

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور

علی نجفی ایوکی^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

طیبه باغ چایی

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

چکیده

«صلاح عبدالصبور» (۱۹۳۱-۱۹۸۱) 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 سویه 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 سروده وی تکراری نیست، شعرش خوانشی می‌طلبد و سواس گونه و باریک‌بینانه.

یکی از سروده‌های مهم عبدالصبور که قابلیت تفسیرپذیری و برداشت‌های متعدد را داراست سروده «الخروج» اوست که از مهم‌ترین شاخصه‌های سبک‌شناختی آن، کاربست شگردهای بیانی‌ای همچون بینامتنی، آشنایی زدایی، نقاب، متناقض‌نما، فلش‌بک و... می‌باشد. ما در این جستار برآنیم تا با توجه به سه سطح زبانی، ادبی و فکری به بررسی سبک‌شناسانه این سروده بپردازیم 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 قرار دهیم.

کلید واژه‌ها: صلاح عبدالصبور، پیامبر (ص)، سبک‌شناسی، بینامتنی، نقاب.

۱. نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: najafi.ivaki@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۳/۰۸

تاریخ دریافت ۹۱/۱۰/۱۰

درآمد

«سبک» در زبان عربی به معنی گداختن و ریختن زر و نقره است و «سبیکه» پاره نقره گداخته را گویند. در اصطلاح ادبی به معنای طرز خاصی از نظم و نثر و برابر نهاده «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، ۱، مقدمه چاپ اول) 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 نیز تعریفی درست نمی‌نماید؛ زیرا هر ادیب و شاعری در برهه‌ای از زمان و در بطن جامعه‌ای به سر می‌برد که شرایط خاصی بر آن حاکم است و بی‌تردید 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 دگرذیسی‌های 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، ۶۱) از سوی دیگر هر سبکی، تصویر خاصی از صاحب آن است که شیوه تفکر و کیفیت نگاه او را به اشیاء و تفسیر او از آن‌ها و طبیعت و برخوردش را آشکار می‌سازد. (المسدی، ۲۰۰۶، ۵۳)

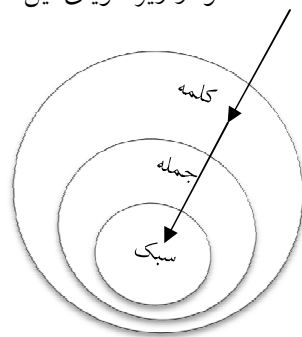
در نگاه کلی می‌توان گفت: سبک‌شناسی دانشی است تلفیقی که دانش‌های مختلفی چون نقد ادبی، بلاغت و زبان‌شناسی را در بر می‌گیرد و وحدتی است که در آثار یک ادیب به چشم

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور^۳

می‌خورد؛ مجموعه‌ای از ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و مکرر در آثار کسی که تنها ویژه آن اثر است. (شریم، ۱۹۸۷، ۳۷) این ویژگی مشترک که یک اثر را از آثار دیگر متمایز می‌نماید، برآمده عوامل و مختصات تکرار شونده‌ای است که توجه خواننده دقیق و کنجکاو را به خود جلب می‌کند. البته این ویژگی‌های سبک‌ساز، همیشه آشکار نیستند بلکه گاهی برای شناخت و دستیابی بدان‌ها نیاز به کاوش در اثر می‌باشد.

پژوهش‌ها نشان از آن دارد که کاربست واژه و اصطلاح «سبک» یا «الأسلوب» در زبان عربی پیشینه‌ای دیرینه دارد و دانشمندانی چون جاحظ، قرطاجنی، ابو‌هلال عسکری، ابن رشیق قیروانی و ابن خلدون در آثار خود از آن سخن گفته‌اند. (سلیمان، ۲۰۰۷، ۲۰) گرچه استفاده از این واژه به معنای امروزی آن رایج نبود. در حقیقت، سبک‌شناسی جدید در زبان عربی، از قرن گذشته با تلاش‌های پژوهندگانی چون «عبدالسلام المسدی» آغاز شد. وی بر این باور بود که سبک‌شناسی در عین اینکه در امتداد بلاغت است، نفی‌کننده آن نیز هست. (۲۰۰۶، ۵۲) با این همه از جمله تناقض‌هایی که پژوهشگران میان بلاغت و سبک‌شناسی مطرح می‌کنند این است که در سبک‌شناسی مسأله بسامد و بررسی آماری مورد توجه است، حال آنکه در بلاغت، 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 مقیاس به دور است 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 خدمت گرفته بلکه از علوم چون آمار، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و تاریخ نیز بهره می‌برد.

گفتنی است که برای شناخت سبک یک اثر باید از کلمه و جمله گذر کرد و از آنسوی واژگان و جملات به سبک آن دست یافت که نمودار زیر گویای این مطلب است:



از نگاه سبک‌شناسان، «کلمه» مادهٔ خام برای ساخت کلام است و میان کلمه و سبک، ارتباطی غیر مستقیم وجود دارد که این ارتباط به واسطه جملات برقرار می‌شود. (داود، ۲۰۰۷، ۳۶) هر ادیبی فراخور شرایط زمانی، مکانی، سیاسی و اجتماعی خود میان واژگان به شکل خاصی پیوند برقرار می‌کند و به وسیله آن‌ها جملات را می‌سازد 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 سوی، از نظر پژوهشگران حوزه سبک‌شناسی، بررسی سبک‌شناسی متون، نیازمند روشی است که از جمله کارآمدترین این روش‌ها تجزیه و تحلیل متن در سه سطح زبانی، ادبی و فکری می‌باشد. از رهگذر همکاری و پیوستگی این سطوح متمایز زبانی است که بررسی سبک‌شناسانه یک متن را سازماندهی می‌کند. (فتوحی، ۱۳۹۰، ۲۳۷) اینگونه ضمن اشراف به اجزای آن، ساختار اثر را تحلیل و بررسی نموده و به عناصر سبک ساز موجود در آن دست یابیم، که در اینجا به تشریح آن می‌پردازیم.

۱- **سطح زبانی:** این سطح خود به سه سطح کوچک‌تر آوایی، لغوی و نحوی تقسیم 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 بیرونی شعر را ایجاد می‌کند و توالی حروف و مخارج آن‌ها و نیز ریتم‌های واژگان، موسیقی درونی آن را. (سید قطب، ۲۰۰۳، ۷۸) 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، ۲۰۰۴، ۷۸) بسامد آواهایی که در یک اثر به چشم می‌خورد می‌تواند القاکننده مفاهیم خاص و عمیقی باشد که در ادامه به تفصیل بحث خواهد شد.

۲-۱- **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

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور^۵

گزینش واژگان با توجه به محور جانشینی، بسامد استفاده از لغات بیگانه، گستردگی یا اندکی واژگان بکار رفته در متن، میزان استفاده از مترادف معنایی کلمات، صفات و غیره پرداخته می‌شود. (فتوحی، ۱۳۹۰، ۲۳۸) 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، ۱۵۶) - 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 وجهه سبکی می‌دهد. (شمیسا، ۱۳۷۳، ۱۵۵ و محمود خلیل، ۲۰۱۰، ۱۵۸-۱۶۶) این نیز یادکردنی است که نوع گزینش خاص ضمائر 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 زبان 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، ۲۰۰۴، ۱۹۱) 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، ۱۵۳) 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 کندوکاو در سطح فکری اثر، به این نتیجه دست یابد که آیا اثر درون‌گرا و ذهنی است یا برون‌گرا و عینی؟ شادی‌گراست یا غم‌گرا؟ خردگراست یا عشق‌گرا؟ 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، ۱۵۶) و...

پیشینه تحقیق:

صرف نظر از آنچه در کشورهای عربی درباره 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 مسرحیة مأساة 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. «بینامتنیت در شعر صلاح عبدالصبور» از حسن گودرزی که به گونه‌های متفاوت بهره‌گیری عبدالصبور از متون کهن اختصاص یافت. (مجله زبان پژوهی، شماره ۶)

۴. «الوجودیة 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)

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

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور^۷

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 العربیة و آدابها، شماره ۸)

۹. «مرگ‌اندیشی در آثار دو شاعر فارسی و عربی: صلاح عبدالصبور و نادر نادرپور» از فرامز 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 سروده مورد نظر را مورد نشانه‌شناسی قرار دادند. (مجله دراسات الأدب المعاصر، شماره ۱۶)

۱۲. «تحلیل زیان‌شناختی - ساختاری از قصیده «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 سروده «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 بوتۀ 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 سروده «الخروج»

عبدالصبور در راستای بیان دغدغه 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، ۲۳۵-۲۳۷) - که در سومین دفتر شعری شاعر به نام «أحلام الفارس القديم» 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، ۲۱) انتخاب عنوان برای قصیده بیانگر گرایش فکری شاعر بوده و به واسطه آن خواننده خود را شکار نموده و در بازی 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، ۱۵۶) از طرف دیگر شعر نزد صاحب‌نظران، الهام و زائیده 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 سروده «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

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور^۹

مهموس (بی واک) صداهایی هستند که تارهای صوتی در آن‌ها به لرزش در نمی‌آید و هنگام ادای آن‌ها طنین تارهای صوتی شنیده نمی‌شود. (أنیس، ۱۳۷۴، ۲۱) این حروف عبارتند از: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ک، هـ (عباس، ۱۹۹۸، 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:

فِيهَا، وَ تَحْتَ الثَّوْبِ قَدْ حَمَلْتُ سِرِّي / دَفَنْتُهُ بِبَاهَا، ثُمَّ اشْتَمَلْتُ بِالسَّمَاءِ وَ النُّجُومِ / أَنْسَلُّ تَحْتَ

بَابِهَا بَلِيل

در این سه سطر بیشترین بسامد استفاده از حروف مهموسه به چشم می‌خورد، بدین صورت که شاعر تنها در این بخش از سروده، ۲۴ 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 پنهان‌نمانده 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، ۱۱۳) 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 تشخیص و امتیازی دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، 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 کلمات هم قافیه تکرار شوند و این تناوب خاص، جلوه‌ای ویژه از موسیقی شعری را ایجاد می‌کند. مثلاً آورده:

أخرج من مدینتی، من موطنی القديم / مطرّحاً أثقالَ عیسی الالیم

یا آنجا که گفته: وانظفنی مصباح السماء / کی لا تری سوانح الأمم / ثیابی السوداء

حروف قافیه‌ای را که شاعر در سروده خود به کار برده، می‌توان این‌گونه دسته بندی کرد: قافیه‌های مختوم به «ایم» مانند: قدیم، الیم، یتیم، جحیم، سقیم، مقیم. قافیه‌های مختوم به «اء» مانند: وراء، سماء، صحراء، سوداء، أضواء. قافیه‌های مختوم به «اوم» مانند: نجوم، رجوم. قافیه‌های مختوم به «اب» مانند: صحاب، طلاب. آنچه در اینجا بیانش لازم است این است که پایان قافیه از نظر کشش -در بخش‌هایی که قافیه به مصوت «آ» ختم می‌شود- به باور منتقدان ادبی حالت آه کشیدن و حسرت گوینده را تداعی می‌کند (ضیف، ۲۰۰۴، ۸۳) اما در بخش‌هایی که یاء ما قبل مکسور در جایگاه حرف قافیه قرار گرفته، تصویر حفره‌ای عمیق و بیابانی وسیع را به ما القا می‌کند (عباس، ۱۹۹۸، ۷۵) و از آنچه در عمق وجود شاعر است حکایت دارد. بر طبق دسته بندی صورت گرفته، بیشترین بسامد استفاده از مصوت‌ها در قافیه‌های مختوم به «ایم» به چشم می‌خورد که با استناد به گفته حسن عباس، القاگر بیابانی وسیع و بی‌انتهاست.

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 همراه دارند، حالت ندبه شاعر را القا می‌کنند که در بیابانی بی‌انتهای 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 قافیه‌های شعر به صامت «میم» ختم شده است. از لحاظ سبک‌شناسی و زبان‌شناسی ویژگی‌ای که در «میم» وجود دارد این است که کشش صوتی در این حرف ناگهان بریده می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، ۶۵) 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:

وظهرها الکتوم / أخرج كالتيم

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 واژه «الکتوم» را با «النجوم» هم قافیه نموده و با کاربست این شگرد ادبی، بر انسجام و استواری بیشتر شعر افزوده است، آنجا که می‌خوانیم:

دفنته بباها، ثم اشمملتُ بالسماءِ و النجومِ / أنسلُّ تحتَ باهما بليلٍ / لا آمنُ الدليل، حتى لو
تشابهتُ عليّ طلعةُ الصحراءِ / و ظهرها الکتومِ

افزون بر موسیقی واژگان، عبدالصبور به وزن شعر خود نیز-که در سبک‌شناسی جایگاه ویژه‌ای دارد- توجه خاصی مبذول داشته و از آنجا که رمزگونه به مسأله 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. (الملائکه، ۱۹۸۹، ۷۹) البته باید خاطر نشان کرد که شاعر می‌تواند از زحاف‌های اوزان نیز استفاده کند.

لازم به ذکر است که سروده 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، ۱۱۱ و ۱۱۲) صلاح عبدالصبور برای سرودن این سروده، از تفعیله «مستفعِلن» و تمامی زحاف‌های آن از جمله «مفتعلن: مطوی»، «مفاعِلن: 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 مدینتی، من موطنی القدمِ مفتعلن/ مفاعِلن/ مستفعِلن/ فعول

مطرحاً أثقالَ عیشی الألیمِ مفاعِلن/ مستفعِلن/ مستفعِلن

در زمینه موسیقی درونی شعر آنچه قابل ذکر است به‌کارگیری جناس در کلمات «نجوم و رجوم»، «بلبل 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، مثلاً تکرار واژه «آلام» در دو سطر پی‌درپی و تناسب آن با واژگان «ألم، ألیم و سقیم»، نشانه رنجی است که شاعر از نابسامانی موجود در جامعه می‌برد آنجا که آورده:

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور ۱۳

مطرَحاً أَثْقَالَ عَيْشِي الْأَلِيمِ ... / كي لا ترى سوانحُ الأُمِّ / ثيابي السوداء/ تحجّري كقلبك
الخيء يا صحراء/ و تُتَسَنِّي الأُمُّ رحلتك/ تذكّار ما اطرحتُ من آلام/ حتى يشفّ جسمي
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، ظهره، منیره و مصباح» نشانه وجود روزنه امیدواری در روح و جان شاعر است آنجا که می‌گوید:

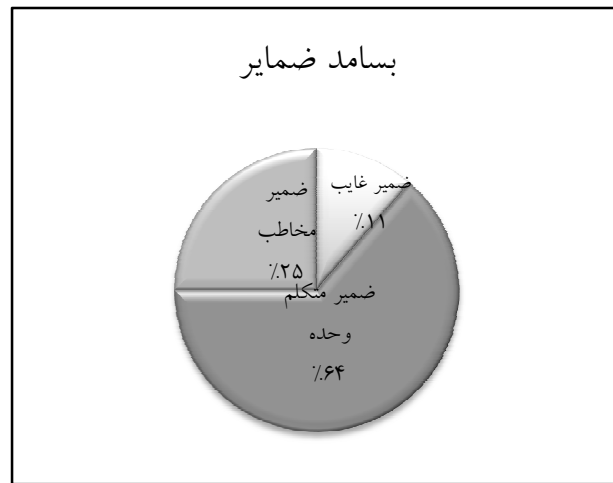
مدينة الصحو الذي يزخرُ بالأضواء/ و الشمسُ لا تفارقُ الظهيرةُ/ أو، يا مدینتی المنيرةُ/ مدينةُ
الرؤي التي تشربُ ضوءاً/ مدينةُ الرؤي التي تمحُّ ضوءاً

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 آینه تمام‌نمای یک زندگی واقعی با همه فراز و نشیب‌ها، غم‌ها و شادی‌ها، و امیدها و ناامیدی‌هاست.

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 آرمان‌شهری که آن را در رؤیای خود می‌پرواند، در پایان سروده ناگهان دوبار این پرسش را مطرح می‌سازد که: «هل أنت حق؟» گویی این تکرار، پژواک صدای شاعر در بیابان خشک و خالی 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 بیابانی بی‌پایان، یکه و غریب، میان گریز و تسلیم، و باور و ناباوری سرگردان می‌یابد. باری، در این سروده واژگان متعدد و زیادی به چشم نمی‌خورد؛ زیرا شاعر به دنبال لفظ پردازی نبوده، بلکه آنچه برایش مهم است برقراری پیوند با مخاطب و القای معانی عمیق با واژگانی ساده و اندک ولی آهنگین است. او نخواستسته مخاطب را با واژگان متعدد سرگرم سازد تا از اصل موضوع جا مانده و سر رشته کلام را گم کند.

سطح نحوی:

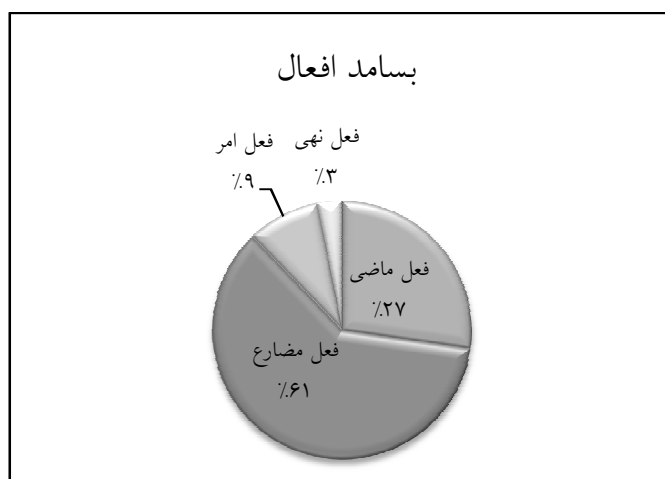
آن چه در این سطح می‌تواند مشخصه سبک ساز این اثر به شمار رود، بسامد استفاده از ضمیر متکلم چه به صورت بارز یا مستتر و چه به صورت متصل یا منفصل است. شاعر در این سروده از ۵ ضمیر غائب، ۱۱ ضمیر مخاطب و ۲۸ ضمیر متکلم استفاده نموده، که نمودار درصدی آن به شکل زیر می‌باشد:



همان طور که ملاحظه می‌شود ضمیر متکلم بخش گسترده‌ای از ضمائر 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 درجه 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، ۲۰۹) 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 رؤیایش 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.

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور ۱۵

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 افعال 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 پر جوش 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 (۶ و ۷) آنجا که می‌خوانیم:

لا آمنُ الدليلَ، حتى لو تشابهتُ عليَّ طلعةُ الصحراءِ/ و ظهرها الكتومُ

عبدالصبور در این بخش از سروده خود به توصیف بیابان پرداخته و از راه‌ها و بیراهه‌های آن سخن می‌گوید، گویی می‌خواهد با افزودن بر بند شعری خود، طولانی بودن و گمراه کننده بودن بیابانی را که قدم در آن گذاشته به تصویر کشد. شاعر در سطرهای (۱۷ و ۱۸ و ۱۹) نیز آورده است:

وانظفني مصابحَ السماءِ/ كي لا تری سوانحُ الأُمِّ/ ثيابي السوداءُ

وی که در این سطرها آرزوی طولانی شدن شب و دور ماندن خود از تیررس حوادث را دارد، به همین سبک حتی سطرهای شعری خود را نیز طولانی می‌کند و در یک سطر این آرزو را مطرح نمی‌نماید.

بررسی سروده در سطح ادبی

عبدالصبور برای افزایش ادبیت متن خود، از علم معانی، بیان و بدیع بهره گرفته است. به عنوان مثال در بخش علم بیان از استعاره و تشخیص استفاده نموده است؛ بدین شیوه که با عبارت «سیقان الندم»، پشیمانی را به انسانی تشبیه نموده و برایش پاهایی قرار داده که به تعقیب او می‌پردازد. (قاسم الزبیدی، ۲۰۰۹، ۷۹) یا در عبارت «كقلبک الخبيء يا صحراء» برای بیابان، تشخیص انسانی قائل شده و علاوه بر مخاطب قرار دادن آن که برای انسان به کار می‌رود - سیاق شاعر در سطرهای پیشین نیز چنین بوده - برای بیابان، قلب متصور می‌شود و با بخشیدن توانایی انسانی به آن، از او می‌خواهد که چراغ‌های آسمان را خاموش کند، که البته مقصود از چراغ‌های آسمان همان ستارگان هستند که به شیوه استعاره و در محور جانشینی از آن‌ها سخن به میان آمده است، آنجا که می‌گوید:

سوخي إذن في الرملِ، سيقانُ الندمِ/ لا تتبعيني نحو مهجري، نشدُتک الجحيمُ/ و انظفني مصابحَ السماءِ/ كي لا تری سوانحُ الأُمِّ/ ثيابي السوداءُ/ تحجّري كقلبک الخبيء يا صحراءُ

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور ۱۷

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 آن‌را 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. (ابوسعبد، ۱۳۸۵، 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. نکته 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 جامعه شاعر در نگاهی دیگر است. (سمتی و طهماسبی، ۱۳۹۰، 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 (گذشته رنجور) قرار داده، و واژه «سر» 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:

فِیْهَا، وَ تَحْتَ الثَّوْبِ قَدْ حَمَلْتُ سَرِّي / دَفَنْتُهُ بِيَابِهَا، ثُمَّ اشْتَمَلْتُ بِالسَّمَاءِ وَالنَّجْمِ / أُنْسَلُّ تَحْتَ
بِأَمَّا بَلِيلٍ / لَا أَمْنُ الدَّلِيلِ، حَتَّى لَوْ تَشَابَهْتُ عَلِيَّ طَلْعَةَ الصَّحْرَاءِ / وَظَهْرَهَا الْكُتُومِ

دیگر اینکه شاعر در این سروده، میان واژگان «ألم، أليم، آلام و سقیم» و میان «شمس، ظهيرة، ضوء، منيرة و مصباح» و میان «لیل، 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 تک‌گویی 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 نیز در تجربه خویش دخیل سازد. وانگهی شاعر برای توجه دهی مخاطب، از بیان پارادوکسی نیز بهره برده است که زیر مجموعهٔ شگرد «آشنایی زدایی» به حساب می‌آید، و معیاری مهم در تشخیص سطح ادبیت متن در سبک‌شناسی به شمار می‌رود. (برکات و دیگران، ۲۰۰۴، ۱۸۱) این است که با شرح کوچ و مقصد خویش می‌گوید:

إِنَّ عَذَابَ رِحْلِي طَهَارَتِي/ وَالْمَوْتُ فِي الصَّحْرَاءِ بَعْثِي الْمَقِيمِ/ لَوْ مِتُّ عَشْتُ مَا أَشَاءُ فِي الْمَدِينَةِ
الْمَنِيرَةِ

همچنان که از نمونهٔ شعری برمی‌آید شاعر مرگ را خیزش مجدد دانسته و در گام 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 برد که این آشنایی زدایی شاعر هدفمند بوده و ترسیم کنندهٔ امید وی به شرایط بهتر و زندگی جدیدتر است.

بررسی سروده در سطح فکری

عبدالصبور در این سروده از داستان «هجرت پیامبر (ص)» الهام گرفته و بر آن است تا با الهام از تجربهٔ دینی کهن، به ترسیم تجربه معاصر خود بپردازد. (رخشنده نیا و دیگران، ۱۳۹۰، ۱۶۵) شاعر برای همسو ساختن هرچه بهتر تجربهٔ معاصر با تجربهٔ سنتی، نقاب پیامبر (ص) را بر چهره زده و با حلول در شخصیت وی از شهر خویش خارج می‌گردد، آن سان که پیامبر (ص) از شهر مکه، آن شهر پر خفقان، شهری که دل و جان مردمانش مرده و سنگ شده و حق و حق‌گویی جان سپرده به «مدینه» آن زادگاه حق جویی هجرت می‌کند. آسایش شاعر معاصر نیز در خروج و گریز از آن شهر سراسر رنج و ملالت است نه در باقی ماندن در آن. به هر روی، خروج شاعر از آن شهر آزاردهنده، شبانه و مخفیانه انجام می‌گیرد. البته کوچنده معاصر رازی را با خود حمل می‌کند که در پیش آن‌را زیر دروازهٔ شهر پنهانش کرده بود:

أَخْرَجُ مِنْ مَدِينَتِي، مِنْ مَوْطِنِي الْقَدِيمِ/ مَطْرَحًا أَثْقَالَ عَيْشِي الْأَلِيمِ/ وَتَحْتَ الثَّوْبِ قَدْ حَمَلْتُ
سَرِّي/ دَفَنْتُهُ بِبَابِهَا، ثُمَّ اشْتَمَلْتُ بِالسَّمَاءِ وَالنَّجْمِ/ أَنْسَلُ تَحْتَ بَابِهَا بَلِيلًا

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور ۱۹

«شهر» در اینجا می‌تواند معادل «ذات شاعر» و یا «تجربه تلخ گذشته» وی باشد که می‌کوشد از آن رهایی یابد. با این تفسیر گرچه شاعر «تصویر دیداری» به مخاطب ارائه می‌دهد و از خروج سخن می‌گوید، اما این خروج، برخلاف هجرت پیامبر اسلام، خروج فیزیکی نیست و به نوعی سفر درونی تلقی می‌شود. باری، هجرت‌کننده 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 یادکردنی 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 تجربه 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 رها نمود. (مجاهد، ۱۱۹، ۱۹۹۸)

به هر روی، هجرت‌کننده 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، یآوری و همراهی برای خویش بر نمی‌گزیند 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 الدليلَ، حتى لو تشابهتُ عليَّ طلعةُ الصحراء/ وظهرها الكتومُ/ أخرجُ كاليتيم^۲

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 ابی 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، ۱۹۹۴، ج ۲، ۹۹) 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 بفریید» (همان، ۹۶) این است که شاعر با برقراری یک بینامتنی دینی - تاریخی گفته:

لم أتحِرْ واحداً من الصحابِ/ لکی يُفدّی بنفسه، فکلُّ ما أريد قتلَ نفسي الثقيلة/ ولم أَعادِرْ في
الفراسِ صاحبي يضلُّ الطلابُ/ فليس من يطلُّني سوى «أنا» القديم^۳

همچنان که از متن برمی آید 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 «من» خویش است. کوچنده گذشته دشمن خارجی داشته و برای به دور ماندن از گزند وی، برای خود همراه برگزید، اما دشمن کوچنده معاصر، دشمنی است درونی که هر لحظه ممکن است به سراغش بیاید و آزارش دهد و کسی هم نمی تواند به عنوان «همراه» یا «یاربگر» 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، اما هجرت معاصر هجرتی است درونی در جهت اصلاح ذات یک شخص، و با بعد فردی. (محمد الغدّامی، ۲۰۰۶، ۱۵۵-۱۵۶ و حلاوی، ۱۹۹۴، ۸۵) این است که در این بستر با شگرد «آشنایی زدایی» و «بینامتنی وارونه» - که در زبان عربی به آن «الحوار» یا «التناص العکسی» گویند (ناهم، ۲۰۰۷، ۶۱-۶۲) - روبرو هستیم.

مهاجر معاصر، برای اینکه در راه رسیدن به هدف والایش دچار وسوسه و شک نشود، با یک «فلش بک» یا «جهش به گذشته» به یاد تجربه گذشته همسر «لوط» می افتد و آنرا با یک «حدیث نفس» یا «مونولوگ» در بافت متن خود جای می دهد، «قاسم الزبیدی، ۲۰۰۹، ۲۳۹» آنجا که گفته:

حجارةٌ أكون لو نظرتُ للوراء / حجارةٌ أصبحُ أو رجومُ

لایه زیرین این نمونه 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 خانواده اش از آن شهر پلید

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور ۲۱

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، اصحاب نوزدهم، ۲۶-۱) در قرآن کریم نیز آمده: ﴿فَأَسْرَ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدًا إِلَّا امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مَا أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَ الصُّبْحِ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ﴾ فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود ﴿آية 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 اسطوره «اورفئوس» نیز بینامتنی دارد؛ زیرا همین تجربه تلخ «نگاه به پشت سر» در آنجا نیز آمده، بدین شکل که نوازنده افسانه‌ای 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. خواسته 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، ۱۳۸۶، ۱۱۷-۱۱۶)

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، کوچنده 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 الرمل، سيقان الندم/ لا تتبعيني نحو مهجري، نشدئك الجحيم^{۵۵}

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 «سراقه بن مالک» بینامتنی دارد. آنجا که در تاریخ آمده «سراقه»، 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 پی آن، دست و پای اسب او در زمین فرو می‌رود و بدین ترتیب از تعقیب پیامبر (ص) منصرف می‌گردد. (ابن هشام، ۱۹۹۴، ج ۲، ۱۰۲ 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 تجربه معاصرش به نوعی در امتداد تجربه کهن دینی قرار گیرد. وانگهی در محور جانشینی شاعر از واژه «سیقان» استفاده کرده تا با واژه «سوخی» هم‌آهنگ باشد. (قاسم الزبیدی، ۲۰۰۹، 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، 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 عذاب نخستینش را به فراموشی بسپارد. به دیگر تعبیر، کوچنده معاصر، عذاب کوچیدن خویش را مایه پاکی و طهارت خود دانسته و بر این باور است که حتی اگر در این بیابان بمیرد، این مرگ برای او حیات و زندگی دوباره است؛ چرا که او با قربانی کردن نفس آلوده خویش، به تطهیر و تزکیه نفس می‌رسد:

تَجْرِي كَقَلْبِكَ الْحَيَاءُ يَا صَحْرَاءُ / وَ لَتُنْسِي آلَامُ رَحْلَتِكَ / تَذَكَارُ مَا اطْرَحْتُ مِنْ آلَامٍ / حَتَّى يَشْفَى جَسْمِي السَّقِيمُ / إِنْ عَذَابَ رَحْلَتِي طَهَارَتِي / وَ الْمَوْتُ فِي الصَّحْرَاءِ بَعْنِي الْمَقِيمُ

پذیرای رنج و عذاب بودن شاعر برای رسیدن به راحتی پس از آن، با گرایش «صوفی‌گری» وی هم‌خوانی دارد؛ یک متصوف نیز با خدای خویش به اتحاد نمی‌رسد مگر پس از تحمل رنج و عذاب و تطهیر نفس. گذشته از آن، این ایده می‌تواند با اسطوره «قنوس»، «تموز» و «مسیح» هم‌سوئی و هماهنگی دارد و به صورت غیر مستقیم آن‌ها را تداعی می‌نماید که همگی زندگی پس از مرگ یا «تولد دوباره» را تجربه می‌کنند.

اگر مهاجر کهن یعنی پیامبر اسلام (ص) در پی اهداف خود از مکه به یثرب مهاجرت کرده و به آرمان‌شهر خود یا همان «مدینه منوره» رسیده، مهاجر معاصر (صلاح عبدالصبور) نیز بر این باور است که اگر به «مدینه منیره» خود برسد تا هر وقت به بخواند می‌تواند در آن زندگی کند؛ در آن شهر پرنور و درخشان که در آن از «ظلم زن»، «مجاهد، ۱۱۰، ۱۹۹۸» «ظلم ذات»، «ظلم شهر»، «ظلم حاکم» و... خبری نیست:

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة / المدينة الصحو الذي يرحر بالأضواء / و الشمس لا تفارق
الظهيرة / أواه، يا مدينتي المنيرة / مدينة الرؤي التي تشرب ضوءاً / مدينة الرؤي التي تمج ضوءاً^۷

دیرباب و دلنشین بودن آرمان‌شهر این کوچنده، سبب شده تا باور دست‌یابی 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 رنج‌های بیش از حد قبل از کوچیدن و نیز سختی‌های سفر، باور رسیدن به آنجا را برایش سخت نموده، این است که می‌خوانیم:

هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل / أم أنتِ حق؟ / أم أنتِ حق؟^۸

باری، اگر پیامبر اسلام (ص) در چهره دینی خود، برای هدایت مردم دست به «هجرت» زده، صلاح عبدالصبور در لباس شاعرانه 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 خویشتن خویش، بگریزد و از ذات آلوده، ظلم همسر نخستین، ظلم شهر سدوم گونه و... فاصله بگیرد. اگر پیامبر (ص) در بعد دینی خود بر آن شد که رسالت پیامبری را بر دوش بکشد و مردمان را هدایت کند، شاعر «سراً 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، تجربه 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 کاربرد چشمگیر حروف «مهموس» بر آن بوده تا نوعی صدای آهسته و پنهانی را به مخاطب القا کند که در نهایت با کوچ شبانه و مخفیانه 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 تشخیص بخشیدن به شعر نقش بسزایی داشته است. به عنوان مثال بسامد بالای 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 ناله کوچنده می‌باشد. حضور پررنگ قافیه‌های مختوم به یاء ماقبل مکسور «سی» القاگر وجود حفره‌ها و موانع متعدد آن است. ضمن اینکه جای دادن «م» به عنوان قافیه بسیاری از واژگان، بازتاب دهنده ناخرسندی و نارضایتی صاحب متن می‌باشد. گذشته از آن، انتخاب آگاهانه بحر «رجز» به عنوان وزن شعری و استفاده از زحاف‌های متعدد آن، از یک سو حکایت از وجود ناآرام و پر دغدغه شاعر دارد و از سوی دیگر می‌تواند نشانگر نابسامانی شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه 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 تکلف شاعرانه پرهیز کرده است.

- استفاده ۶۴٪ از ضمیر متکلم در بافت متن، حکایت از رویکرد درونی شاعر در این سروده دارد و مؤید این است که «تک‌گویی» یا «مونولوگ» صاحب متن، بیشتر از «گفتگو» یا «دیالوگ» 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 شخصیتی که نقابش را بر چهره زده به

سبک‌شناسی سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور ۲۵

مرز اتحاد رسیده و به جای او و از زبان وی سخن می‌گوید. حضور ۶۱٪ فعل مضارع از میان فعل‌های موجود نیز دال بر عزم جدی شاعر برای تغییر و نو شدن دارد.

- کاریست 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 فعال معادله شعری باشد. وانگهی به اصرار باید گفت: پیوند با میراث دینی، تاریخی، اسطوری و تصوف، مشخصه اصلی این متن است، که البته بینامتنی با آن‌ها در راستای نزدیک کردن و همسوسازی تجربه کهن با تجربه معاصر بوده است. ضمن اینکه بهره‌گیری از نقاب نیز سبب شده تا فاصله بین چهره کهن یعنی پیامبر اسلام(ص) و چهره معاصر یعنی عبدالصبور کمتر شود و دوگانگی بین آن دو، در این متن از بین رود و به صورت غیرمستقیم به مخاطب القا گردد که خروج شاعر معاصر در امتداد همان هجرت پیامبر اسلام(ص) است.

پی نوشت

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 دروازه شهر پنهانش کردم، آنگاه با آسمان و ستارگان رهسپار می‌گردم/ شبانه از زیر دروازه آن شهر به بیرون می‌گریزم.
۲. به راهنما اعتمادی ندارم، هر چند چهره صحرا و پشت پنهان‌دارنده‌اش، مرا به اشتباه افکند/ بسانِ یتیم خارج می‌شوم.
۳. هیچ یاری برای خود بر نمی‌گزینم/ تا خود را فدایم کند، همه خواسته من، کشتن نفس پرگناهم است/ یاری را در بستر نهدام تا جستجوگران را گمراه کند/ از آن‌روی که جز «من» گذشته، کسی در پی‌ام نیست.
۴. 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/ تا هجرت‌گاهم پشتِ سرم نیا، دوزخ را برایت آرزو کردم.
۶. ای بیابان، همچون قلب پنهان‌دارنده‌ات به سنگ تبدیل شو/ و باید رنج‌های سفت، خاطرات دردهای فرونهاده را به فراموشی سپرد/ تا جسم بیمارم شفا یابد/ بی‌گمان رنج کوچم مایه پاکِ من است/ و مرگ در بیابان، رستاخیز دائمی من است.
۷. اگر بمیرم، تا هر زمان که بخواهم در شهر فروزان زندگی خواهم کرد/ همان شهر بیداری سراسر نور/ که خورشید به ترک چاشتگاه آن نمی‌کند/ آه، ای شهر فروزان/ ای شهر رویاهایی که از نور سیراب می‌کند/ شهر رویاهایی که نور می‌افشاند.
۸. آیا تو وهم وهم‌کننده‌ای هستی که تمامی راه‌ها بر او بسته شده‌؟/ آیا تو راستی؟/ آیا تو راستی؟

منابع و مأخذ

- ۱- قرآن کریم.
- ۲- کتاب مقدس.
- ۳- ابن هشام، (۱۹۹۴ م)، السیره النبویه، الجزء الثاني، بیروت، دار إحياء التراث العربی.
- ۴- ابوسعید، احمد، (۱۹۸۷ م)، معجم التراکیب و العبارات الإصطلاحیّه، بیروت، دارالملايين.
- ۵- أنیس، ابراهیم، (۱۳۷۴هـ.ش)، آواشناسی زبان عربی، ترجمه ابوالفضل علامی و صفر سفید رو، تهران، انتشارات اسوه.
- ۶- برکات، وائل، غسان السید و نجاح هارون، (۲۰۰۴ م) اتجاهات نقدیه حدیثه و معاصره، منشورات جامعه دمشق.
- ۷- بهار، محمدتقی، (۱۳۳۷هـ)، سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، ج ۱.
- ۸- حلاوی، یوسف، (۱۹۹۴م)، الأسطورة فی الشعر العربی المعاصر، بیروت، دار الحدائث للطباعة.
- ۹- داوود، عشتار، (۲۰۰۷ م)، الأسلوبیة الشعریة (دراسة فی شعر محمود حسن اسماعیل)، عمان، منشورات دار مجدلاوی.
- ۱۰- دیکسون کندی، مایک، (۱۳۸۵هـ) دانشنامه اساطیر یونان و روم، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، انتشارات طهوری.
- ۱۱- رخشنده نیا، سیده اکرم و دیگران (۱۳۹۰هـ)، «کارکرد نمادین شخصیت پیامبر اسلام(ص) در شعر معاصر عربی»، فصلنامه لسان مبین، شماره ۳.
- ۱۲- سلیمان، محمد، (۲۰۰۷ م)، ظواهر أسلوبیة فی شعر ممدوح عدوان، عمان، منشورات الیازوری.
- ۱۳- شریم، جوزیف میثال، (۱۹۸۷ م)، دلیل الدراسات الأسلوبیة، بیروت، المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع.
- ۱۴- شفیع کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۱هـ.ش)، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه.
- ۱۵- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۳هـ.ش)، کلیات سبک شناسی، تهران، انتشارات فردوس..

٢٨ نقد ادب معاصر عربي

- ١٦- ضرغام، عادل، (٢٠٠٩ م)، في تحليل النص الشعري، بيروت، منشورات الإختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون.
- ١٧- ضيف، شوقي، (٢٠٠٤ م)، الفن و مذهب في الشعر العربي، القاهرة، منشورات دار المعارف.
- ١٨- عباس، حسن، (١٩٩٨ م)، خصائص الحروف العربية و معانيها، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
- ١٩- عبدالصبور، صلاح، (١٩٨٦ م)، الأعمال الشعريه الكامله، بيروت، دار العودة.
- ٢٠- عشري زايد، علي، (٢٠٠٦ م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار غريب، قاهره.
- ٢١- _____، (٢٠٠٢ م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثه، قاهره، مكتبة ابن سينا.
- ٢٢- غريب، رز، (١٣٧٨ هـ ش)، نقد بر مبنای زیبایی شناسی، ترجمه نجمه رجایی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- ٢٣- فتوحی، محمود، (١٣٩٠ هـ ش)، سبک شناسی؛ نظریه ها، رویکردها و روش ها، تهران، انتشارات سخن.
- ٢٤- قاسم الزبيدي، علي، (٢٠٠٩ م)، دراميّه النص الشعري الحديث، دمشق، دارالزمان.
- ٢٥- قطب، سيد، (٢٠٠٣ م)، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، القاهرة، دار الشروق.
- ٢٦- گودرزی، حسن، (١٣٩١ هـ ش)، «بينامتنيت در شعر صلاح عبدالصبور»، مجله زبان پژوهی، شماره ٦.
- ٢٧- مجاهد، احمد، أشكال التناس الشعري، القاهرة: الهيئه المصريه العامه للكتاب، (١٩٩٨ م).
- ٢٨- محمد الغدامي، عبدالله، تشرح النص، بيروت: المركز الثقافي العربي، (٢٠٠٦ م).
- ٢٩- سمتی، محمد مهدي، نرجس طهماسی نگهداری، (١٣٩٠ هـ ش) «رنگ های نمادین در شعر صلاح عبدالصبور»، مجله ایرانی زبان و ادبیات عربي، شماره ٢٠.
- ٣٠- محمود خليل، ابراهيم، (٢٠١٠ م)، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، عمان، دارالمسيره.
- ٣١- المسدي، عبدالسلام، (٢٠٠٦ م)، الأسلوبية و الأسلوب، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة.
- ٣٢- الملائكة، نازك، (١٩٨٩ م)، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، منشورات دار العلم للملايين.
- ٣٣- ناهم، أحمد، (٢٠٠٧ م)، التناس في شعر الرواد، القاهرة، دار الآفاق العربية.

سبب شناسى سروده «الخروج» صلاح عبدالصبور ٢٩

٣٤- يونس، على، (١٩٩٣ م)، نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى، قاهرة، منشورات الهيئة المصرىة العامه
للكتاب.

التحليل الأسلوبي لقصيدة «الخروج» للشاعر صلاح عبدالصبور

علي نجفي ابوكي^١، طيبة باغ چايي^٢

إن صلاح عبدالصبور من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، الذي جاء شعره مكوّناً من أشكال التراث الأدبي والتاريخي والأسطوري والشعبي المتعدّدة. والشاعر بقدر ما يهتم بأن يبني شعره على مكوّنات النصوص التراثية، فإنه يحرص على لغته الشعرية و سياق كلامه، محاولاً أن يراعي بمهارته الملحوظة جانبي مفهوم النصّ و بنيته للمتلقّي، متحدّثاً بعاطفته الخاصة و نظرتة العميقة عمّا يعاني منه هو و الإنسان المعاصر. و بما أن خطابه الشعري و مفاهيمه المعنوية بديع و غير مكرّر، لذلك يتطلّب نصه قراءة طردية و عكسية.

هذا و إن قصيدة «الخروج» من أهمّ قصائد عبدالصبور التي تستحقّ قراءات عديدة و تفاسير متعدّدة، حيث تميّزت أسلوبياً بتوظيف التقنيات المختلفة و منها التناص و الإنزياح و القناع و التناقض الظاهري و الاسترجاع ... إذا تقوم هذه الدراسة بتحليل أسلوبيّ لهذا النصّ بالتركيز على المحاور اللغوية و الأدبية و الفكرية، و من جرّاء ذلك تتعاطي بمنهجها الوصفي - التحليلي صورته الشعرية و لغته، و من ثمّ كيفية القاء المفاهيم المعنوية للمتلقّي.

الكلمات اخورية: صلاح عبدالصبور، الأسلوبية، التناص، النبيّ (ص)، القناع.

١. استاذ مساعد في اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان.

٢. طالبة الماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان.