلند، برخوردار از مجالی کششی و فضایی مناسب برای نوحه گری است. مهمترین شاخصه سبکی ابوفراس تکرار است که مجرای تخلیه عواطف شاعر قرار گرفته و بارزترین ویژگی سوگ سرود بارودی محوریت اسلوب نِداست که عواطف شاعر را در تمام اندام قصیده توزیع کرده است. از نظر روانی، ابوفراس را در گردابی از تردید بین دو قطب امید و یأس گرفتار می‌یابیم، حال آن که بارودی چندان امیدی به آزادی و بازگشت به وطن نداشته است. آرامش زاهدانه‌ای که در قالب تعابیر حکیمانه شاعر موج می‌زند، نمایش نوعی سازوکار دفاعی از سوی امیر رانده شده‌ای است که در پرتو فرهنگ بودایی بومیان سرندیب، باقیمانده زندگی را ناخرسندانه می‌گذراند. نکته آخر این که ابوفراس داغدار دو ماتم بوده است: درگذشت مادری منتظر و اسارت امیری پاکباز؛ در حالی که بارودی از سویی حسرت‌زده‌ی درگذشت همسری از سلاله خورشید بود که زندگی فرزندانی بی‌پناه را گرمی می‌بخشید و از دیگر سوی نیش زهرآگین طعن و سرزنش بدخواهانی کینه‌توز، دل این سراینده لطیف طبع را به آتش می‌کشید.

یادداشت‌ها

۱- مرثیه ابوفراس حمدانی در ماتم مادرش (دیوان ابی فراس الحمدانی:صص ۱۶۱و۱۶۲):

۱- أیَا أُمَّ الْأسِیرِ سَقَاکِ غَیْثٌ بِکُرْهٍ مِنْکِ مَا لَقِی الْأَسِیرُ![1]

۲- أیَا أُمَّ الْأسِیرِ سَقَاکِ غَیْثٌ تَحَیَّرَ لَا یُقِیمُ وَ لَا یَسِیرُ![1]

۳- أیَا أُمَّ الْأسِیرِ سَقَاکِ غَیْثٌ إلَی مَنْ بِالْفِدا یَأْتِی الْبَشِیرُ؟[1]

٤- أیَا أُمَّ الْأسِیرِ لِمَنْ تُرَبَّی وَ قَدْ مِتِّ الذَّوَائِبُ وَ الشُّعُورُ؟[1]

۵- إذَا ابْنُکِ سَارَ فِی بَرٍّ و بَحْرِ فَمَنْ یَدْعُو لَهُ أَوْ یَسْتَجِیرُ؟[۱]
٦- حَرامٌ أنْ یَبِیتَ قَرِیرَ عَیْنٍ! وَ لُؤْمٌ أنْ یُلِمَّ بِهِ السُّرورُ![۱]
۷- وَ قَدْ ذُقْتِ الْمَنَایَا وَ الرَّزَایَا وَ لَا وَلَدٌ لَدَیْکِ وَ لَا عَشِیرُ[۱]
۸- وَ غَابَ حَبِیبُ قَلْبِکِ عَنْ مَکَانٍ مَلَائِکَه السّماءِ بِهِ حُضُورُ[۱]
۹- لِیَبْکِکِ کُلُّ یَوْمٍ صُمْتِ فِیهِ مُصَابِرَه وَ قَدْ حَمِیَ الْهَجِیرُ![۱]
۱۰- لِیَبْکِکِ کلُّ لَیْلٍ قُمْتِ فِیـهِ إلَی أنْ یَبْتَدِی الْفَجْرُ الْمُنِیرُ![۱]
۱۱- لِیَبْکِکِ کُلُّ مُضْطَهِدٍ مَخُوفٍ أجَـرْتِیهِ وَ قَدْ قَلَّ الْمُجِیـرُ![۱]
۱۲- لِیَبْکِکِ کُـلُّ مِسْکِینٍ فَقِیـرٍ أغَثْتِیهِ وَ مَا فِی الْعَظْمِ رِیرُ![۱]
۱۳- أیَا أُمَّـاهُ کَـمْ هَـمٍّ طَـوِیلٍ مَضَی بِکِ لَمْ یَکُنْ مِنْهُ نَصِیرُ![۱]؟
۱٤- أیَا أُمَّـاهُ کَـمْ سِرٍّ مَصُـونٍ بِقَلْبِکِ مَاتَ لَیْسَ لَهُ ظُهُورُ؟![۱]
۱۵- أیَا أُمَّاهُ کَـمْ بُشْرَی بِقُـرْبِی أتَتْکِ وَ دُونَهَا الْأَجَلُ الْقَصِیرُ؟![۱]
۱٦- إلَی مَنْ أشْتَکِی؟ وَ لِمَنْ أنَاجِی إذَا ضَاقَتْ بِمَا فِیهَا الصُّدُورُ؟[۱]
۱۷- بِأیِّ دُعاءِ داعیَه أُوَقَّی؟ بِأیِّ ضِیاءِ وَجهٍ أستَنِیرُ؟
۱۸- بِمَن یُستَدفَعُ القَدَرُ المُوقَّی؟ بِمَن یُستَفتَحُ الأمرُ العَسِیرُ؟
۱۹- نُسلِّی عَنکِ: أنَّا عَن قَلِیلٍ إلَی مَا صِرتِ فِی الأُخری نَصِیرُ

و مرثیه بارودی در سوگ همسرش (دیوان البارودی:صص۱۵۳-۱٦۰):

۱- أیَدَ المَنونِ! قَدحتَ أیَّ زِنادِ وَ أطَرتِ أیّه شُعلَه بِفؤادی
۲- أوهَنتِ عَزمی وَ هوَ حَملَه فَیلَقٍ وَ حَطَمتِ عُودِی وَ هوَ رُمحُ طِرادِ
۳- لَم أدرِ هَل خَطبٌ ألمَّ بِساحَتی فَأنَاخَ أم سَهمٌ أصَابَ سَوادِی
٤- أقذَی العُیونَ فَأسبَلت بِمدامعٍ تَجری عَلی الخَدَّینِ کَالفِرصادِ
۵- مَا کُنتُ أحسبُنِی أُراعُ لِحَادثٍ حَتَّی مُنِیتُ بِهِ فَأوهَنَ آدِی
٦- أبلَتنِی الحَسَراتُ حَتَّی لَم یَکَد جسمِی یَلوحُ لِأعیُنِ العُوَّادِ
۷- أستَنجِدُ الزَّفَراتِ وَ هیَ لَوافِحٌ وَ أُسَفِّهُ العَبَراتِ وَ هیَ بَوادِی
۸- لَا لَوعَتی تَدَعُ الفُؤادَ وَ لَا یَدی تَقوَی عَلی رَدِّ الحَبِیبِ الغَادی
۹- یَا دَهرُ فیمَ فَجَعتَنی بِحلیله کَانَت خُلاصه عُدَّتی وَ عَتادِی

۱۰- إن كُنتَ لَم تَرحَم ضَنایَ لِبُعدِهَا أفَلا رَحِمتَ مِنَ الأسی أولادِی

۱۱- أفرَدتَهُنَّ فَلَم یَنَمنَ تَوجُّعاً قَرحَی العُیونِ رَواجفَ الأکبادِ

۱۲- ألقَینَ دُرَّ عُقُودِهنَّ وَ صُغنَ مِن دُرِّ الدُّمُوعِ قَلائدَ الأجیادِ

۱۳- یَبکینَ مِن ولَهٍ فِراقَ حَفیّه کَانَت لَهُنَّ کَثیره الإسعادِ

۱٤- فَخُدودُهُنَّ مِنَ الدُّموعِ نَدیّه وَ قُلُوبُهنَّ مِنَ الهُمومِ صَوادی

۱۵- أسلیلَه القَمَرَینِ! أیُّ فَجیعه حَلَّت لِفَقدِکِ بَینَ هذا النَّادی

۱٦- أعزِز عَلیَّ بِأن أراکِ رَهینه فِی جَوفِ أغبَرَ قَاتمِ الأسدادِ

۱۷- أو أن تَبینِی عَن قَرارَه مَنزِلٍ کُنتِ الضِّیاءَ لَهُ بِکُلِّ سَوادِ

۱۸- لَو کَانَ هذَا الدَّهرُ یَقبَلُ فِدیَه بالنَّفسِ عَنکِ لَکُنتُ أوَّلَ فَادِی

۱۹- أو کَانَ یَرهَبُ صَولَه مِن فَاتِکٍ لَفَعَلتُ فِعلَ الحَارِثِ بنِ عُبادِ

۲۰- لکنَّهَا الأقدارُ لَیسَ بِناجِعٍ فِیهَا سِوَی التَّسلیمِ وَ الإخلادِ

۲۱- فَبِأیِّ مَقدره أرُدُّ یَدَ الأسی عَنِّی وَ قَد مَلَکت عِنانَ رَشَادی

۲۲- أفَأستَعینُ الصَّبرَ وَ هوَ قَساوَه؟ أم أصحَبُ السُّلوَانَ وَ هوَ تَعَادی

۲۳- جَزَعُ الفَتی سِمَه الوَفاءِ وَ صَبرُهُ غَدرٌ یَدُلُّ بِهِ عَلی الأحقَادِ

۲٤- وَ مِنَ البَلِیَّه أن یُسَامَ أخو الأسَی رَعیَ النَّجَلُّدِ وَ هوَ غَیرُ جمادِ

۲۵- هَیهَاتَ بَعدَکِ أن تَقَرَّ جَوانِحی أسفاً لِبُعدِکِ أو یَلینَ مِهَادی

۲٦- ولَهِی عَلَیکِ مُصَاحبٌ لِمَسیرَتی وَ الدَّمعُ فیکِ مُلازِمٌ لِوِسَادی

۲۷- فَإذَا انتَبَهتُ فَأنتِ أوَّلُ ذُکرَتی وَ إذَا أویتُ فَأنتِ آخِرُ زَادِی

۲۸- أمسَیتُ بَعدَکِ عِبره لِذَوی الأسَی فِی یَومِ کُلِّ مُصیبه وَ حِدادِ

۲۹- مُتَخشِّعاً أمشِی الضَّرَّاءَ کَأنَّنِی أخشَی الفُجاءه مِن صِیَالِ أعادِی

۳۰- مَا بَینَ حُزنٍ بَاطنٍ أ کَلَ الحَشَا بِلَهیبِ سَورَتِهِ وَ سُقمٍ بَادِی

۳۱- وَرَدَ البَریدُ بِغَیرِ مَا أمَّلتُهُ تَعِسَ البَریدُ وَ شَاهَ وَجهُ الحَادِی

۳۲- فَسَقطتُ مَغشیّاً عَلیَّ کَأنَّمَا نَهَشَت صَمیمَ القَلبِ حَیَّه وَادِی

۳۳- وَیلُمِّهِ رُزءاً أطَارَ نَعیُّهُ بالقَلبِ شُعلَه مَارِجٍ وَقَّادِ

۳٤- قَد أظلَمَت مِنهُ العُیُونُ کَأنَّما کَحَلَ البُکَاءُ جُفُونَها بِقَتَادِ

۳۵- عَظُمَت مُصِیبَتُهُ عَلیَّ بِقَدرِ مَا عَظُمَت لَدَیَّ شَمَاتَه الحُسَّادِ

٣٦- لَامُوا عَلَى جَزَعِی وَ لَمَّا يَعلَمُوا أنَّ المَلامَه لَا تَرُدُّ قِيَادِی

٣٧- فَلَئِن «لَبيدٌ» قَضَى بحَول كَامِلٍ فِی الحُزن فَهوَ قَضاءُ غَيرِ جَوادِ

٣٨- لَبِسَ الزَّمانَ عَلى اختِلافِ صُرُوفهِ دُوَلاً وَ فَلَّ عَرائِكَ الآبادِ

٣٩- كَم بَينَ عادیٍّ تَمَلَّى عُمرُهُ حِقَباً وَ بَينَ حَديثه المِيلادِ

٤٠- هَذا قَضَى وتَرَ الحَياه وَ تِلكَ لَم تَبلُغ شَبيبه عُمرِهَا المُعتادِ

٤١- فَعَلامَ أتبَعُ مَا يَقولُ؟ وَ حُكمُهُ لَا يَستَوی لِتَبايُنِ الأضدادِ

٤٢- سِر يَا نَسيمُ فَبَلِّغِ القَبرَ الَّذی بِحِمَی الإمامِ تَحيَّتی وَ وِدادِی

٤٣- أخبِرهُ أنِّی بَعدَهُ فِی مَعشَرٍ يَستَجلِبُونَ صَلَاحَهُم بِفَسادِی

٤٤- طُبِعُوا عَلَى حَسَدٍ فأنتَ تَراهُمُ مَرضَی القُلُوبِ أصحَّه الأجسادِ

٤٥- وَ لَو أنَّهُم عَلِمُوا خَبيئه مَا طَوَی لَهُمُ الرَّدَی لَم يَقدَحُوا بِزنادِ

٤٦- كُلُّ امرِیءٍ يَوماً مُلَاقٍ ربَّهُ وَ النَّاسِ فِی الدُّنيَا عَلَى ميعَادِ

٤٧- وَ كَفَی بِعادِيه الحَوادِثِ مُنذِراً لِلغَافِلينَ لَو اكتَفُوا بِعَوادِی

٤٨- فَليَنظُرِ الإنسانُ نَظرَه عَاقِلٍ لِمَصارِعِ الآباءِ وَ الأجدادِ

٤٩- عَصَفَ الزَّمانُ بِهِم فَبدَّدَ شَملَهُم فِی الأرضِ بَينَ تَهائمٍ وَ نِجَادِ

٥٠- دَهرٌ كَأنَّا مِن جَرائرِ سِلمِهِ فِی حَرِّ يَومٍ كَريهه وَ جِلَادِ

٥١- أفنَی الجَبابِرَ مِن مَقاوِلِ «حِميَرٍ» وَ أُولِی الزَّعَامَه مِن «ثَمُودَ» وَ «عَادِ»

٥٢- وَ رَمَی «قُضَاعَه» فَاستَباحَ دِيَارَهَا بِالسُّخطِ مِن «سَابُورَ» ذِی الأجنَادِ

٥٣- وَ أصَابَ عَن عُرضٍ «إيَادَ» فَأصبَحَت مَنكُوسه الأعلامِ فِی «سِنادِ»

٥٤- فَسَلِ «المَدائنَ» فَهِیَ مَنجَمُ عِبرَه عَمَّا رأَت مِن حَاضِرٍ أو بَادِی

٥٥- كَرَّت عَلَيهَا الحَادِثاتُ فَلَم تَدَع إلَّا بَقَايَا أرسُمٍ وَ عِمَادِ

٥٦- وَ اعكُف عَلَى الهَرَمَينِ وَ اسأل عَنهُمَا «بَلهِيب» فَهوَ خَطيبُ ذَاكَ الوَادِی

٥٧- تُنبِئكَ ألسِنَه الصُّمُوتِ بِمَا جَرَی فِی الدَّهرِ مِن عَدمٍ وَ مِن إيجادِ

٥٨- أُمَمٌ خَلَت فَاستَعجَمَت أخبَارُه حَتَّی غَدَت مَجهُولَه الإسنادِ

٥٩- فَعَلامَ يَخشَی المَرءُ صَرعَه يَومِهِ أوَ لَيسَ أنَّ حَيَاتَهُ لِنَفادِ

٦٠- تَعِسَ امرُؤٌ نَسِی المَعادَ وَ مَا دَرَی أنَّ المَنونَ إلَيهِ بِالمِرصَادِ

٦١- فَاستَهدِ «يَا مَحمودُ» ربَّكَ وَ التَمِس مِنهُ المَعونَه فَهوَ نِعمَ الهَادِی

٦٢- وَ اسألهُ مَغفِرَه لِمَن حَلَّ الثَّرى بِالأمسِ فَهوَ مُجيبُ كُلَّ مُنَادِى
٦٣- هِيَ مُهجَه وَ دَّعتُ يَومَ زِيالِهَا نَفسِى وَ عِشتُ بِحَسرَه وَ بِعَادِ
٦٤- تَاللهِ مَا جَفَّت دُمُوعِى بَعدَمَا ذَهَبَ الرَّدَى بِكِ يَا بنَه الأمجَادِ
٦٥- لا تَحسَبِينِى مِلتُ عَنكِ مَعَ الهَوى هَيهَاتَ مَا تَركُ الوَفاءِ بِعَادِى
٦٦- قَد كِدتُ أقضِى حَسره لَو لَم أكُن مُتَوقِّعاً لُقيَاكِ يَومَ مَعادِى
٦٧- فَعَليكَ مِن قَلبِى التَحيّه كُلَّمَا نَاحَت مُطَوَّقَه عَلَى الأعوادِ

۲- عدیله یکن دختر مشیر «احمد یکن پاشا» همسر دوم بارودی است که در سال۱۸٦۷م با او ازدواج کرد و از وی صاحب یک پسر و چهار دختر شد. او در سال۱۸۸۳ و در ۳۷ سالگی درگذشت و خبر وفاتش در سرندیب به گوش بارودی رسید. شاعر این دالیّه ٦۷ بیتی را در سوگ وی سروده است (دیوان البارودی:۱۵۳).

۳- تعبیر فوق، اشاره به این بیت از ابوفراس است:

حَمَلْتُ عَلى ضَنًى بِهِ سُوءَ ظَنِّهِ وَ أيْقَنْتُ أنِّى بِالْوَفا أُمَّه وَحْدِى

(دیوان ابوفراس: ص۱۰٦)

کتابنامه

ابن أثیر، ضیاء الدّین. (۱۳۷۹ق). الکامل فی التاریخ. راجعه و صحّحه: محمد یوسف الدّقاق. ط۱. بیروت: دارالکتب العلمیّه.

ابن خلّکان، احمد بن محمّد. (لاتا). وفیات الاعیان وأنباء أبناء الزّمان. لاط. بیروت: دار إحیاء التراث العربی/ دارصادر.

ابن‌الرّومیّ، علی بن العبّاس بن جُرَیح. (۱٤۲۰ق). دیوان ابن الرّومیّ: ضبطَ نُصوصه و عَلّق حَواشِیه و قَدّم له: عُمر فاروق الطّباع. ط۱. بیروت: شرکه دارالارقم بن ابی الارقم.

البارودی، محمود سامی. (۱۹۹۸م). دیوان البارودی. حقّقه و ضبطه و شرحه: علی الجارم و محمّد شفیق معروف. بیروت: دارالعوده.

جمعه، حسین. (۱۹۹۸م). قصیده الرّثاء، دراسه تحلیلیه فی المراثی الجاهلیه و صدر الإسلام. ط۱. دمشق: دار النمیر/ دار معد.

الحاوی، ایلیا سلیم. (۱۹۵۹م). ابن الرّومی فنّه و نفسیّته من خلال شعره. بیروت: مکتبه المدرسه و دارالکتاب اللبنانی.

الحمدانی، ابوفراس. (١٤٢٨ق). دیوان. شرح: خلیل الدویهیّ. لاط. بیروت: دار الکتاب العربی.

الدسوقی، عمر. (لاتا). فی الادب الحدیث. الجزء الاول. ط٨ بیروت: دارالفکر.

الرباعیّ، عبدالقادر. (١٩٩٩م). الصّوره الفنیّه فی شعر ابی تمام. ط٢. بیروت: المؤسسه العربیّه للدراسات و النّشر.

شرف الدّین، خلیل. (١٩٩٦م). ابوفراس الحمدانی فتوه رومنسیّه (الموسوعه الادبیّه المیسّره). لاط. بیروت: منشورات دار و مکتبه الهلال.

الشعار، فواز. (١٤٢٠ق). شعراء العرب. ط١. بیروت: دارالجیل.

الشکعه، مصطفی. (١٩٨١م). فنون الشعر فی مجتمع الحمدانیین. لاط. بیروت: عالم الکتب.

ضیف، شوقی. (٢٠٠٦م). البارودی رائد الشعر الحدیث. ط٦. القاهره: دارالمعارف.

عبدالرحمان، عفیف. (٢٠٠٠م). معجم المؤلّفین ،تراجم مصنّفی الکتب العربیّه، بیروت: دارالصادر للطباعه و النّشر.

غیاثی، محمّد تقی. (١٣٦٨ش). درآمدی بر سبک شناسی ساختاری. تهران: شعله اندیشه.

فالر و دیگران. (١٣٨١ش). زبان شناسی و نقد ادبی. ترجمه پاینده و خوزان. چ٢، تهران: نی.

الفاخوری، حنا. (لاتا). الجامع فی تاریخ الادب العربی. الادب الحدیث. لاط. بیروت: دارالجیل.

فروخ، عمر. (١٩٨٥م). تاریخ الادب العربی (الاعصر العباسیه). ط٥. بیروت: دارالعلم للملایین.

الفیروزآبادی، محمد بن یعقوب (٢٠٠٨م). ضبط و توثیق: یوسف الشیخ محمد البقاعی. القاموس المحیط. بیروت: مکتب البحوث و الدراسات، دارالفکر.

القاضی، النعمان. (١٩٧٧م). شعر التفعیله و التّراث. لاط. القاهره: دارالثقافه للطباعه و النّشر.

مبارک، زکی. (١٤١٣ق). الموازنه بین الشعراء. ط١. بیروت: دارالجیل.

محمد، سراج الدین. (لاتا). سلسله المبدعون . الرثاء فی الشّعر العربیّ. بیروت: دارالراتب الجامعیّه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی