دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصرعربی
سال چهارم/ هشت پیاپی/ ٦ علمی و پژوهشی (۱۳۹۳)

سبک‌شناسی سرودهٔ «الخروجِ» صلاح عبدالصبور

علی نجفی ایوکی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
طیبه باغ چایی
دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات عرب دانشگاه کاشان

چکیده

«صلاح عبدالصبور» (۱۹۸۱-۱۹۳۱) از جمله شاعران چیره‌دست معاصر عربی است که شعرش آمیزه‌ای از گونه‌های مختلف میراث ادبی، تاریخی، دینی، اسطوری و فولکلوریک می‌باشد. در همان حال که شاعر، شعرش را بر سازه‌های متون کهن بنا می‌نماید، تمرکز ویژه‌ای نیز بر زبان و بافت کلامش دارد و می‌کوشد دو سویهٔ مفهوم و ساختار متن خود را زیرکانه به مخاطب ارائه دهد و با عاطفه‌ای خاص و نگاهی ژرف از رنج‌های خود و انسان معاصر بگوید؛ لذا از آنجایی که فضا و مفاهیم در سرودهٔ وی تکراری نیست شعرش قرائتی می‌طلبد وسواس‌گونه و باریک‌بینانه.

یکی از سروده‌های مهم عبدالصبور که قابلیت تفسیرپذیری و برداشت‌های متعدد را داراست سروده «الخروجِ» اوست که از مهم‌ترین شاخصه‌های سبک‌شناختی آن، کاربست شگردهای بیانی همچون بینامتنی، آشنایی‌زدایی، نقاب، متناقض‌نما، فلش‌بک و... می‌باشد. در این جستار با توجه به سه سطح زبانی، ادبی و فکری به بررسی سبک‌شناسانه این سروده پرداخته شده و با روش توصیفی- تحلیلی از رهگذر آن برخی از ویژگی‌های این اثر، تمایز شاعر در نوع تصاویر و زبان شعری، و همچنین نحوه القای مفاهیم مورد نظر به مخاطب را مورد واکاوی قرارخواهد گرفت.

کلید واژه‌ها: سبک شناسی، بینامتنی، نقاب، صلاح عبدالصبور، الخروج.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: najafi.ivaki@yahoo.com
تاریخ دریافت:۱۳۹۱/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۳/۰۸

درآمد

«سبک» در زبان عربی به معنی گداختن و ریختن زر و نقره است و «سبیکه» پاره نقرهٔ گداخته را گویند. در اصطلاح ادبی به معنای طرز خاصی از نظم و نثر و برابر نهادهٔ «style» اروپایی است که این واژه خود از لفظ «Stylus» یونانی برگرفته شده، به معنای آلتی فلزی یا چوبین که به وسیله آن حروف و کلمات را بر روی الواح مومی نقش می‌کرده‌اند (بهار،۱۳۳۷، چاپ اول، ج۱). امروزه نیز ما به «قلم» معنایی شبیه به سبک می‌دهیم و می‌گوییم: «فلانی قلم خوبی دارد» یعنی سبک خوبی دارد.

پژوهشگران از دیرباز تعاریف گوناگونی از سبک ارائه داده‌اند و هر یک از زاویه دید خود بدان نگریسته‌اند. برخی از آنان و از جمله زبان‌شناسان، سبک را منحصر به عوامل لفظی و زبانی دانسته و به تفکر و بینش صاحب اثر توجهی نداشته‌اند؛ غافل از اینکه میان تفکر و زبان پیوستی است ناگسستنی و انسان چیزی را به زبان می‌آورد که بدان می‌اندیشد. عده‌ای دیگر چون اهل بلاغت و فرمالیست‌ها بر آن باورند که سبک‌شناسی می‌کوشد تا متن را از لحاظ زیبایی‌شناسی و بدون توجه به تاریخ، جامعه و زندگی مؤلف – که از نظر آن‌ها اموری خارج از متن هستند – مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. ولی باید گفت که این تعریف از سبک‌شناسی تعریفی درست به نظر نمیرسد؛ زیرا هر ادیب و شاعری در برهه‌ای از زمان و در بطن جامعه‌ای به سر می‌برد که شرایط خاصی بر آن حاکم است و بی تردید این شرایط، وی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد؛ به گونه‌ای که چنان بر زبان و اندیشه‌اش سایه می‌افکند که این تأثیر در اثر ادبی او به روشنی قابل دیدن خواهد بود.

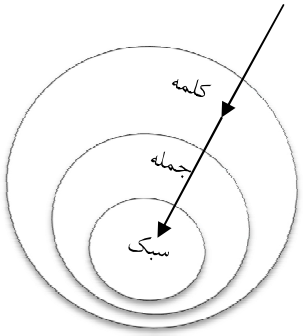
در پرتو این مسأله، بسیاری خاستگاه تغییر سبک را دگردیسی‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و... دانسته‌اند؛ از آن روی که به تغییر شیوه زندگی، بینش و در فرجام نحوه بیان فرد می‌انجامد. هر خوی و خصلت پنهانی در سرشت ادیب، و هر تجربه‌ای در زندگی و هر صفتی از صفات روحی او در آثارش جلوه‌گر می‌شود و سبکش را تغییر می‌دهد (شریم، ۱۹۸۷، ص ٦١). از سوی دیگر هر سبکی، تصویر خاصی از

صاحب آن است که شیوه تفکر و کیفیت نگـاه او را بـه اشـیاء و تفسـیر او از آن‌هـا و طبیعت و برخوردش را آشکار می‌سازد (المسدی، ۲۰۰٦، ص۵۳).

در نگاه کلی می‌توان گفت: سبک‌شناسی دانشی است تلفیقی که دانش‌های مختلفی چون نقد ادبی، بلاغت و زبان‌شناسی را در بر می‌گیرد و وحدتی است که در آثار یـک ادیب به چشم می‌خورد؛ مجموعه‌ای از ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و مکـرر در آثـار کسی که تنها ویژه آن اثر است (شریم، ۱۹۸۷،ص ۳۷). این ویژگی مشترک که یک اثر را از آثار دیگر متمایز می‌نماید، برآمدهٔ عوامل و مختصات تکرار شونده‌ای است که توجه خوانندهٔ دقیق و کنجکاو را به خود جلب می‌کند. البته این ویژگی‌های سبک‌ساز، همیشه آشکار نیستند بلکه گاهی برای شناخت و دست‌یابی بـدان‌هـا نیـاز بـه کـاوش در اثـر می‌باشد.

پژوهش‌ها نشان از آن دارد که کاربستِ واژه و اصطلاحِ «سبک» یـا «الأسـلوب» در زبان عربی پیشـینه‌ای دیرینـه دارد و دانشـمندانی چـون جـاحظ، قرطـاجنی، ابـوهلال عسکری، ابن رشیق قیروانی و ابن خلدون در آثار خود از آن سخن گفته‌انـد (سـلیمان، ۲۰۰۷، ص۲۰). گرچه استفاده از این واژه به معنای امروزی آن رایج نبـود. در حقیقـت، سبک‌شناسی جدید در زبان عربی، از قرن گذشـته بـا تـلاش‌هـای پژوهنـدگانی چـون «عبدالسلام المسدی» آغاز شد. وی بر این باور بود که سبک‌شناسی در عـین اینکـه در امتداد بلاغت است، نفی کننده آن نیـز هسـت (۲۰۰٦، ص۵۲). بـا ایـن همـه از جملـه تناقض‌هایی که پژوهشگران میان بلاغت و سبک‌شناسی مطرح می‌کنند این است که در سبک‌شناسی مسألهٔ بسامد و بررسی آماری مورد توجه اسـت، حـال آنکـه در بلاغـت، اساساً بسامد مورد نظر نیست. از سویی دیگر بلاغت علمی قانونمند است و الگوهای از پیش تعیین شده‌ای دارد و این با سبک‌شناسی که از معیار و مقیـاس بـه دور اسـت در تعارض می‌باشد. به هر روی، سبک‌شناسی دانشی میان رشته‌ای است و در بررسی‌های خود نه تنها دانش‌هایی چون نقد، بلاغت، و زبان‌شناسی را به خـدمت گرفتـه بلکـه از علومی چون آمار، روان‌شناسی، جامعه شناسی و تاریخ نیز بهره می‌برد.

گفتنی است که برای شناخت سبک یک اثر باید از کلمـه و جملـه گـذر کـرد و از آنسویِ واژگان و جملات به سبک آن دست یافت که نمودار زیر گویـای ایـن مطلـب است:



از نگاه سبک‌شناسان، «کلمه» مادهٔ خام برای سـاخت کـلام اسـت و میـان کلمـه و سبک، ارتباطی غیر مستقیم وجود دارد که این ارتباط به واسطه جملات برقرار می‌شود (داود،۲۰۰۷، ص ٣٦). هر ادیبی فراخور شرایط زمانی، مکانی، سیاسی و اجتماعی خـود میان واژگان به شکل خاصی پیوند برقرار می‌کند و به وسیله آن‌ها جملات را می‌سـازد که با دقت و کنکاش در شیوه چینش واژگان و جمله‌ها می‌توان به سبک آن اثر پی برد. با این تفسیر، نگاه سبک‌شناسانه نگاهی فراتر از نگاه لغوی یا کلامی است و این دو تنها دست‌مایه‌ای برای رسیدن به سبک است. در دیگر سـوی، از نظـر پژوهشـگران حـوزه سبک‌شناسی، بررسی سبک‌شناسی متون، نیازمند روشی است که از جمله کارآمـدترین این روش‌ها تجزیه و تحلیل متن در سه سطح زبانی، ادبی و فکری می‌باشد. از رهگذر همکاری و پیوستگی این سطوحِ متمایز زبانی است که بررسی سبک‌شناسانه یک متن را سازماندهی می‌کند (فتوحی،۱۳۹۰، ص۲۳۷). اینگونه ضمن اشراف به اجزای آن، سـاختار اثر را تحلیل و بررسی نموده و به عناصر سبک ساز موجود در آن دست یـابیم، کـه در اینجا به تشریح آن می‌پردازیم.

۱- سطح زبانی: این سطح خود به سه سطح کوچک‌تر آوایی، لغوی و نحوی تقسـیم می‌شود که در زیر توضیح آن می‌آید.

۱-۱- **سطح آوایی**: به سطح آوایی که همان سبک‌شناسی آواهاست، سطح موسیقی گفته می‌شود؛ زیرا در این‌گونه از سبک‌شناسی، متن از جهت موسیقی درونی و بیرونی مورد بررسی قرار می‌گیرد. وزن، موسیقی بیرونیِ شعر را ایجاد می‌کند و توالی حروف و مخارج آن‌ها و نیز ریتم‌های واژگان و موسیقی درونی آن را (سید قطب، ۲۰۰۳، ص۷۸). بنابراین موسیقی بیرونی، دربرگیرندهٔ وزن و قافیه و ردیف است و موسیقی درونی به واسطه آرایه‌های بدیع لفظی از قبیل انواع سجع، جناس، تکرار (هم حروفی، هم صدایی و...) به وجود می‌آید. گرچه به گفته «لامبورن» موسیقی درونی موجود در شعر، از وزن و نظم وسیع‌تر است (ضیف، ۲۰۰٤،ص ۷۸). بسامد آواهایی که در یک اثر به چشم می‌خورد می‌تواند القا کننده مفاهیم خاص و عمیقی باشد که در ادامه به تفصیل بحث خواهد شد.

۱-۲- **سطح لغوی**: کلمات، کوچک‌ترین واحدهای معنی‌دار زبان هستند که در سطح لغوی یا سبک‌شناسی واژگان، به بررسی آن‌ها از جمله ساختمان واژه و شیوه ساخت واژه‌ها، نوع گزینش واژگان با توجه به محور جانشینی، بسامد استفاده از لغات بیگانه، گستردگی یا اندکی واژگان بکار رفته در متن، میزان استفاده از ترادف معنایی کلمات، صفات و غیره پرداخته می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰، ص۲۳۸). آنچه در این مرحله از سبک‌شناسی مهم می‌نماید توجه سبک‌شناس به بسامد واژگان می‌باشد. گفتنی است از آن جا که بسامد واژگان بکار رفته در متن و میزان تکرار آن‌ها، از عناصر سبک‌ساز به شمار می‌رود، می‌توان با استفاده از روش آماری – که در عربی از آن با عنوان «الأسلوب الإحصائی» یاد می‌شود (محمود خلیل، ۲۰۱۰، ص١٥٦) و با بهره‌گیری از محاسبات ریاضی، به تحلیل اثر بر اساس نتایج دقیق و مستند پرداخت.

۱-۳- **سطح نحوی**: در سطح نحوی یا سبک‌شناسی جمله‌ای، به بررسی جمله از نظر محور هم‌نشینی، دقت در کوتاه و بلند بودن جملات، زمان افعال مورد استفاده و نوع جمله‌ها از جهت اسمیه یا فعلیه بودن پرداخته می‌شود. گاه سیاق عبارات یا همان نحوه بیان مطلب به لحاظ جمله‌بندی جلب توجه می‌کند و همین امر تا حدی به نوشته وجههٔ سبکی می‌دهد (شمیسا، ۱۳۷۳، ص۱۵۵ و محمود خلیل، ۲۰۱۰، صص ١٦٦-١٥٨) این نیز

یادکردنی است که نوع گزینش خاص ضمایر نیز می‌تواند از دیگر مؤلفه‌های سبک‌ساز باشد که در این جستار به شکل گسترده بدان پرداخته خواهد شد.

۲- سطح ادبی

در سطح ادبی به طور کلی زبانِ ادبی اثر و خلاقیت ادبی موجود در آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. برخی از منتقدان و از جمله فرمالیست‌ها اساس ادبیات را «ادبیت» آن می‌دانند که مقصود از آن، شیوه بیان و نحوه ارائه موضوع به صورت ادبی است. در واقع ادبیت بن مایه مکتب فرمالیستی است و بیانگر شگردهایی است که اثر را هنری و زیبا می‌سازد (برکات و دیگران، ۲۰۰٤، ص۱۹۱). در پرتو این مسأله، آن چه در تحلیل ادبی یک اثر فرادید قرار می‌گیرد بررسی متن بر اساس مسائل علم بیان همچون تشبیه، استعاره، سمبل و کنایه و مسائل بدیع از قبیل ایهام، تناسب و مسائل علم معانی از جمله ایجاز، اطناب، قصر و حصر می‌باشد (شمیسا، ۱۳۷۳، ص۱۵۳). افزون بر این، بررسی نوع ادبی اثر یعنی حماسه، تراژدی، غنا و قالب‌های شعری نیز در این سطح مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

۳- سطح فکری

سطح فکری به نوعی نتیجه‌ای است که از دو سطح پیشین حاصل می‌آید؛ از آن روی که سبک‌شناس در این بخش با تکیه بر دستاوردهای خود به واسطه دقت در جزئیات متن، می‌تواند به دنیای ذهن صاحب اثر نفوذ نموده و با کند وکاو در سطح فکری اثر، به این نتیجه دست یابد که آیا اثر درون‌گرا و ذهنی است یا برونگرا و عینی؟ شادی‌گراست یا غم گرا؟ خرد گراست یا عشق گرا؟ آیا صاحب اثر عمقی‌نگر است یا سطحی‌نگر؟ بدبین است یا خوش‌بین؟ دیدگاه او نسبت به مسائلی چون عشق و عقل، مرگ و زندگی، صلح و جنگ و ... چگونه است؟ (*همان*، ص١٥٦) و...

پیشینه تحقیق

صرف نظر از آنچه در کشورهای عربی دربارهٔ صلاح عبدالصبور نوشته شده – که البته تلاش شده در این پژوهش از آنها استفاده شود– مهم‌ترین تحقیق‌هایی که درباره شاعر در کشور به چاپ رسیده بدین شرح است:

۱.«*قناع الحلاج فی مسرحیّهٔ مأساهٔ الحلاج لصلاح عبدالصبور*» از صادق فتحی دهکردی و مهدی ممتحن که نویسندگان به موضوع نقاب در نمایشنامه تراژدی حلاج پرداخته‌اند (مجله اللغة العربیة و آدابها، شماره ۱۲).

۲.«*واقع‌گرایی اجتماعی در شعر صلاح عبدالصبور*» از حسن گودرزی که نویسنده به موضوع واقع‌گرایی اجتماعی با زیر مجموعه شر، فقر، رنج و خستگی پرداخته است (مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۱۸).

۳.«*بینامنتیت در شعر صلاح عبدالصبور*» از حسن گودرزی که به گونه‌های متفاوت بهره‌گیری عبدالصبور از متون کهن اختصاص یافت (مجله زبان پژوهی، شماره ٦).

٤. «*الوجودیّهٔ فی شعر صلاح عبدالصبور*»، از حسن گودرزی که به موضوعاتی از قبیل انسان، آزادی و اندوه در شعر شاعر اختصاص یافته است (مجله اللغة العربیة و آدابها، شماره ۱۵).

۵. «*رنگ‌های نمادین در اشعار صلاح عبدالصبور*» از محمد مهدی سمتی و نرجس طهماسبی نگهداری که به موضوع رنگ در شعر شاعر پرداخته شد (مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۰).

٦. «*نگاهی به زندگی و اشعار صلاح عبدالصبور*» از حمید أحمدیان، که در آن زندگی و اشعار شاعر با توجه به آثارش تحلیل شده است (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۵۳).

۷.«*نمادپردازی در شعر صلاح عبدالصبور*» از سید حسین سیدی که به موضوع نمادهای سیاسی، اجتماعی و سیاسی شاعر اختصاص یافت (مجله زبان و ادبیات دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۳۷).

۸. «*الموت الخیامی فی شعر صلاح عبدالصبور*» از فرامز میرزایی و علی پروانه که در آن موضوع مرگ در شعر شاعر مورد بررسی قرار گرفت (مجله اللغة العربیّة و آدابها، شماره ۸).

۹. «*مرگ‌اندیشی در آثار دو شاعر فارسی و عربی: صلاح عبدالصبور و نادر نادرپور*» از فرامرز میرزایی، علی پروانه و مهدی شریفیان که پدیده مرگ در شعر دو شاعر با نگاهی تطبیقی مورد بررسی قرار گرفت (مجله زبان و ادبیات تطبیقی، شماره ۲).

۱۰. «*هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور*» از علی نجفی ایوکی و طاهره تازه‌مرد که آشنایی‌زدایی‌های شاعر مورد نقد و تحلیل قرار گرفت (مجله لسان مبین، شماره ۱۱).

۱۱.«*التحلیل السیمیایی لـ «الناس فی بلادی» لصلاح عبدالصبور*»، از حسن مجیدی و آسیه فولادی که نویسندگان سرودهٔ مورد نظر را مورد نشانه‌شناسی قرار دادند (مجله دراسات الأدب المعاصر، شماره ۱۶).

۱۲.«*تحلیل زبانشناختی- ساختاری از قصیدهٔ «الظل و الصلیب» بر اساس روش یاکوبسن*» از حسین ابویسانی و فرشید موسوی که نویسندگان از منظر ساختارگرایی سروده مورد نظر را مورد نقد و بررسی قرار دادند (مجله نقد ادب معاصر عربی، شماره ۲).

با بررسی مضمون پژوهش‌های انجام شده، مشخص می‌گردد که هیچ یک از پژوهندگان، از نظرگاه سبک‌شناسی به شعر شاعر به شکل کلی، و سرودهٔ «الخروج» به شکل خاص ننگریسته‌اند و آن را مورد نقد و تحلیل قرار نداده‌اند؛ لذا تحقیق حاضر بر آنست تا برای اولین بار با معیار قرار دادن متن و تمرکز بر روساخت و زیرساخت آن و پرهیز از کلی‌گویی، با طرح پرسش‌هایی، از منظر سبک‌شناسی سروده یادشده را با روش توصیفی- تحلیلی به بوتهٔ نقد و تطبیق بکشاند؛ اینکه سازه یا سازه‌های اصلی این متن چیست؟ شاعر قصد بیان چه موضوع و مطلبی را دارد؟ روساخت و زیرساخت متن چگونه ارزیابی می‌شود؟ از نظر سبک‌شناسی، شاخصه اصلی متن چیست؟ همسویی و هماهنگی واژگان متن با مضمون آن، در چه حد است؟ و...

سبک‌شناختی سرودهٔ «الخروج»

عبدالصبور در راستای بیان دغدغهٔ خود نسبت به وضع موجود، میراث و به ویژه میراث اسطوری، صوفی و دینی را سازه اصلی سروده‌هایش قرار داده، تا جایی که می‌توان ادعا کرد: بینامتنی با داستان‌هایی که ناپذیرایی وضع حاکم بر جامعه را هویدا می‌سازد، بنیان سروده‌های شاعر را تشکیل می‌دهد. در سروده «الخروج» (۱۹۸۶،صص ۲۳۵-۲۳۷) - که در سومین دفتر شعری شاعر به نام «أحلام الفارس القدیم» جای گرفته- هجرت پیامبر (ص) را به ذهن متبادر می‌سازد. شاعر با محور قرار دادن آن هجرت، به خوبی میان عنوان و متن سروده پیوند برقرار نموده است. به گفته یکی از پژوهشگران (ضرغام، ۲۰۰۹، ص۲۱) انتخاب عنوان برای قصیده بیانگر گرایش فکری شاعر بوده و به واسطه آن خوانندهٔ خود را شکار نموده و در بازیِ خواندن شرکت می‌دهد و با این کار وی را

مستقیماً به حوزه فکری خود می‌برد.

بررسی شعر در سطح زبانی

سطح آوایی:

موسیقی که از نظر منتقدان ادبی اساسی‌ترین عنصر شعر و روح‌بخش آن است، موجب ماندگاری متن شعری در ذهن خواننده می‌شود و به عنوان تواناترین وسیله برای الهام‌بخشی و قدرتمندترین آن، برای بیان امری است که در عمق وجود شاعر پنهان بوده و کلام از بیان آن عاجز است (عشری زاید، ۲۰۰۲، ص ۱۵٦). از طرف دیگر شعر نزد صاحب‌نظران، الهام و زاییده ناخودآگاه شاعر است، بنابراین کلمات، حروف و موسیقی آن حاصل اموری هستند که از درون شاعر سرچشمه می‌گیرد و به همین دلیل آواها و حروف گنجانده در واژگان می‌توانند معانی خاصی را به ذهن خواننده متبادر کنند، به نحوی که شخص، تنها از طریق طنین و آهنگ موجود در آن، می‌تواند دست کم مفهوم آن را حدس بزند، هر چند معنای الفاظ را به طور کامل نداند.

در سرودهٔ «الخروج» آهنگ نهانی حروف از جمله ویژگی‌هایی است که برای مخاطب بسیار جلب توجه می‌نماید که البته با به‌کارگیری واژگانی جلوه‌گر می‌شود که از حروف مهموس تشکیل شده‌اند. توضیح اینکه «همس» صدای آهسته و پنهانی را گویند و صداهای مهموس (بی واک) صداهایی هستند که تارهای صوتی در آن‌ها به لرزش در نمی‌آید و هنگام ادای آن‌ها طنین تارهای صوتی شنیده نمی‌شود (أنیس، ۱۳۷٤، ص۲۱). این حروف عبارتند از:ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ک، هـ (عباس، ۱۹۹۸، ص ۳۸) عدم لرزش تارهای صوتی در حروف مهموس باعث می‌شود که این حروف بدون هیچ گونه صفیری، به صورت نرم‌تر و نجواگونه ادا شوند. این مسأله مورد توجه شاعر نیز بوده است، به عنوان مثال در بخشی از سروده خود آورده:

فیهلِ تحت َالثوبِ قد حملتسُر ّ ي/دفنتهُ بیابها، ثم اشتملت ُبالسماءِ و النجومِ أنسلُّ تحت بابهِ ا بلیل

در این سه سطر بیشترین بسامد استفاده از حروف مهموسه به چشم می‌خورد، بدین صورت که شاعر تنها در این بخش از سروده، ٢٤ بار از حروف مهموسه استفاده نموده است. اگر به مضمون این سطرها دقت کنیم متوجه می‌شویم که شاعر دقیقاً در بخش‌هایی بیشترین استفاده را از این حروف نموده که به توصیف خروج شبانه و پنهانی خود اشاره دارد. خروج شاعر، خروجی است مخفیانه و به همین سبب شبانگاه صورت می‌گیرد، و این‌گونه است که می‌بینیم شاعر چگونه موسیقی شعر خود را با تصاویر شعری و آوای درونی‌اش متناسب ساخته است.

توجه به قافیه شعری نیز – که در سبک‌شناسی از اهمیت بالایی برخوردار است – از دید شاعر پنهان نمانده و میزان استفاده وی از حروف مدّی به ویژه در قافیه‌های این سروده توجه برانگیز است. قافیه شعر نوعی موسیقی است؛ زیرا پژواکی است که به طور قیاسی تکرار می‌شود و شنونده منتظر آن است و دهان و جسم برای آن آمادگی پیدا می‌کند (غریب، ۱۳۷۸، ص۱۱۳). یک شاعر هنرمند به قافیه به عنوان یک کلمه ساده برای پایان بخشیدن به مصراع‌ها و ابیات نمی‌نگرد، بلکه همواره می‌کوشد که قافیه را از کلماتی انتخاب کند که در شعر تشخص و امتیازی دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، ص ۷۲) و این درست همان کاری است که صلاح عبدالصبور در شعر خود انجام داده است.توضیح اینکه از ۲۳ مورد کلمه قافیه در این سروده، در ۱۷ مورد آن از حرف ردف – حرف مد قبل از حرف روی– استفاده شده است. حتی شاعر خود را ملزم نموده که این حروف در کلماتِ هم قافیه تکرار شوند و این تناوب خاص، جلوه‌ای ویژه از موسیقی شعری را ایجاد می‌کند. مثلاً آورده:

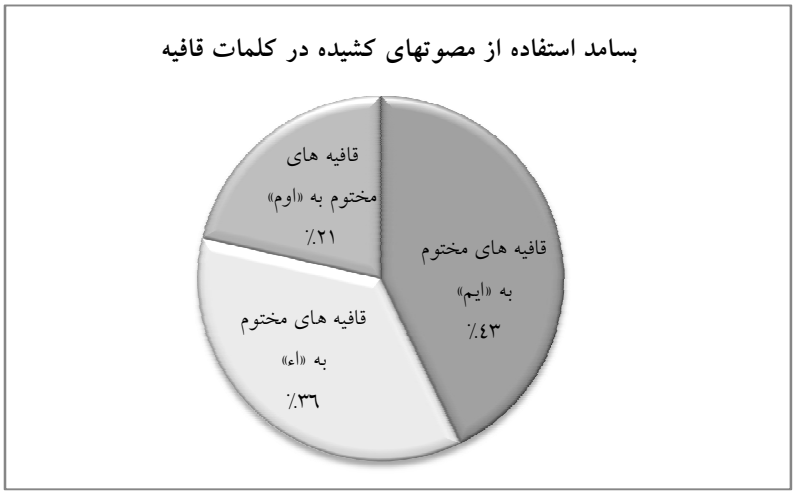
أخرجُ من مدينتي مِن موطني القديمْ
حاً أثقالَ عيشي الأليمْ

يا آنجا که گفته:و انطفئ مصابح السماءْ / کلي تری سوانح الألمْ / ثيابي السوداءْ

حروف قافیه‌ای را که شاعر در سروده خود به کار برده، می‌توان این‌گونه دسته بندی کرد: قافیه‌های مختوم به «ایم» مانند: *قدیم، ألیم، یتیم، جحیم، سقیم، مقیم*. قافیه‌های مختوم به «اء» مانند: *وراء، سماء، صحراء، سوداء، أضواء*. قافیه‌های مختوم به «اوم» مانند: *نجوم، کتوم، رجوم*. قافیه‌های مختوم به «اب» مانند: *صحاب، طلاب*. آنچه در اینجا

بیانش لازم است این است که پایان قافیه از نظر کشش – در بخش‌هایی کـه قافیـه بـه مصوت «آ» ختم می‌شود– به باور منتقدان ادبی حالت آه کشیدن و حسـرت گوینـده را تداعی می‌کند(ضیف، ۲۰۰٤، ص۸۳) اما در بخش‌هایی که یاء ما قبل مکسور در جایگـاه حرف قافیه قرار گرفته، تصویر حفره‌ای عمیق و بیابـانی وسـیع را بـه مـا القـا مـی‌کنـد (عباس، ۱۹۹۸، ص ۷۵). و از آنچه در عمق وجود شاعر اسـت حکایـت دارد. بـر طبـق دسته بندی صورت گرفته، بیشترین بسامد استفاده از مصوت‌ها در قافیه‌های مختوم بـه «ایم» به چشم می‌خورد که با استناد به گفته حسن عباس، القاگر بیابـانی وسـیع و بـی-انتهاست.

به هر روی، شاعر تمامی حروف مد را در قافیه‌های خود به کار گرفته تا از پتانسیل موجود در آن‌ها استفاده نماید؛ این مصوت‌ها که کشیدگی و امتداد را با خود به همـراه دارند، حالت ندبهٔ شاعر را القا می‌کنند که در بیابانی بی‌انتها ناله سر می‌دهد تا صدایش به اوج آسمان و اعماق صحرا برسد و تداعی‌گر عمق و امتداد اندوه شاعر باشد. نمودار بسامد استفاده از مصوت‌ها را در قافیه‌های این سروده، به شکل زیر می‌بینیم:



نگاه سبک‌شناسانه حاکی از آن است که تقریباً نیمی از قافیه‌هـای شـعر بـه صـامت «میم» ختم شده است. از لحاظ سبک شناسی و زبـان‌شناسـی ویژگـی‌ای کـه در «مـیم» وجود دارد این است که کشش صوتی در این حرف ناگهـان بریـده مـی‌شـود (شـفیعی

کدکنی، ۱۳۸۱، ص ٦٥) ولی شاعر با آوردن یک حرف مد قبل از آن و مختوم نمودن تمامی قافیه‌ها به سکون، باعث شده که صدا به صورت نرم‌تری پخش شده و پایان یابد. در واقع این ویژگی امتداد حرف مد را با ویژگی نرمی حرف «میم» درآمیخته و قافیه‌هایی بدین زیبایی خلق نموده است، آنجا که می‌خوانیم: ظهرُ الكتومْ أَلحرجُ كالمتهْ

نکته دیگر اینکه در تمامی قافیه‌های شعر از صنعت «اعنات» یا «لزوم ما لایلزم» استفاده شده است، به عنوان مثال شاعر برای توازن و زیبایی بیشتر متن شعری واژهٔ «الکتوم» را با «النجوم» هم قافیه نموده و با کاربست این شگرد ادبی، بر انسجام و استواری بیشتر شعر افزوده است، آنجا که می‌خوانیم:

دفنتُ ببابها، ثم اشتملتُ بالسماءِ والنجومْ أنسلُّ تحتَ بابها ليلاً لا آمنُ الدليل، حتى لو تشابهتْ عليَّ طلعةُ الصحراءِ و ظهرُ الكتومْ

افزون بر موسیقیِ واژگان، عبدالصبور به وزن شعر خود نیز- که در سبک‌شناسی جایگاه ویژه‌ای دارد- توجه خاصی مبذول داشته و از آنجا که رمزگونه به مسألهٔ مورد نظرش پرداخته، گویی موسیقی را بهترین وسیله در بیان نهفته‌های ذهنی‌اش بکار گرفته است. اوزان عروضی در این بخش کمک شایانی به شاعر نموده و او را در بیان اندیشه‌هایش یاری کرده است و این فرصت را به وی داده تا موسیقی سخنش را با آهنگ درونی و روحیش هماهنگ کند. شعر او، شعری نو است که در زبان عربی به «الشعر الحر» شناخته می‌شود. اساس وزن در این نوع شعر، مبتنی بر وحدت «تفعیله» است؛ بدین معنا که اصل در این نوع شعر آن است که در سطرهای شعر، تفعیله‌ها کاملاً شبیه به هم باشند و بر آن تفعیله یکسان و تکراری به رشته نظم کشیده شده باشد (الملائکهٔ، ۱۹۸۹، ص۷۹). البته باید خاطر نشان کرد که شاعر می‌تواند از زحاف‌های اوزان نیز استفاده کند.

لازم به ذکر است که سرودهٔ حاضر در بحر رجز سروده شده است. از ویژگی‌های این بحر آن است که به سبب زحاف‌های متنوعی که بر آن عارض می‌شود، آسان‌ترین بحر برای نظم شعر بوده و نسبت به سایر بحور سبک، روان و سریع است (یونس، ۱۹۹۳، صص۱۱۱ و ۱۱۲). صلاح عبدالصبور برای سرودن این سروده، از تفعیله

«مستفعلن» و تمامی زحاف‌های آن از جمله «مفتعلن: مطوی»، «مفاعلن: مخبون» و «مفعولن: مقطوع» استفاده نموده و اضطراب و هیجان درونی خود را نسبت به موضوعی که قصد القایش را داشته به نمایش گذاشته است. به عنوان نمونه می‌خوانیم:

أخرجُ من مدينتي، من موطني القديمْ مفتعلن/ مفاعلن/ مستفعلن/ فعول

مطرحاً أثقالَ عيشي الأليمْ مفاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

در زمینه موسیقی درونی شعر آنچه قابل ذکر است به‌کارگیری جناس در کلمات «نجوم و رجوم»، «بلیل و دلیل»، «سقیم و مقیم» و «وهم و واهم» می‌باشد.

سطح لغوی:

عنصر تکرار از جمله مهم‌ترین شاخصه‌های سبک ساز در شعر شاعر است. تکرار چه در سطح واژه یا جمله علاوه بر اینکه نشان دهنده پافشاری شاعر بر اهمیت موضوع مورد نظر در متن است، از عوامل موسیقی آفرین در شعر نیز می‌باشد. عبدالصبور در این سروده بارها از شگرد تکرار بهره گرفته، مثلا تکرار واژه «آلام» در دو سطر پی‌درپی و تناسب آن با واژگان «ألم، أليم و سقيم»، نشانه رنجی است که شاعر از نابسامانی موجود در جامعه می‌برد آنجا که آورده:

مطرّحاً أثقالَ عيشي الأليمْ .../ كالليلِ ترى سوانحُ الألمْ / ثيابَهُ السوداءْ تحجبُ قلبكِ الخبيءَ في صحراءْ وتُنسيكِ آلامُ رحلتِكِ تذكار ما اطرحتُ من آلامْ / حتى يشفَّ جيبَهُ السقيمُ

ناگفته نماند که تکرار واژه «ضوء» و تأکید بر آن با استفاده از مشتقاتش در سطرهای پایانی شعر و نیز تناسب آن با واژگان «شمس، ظهيرة، منيرة و مصباح» نشانه وجود روزنه امیدواری در روح و جان شاعر است آنجا که می‌گوید:

مدينةِ الصحوِ الذي يخيرُ بالأضواءْ / الشمسُ لا تفارقُ الظهيرةْ / أواه، يا مدينتي المنيرة/ مدينةَ الرؤي التي تشربُ ضوءا/ مدينةَ الرؤي التي تجُجُّ ضوءا

تکرار در واژگان یادشده نشانگر آن است که شعر شاعر، شعری کاملاً سپید و خوش‌بینانه یا کاملاً سیاه و بدبینانه نیست؛ بلکه با توجه به واقعیت موجود در جامعه،

شعری خاکستری را به مخاطب خود ارائه می‌کند که می‌توان گوشه‌های امید و ناامیدی را در شعرش دید. به نظر می‌آید شعر او آیینه تمام نمای یک زندگی واقعی با همه فراز و نشیب‌ها، غم‌ها و شادی‌ها، و امیدها و نا امیدی‌هاست.

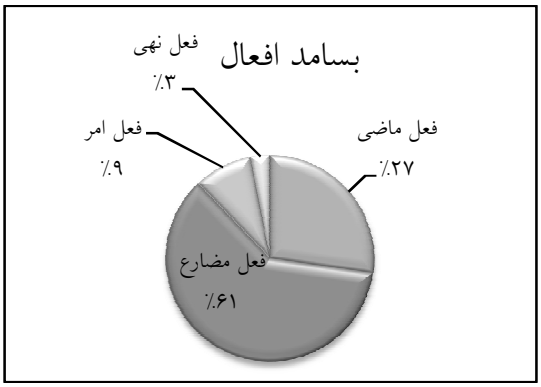
تکرار سطر پایانی، از دیگر موارد تکرار در این سروده است؛ آن جا که شاعر پس از خارج شدن از شهر و تحمل سختی‌های سفر، در پی رسیدن به آرمان شهری کـه آن را در رؤیای خود می‌پروراند، در پایان سروده ناگهان دوبار این پرسش را مطرح می‌سـازد که: «هل أنت حق؟» گویی این تکرار، پژواک صدای شاعر در بیابان خشک و خـالی را تداعی می‌کند و اینکه او در پی پاسخ به این پرسش عمیقاً به فکر فرو رفته و با حیرانی آن را با خود نجوا می‌نماید. شاعر در این مقطع از سروده ناگاه خود را در میان بیابـانی بی‌پایان، یکه و غریب، میان گریز و تسلیم، و باور و ناباوری سرگردان می‌یابـد. بـاری، در این سروده واژگان متعدد و زیادی به چشم نمی‌خورد؛ زیـرا شـاعر بـه دنبـال لفـظ پردازی نبوده، بلکه آنچه برایش مهم است برقراری پیونـد بـا مخاطـب والقـای معـانی عمیق با واژگانی ساده و اندک ولی آهنگین است. او نخواسـته مخاطـب را بـا واژگـان متعدد سرگرم سازد تا از اصل موضوع جا مانده و سر رشته کلام را گم کند.

سطح نحوی:

آن چه در این سطح می‌تواند مشخصه سبک ساز این اثر به شمار رود، بسامد استفاده از ضمیر متکلم چه به صورت بارز یا مستتر و چه به صورت متصل یا منفصل است. شاعر در این سروده از ۵ ضمیر غائب، ۱۱ ضمیر مخاطب و ۲۸ ضمیر متکلم استفاده نمـوده، که نمودار درصدی آن به شکل زیر می‌باشد:

همان طور که ملاحظه می‌شود ضمیر متکلم بخش گسترده‌ای از ضمایر را در این شعر به خود اختصاص داده که توجه برانگیز است و نشان از آن دارد که شاعر در ارتباط با شخصیتی که در شعر خود به کار گرفته به درجهٔ اتحاد رسیده، تا جایی که این شخصیت قادر است ابعاد تجربه خاص شاعر را با خود حمل کند پس با او متحد گشته و از زبان او سخن می‌گوید، یا اینکه اجازه می‌دهد که او از زبان شاعر سخن گوید (عشری زاید، ۲۰۰۶م، ص۲۰۹). از سوی دیگر، شاعر در این سروده، خویشتن محور است و همه مسائل و حوادث حول محور خود شاعر دور می‌زند؛ اوست که عزم سفر می‌کند، اوست که از شهر خارج می‌شود، اوست که به دنبال شهر رؤیاییش قدم در بیابان می‌گذارد و در واقع شاعر در این سروده داستان زندگی، آرزوها و مقاصد خود را بیان می‌دارد. با اینهمه گرچه عبدالصبور شاعری انسان‌گراست ولی در این سروده، بیشتر رویکردی درونی دارد، با این باور که برای اصلاح جامعه، اول باید از خود شروع کرد.

بسامد نوع افعال بکار رفته در شعر نیز توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. با اندکی دقت در نوع افعال در می‌یابیم که بسامد استفاده از فعل مضارع بسیار بیشتر از افعال ماضی، امر و نهی است. بدین صورت که از میان ۳۳ فعل موجود در سروده، یک فعل نهی، ۳ فعل امر، ۹ فعل ماضی و ۲۰ فعل مضارع به کار گرفته شده که در نمودار زیر می‌بینیم:



این نمودار حاکی از این است که بیش از نیمی از افعالِ سروده، فعل مضارعند؛ همان طور که می‌دانیم فعل مضارع دال بر حدوث و تجدید بوده و معنای استمرار در خود نهفته دارد و این میزان استفاده از فعل مضارع در این متن، نشانگر درون پرجوش و خروش و پر تحرک شاعر و تمایل او به نو شدن دارد. این امر می‌تواند مؤیدی بر گفته ما باشد که گرچه موسیقی شعر، نجواگونه و آرام است اما در پس این آرامش، خروشی نهفته که می‌توان آن را در نوع گزینش واژگان مشاهده نمود. از سوی دیگر- همان‌طور که پیش از این گفته شد- عبدالصبور بنا بر گفته خود در پی اصلاح و تغییر اوضاع کنونی است پس این می‌تواند از اندیشه انقلابی شاعر و اعتراض همیشگی وی به وضع جهان عرب و لزوم ایجاد تحول و تحرک در آن نشأت گیرد.

در سطح محور هم‌نشینی نیز می‌بینیم که واژگان «صحرا، لیل، سماء و نجوم» با یکدیگر هم‌نشین گشته‌اند تا روحیه فطرت طلبی شاعر را به نمایش گذارند. او از کشتن و نابودی نفس خویش سخن می‌گوید و عذاب هجرت و کوچ خود را مایه پاکی می‌داند. بنابراین علت این که شاعر در آغاز از طبیعت سخن رانده، این است که قصد او از این کوچ و تحمل سختی‌های سفر، تزکیه نفس و رسیدن به فطرت پاکی است که آن را در طبیعت بکر می‌جوید. نکته دیگری که ذکر آن در این بخش ضروری می‌نماید این است که شاعر سعی نموده در هر سطر از سروده‌اش جمله خود را به اتمام رساند جز در دو مورد در سطرهای (٦ و ٧) آنجا که می‌خوانیم:

لا آمنُ الليلَ حتى لو تشابهتْ عيلَّ طلعةُ الصحراءِ/ظهرُها الكتومْ

عبدالصبور در این بخش از سرودهٔ خود بـه توصـیف بیابـان پرداختـه و از راه‌هـا و بیراهه‌های آن سخن می‌گوید، گویی می‌خواهد با افزودن بر بند شعری خـود، طـولانی بودن و گمراه کننده بودن بیابانی را که قدم در آن گذاشته بـه تصـویر کشـد. شـاعر در سطرهای (۱۷ و ۱۸ و ۱۹) نیز آورده است:

و انطفئي مصابحَ السماءْ / كلا ترى سوانحُ الألمْ ثيابيَ السوداءْ

وی که در این سطرها آرزوی طولانی شـدن شـب و دور مانـدن خـود از تیـررس حوادث را دارد، به همین سبک حتی سطرهای شعری خود را نیز طولانی می‌کنـد و در یک سطر این آرزو را مطرح نمی‌نماید.

بررسی سروده در سطح ادبی

عبدالصبور برای افزایش ادبیّت متن خود، از علم معانی، بیان و بدیع بهره گرفته اسـت. به عنوان مثال در بخش علم بیان از استعاره و تشخیص استفاده نموده است؛ بدین شیوه که با عبارت «سيقان الندم»، پشیمانی را به انسانی تشبیه نموده و برایش پاهایی قرار داده که به تعقیب او می‌پردازد (قاسم الزبیدی،۲۰۰۹، ص ۷۹). یا در عبارت «كقلبك الخبيء يا صحراء» برای بیابان، تشخّص انسانی قائل شده و علاوه بر مخاطـب قـرار دادن آن کـه برای انسان به کار می‌رود – و سیاق شاعر در سطرهای پیشین نیز چنـین بـوده– بـرای بیابان، قلب متصور می‌شود و با بخشیدن توانایی انسـانی بـه آن، از او مـی‌خواهـد کـه چراغ‌های آسمان را خاموش کند، که البته مقصود از چراغ‌های آسمان همـان سـتارگان هستند که به شیوه استعاره و در محور جانشینی از آن‌ها سخن به میان آمده است، آنجا که می‌گوید:

سوخي إذن في الرملِ ، سقيانَ الندمْ / لا تتبعيني نحو مهجري نشدتُ ك الجحيم/ و انطفئي مصابحَ السماءْ / كلا ترى سوانح الألمْ / ثيابيَ السوداءْ تحجّري كقلبكِ الخبيءِ يا صحراءْ

نکته دیگر اینکه شاعر با به‌کارگیری عبارت «سوانح الألم» در بافت متن خود، به یک باور قدیمی عرب اشاره کرده است. «سانح» در زبان عربی پرنده یا حیوانی است که به

اعتقاد گذشتگان، از سمت راست فرد پرواز می‌کرد یا سر می‌رسید که آن را امری میمون می‌دانستند و بدان فال نیک می‌زدند. گفتنی است که «سوانح» در ادب عربی با الهام از همان باور، مجازاً به حوادث و پیشامدهای نیک نیز اطلاق می‌گردد. «بارح» نیز به پرنده یا حیوانی اطلاق می‌شد که از سمت چپ سر رسد و عرب‌ها آن را بدیمن و بدشگون می‌دانستند (ابوسعد، ۱۳۸۵، ص ۱۱۹). به هر روی شاعر با ترکیب «سوانح الألم» ضمن ایجاد بینامتنی و پیوند با متن گذشته، به نوعی دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و دو امر متفاوت را با هم آشتی می‌دهد و در یکجا گرد می‌آورد، و با بهره‌گیری از این سبک توجه مخاطب را به متن خود برمی‌انگیزد. نکتهٔ دیگر اینکه به باور برخی از منتقدان شعر صلاح عبدالصبور، رنگ سیاه در ترکیب «ثیابی السوداء» تصویرگر دوران نکبت شاعر در یک نگاه، و رمز خفقان سیاسی و اجتماعی جامعهٔ شاعر در نگاهی دیگر است (سمتی و طهماسبی، ۱۳۹۰، ص ۱۱۸).

لازم به ذکر است که شاعر در این سروده از نماد نیز بهره گرفته و شهر را سمبل و نماد (جامعه) یا (ذات پلید) و یا (گذشتهٔ رنجور) قرار داده، و واژه «سرّ» را نماد (هدف) آورده است. در این سروده «ثوب» کنایه از درون و «طلعة الصحراء و ظهرها الکتوم» کنایه از راه‌ها و بیراهه‌های بیابان است، آنجا که آورده:

هفلیه و تحت َالثوب قد حملت سُر ّ ي لفتهُ ببابها، ثم اشتملت ُ بالسماء النجوم ْ أنسلُّ تحت بابها لیلْ لا آمن ُ الدلیَ حتی لو تشابهت ْ عليَّ طلعةُ الصحراء ظهر ُها الکتوم ْ

دیگر اینکه شاعر در این سروده، میان واژگان «ألم، ألیم، آلام و سقیم» و میان «شمس، ظهیرة، ضوء، منیرة و مصباح» و میان «لیل، سماء نجوم و صحراء» تناسب یا مراعات‌النظیر برقرار شده و به هم‌خوانی و همگونی پاره‌های سخن انجامیده است.

از دیگر شگردهای ادبی در این سروده، می‌توان به صنعت «التفات» یا «شیوه گردانی» اشاره کرد؛ بدین صورت که شاعر بارها از مونولوگ یا تک گویی به دیالوگ یا گفتگو گراییده و از اسلوب خبری به اسلوب انشایی روی آورده است. وی در آغاز سروده تنها از صیغه متکلم استفاده می‌کند، ولی از میانه متن به صیغه مخاطب روی می‌آورد و در بخش‌های متعدد تا پایان سروده صنعت التفات را بکار می‌گیرد تا ضمن

برانگیختن توجه خواننده، و رهانیدن شعر از یکنواختی، سایر عناصر طبیعت را نیـز در تجربه خویش دخیل سازد. وانگهی شاعر برای توجه دهی مخاطب، از بیان پارادوکسی نیز بهره برده است که زیر مجموعهٔ شگرد «آشنایی‌زدایی» به حساب می‌آید، و معیـاری مهم در تشخیص سطح ادبیت متن در سبک‌شناسی به شمار مـی‌رود (برکـات ودیگـران، ۲۰۰٤، ص۱۸۱). این است که با شرح کوچ و مقصد خویش می‌گوید:

إنّ عذابَ رحلتي طهارتي والموتُ في الصحراءِ بعثي المقيمُ والموتُ عشتُ ما أشاءُ في المدينة المنيرة

همچنان که از نمونهٔ شعری برمی‌آید شاعر مرگ را خیزش مجدد دانسته و در گـام دیگر گفته: اگر بمیرم تا هر وقت که بخواهم در شهر پر نور زندگی می‌کنم؛ تعبیر «مرده زنده» تعبیری است برخلاف باور مردم و عرف عام که مخاطب با خواندن و شنیدن آن شگفت زده می‌شود و به برجستگی بیانی شاعر حکم می‌کند. نباید از یاد بـرد کـه ایـن آشنایی‌زدایی شاعر هدفمند بوده و ترسیم کننـدهٔ امیـد وی بـه شـرایط بهتـر و زنـدگی جدیدتر است.

بررسی سروده در سطح فکری

عبدالصبور در این سروده از داستان «هجرت پیامبر (ص)» الهام گرفته و بر آن است تـا با الهام از تجربهٔ دینی کهن، بـه ترسـیم تجربـه معاصـر خـود بپـردازد (رخشـنده نیـا و دیگران،۱۳۹۰، ص١٦٥). شاعر برای همسو ساختن هرچه بهتر تجربهٔ معاصـر بـا تجربـهٔ سنتی، نقاب پیامبر (ص) را بر چهره زده و با حلول در شخصیت وی از شـهر خـویش خارج می‌گردد، آن سان که پیامبر (ص) از شهر مکه، آن شهر پر خفقان، شهری کـه دل و جان مردمانش مرده و سنگ شده و حق و حق‌گویی جان سپرده به «مدینه» آن زادگاه حق جویی هجرت می‌کند. آسایش شـاعر معاصـر نیـز در خـروج و گریـز از آن شـهرِ سراسر رنج و ملالت است نه در باقی ماندن در آن. بـه هـر روی، خـروج شـاعر از آن شهرِ آزاردهنده، شبانه و مخفیانه انجام می‌گیرد. البته کوچنده معاصـر رازی را بـا خـود حمل می‌کند که در پیش آن‌را زیر دروازهٔ شهر پنهانش کرده بود:

أخرجُ من مدينتي، من موطني القمْطرّ حاً أثقالَ عيشي الأليْ / فيها،تحت َالثوب قد حملتُ سرّ ي/دفنهُ ببابها، ثم اشتملت ُبالسماءِ والنجومْ أنسلُّ تحت بابها/ليْ [1]

«شهر» در اینجا می‌تواند معادل «ذات شاعر» و یا «تجربهٔ تلخ گذشتهٔ» وی باشد که می‌کوشد از آن رهایی یابد. با این تفسیر گرچه شاعر «تصویر دیداری» به مخاطب ارائه می‌دهد و از خروج سخن می‌گوید، امّا این خروج، برخلاف هجرت پیامبر اسلام، خروج فیزیکی نیست و به نوعی سفر درونی تلقی می‌شود. باری، هجرت کنندهٔ معاصر بر آنست تا از نفس پلید یا پرگناه خود فاصله بگیرد و از آن دور شود؛ لذا دست به هجرت یا خروج می‌زند. این نیز یاد کردنی است که برخی از منتقدان بر این باورند: خروج در اینجا عبارت است از دوری و گریز از همسر اول، که شاعر را در زندگی زناشویی بسیار آزرده است و وی می‌خواهد آن تجربهٔ تلخ و تمام خاطراتی که با همسر نخست داشته، به دست فراموشی بسپارد و خود را از رنج و عذاب پیشین برهاند، آنسان که پیامبر اسلام (ص) خود را از دست آزار و اذیت کفار مکه رهانید (مجاهد، ۱۹۹۸، ص۱۱۹).

به هر روی، هجرت کنندهٔ معاصر همه روابطش را با گذشته می‌گسلد و همچون پیامبر (ص) یتیم، یتیم گونه از شهر خارج می‌گردد. با این‌همه برای این سفر پر فراز و نشیب، یاوری و همراهی برای خویش برنمی‌گزیند تا همراهیش نماید، و برخلاف هجرت پیشین، کسی را در بستر خویش نمی‌گذارد. این نیز گفتنی است که لفظ «یتیم» می‌تواند دلالت بر قطع روابط با اهل و گذشته داشته باشد. اختیار نکردن همراه برای سفر، نشان از بی‌اعتمادی شاعر به دیگران دارد، شاید جدایی او از شریک زندگی‌اش او را بر آن داشته تا این‌گونه به تنهایی قدم در این راه گذارد و باوری به همراه یا رهنما نداشته باشد:

لا آمنُ الدليَ حتى لو تشابهتْ عليَّ طلعةُ الصحراظهرُها الكتومْ أخرجُ كاليتيْ [2]

صلاح عبدالصبور در این بخش از شعر خود با استفاده از بینامتنی، داستان هجرت پیامبر (ص) همراه با ابوبکر و نیز در بستر خوابیدن حضرت علی بن أبی طالب (ع) را به جای پیامبر (ص) تداعی می‌کند. در تاریخ آمده: «رسول اکرم (ص) ابوبکر را برگزید

تا در این سفر همراه او باشد و ابوبکر نیز حاضر شد جان خود را فدای او کند؛ زمانی که پیش از ایشان به درون غار ثور رفت که ببیند درنده یا ماری در آن وجود دارد یا خیر (تا از امنیت غار مطمئن شود) و رسول خدا در امان بماند»، (ابن هشام، ۱۹۹٤م، ج ۲، ص۹۹) اما عبدالصبور کسی را ندارد تا جانش را فدای او کند و نیز «پیامبر (ص) در رختخواب خود پسر عمویش، را به جای خود قرار داد، کسی که خود را فدای پیامبر (ص) کرد و در جای او خوابید تا کسانی را که قصد جان رسول خدا را داشتند بفریبد» (*همان*، ص ۹٦) این است که شاعر با برقراری یک بینامتنی دینی- تاریخی گفته:

لم يأتخذْ واحداً من الصحابْ / لكي يُفدّيَ نفسه، فكلُ ما لديّ نفسي الثقيلة و أقهادرْ في الفراشِ صاحبي يفدّاه الطلابْ / فليس مطلوبٌ مني سوى «أنا» القديم[۳]

همچنان که از متن برمی‌آید بین هجرت کهن و هجرت معاصر تفاوت وجود دارد؛ پیامبر (ص) بر آن بود تا از شهر مکه و ساکنانش رهایی یابد، ولی کوچنده جدید به دنبال رهایی از «منِ» خویش است. کوچندهٔ گذشته دشمن خارجی داشته و برای به دور ماندن از گزند وی، برای خود همراه برگزید، امّا دشمن کوچندهٔ معاصر، دشمنی است درونی که هر لحظه ممکن است به سراغش بیاید و آزارش دهد و کسی هم نمی‌تواند به عنوان «همراه» یا «یاریگر» کمکش نماید. پیامبر اسلام (ص) راز یا رسالتش را با خود به همراه داشت و آن را به همگان اعلام داشت، حال آنکه شخصیت معاصر تصریح کرده که هر آنچه با خود داشته، همانجا رها کرد. هجرت پیشین، هجرتی است بیرونی و فیزیکی در جهت اصلاح دیگران و با بعد جمعی، امّا هجرت معاصر هجرتی است درونی در جهت اصلاح ذات یک شخص، و با بعد فردی (محمد الغذامی، ۲۰۰٦، صص۱۵۵-۱۵٦ و حلاوی، ۱۹۹٤، ص۸۵). این است که در این بستر با شگرد «آشنایی‌زدایی» و «بینامتنی وارونه» -که در زبان عربی به آن «الحوار» یا «التناص العکسی» گویند (ناهم، ۲۰۰۷، صص٦۱- ٦۲)- روبرو هستیم.

مهاجرِ معاصر، برای اینکه در راه رسیدن به هدف والایش دچار وسوسه و شک نشود، با یک «فلش بک» یا «جهش به گذشته» به یاد تجربهٔ گذشته همسر «لوط» می‌افتد

و آن‌را با یک «حدیث نفس» یا «مونولوگ» در بافت متن خود جای می‌دهد،«قاسم الزبیدی، ۲۰۰۹،ص ۲۳۹» آنجا که گفته:

حجارةً أکونلُو نظرت لُلوراء ْ /حجارةًصبح ُأو رجوم ْ ٤

لایه زیرین این نمونهٔ شعری با داستان حضرت لوط (ع) و عذابی که بر قومش نازل شده، بینامتنی دارد، آنجا که در تورات آمده: وقتی خداوند بر آن شد تا شهر «سدوم» را ویران سازد با ارسال دو فرشته به سوی حضرت لوط، از او خواست که با خانواده‌اش از آن شهر پلید خارج شوند و به پشت سر خود ننگرند. اما همسر لوط به هنگام خروج از شهر، به پشت سر نگاه کرد و تبدیل به سنگ شد (سفر پیدایش، اصحاح نوزدهم،صص ٢٦-١). در قرآن کریم نیز آمده: (فأسر بأهلک بقطع من اللیل ولا یلتفت منکم أحدا إلا امرأتک إنه ما أصابهم إن موعد الصبح ألیس الصبح بقریب* فلما جاء أمرنا جعلنا عالیها سافلها و أمطرنا علیها حجارة من سجیل منضود) (آیه ۸۱ و ۸۲ سوره هود). در این آیات فرستادگان الهی از پیامبر (ص) قوم لوط می‌خواهند که همراه با خانواده‌اش از شهر خارج شود و به پشت سر خود نگاه نکند، که البته همسر لوط چنین نکرد و تبدیل به سنگ شد.

در نگاه دیگر می‌توان گفت: متن شاعر با اسطورهٔ «اورفئوس» نیز بینامتنی دارد؛ زیرا همین تجربه تلخِ «نگاه به پشت سر» در آنجا نیز آمده، بدین شکل که نوازنده افسانه‌ایِ یونان باستان، وقتی نمی‌تواند با قدرت سحرانگیز خود، معشوقه‌اش «یوریدیس» را از مرگ نجات دهد، راهی عالم مردگان می‌شود، تا از خدای جهان فرودین درخواست نماید محبوبه‌اش را به عالم زندگان برگرداند. خواستهٔ اورفئوس مورد پذیرش قرار می‌گیرد، مشروط بر اینکه در حالت خروج، به پشت سرش نگاه نکند. اورفئوس در حالی که معشوقه‌اش وی را همراهی می‌نمود، با فراموش کردن قرار قبلی، به پشت سر نگاه کرد و ناخواسته معشوقش تبدیل به سنگ شد و برای همیشه اورفئوس وی را از دست داد (دیکسون کندی، ١٣٨٦، صص١١٧-١١٦).

نگاه شاعر به پشت سر برای او به معنی بازگشت به گذشته و آلوده شدن به تاریکی‌ها و فساد و تباهی آن است، که از آن به «سنگ شدن» یا «سنگسار شدن» تعبیر

می‌کند. در تفسیر دیگر، خروج شاعر از شهر می‌تواند رمزی از نابسامانی اوضاع اجتماعی و سیاسی شاعر باشد، که وی از شرایط حاکم بر آن ناخرسند است و می‌کوشد تا از آن بگریزد. با این نگاه، کوچندهٔ معاصر، رسالت اجتماعی بر دوش دارد و در پی تغییر و اصلاح جامعه پر خفقان برمی‌آید، که با این تفسیر رسالت مهاجر پیشین و پسین در یکجا گرد می‌آیند. به هر روی، مهاجر معاصر تلاش می‌کند در برابر وسوسه‌های بازگشت از خود ایستادگی نشان دهد و در این راستا باز هم با جهش به گذشته «فلش بک» به صورت رمزگونه و سمبولیک حادثه‌ای تاریخی را تداعی می‌کند. او در خطاب به پاهایش می‌گوید:

سوخي إذن في الرملِ ، سقيانَ الندمْ / لا تتبعيني نحو مهجري نشدتُ كِ الجحيمْ

اگر قدری در این بند شعری دقیق شویم در می‌یابیم که زیرساخت این نمونه با میراث دینی پیوند خورده و با حوادث هجرت پیامبر اسلام (ص) و تعقیب آن حضرت توسط «سراقهٔ بن مالک» بینامتنی دارد. آنجا که در تاریخ آمده «سراقة»، از سرشناسان مکه و سوارکاران عرب، به طمع دست‌یابی به جایزه بزرگی که قریش برای دستگیری پیامبر (ص) گذاشته بود، ایشان را در مسیر هجرت به مدینه تعقیب می‌کند، ولی پیامبر (ص) او را نفرین نموده و در پیِ آن، دست و پای اسب او در زمین فرو می‌رود و بدین ترتیب از تعقیب پیامبر (ص) منصرف می‌گردد (ابن هشام، ۱۹۹٤، ج۲، صص۱۰۲ و ۱۰۳). بی‌شک بینامتنی شاعر با متن دینی- تاریخی، با پیش اندیشی و در جهت نزدیک کردن دو تجربه کهن و معاصر صورت پذیرفته و این ویژگی را به شعرش بخشیده تا تجربهٔ معاصرش به نوعی در امتداد تجربهٔ کهن دینی قرار گیرد. وانگهی در محور جانشینی شاعر از واژه «سیقان» استفاده کرده تا با واژهٔ «سوخی» هم‌آهنگ باشد (قاسم الزبیدی، ۲۰۰۹، ص ۷۹). کثرت بینامتنی در شعر شاعر مرا به پذیرفتن این اصل رهنمون می‌کند که شعر صلاح عبدالصبور برآمده از گونه‌های مختلفی از بینامتنی است (ر.ک: گودرزی، ۱۳۹۱، صص ۱۳۹-۱۵۱).

عبدالصبور در سطرهای بعدی، بسان بیماری که درد را تحمل می‌کند تا به بهبودی برسد، از بیابانی که در آن گام نهاده می‌خواهد همچون قلب پنهان دارنده‌اش، به سنگ

تبدیل شود و بر رنج این کوچنده بیفزاید تا رنج و عـذاب نخسـتینش را بـه فراموشـی بسپارد. به دیگر تعبیر، کوچندهٔ معاصر، عذاب کوچیدن خویش را مایه پاکی و طهـارت خود دانسته و بر این باور است که حتی اگر در این بیابان بمیـرد، ایـن مـرگ بـرای او حیات و زندگی دوباره است؛ چرا که او با قربانی کردن نفس آلوده خویش، به تطهیر و تزکیه نفس می‌رسد:

تحجر يكقلبِ ک الخبيءِ صحراء ْو/لتُ نسـ ِ لئلام ُ رحلتک ْ تذكار ما اطرحت ُمن آلام ْ / حتى يشفَّ جسمي السقيُ ك إعذاب َ رحلتي طهارتي و/ الموت ُفى الصحراء ِ يبعثَ المقيْ [٦]

پذیرای رنج و عذاب بودن شاعر برای رسیدن بـه راحتـیِ پـس از آن، بـا گـرایش «صوفی‌گری» وی هم‌خوانی دارد؛ یک متصوف نیز با خدای خویش به اتحاد نمی‌رسـد مگر پس از تحمل رنج و عذاب و تطهیر نفس. گذشته از آن، ایـن ایـده مـی‌توانـد بـا اسطورهٔ «ققنوس»، «تموز» و «مسیح» هم سـویی و همـاهنگی دارد و بـه صـورت غیـر مستقیم آن‌ها را تداعی می‌نماید که همگی زندگی پس از مرگ یـا «تولـدی دوبـاره» را تجربه می‌کنند.

اگر مهاجر کهن یعنی پیامبر اسـلام (ص) در پـی اهـداف خـود از مکـه بـه یثـرب مهاجرت کرده و به آرمان‌شهر خود یـا همـان «مدینـهٔ منـوره» رسـیده، مهـاجر معاصـر (صلاح عبدالصبور) نیز بر این باور است که اگر به «مدینهٔ منیره» خود برسد تا هر وقت به بخواهد می‌تواند در آن زندگی کند؛ در آن شهر پرنور و درخشان که در آن از «ظلـم زن»، (مجاهد، ۱۹۹۸، ص۱۱۰) «ظلم ذات»، «ظلم شهر»، «ظلم حاکم» و... خبری نیست:

لو متُّ عشتُ ما أشاءُ في المدينة المنيرة/ مدينةِ الصحوِ الذي يخيرُ بالأضواء ْو/الشمس ُ لا تفارقُ الظهيرة/ أواه، يا مدينتي المنيرة/ مدينةَ الرؤي التي يشربُ ضوءا/ مدينةَ الرؤي التي تجُجُّ ضوءا[٧]

دیریاب و دلنشین بودن آرمان‌شهر این کوچنده، سبب شده تـا بـاور دسـت‌یـابی و رسیدن به آن برایش سخت باشد و چنین احساسی به وی دست دهد که آیا این سفر و این کوشش و این رسیدن خیالی بیش نبوده و یا حقیقت دارد. شاید رنج‌هـای بـیش از حدّ قبل از کوچیدن و نیز سختی‌های سفر، باور رسیدن به آنجا را برایش سخت نموده، این است که می‌خوانیم:

هل أنتِ وهمٌ واهمٍ تقطّعتْ به السبلُ أمْ أنتِ حقٌ أمْ أنتِ حقٌ ؟[۸]

باری، اگر پیامبر اسلام (ص) در چهرهٔ دینی خود، برای هدایت مردم دست به «هجرت» زده، صلاح عبدالصبور در لباس شاعرانهٔ خود اقدام به «خروج» نموده، اگر پیامبر (ص) بر آن بوده تا از ظلم قریشیان مکه و آزار و اذیت آنان فاصله گیرد، اکنون شاعر می‌خواهد از خویشتنِ خویش، بگریزد و از ذات آلوده، ظلم همسر نخستین، ظلم شهر سدوم گونه و... فاصله بگیرد. اگر پیامبر (ص) در بعد دینیِ خود بر آن شد که رسالت پیامبری را بر دوش بکشد و مردمان را هدایت کند، شاعر «سرّ درونی» با خود دارد و در پی اصلاح خویشتن است؛ لذا هجرت پیامبر (ص) این فرصت را به شاعر داده تا با بهره‌گیری از داشته‌های ذهنی مخاطب، و با حلول در چهره آن حضرت، تجربهٔ پالایش نفس و ذات پرگناه خود را – که کاملاً امری شخصی است- کنایی‌تر، ادیبانه‌تر و هنرمندانه‌تر به مخاطب ارائه دهد، و این‌گونه به او القا نماید که کوچ وی، کوچیست در امتداد همان هجرت پیامبر (ص).

نتیجه

- بررسی سطح آوایی سروده حکایت از آن دارد که شاعر با کاربست چشمگیر حروف «مهموس» بر آن بوده تا نوعی صدای آهسته و پنهانی را به مخاطب القا کند که در نهایت با کوچ شبانه و مخفیانهٔ وی همسو و همگام باشد. توجه به تناسب میان موسیقی و مفهوم مورد نظر ذهنی، سبب هارمونی چشمگیری در کل سروده شده و انسجام متن را دوچندان کرده است.

- قافیه‌های بکاررفته در بستر متن، در تشخّص بخشیدن به شعر نقش بسزایی داشته است. به عنوان مثال بسامد بالایِ قافیه‌های مختوم به «ایم» بیانگر حجم انبوه غم شاعر و در همان حال امتداد بیابان پیش روی اوست. بهره‌گیری فراوان قافیه‌های مختوم به «آ» نیز تداعی‌کننده آه و نالهٔ کوچنده می‌باشد. حضور پررنگ قافیه‌های مختوم به یاء ماقبل مکسور «ـِی» القاگر وجود حفره‌ها و موانع متعدد آن است. ضمن اینکه جای دادن «م» به عنوان قافیهٔ بسیاری از واژگان، بازتاب دهندهٔ ناخرسندی و نارضایتی صاحب متن

می‌باشد. گذشته از آن، انتخاب آگاهانهٔ بحر «رجز» به عنوان وزن شعری و استفاده از زحاف‌های متعدد آن، از یک سو حکایت از وجود ناآرام و پر دغدغهٔ شاعر دارد و از سوی دیگر می‌تواند نشانگر نابسامانی شرایط اجتماعی و سیاسی جامعهٔ صاحب متن باشد.

– وجود توازن بین تعداد واژگان منفی و غم‌انگیز با تعداد واژگانی که دال بر امید و حرکت رو به سوی جلو دارد، ما را به این نتیجه می‌رساند که صاحب متن، همان قدر که از وضعیت گذشته خود ناخرسند و ناخشنود است، به همان اندازه نیز برای رسیدن به شرایط بهتر، تلاش دارد و به آن امید بسته است؛ لذا شعر شاعر آمیزه‌ای است از تقابل نارضایتی و امید به آینده روشن. افزون بر آن، از آنجا که تمرکز شاعر بر این بوده که پیوند عمیق‌تری با مخاطب خود برقرار نماید، از لفظ‌پردازی و تکلّف شاعرانه پرهیز کرده است.

– استفادهٔ ٦٤٪ از ضمیر متکلم در بافت متن، حکایت از رویکرد درونی شاعر در این سروده دارد و مؤیّد این است که «تک‌گویی» یا «مونولوگِ» صاحب متن، بیشتر از «گفتگو» یا «دیالوگِ» وی بوده است. پذیرش این امر، درونی بودن سفر کوچنده، و اتحاد میان شخصیت سنتی و معاصر را تأیید می‌کند و نشان از آن دارد که شاعر با شخصیّتی که نقابش را بر چهره زده به مرز اتحاد رسیده و به جای او و از زبان وی سخن می‌گوید. حضور ٦١٪ فعل مضارع از میان فعل‌های موجود نیز دال بر عزم جدی شاعر برای تغییر و نو شدن دارد.

– کاربست گونه‌های مختلف شگردهای ادبی و زبانی، از جمله جاندار پنداری، بینامتنی، آشنایی‌زدایی، رمزگرایی، مراعات نظیر، التفات، متناقض‌نما، تک‌گویی، گفتگو، نقاب، و... شعر شاعر را پویا قرار داده، و سبب شده تا مخاطب، طرف فعّال معادلهٔ شعری باشد. وانگهی به اصرار باید گفت: پیوند با میراث دینی، تاریخی، اسطوری و تصوف، مشخصهٔ اصلی این متن است، که البته بینامتنی با آن‌ها در راستای نزدیک کردن و همسوسازی تجربهٔ کهن با تجربهٔ معاصر بوده است. ضمن اینکه بهره‌گیری از نقاب نیز سبب شده تا فاصلهٔ بین چهرهٔ کهن یعنی پیامبر اسلام (ص) و چهرهٔ معاصر یعنی

عبدالصبور کمتر شود و دوگانگی بین آن دو، در ایـن مـتن از بـین رود و بـه صـورت غیرمستقیم به مخاطب القا گردد که خروج شاعر معاصر در امتداد همان هجرت پیـامبر اسلام (ص) است.

پی‌نوشت

۱. از شهرم، از زادگاه دیرینه‌ام خارج می‌شوم/ بارِ زندگیِ دردناکم را همانجا رها می‌کنم/ و زیر لباس، رازم را با خود دارم/ در پیش آن‌را بر دروازهٔ شـهر پنهـانش کـردم، آنگـاه بـا آسـمان و ستارگان رهسپار می‌گردم/ شبانه از زیر دروازهٔ آن شهر به بیرون می‌گریزم.

۲. به راهنما اعتمادی ندارم، هر چند چهرهٔ صحرا و پشت پنهان‌دارنده‌اش، مرا به اشتباه افکند/ بسانِ یتیم خارج می‌شوم.

۳. هیچ یاری برای خود بر نمی‌گزینم/ تا خود را فدایم کند، همهٔ خواسـتهٔ مـن، کشـتن نفـس پرگناهم است/ یاری را در بستر ننهادم تا جستجوگران را گمراه کند/ از آنروی کـه جـز «مـنِ» گذشته، کسی در پی‌ام نیست.

٤. اگر به پشتِ سر بنگرم تبدیل به سنگ خواهم شد/ یا سنگ خواهم شد یا سنگسار.

۵. بنابراین تو ای پای پشیمانی، در شن‌ها فرو برو/ تـا هجرتگـاهم پشـتِ سـرم نیـا، دوزخ را برایت آرزو کردم.

٦. ای بیابان، همچون قلب پنهان‌دارنده‌ات بـه سـنگ تبـدیل شـو/ و بایـد رنـج‌هـای سـفرت، خاطرات دردهای فرونهاده را به فراموشی سپرد/ تا جسم بیمارم شفا یابد/ بی‌گمان رنج کوچم مایهٔ پاکیِ من است/ ومرگ در بیابان، رستاخیز دائمی من است.

۷. اگر بمیرم، تا هر زمان که بخواهم در شهر فروزان زندگی خواهم کرد/ همـان شـهر بیـداریِ سراسر نور/ که خورشید به ترک چاشتگاه آن نمی‌کند/ آه، ای شهر فروزان/ ای شهر رویاهـایی که از نور سیراب می‌کند/ شهر رویاهایی که نور می‌افشاند.

۸. آیا تو وهمِ وهم‌کننده‌ای هستی که تمامی راه‌ها بر او بسته شده؟/ آیا تـو راسـتی؟/ آیـا تـو راستی؟

منابع و مآخذ

- قرآن کریم.
- کتاب مقدس.

– ابن هشام، (۱۹۹٤ م)، السیرة النبویة، الجزء الثانی، بیروت، دارإحیاء التراث العربی.
– ابوسعد، احمد (۱۹۸۷ م)، معجم التراکیب و العبارات الإصطلاحیّه، بیروت، دارالملایین.
– أنیس، ابراهیم (۱۳۷٤هش)، آواشناسی زبان عربی، ترجمه ابوالفضل علامی و صفر سفید رو، تهـران، انتشارات اسوه.
– برکات، وائل، غسان السیّد و نجاح هارون (۲۰۰٤ م) اتجاهات نقدیّه حدیثـه و معاصـره، منشـورات جامعه دمشق.
– بهار، محمدتقی (۱۳۳۷هـ)، سبک شناسی یا تاریخ تطور نثرفارسی، ج ۱.
– حلاوی، یوسف (۱۹۹٤م)، الأسطورة فی الشعر العربی المعاصر، بیروت، دار الحداثة للطباعه.
– داوود، عشتار (۲۰۰۷ م)، الأسلوبیة الشعریة (دراسۀ فی شعر محمود حسن اسماعیل)، عمان، منشورات دار مجدلاوی.
– دیکسون کندی، مایک (۱۳۸۵هـ) دانشنامۀ اساطیر یونان و روم، ترجمۀ رقیه بهزادی، تهران، انتشارات طهوری.
– رخشنده نیا، سیده اکرم و دیگران (۱۳۹۰هـ)، «کارکرد نمادین شخصیت پیامبر اسلام (ص) در شـعر معاصر عربی»، فصلنامه لسان مبین، شماره ۳.
– سلیمان، محمد (۲۰۰۷ م)، ظواهر أسلوبیۀ فی شعر ممدوح عدوان، عمان، منشورات الیازوری.
– شریم، جوزیف میشال (۱۹۸۷ م)، دلیل الدراسات الأسلوبیة، بیروت، المؤسسة الجامعیـة للدراسـات و النشر و التوزیع.
– شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱هش)، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه.
– شمیسا، سیروس (۱۳۷۳هش)، کلیات سبک شناسی، تهران، انتشارات فردوس.
– ضرغام، عادل (۲۰۰۹ م)، فی تحلیل النص الشعری، بیروت، منشورات الإخـتلاف، دار العربیة للعلـوم ناشرون.
– ضیف، شوقی (۲۰۰٤ م)، الفن و مذاهبه فی الشعر العربی، القاهرة، منشورات دار المعارف.
– عباس، حسن (۱۹۹۸م)، خصائص الحروف العربیة و معانیها، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
– عبدالصبور، صلاح (۱۹۸٦ م)، الأعمال الشعریه الکامله، بیروت، دار العودة.
– عشری زاید، علی (۲۰۰٦ م)، استدعاء الشخصیات التراثیه فی الشعر العربی المعاصـر، منشـورات دار غریب، قاهره.
– ـــــــــــــــ (۲۰۰۲ م)، عن بناء القصیدة العربیة الحدیثه، قاهره، مکتبة ابن سینا.
– غریب، رز (۱۳۷۸هش)، نقد بر مبنای زیبایی شناسی، ترجمه نجمه رجایی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

- فتوحی، محمود (۱۳۹۰هـ ش)، سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، انتشارات سخن.
-قاسم الزبیدی، علی (۲۰۰۹م)، درامیّه النص الشعری الحدیث، دمشق، دارالزمان.
- قطب، سید (۲۰۰۳م)، النقد الأدبی أصوله و مناهجه، القاهره، دار الشروق.
- گودرزی، حسن (۱۳۹۱هـ ش)، «بینامتنیّت در شعر صلاح عبدالصبور»، مجله زبان پژوهی، شماره ٦.
- مجاهد، احمد (۱۹۹۸م)، أشکال التناص الشعری، القاهره: الهیئه المصریّه العامه للکتاب .
- محمد الغذامی، عبدالله (۲۰۰٦م)، تشریح النص، بیروت: المرکز الثقافی العربی.
- سمتی، محمد مهدی، نرجس طهماسبی نگهداری (۱۳۹۰هـ ش) «رنگ‌های نمادین در شعر صلاح عبدالصبور»، مجله ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۰.
- محمود خلیل، ابراهیم (۲۰۱۰م)، النقد الأدبی من المحاکاة إلی التفکیک، عمان، دارالمسیرة.
- المسدی، عبدالسلام (۲۰۰٦ م)، الأسلوبیهٔ و الأسلوب، بیروت، دار الکتاب الجدید المتحدة.
- الملائکهٔ، نازک (۱۹۸۹م)، قضایا الشعر المعاصر، بیروت، منشورات دار العلم للملایین.
- ناهم، أحمد (۲۰۰۷م)، التناص فی شعر الروّاد، القاهره، دار الآفاق العربیّة.
- یونس، علی (۱۹۹۳ م)، نظرة جدیدة فی موسیقی الشعر العربی، قاهرة، منشورات الهیئة المصریة العامة للکتاب.

التحليل الأسلوبي ّ لقصيدة «الخروج» للشاعر صلاح عبدالصبور

على نجفى ايوكى[1]
طيّبة باغ چايى[2]

الملخّص:

إنّ صلاح عبدالصبور أبرز الشعراء العرب المعاصرين، الّذي جاء شعره مكو ّ ناً من أشكال التراث الأدبي ّ و التاريخي ّ و الأسطوري ّ و الشعبي ّ و الشاعر بقدرما يهتم ّ بأن يبني عالم شعره مكو ّ نات النصوص التراثي ّ ة، فإنّه يحترم الشعري ّ ة و سياق كلامه، محاولاً أن يراعي بمهارته الملحوظة جانبي ّ مفهوم النص ّ و بني ّ ته ، متحد ّ ثاً بعاطفته الخاص ّ ة و نظرته العميقة عم ّ ا يعاني منه هو و الإنسان المعاصر.بما أنّ خطابه الشعري و مفاهيمه المعني ّ ة بديع و غير مكر ّ ر، لذلک يتطلّب نصه قراءة طردي ّ ة و عكسي ّ ة.

هذا و إنّ قصيدة «الخروج»أهم ّ قصائد عبدالصبور التي تستحق ّ قراءات عديدة و تفاسير متعد ّ دة، حيث تمي ّ ز توظيفه بأسلوبي ّ ات المختلفة و منها التناص و الإنزياح و القناع و التناقض الظاهري و الإسترجاع و قام هذه الدّراسة بتحليل أسلوبي ّ لهذا النص ّ بالتركيز على المحاور اللغوي ّ ة و الأدبي ّ ة و الفكري ّ ة، و من جر ّ اء ذلک تتعاطي صوره الشعري ّ ة و لغته، و من ثم ّ كيفية القاء المفاهيم المعني ّ ة للمتلقّي.

الكلمات الرئيسية: الأسلوبي ّ ة، التناص، القناع، صلاح عبدالصبور، الخروج.

١.استاذ مساعد فى اللغة العربيّة و آدابها بجامعة كاشان.

٢. طالبة الماجستير فى اللغة العربيّة و آدابها بجامعة كاشان.