صحیفهٔ اهل‌بیت علیهم‌السلام
سال اوّل، شمارهٔ ۲، پاییز ـ زمستان ۱۳۹۴

شریف رضی و فنون شعر مرثیه‌ی مشروعیت علوی برای حسین بن علی علیه‌السلام در عاشورای سال ۳۹۱ هجری

سوزانا پینکنی استتکویچ[۱]
ترجمه: مظاهر مرامی[۲]

چکیده

قصیده‌ی دالیه‌ی شریف رضی (د. ۴۰۶ق) با مطلع «هذی المنازل بالغمیم فنادها» به عنوان مرثیه‌ای برای امام حسین(ع) معرفی می‌شود و تاریخ سرایش آن به عاشورای سال ۳۹۱ هجری (۱۰ دسامبر ۱۰۰۰ میلادی) باز می‌گردد. شعر چند مضمونی پنجاه و هشت بیتی از محدودیت‌های عادی رثا فراتر می‌رود. عقیده‌ی نویسنده این است که ترکیب شعر در هم ریخته یا خودسرانه نیست، بلکه شاعر کمابیش به طرز ماهرانه‌ای قواعد قصیده‌ی عربی کلاسیک شامل فرم، گونه، صور خیال و طرز بیان را به کار برده است تا از دعوای سیاسی و مذهبی برای مشروعیت علوی ـ پیشوایی قریب الوقوع خودش ـ پشتیبانی کند و همزمان اثر شاعرانه‌ای به غایت استادانه و ماندگار خلق کند.

کلید واژه‌ها: امام حسین(ع)، امام علی(ع)، شریف رضی، قصیده، مرثیه، عاشورا، تشیع، ادبیات منظوم عرب.

1. Suzanne Pinckney Stetkevych, Indiana University. stetkevy@indiana.edu
۲. پژوهشگر و مدرّس زبان انگلیسی در مؤسسه‌ی زبان و فرهنگ شناسی، marami_mazaher@yahoo.com

مقدمه

قصیده‌ی شریف رضی که با دال چنین آغاز می‌شود: هذه المنازل بالغمیم، فنادها ... (اینها منازل الغمیم هستند، پس آنها را صدا بزن)؛ به طور کلّی به عنوان مرثیه‌ای برای حسین بن علی(ع) توصیف می‌شود و تاریخ آن تقریبا به روز عاشورای سال ۳۹۱ق (۱۰ محرم) بعد از هجرت (۱۰ دسامبر سال ۱۰۰۰م) باز می‌گردد. شعر چند مضمونی پنجاه و هشت بیتی از محدودیت‌های عادی رثا فراتر می‌رود تا آمیختگی عام پیچیده‌ای را نشان دهد. عقیده‌ی من این است که ترکیب شعر در هم ریخته یا خودسرانه نیست، بلکه شاعر کمابیش به طرز ماهرانه‌ای قواعد قصیده‌ی عربی کلاسیک شامل فرم، گونه، صور خیال و طرز بیان را به کار برده است تا از دعوی سیاسی و مذهبی برای مشروعیت علوی ـ پیشوایی قریب الوقوع خودش ـ پشتیبانی کند و همزمان اثر شاعرانه‌ای به غایت استادانه و ماندگار خلق کند.

چندین موقعیت شخصی و سیاسی پیچیده و مشکل ساز، خشم در برابر شریف رضی برای سرودن یک قصیده‌ی عموماً متمایز و نه حتی محض ـ چه از نوع مدح، رثا، یا هجا ـ یا شعر عبادی شیعی را که بیشتر شعایری یا آیینی باشد کاهش داد، زمانی که موقعیت عاشورا بود که یادبود قتل نوه‌ی پیامبر اکرم محمد(ص)، حسین بن علی در کربلا در ۱۰ محرم سال ۶۱ هجری یا اکتبر سال ۶۸۰ میلادی (عاشورا) است.[1] اولاً، شریف رضی اصل و نسب برجسته‌ی علوی دارد. ابوالحسن محمد بن ابی احمد الحسین ابن موسی الموسوی العلوی (۳۵۹ق/۹۷۰م –۴۰۶ق/ ۱۰۱۶م) به خاطر القاب محترمانه‌ی اعطایی توسط امیر بهاءالدوله بویهی عموماً به عنوان شریف رضی شناخته می‌شود. وی در بغداد و در خانواده‌ی علوی سرشناس و قدرتمندی به دنیا آمد. پدرش، ابو احمد الطاهر مشهور، در دربار خلفای عباسی و آل بویه صاحب منصب بود. وی یک نماینده‌ی سیاسی سرشناس بود و همچنین صاحب مناصب نقیب العلویان (فرمانده‌ی علویان)،

۱. خالد صنداوی در مقاله‌ی اخیرش به اشعار مختص به شیعیان می‌پردازد که برای بازگویی در مزار امام حسین(ع) سروده شده‌اند. با این حال، وی به هیچ ساختار شعری پیچیده‌ای نمی‌پردازد، اگرچه برخی از نقل قول‌های کوتاهش از قصیده‌های طولانی اخذ می‌شوند و ذکری از شریف رضی به میان نمی‌آید. به نظر می‌رسد وی آگاه نیست که زیارت مزار امام حسین(ع) به دست برخی از شعرای بزرگی که وی از آنها نقل قول می‌کند، و نیز دیگران، می‌تواند به عنوان یک عنصر ساختاری در درون یک فرم قصیده‌ی پیچیده و منسجم عمل کند (ص۲۵۷). به طور خلاصه، در مطالعه‌ی وی مقداری بی‌نظمی بین اشعار کوتاه پراکنده که با هدف وساطت سروده شده‌اند و قصیده‌های چند مضمونی کاملاً رسمی که در آن‌ها موضوع زیارت مزار امام حسین(ع) ممکن است نقشی در یک ساختار شعری و سیاسی بسیار پیچیده ایفا کند، وجود دارد. با این وجود این مقاله حاوی شرح مختصری از موضوعات و طرز بیان، مثال‌ها و کتاب شناسی مفیدی است. (رک. صنداوی، خالد، «زیارت مزار حسین بن علی در اشعار شیعی: قرون اول تا پنجم بعد از هجرت در قرون هشتم تا یازدهم میلادی»، *مجلّه‌ی ادبیات عرب* س۳۷، ش۲، ۲۰۰۶، صص۲۳۰–۳۵۸). برای خلاصه‌ی زندگی امام حسین(ع)، شامل *رخدادهایی پیرامون قیام و قتل وی در کربلا* و منابع اصیل درباره‌ی آنها نیز رک. والگیری، ال. وسیا، «الحسین بن علی بن ابی طالب(ع)»، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲.

مسؤولیت مظالم (شکایات) و حج بود، مناصبی که بعدها به دو پسرش واگذار شدند: رضی و برادر کوچکترش مرتضی (د. ۴۳۶ق/۱۰۴۴م) که شاعر و نویسنده و نیز متکلم مشهوری بود. اصل و لقب شریف رضی از پدری به حسین بن علی(ع) بی‌وقفه تا امام هفتم شیعیان موسی کاظم(ع) و مادرش فاطمه بنت حسین تا حسن بن علی(ع) باز می‌گردد.[۱] ثانیاً، شریف رضی در یک دوره‌ی بی‌ثباتی و پیچیدگی شدید سیاسی و مذهبی زندگی می‌کرد. آل بویه، سلسله‌ی شیعیان ایرانی با ریشه‌ی دیلمی بر بغداد حکمرانی می‌کردند در حالی‌که خلیفه‌ی سنی عباسی را به عنوان یک دست نشانده‌ی سیاسی حفظ می‌کردند. در چارچوب سیاسی آل‌بویه با حکمرانی شیعیان امامی (اثنی عشری)، شیعیان و شریف‌های ثروتمند نقش قدرتمندی را ایفا می‌کردند و علویان (طالبیون) به صورت یک گروه مستقل سازمان یافته بودند تا در مقابل عباسیان موازنه برقرار نمایند.[۲]

در همین زمان، خلفای شیعی فاطمی که نسبشان به علی بن ابی طالب(ع) و فاطمه(س) می‌رسید، به تازگی (سال ۳۵۸ق/۹۶۹م) مصر را فتح کرده بودند و پایتخت جدید قاهره را بنیان نهاده بودند.[۳] در این میان، در اندلس، امیر اموی عبد الرحمان سوم (د. ۳۵۰ق/۹۶۱م)، گرچه شاید دور از صحنه‌ی بلا فصل سیاسی، بازگشت خلافت امویان در سال ۳۱۹ق/۹۳۱م را در قرطبه اعلام کرد و عنوان سنتی امیرالمؤمنین را اختیار کرد.[۴]

شریف رضی هم بلند پرواز و هم مأیوس از آرزوهای سیاسی‌اش بود و با تغییر وابستگی‌هایش در امید دست‌یابی به تأیید و جایگاهی بود که به نسبت استعدادش حس می‌کرد و درخور اصل و نسب علویش بود. شعر وی مملو از اشاراتی به منزلت اجتماعی و اصل و نسب او به خصوص در مقابل خلیفه‌های حاکم وقت است و حس شکوه وی اغلب ملموس است. به عنوان مثال، عباسیان را مورد خطاب قرار می‌دهد و از آنها می‌خواهد که خلافت را واگذار کنند؛ زیرا اصل و نسب آنها قابل مقایسه با وی نیست:[۵]

میراث محمد(ص) را پس دهید!/ زیرا نه عصا و نه ردای پیامبر(ص) از آن شما نیست!

---

۱. جبلی، مختار، «الشریف الرضی»، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲. دجبلی شرح مختصر دقیق از زندگی‌نامه، اثرات منظوم و نوشته‌های ادبی و مذهبی شریف رضی را ارائه می‌دهد. در عربی، شریف رضی موضوع تعدادی از زندگینامه‌ها و مطالعات ادبی است. از آثار خاص برجسته: مبارک، زکی، عبقریة الرضی الشریف؛ عباس، احسان، الشریف الرضی؛ الحلو، عبدالفتاح، الشریف الرضی هستند. برای منابع اصیل، کتاب شناسی [مصادر] این آثار را مشاهده کنید.

۲. برای بررسی موجز بویهیان (آل بویه) و به خصوص نقش علویان، رک. کاهن، سی. ال.، «بویهیان یا آل بویه»، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲، ص۱۳۵۲.

۳. رک. کانارد، ام.، «فاطمیون»، در *دایره المعارف اسلام*، ویرایش۲.

۴. رک. مولینا، ال.، «امویان در اسپانیا»، در *دایره المعارف اسلام*، ویرایش۲.

۵. الشریف الرضی، *دیوان*، ج۱، ص ۳۷۷.

آیا خونی به مانند خون فاطمه(س) در رگ‌هایتان جاری است/ یا جدی همانند محمد(ص) دارید؟

او قصیده‌ای را برای القادر، خلیفه‌ی عباسیان به تاریخ سال ۳۸۲ بعد از هجرت، با چنین تصریحی به پایان می‌برد:[۱]

زمانی که افراد در شوکت رقابت می‌کنند تفاوتی بین ما نیست/ به هیچ وجه: هرکدام از ما از شریف ترین اصل و نسب‌هاست

به جـــزاصل و نسب خلیفه: من از آن محـــــرومم/ در حالی‌که شما بـــــــــر تخت نشسته‌اید!

و اما درباره‌ی فاطمیون، انزجار خود را بیان می‌کند که باید در ننگ و رسوایی تحت خلافت عباسیان در بغداد زندگی کند در حالی‌که خویشاوندانش در مصر نفوذ دارند:[۲]

در مساکن دشمنانم لباس خفت پوشیده‌ام/ در حالی که در مصر خلیفه‌ای علوی فرمان می‌راند

کسی که پدرش پـــــدرم است/ کسی کـه استـــــادش استادم است

درحـــــالی که [در بغداد] فردی دور/ [از خویشاونـــدان] برمن ظلم روا می‌دارد

خونـــــم به خونش با دو مولای مردم پیوند خورده است/ محمد(ص) و علی(ع).

بالاتر از همه، دقیقاً زمانی که این شعر سروده شد، شریف رضی با پیش‌بینی دوست نزدیکش، ابواسحاق ابراهیم الصابی (د. ۳۸۴ق/۹۹۴م) دبیر و مسئول مکاتبات مشهور ستاره پرستان، مبنی براینکه وی در بغداد به خلافت خواهد رسید، تشویق شد تا یک داعیه (نماینده، مبلغ)، یک ابوالعوام، را منصوب کند تا از مقصود خود در میان قبایل بدویین عرب نجد و عراق جنوبی پشتیبانی نماید. با مرگ داعیه‌اش به دست برخی از افراد بنی تمیم در سال ۳۹۲ بعد از هجرت به نظر می‌رسد که شریف رضی، گرچه به عنوان یک شخصیت علوی فعال و ممتاز، تحت حمایت امیربهاء الدوله دیلمی که با گشاده‌دستی عناوین احترام آمیز بسیاری به وی عطا کرد، از آرزوهایش برای خلافت دست کشید و به یک زندگی ادبی و علمی روی آورد. به عنوان مثال در دوره‌ی بعدی زندگیش در سال ۴۰۰ق/۱۰۱۰م بود که تألیف مشهورش از گفته‌ها، موعظه‌ها و سخنرانی‌های منتسب به علی ابن ابی طالب(ع)، *نهج البلاغه*، را پدید آورد. منصب نقیب العلویون به صورت رسمی در سال ۴۰۳ق/۱۰۱۳م به وی داده شد.[۳]

۱. همان، ج۲، ص۳۹. من، "فخار" (شکل ۳) را به "فخار فرحات" (شکل یک) ترجیح می‌دهم.

۲. همان، س۵۰۲.

۳. رک. جبلی، «الشریف الرضی»، و منابع بالا. تذکر: احسان عباس یک گزارش خصوصاً واقعی از آرزوهای سیاسی شریف رضی و نیز آنچه وی آن را «عقدة الإمامه» یا «عقده‌ی امامت» خودش می‌نامد در کنار ابیاتی از «عقدة النبوة» یا «عقده‌ی پیامبری» سلف شهریش و یکی از عوامل موثر و اصلی شعرش، ابوالطیب المتنبی (د. ۳۵۴

بنابراین رابطه‌ی شاعر با موضوع مرثیه‌اش پیچیده و چند وجهی است؛ هم‌ذات پنداری وی با امام حسین(ع)، که وی را در شعر با عنوان پدربزرگ (بیت ۵۲) مورد خطاب قرار می‌دهد، آنقدر نزدیک است که رائی تبدیل به مرثی می‌شود؛ یعنی اینکه تفاوت بین مرثیه‌خوان و مرثیه‌شونده مضمحل می‌شود.[۱] این اضمحلال هویت‌ها «یگانگی اسطوره‌ای» بین امام حسین(ع) و شریف رضی ایجاد می‌کند.[۲] پس تعجبی ندارد که مقوله‌های گونه‌ی کلاسیک نیز در یکدیگر اضمحلال می‌شوند: مدح (ستایش) به اندازه‌ی رثا (نوحه) و فخر (مباهات، خودستایی) است. تأسف و داغدیدگی که شاعر احساس می‌کند تا حدود زیادی برای خودش است و شکست سیاسی و نظامی امام حسین(ع) نیز هم‌زمان از آن اوست. علاوه بر این، دعوی مشروعیت علوی و دعوت برای انتقام عوامل آیینی و شاعرانه‌ی ماتم و مرثیه را متعالی می‌کند زمانی که استقرار مجدد قانون علوی، به صرف این عمل، دعوی شخصی شاعر برای خلافت یا امامت را بنیان می‌نهد. پس ضرورتاً تفاوتی بین شکست شخصی و سیاسی و نیز دعاوی شخصی و سیاسی وجود ندارد. به علاوه، از آنجا که گذشته ـ طغیان ناکام و شهادت امام حسین(ع) ـ به عنوان تمثیلی برای موقعیت خود شریف رضی به کار می‌رود؛ پس تفاوتی بین گذشته و حال وجود ندارد.

در امتداد نظریه‌ی مطروحه در «فن شعر مشروعیت اسلامی» (۲۰۰۲)، مبنی بر اینکه شکل قصیده‌ی دو یا سه بخشی استاندارد و به هیچ وجه خودسرانه، خشک یا تغییرناپذیر نیست بلکه تا حدودی تابع استفاده‌ی بجا و گسترده برای مقابله‌ی اصطلاحات گوناگون بیعت و دعاوی مشروعیت است، در اینجا نشان خواهم داد که شریف رضی به صورت ظریفی از ظرفیت‌های

هجری / ۹۶۵ میلادی)، در اختیار قرار می‌دهد. مشاهده شود: عباس، الشریف الرضی، صص ۹۸-۱۲۶، ۱۴۸ و ۱۶۸. اواخر عمروی مملو از حیثیت سیاسی و آثار منظوم، ادبی و کلامی است. سی. ال. کاهن، می‌نویسد: «در بغداد در تمام مدت زمان ربع اول قرن یازدهم شریف رضی و برادرش مرتضی روسای واقعی شهر بودند که به عنوان واسطه بین بو وحیدیان، خلفا و مردم و نیز همزمان به عنوان عالمان و محدثان شیعی عمل می‌کردند» (رک. کاهن، «بو یهیان» در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲، ص۱۳۵۲).

۱. همچنین یک تفاوت سطحی بین شاعر به عنوان سراینده‌ی متن و شاعر به عنوان چهره‌ی اجتماعی در متن منظوم تقریباً از بین می‌رود، به جز جایی که درباره‌ی فنون سراییدن شعر صحبت می‌کنم. در مباحثم از واژه‌ی «چهره اجتماعی» استفاده نکردم زیرا واژه‌ای بسیار دست و پا گیر و ناخوشایند است.

۲. من، در اینجا واژه‌ی «یگانگی اسطوره‌ای» توسط کانرتون را بسط می‌دهم که وی برای توصیف تشخیص بین رخدادهای اصلی و باز اجرای آنها در مراسمات یادبود استفاده می‌کند تا رابطه را در این مرثیه توضیح دهد که ما آنرا معادل کلامی مراسم یادبودی در نظر می‌گیریم بین امام حسین(ع) که یاد شده و شریف رضی که به نظر می‌رسد نه تنها صرفاً رخدادهای زندگی امام حسین(ع) را باز نمایش یا اجرا می‌کند بلکه واقعاً آنها را در زندگی شخصی خودش "دوباره تجربه می‌کند" (رک. کانرتون، پاول، «چگونه جوامع به خاطر می‌آورند»، ص۴۳ و بخش۲ "اعمال یادبود"، همانجا، صص۴۱-۴۷ و جاهای مختلف). برای کاربردهای بیشتر این مفهوم در رابطه با جنبه‌های آیینی و مناسکی شعر عربی، مشاهده شود: استتکویچ، سوزانا پ.، *فنون شعر مشروعیت اسلامی: اسطوره، جنسیت، و مراسم در قصیده عربی کلاسیک*، نمایه.

مؤثر نصیب (مقدمه‌ی رثایی)، رثا (نوحه)، مدح (ستایش)، فخر (خودستایی یا مباهات) و هجا (دشنام، طنز) و طرز بیان و صور خیال مرتبط بهره می‌گیرد تا این موارد را در خدمت اهداف بسیار خاصّ شاعرانه و نیز سیاسی خویش قرار دهد.

ترجمه و تحلیل متن[1]

شعر برای اهداف تحلیلی به اجزاء یا بخش‌های ساختاری / عام ذیل تقسیم می‌شود:

یک. ابیات ۱۵-۱ نسیب طلالی: مقدمه‌ی رثایی که موضوع منزل متروکه را ترسیم می‌کند.

دو. ابیات ۱۸-۱۶ رثا: مرثیه برای امام حسین(ع)

سه. ابیات ۳۲-۱۹ هجا: مذمت امویان

چهار. ابیات ۳۷-۳۳ مدح: ستایش / فخر مباهات علویان

پنج. ابیات ۴۱ ـ ۳۸ تحریض: دعوت به انتقام، تلافی

شش. ابیات ۵۳ ـ ۴۲ نسیب ـ رثا: تکرار و ادغام مقدمه‌ی رثایی و مرثیه

هفت. ابیات ۵۸-۵۴ مدح: بیان فرا شاعرانه‌ی ستایش.

پیش از آنکه چگونگی دستیابی شاعر به یک ساختار رسمی را که به طرز شاعرانه‌ای منحصر به فرد و گویاست بررسی کنم، در ابتدا ترجیح می‌دهم تا بررسی دقیق از صور خیال و طرز بیان هر بخش ارائه دهم. آنچه از خواندن دقیق تک تک بخش‌ها آشکار می‌شود این است که آمیختگی این قصیده نه تنها مبتنی بر تنظیم انواع بخش‌های عمومی (اغراض) در درون یک شعر واحد است، بلکه مبتنی است بر آنچه شاید آن را آمیختگی بدیعی از تصاویر و طرز بیان در درون هر بخش بنامیم که معانی چند ظرفیتی را آشکار می‌سازد و این امر بخش‌های مختلف را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

یک. ابیات ۱۵-۱ نسیب طلالی: مقدمه‌ی رثایی که موضوع منزل متروکه را ترسیم می‌کند.

۱ـ اینها اردوگاه‌های الغمیم هستند / پس آنـــها را صـــدا بزن
و پس از محدودیت‌های طولانی / اشک‌های بی حد و حصر فرو ریز.

۲ـ اگر دینی به ردپاها مدیونید / هم اکنـــــون آن را ادا کنید
اگر خون قلبتان را فدیه منازل ویران کرده‌اید / هم اکنون آن را باز خرید.

۱. برای متن حاضر به: الشریف الرضی، *دیوان*، ج۱، صص۳۳۷-۳۴۰ پرداخته‌ام. تمام ترجمه‌ها از زبان عربی در این مطالعه توسط خودم انجام گرفته‌اند. لطفاً توجه کنید که سعی کرده‌ام تا نکات مهم شعر را به زبان انگلیسی ارائه دهم تا اینکه یک ترجمه‌ی ادبی را خلق کنم. جایی که لازم است، ترجمه‌های ادبی‌تری را در مباحث یا توضیحات فراهم آورده‌ام.

۳ـ آه! آیا گروهی از سواران / که از بلندی‌هایش به پایین می‌نگرند
فـــرو ننشانده‌اند هنوز/ هیجان ســـوزانشان را.

۴ـ [نگاه کن!] نهری خشک [آنجاست]/ که به مانند کمانی قوس دار است
مقابلش [زنی] سیاه چرده ایستاده/ وارث خـــــاکسترش.

۵ـ و جایی که طناب‌های خیمه بسته شده‌اند/ جایی که [زمانی] شجاعان جوان می‌نشستند
تمام گیرانه‌های قبیله هم اکنـــــون خاموشند/ به جـــــزبرای آنها.

۶ـ و جایی که پسران برده می‌کشیدند/ طناب‌های افسار اسبان توسن را
تا هنگامی که آنها چادر را می‌پوشاندند/ با اسبان ابلـــق و گهر.

۷ـ در [این] منازل من نگه داشتم/ یک گروه سلحشور را
که دستانشان هرگز چنگ نزد/ به قلـــب‌هایشان.

۸ـ اندوهگین، چشمانشان می‌ریخت/ اشک‌های تأثیرگذار
و آنها قباهایشان را می‌دریدند/ بـــا آه و افسوس.

۹ـ آنها آنجا توقف کردند تا زمانی که/ پاهای شترانشان
به نظر محکم شد به مانند میخ‌های چادر/ در زمـــین.

۱۰ـ سرانجام آنهـــا بـازگشتند/ و رفـــتند
تدارک دیدند با اشک به عنوان آب/ و با غمی سوزان به عنوان غذا.

۱۱ـ هرکدام مجهز بود به غلاف شمشیر/ با تیغه‌ای زنگ‌دار
و قطـــرات اشک تزئین کرده بود/ هر نگهدارنده‌ای را.

۱۲ـ ممکن است آنجا به تو خوشامد بگوید و احیا کند/ ویرانه‌های تو را، نیز، بارانی بی وقفه
که رگبارهای بهاریش، مانند بزاق جادوگر/ شفا می‌بخشد آنچه می‌آزرد خانه‌های بهاری را.

۱۳ـ ممکن است علف‌ها بیرون جهند در صبح/ تجملی به مانند مخمل
از قبایی یمنی که خریدارن مشتاق/ برایش چـــــانه می‌زنند.

۱۴ـ چه می‌توانی بپرسی از چشمان/ پس از آنکه به تو خیره شده‌اند
امـــــا اشک‌هـا /و بی‌خـــــوابی؟

۱۵ـ اندوخته‌ای از اشک نیست/ که برای تو صرف نشده باشد
نیز هیچ چشـــــمی/ خـــــواب نداشته است.

شریف رضی در آغاز شعر با موضوع مورد تأیید در عرف یعنی نصیب طلالی که تجسم رثایی از اردوگاه ویران محبوب است، شاعرانگی و اصالت خویش را تثبیت می‌کند. وی شعرش را از لحاظ نوع به عنوان یک قصیده در سنت عربی کلاسیک می‌شناساند یا نیتش را از ارائه‌ی چنین قصیده‌ای بیان می‌کند. به عبارت دیگر، در سطح تلمیح شعری، تأثیر تنها بیت آغازین که در آن شاعر از یارانش درخواست می‌کند تا برای منزلی ویران فریاد زده و اشک بریزند، این شعر را با تمام شعرهای این نوع یکسان می‌سازد. این امر، همچنین به عنوان تعهدی از سوی شاعر عمل می‌کند که وی محدودیت‌ها و قواعد این نوع شعر را رعایت خواهد کرد. توجه به این نکته مهم است که وی آشکارا موضوع شعر (ماتم برای امام حسین(ع) در عاشورا) را نمی‌شناساند بلکه، همانطور که جیان بیاجیو کنته آن را بیان می‌کند، «گفتمان شعری [...] در ابتدا خود را آشکار می‌سازد و سپس شعربدان ارجاع می‌یابد».[1] نکته‌ی من این است که شریف رضی قصد ندارد صرفاً یک مرثیه‌ی آیینی شیعی برای امام حسین بسراید بلکه بیشتر می‌خواهد تقریباً یک اثر ماندگار شعری با سنت شعری عربی کلاسیک اصیل ارائه دهد و این امر مانند آثار بزرگ این سنت، دعاوی مذهبی و سیاسی برای مشروعیت به دست می‌دهد.

در درون خط سیر احساسی یا روان‌شناختی فرم قصیده، کارکرد احساسی نصیب طلالی برانگیختن حسّ مثالی یعنی یک حسّ مشترک و غیرخاص از شکست، افسوس و حسرت گذشته است. در همین حین، شاعر به نحو ظریفی ما را به سمت موضوع اصلی شعر هدایت می‌کند.

بیت اول شناسایی محل شکست و افسوس و ریختن اشک‌ها را که، چه به خاطر سرکوب و چه غفلت، پنهان نگه داشته شده بودند ایجاب می‌کند. غلیان پرشور احساسات که نتیجه‌ی شناسایی ناگهانی محل افسوس است، به صورت تئوریک از طریق صنعت جناس درباره‌ی جماد، که به معنای محدودیت یا خست و اما هم چنین سال بی باران و خشک است، به دست می‌آید و به چشم خشک شاعر اشاره دارد. اما همچنین این اشاره بخشی از طباق (نقطه‌ی مقابل) چند لایه در مقابل سخی، دست و دل باز و بخشنده است. اثر این بازی با کلمه‌ی ارائه‌ی همپوشی استعاری از باران ریزان، اشک‌های ریزان و همان‌طور که بیت‌های بعدی تصدیق خواهند کرد، ریختن خون انتقام است. به عبارت دیگر، با وجود اینکه بیت آغازین

۱. کنته، جیان بیاجو، *فن بلاغت تقلید: گونه و خاطره‌ی منظوم در آثار ورجیل و دیگر شعرای لاتینی زبان*، ص ۴۵.

ممکن است «سنتی» باشد، اما با این‌حال در اشاره‌های تلویحی استعاریش حاوی اشاره‌هایی به نیات خاص‌تر شاعر است.[۱]

بیت دوم نیز به همین منوال به نظر می‌رسد یک استعاره‌ی زیبا برای بیان احساسات سرکوب شده است، اما در اینجا نیز زبان بدیعی بدهی (دین) و فدیه / تسویه (فدا) بیانگر خون آزاد نشده است. این احساس نهفته در بیت سوم بیشتر ظاهر می‌شود جایی که کلمه‌ی قلیل به معنای عطش برای انتقام و شور خشونت‌آمیز نقش تعیین کننده‌ای ایفا می‌کند. این بیت در ابتدا به عنوان بیانی از گریه‌ی محزون برای ساکنان قبلی خانه تعبیر می‌شود و بدین سان مواضع سنتی گریه را برای خانه‌ی ویران که آغازگر شعر بود، بازگویی می‌کند، اما به طرز اجتناب‌ناپذیری معنای دومی نیز به همراه دارد زیرا «فرو نشاندن عطشی سوزان» یک استعاره‌ی عربی پذیرفته شده برای دست‌یابی به انتقام خون است. در همین حین درون مایه‌ی شعری عطش حکایات از مواضع تشنگی امام حسین(ع) و یارانش دارد که نقشی بارز در روایت کربلا ایفا می‌کند (به ذیل مراجعه شود).

در بیت چهارم شاعر به صورت عمیق‌تری به سمت درون مایه‌ها و طرز بیان نسیب سنتی حرکت می‌کند، به خصوص درباره‌ی عناصری که به عنوان نشانه‌هایی عمل می‌کنند که شاعر و گروه یارانش توسط آنها اردوگاه متروکه را می‌شناسانند و جرقه‌ی خاطرات و یاد گذشته‌های خاطره برانگیز را می‌زنند. نوی نهری خشک است که در اطراف اردوگاه بدوین کنده شده است که با گذشت هر سال تعریف حد و حدودش و اینکه با باران‌های سالانه ایجاد شده است آشکارتر می‌گردد. اثافی سه سنگ آتش سوخته هستند که در زیر ظرف پاتیل آشپزی قرار می‌گیرند و به مانند نهر پس از اینکه قبیله از آنجا عزیمت کرده‌اند به مدت طولانی همچنان باقی هستند و حکایات از ساکنان قبلی آنجا دارند. همانطور که یورسلاو استتکویچ مطرح کرده، اینها درست به اندازه‌ی جغرافیای بیابان جزو اثاثیه‌ی ماندنی نصیب طلالی هستند و حاملان معانی قدیمی و مثالی هستند.[۲] در هر حال، شریف رضی یک بعد استعاری خاطره‌انگیز می‌افزاید زیرا وی صراحتاً از سنگ‌های اثافی آتش سوخته نامی نمی‌برد، بلکه به آنها به صورت صفت وارانه در جمع مونث با عنوان "سحم الخدود لهن ارث رمادها"(زنان سیه چرده‌ی وارث خاکسترهای

---

۱. الغمیم در میان نام محل‌هایی در طول مسیر حج از عراق تا مکه است که در اشعار شریف رضی یافت می‌شود که در آنها از دعایه اش ابوالعوام نام می‌برد. بر طبق یاقوت در معجم البلدان ...؛ الغمیم در نزدیکی مدینه قرار دارد (رک. الحلو، *الشریف الرضی*، ج۱، ص۱۹۸). واژه‌ی غمیم به معنای گیاهان سبز در زیر گیاهان خشک است (رک. ادوارد ویلیام لین، *لغت نامه عربی-انگلیسی*).

۲. استتکویچ، یرسلاو، «در جهت لغت نامه رثایی عربی: هفت واژه نسیب»، در: استتکویچ، سوزان (ویرایش)، جهت گیری‌های دوباره: *شعر عربی و فارسی*، صص۵۸-۱۲۹. درباره‌ی «نوی» مشاهده شود: همان، صص۶۸-۷۴ و درباره‌ی «اثافی» مشاهده شود: همان، صص۸۹-۱۰۵.

[اردوگاه]) اشاره می‌کند. با انجام این کار، وی بی شک اثافی را به صورت انسانی به عنوان نوایح در می‌آورد، که به زنان بی‌کس و ضجه‌زن مرثیه‌ی عربی کلاسیک، و در واقع کل مرثیه‌های آیینی خاور نزدیک باستان و مدیترانه، می‌گویند که موهایشان را می‌کنند و به صورت‌هایشان خاکستر می‌مالند.[1] آنچه در این‌جا، درست به مانند جاهای دیگر در عالی‌ترین شعرهای عربی کلاسیک، جالب توجه است، توانایی شاعر در برقراری ارتباط بین جزئیات واژگانی و بلاغی خصوصاً سنت شعری عربی با تصاویر مثالی مشترک از دنیای باستان است.

به همین نحو، اسامی مکان (اسماء الامکنه) در بیت‌های پنج و شش مانند منآت، جایی که طناب‌های چادر متصل می‌شوند؛ مقعد، نشیمنگاه؛ مجر (جایی که چیزی کشیده شده باشد) به عنوان نشانه‌های عینی یا اثرات فعالیت‌هایی قابل درک هستند که در زمان مسکونی بودن اردوگاه رخ داده‌اند و هم اکنون برای اشاره به اردوگاه و برانگیختن یاد کسانی که زمانی در آنجا سکونت داشتند عمل می‌کنند. این امر به خصوص استفاده‌ی نسبی از صرف، شکل مفعل اسم مکان، است و مکانی را که در آن عملی رخ می‌دهد یا اتفاق می‌افتد مشخص نمی‌کند؛ بلکه بیشتر مکان یا رد مکانی که هم اکنون خالی است و زمانی را که عملی در آن رخ داده است و معین می‌نماید. بیت پنج از طریق جناس (بازی با کلمات) بر روی زناد (به شکل مفرد زند) که به معنای هیزم و نیز ساعد است معنا را ترکیب می‌کند. ترجمه‌ی تحت‌اللفظی نیم بیت این است که "هیزم‌های قبیله به جز برای ساعدهای (شجاعان جوان) خاموش شده‌اند." جریان متن و معنای نهان متن به نظر می‌رسد بیانگر آن است که منظور زنان سوگوار (بیت چهار) شجاعان جوان یا همان سواران اسبان توسن فراوان و زیبای قبیله است (ابیات ۵ و۶). آنچه در بافت وسیع‌تر شعر قابل توجه می‌باشد، این است که هیچ تجسمی از معشوقه‌ی محبوب شاعر یا زنان جداشونده یا درگذشته‌ی قبیله وجود ندارد، امری که به طور معمول در نصیب طلالی یافت می‌شود، بلکه بیشتر گروهی از شجاعان جوان هستند.

پس از چنین تجسمی از ساکنان قبلی و شجاعان جوان، شریف رضی موضوع آغازین شعر

۱. یرسلاو استتکویچ قبلاً به رابطه اثافی، که همیشه سه تا هستند، با شکست و ماتم توجه کرده است. ابتدا در مقایسه‌ی معمول سه سنگ سیاه سوخته با سه کبوتر جفت نشده (کبوتری که جفتش را از دست داده تصویری متعارف از عزاداری و شکست در شعر عربی است) و نیز شتران مادر تنها که بچه‌هایشان را از دست داده‌اند این نکته را در نظر داشته است. وی هم چنین این نکته را به افسانه‌ای مسیحی و تصویرشناسی گریه‌ی سه مریم روی بدن مسیح پس از اینکه وی را از صلیب پایین آوردند و غیره مرتبط می‌کند. مشاهده شود: استتکویچ، یرسلاو، "*در جهت لغت نامه رثایی عربی*"، صص۹۴-۹۷. شریف رضی ابعاد رثایی بیشتری را از این مواضع سنتی استخراج می‌کند. هم چنین ممکن است یک اشاره‌ی کلامی نهانی (آنرا "فرویدی" بنامید) وجود داشته باشد زیرا واژه‌ی «ناح ـ ینوح» هم برای زمزمه‌ی کبوتر به خصوص برای جفت از دست داده‌اش و هم برای زاری زنان مایوس که نوایح، به شکل مفرد نایحه نامیده می‌شوند، استفاده می‌شود.

مبنی به توقف گریه‌ی شاعر و گروه جوانان شجاعش را از سر می‌گیرد. بیت نهم حکایت از هم ذات پنداری نزدیک این دو گروه است زمانی که پاهای تپه‌های گروه شاعر با میخ‌های چادر منزل ویران ادغام می‌شود. اشک‌ها و غصه‌ی سوزان که به عنوان آب و غذا برای گروه شاعر در بیت ده عمل می‌کنند، به همراه غلاف‌های شمشیر اشک آلوده شده در بیت یازده، دوباره بیانگر یک پیام نهفته از خون انتقام نگرفته هستند.[1]

زمانی که گروه شاعر جدا می‌شوند، شاعر به دعا یا دقیق‌تر استغاثه که رسم شاعرانه برای صدا زدن باران برای احیا منزل ویران (ابیات ۱۲ تا ۱۵) است باز می‌گردد. معنا منوط به کلمه‌ی حیات (سوم شخص مفرد حیا) می‌باشد که به معنای احیا و نیز خوشامدگویی است، به مانند عبارت حیاک‌الله، خداوند به تو زندگانی دهد! در اینجا به مانند جای دیگری، روییدن گیاهان تازه پس از باران حاوی معانی ضمنی مثالی یا نمادین از احیا و نوزایی است. به تأثیر عملکردی دعا از طریق نامیدن آب باران با عنوان نفث، آب دهان جادوگر، تلویحاً اشاره شده است؛ و مفهوم انتقام خون که همچنین به عنوان شکلی از احیا تلقی می‌شود در کلمات «یشفی سقیمه» ...، شفای بیماری که نیز یک نمونه برای دست‌یابی به انتقام خون است اظهار می‌شود. معرفی بیشتر و نیز دوباره‌ی اشک‌ها و بی‌خوابی یادآور رابطه‌ی نزدیک استعاری و نمادین بین باران و اشک‌ها و نیز رابطه‌ی اشک‌ها و بی‌خوابی نه تنها با اندوه شاعر برای معشوق از دست داده‌اش از نصیب بلکه با قهرمان مرده‌ی مرثیه و شعر انتقام خون است.

دو. ابیات ۱۶ـ۱۸ رثا: مرثیه برای امام حسین(ع)

۱۶ـ ما بازداشته شدیم از ریختن اشک‌ها/ برای خانه‌های [ویران]
با گریه مان برای گریه فاطمه/ برای پسرانش.

۱۷ـ هیچ سوگواری جانگدازتر از سوگواری او نیست/ برای شهید
که دیده بود فرات عزیز سیل‌ها می‌جهاند/ اما از برای نوشیدن مضایقه شده بود.

۱۸ـ درشگفتم آیا می‌دانست/ زمانی که به دنیا آورد
حسین قربانی خواهد شد/ در نیزه‌های بنی الطردا.

---

۱. این بیت، بیت ۹ معلقه امرء القیس را به خاطر می‌آورد:
پس چشمانم، از عشق پرشور، سیلی از اشک برروی گردنم ریختند/ تا زمانی که غلاف شمشیرم غرق در اشک شد.
(رک. الانباری، ابوبکر محمد بن القاسم، *شرح القصاید السبع الطوال الجاهلیه*، ص۳۱). ممکن است در آنجا نیز موضوع انتقام خون برای پدر با شکوه مقتولش که در اخبار امرء القیس غالب است در لایه‌ی زیرین پنهان باشد. (رک. استتکویچ، سوزانا پ.، *چهره‌های همیشه جاوید خاموش صحبت می‌کنند: شعر قبل از اسلام و فنون شعرمناسک*، فصل ۷، «شاه کشی و کیفر: معلقه امرء القیس»، صص۲۴۱-۲۸۵).

حداقل برای یک استعاره‌ی بعید شعری، شاعر از طریق استفاده از فعل شغل، منصرف کردن، بازداشتن، دل مشغول کردن (تحت اللفظی «گریه برای گریه‌ی فاطمه ما را از اشک ریختن برای منازلمان بازداشت») عزاداری برای امام حسین(ع) را به عنوان جایگزینی برای گریه به خاطر منازل ویران ارائه می‌دهد. به علاوه، همانطور که شاعر عرب به ما می‌گوید «یک اندوه اندوه دیگری را برمی‌انگیزد، ان الاشجا یبعث الاشجا»، طوری که ما متوجه این امر به صورت انتقال شعری از اندوه مثالی عام از نصیب طلالی (هرچند بخش زیادی از آن به دغدغه‌های خاص‌تر اشاره می‌کند) به اندوه خاص که همان مرثیه برای امام حسین(ع) است می‌شویم.[1]

با وجود این، یکنواختی این انتقال باعث انحراف ساختاری از، یا تغییری در، توسعه‌ی قصیده تجویزی می‌شود که به ما نشان می‌دهد این شعر اساساً یک شعر ماتم و شکست و نه شعر پیروزی است، زیرا در ساختار تجویزی قصیده‌ی المدح آنچه شاعر را از اندوه‌های نسیب «بازمی‌دارد» عملی از روی اراده است که در مفهوم همت ـ آرزوی شاعر برای پشت سر گذاشتن اندوه‌هایش و حرکت به سمت مطالبات مردانه بزرگ‌تر و بیشتر ـ گنجانده می‌شود که از لحاظ ساختاری انتقال را به صورت سفر دست کشی (رحیل) و سپس به صورت بخش ستایش (مدح) یا همانطور که اغلب اوقات در دوره‌ی عباسیان رخ می‌دهد مستقیماً به به صورت مدح شکل می‌دهد. به عبارت دیگر، در این شعر شاعر بیش از آنکه به بازسازی پیروزمندانه‌ی مدح مبادرت کند به شکست و گریه‌ی بیشتر بازمی‌گردد. بنابراین این سه بیت به عنوان انتقالی از شکست سنتی و مثالی از نسیب عمل می‌کنند که ما را به سمت اندوه شیعی مناسکی و آیینی برای امام حسین(ع) هدایت می‌کنند. یا اینکه، با توجه ذهنی به بخش مدح (بخش هفت) که شعر را به پایان می‌رساند، می‌توان آن را به عنوان نوعی تغییر انحرافی تصور کرد. بخش دو نیز همچنین دارای اثر پس‌گستر است بدین معنی که این بخش شجاعان جوانی که زمانی در الغمیم به عنوان یاران امام حسین(ع) (اصحاب الحسین) اقامت داشته و در کربلا با او کشته شدند[2] و شاعر بازدیدکننده و گروه دلیرش به عنوان عزاداران شیعی یا علوی را با تأخیر می‌شناساند. در همین حین این بخش احساسات انتقام، بازپرداخت و اعاده‌ی بخش اول را طولانی‌تر کرده یا بر آنها تاکید می‌کند. روی هم رفته، به خاطر اثر متصل کننده‌ی بخش دوم بین نسیب طلالی و بخش‌های بعدتر شعر، این بخش در ذیل عنوان سنتی حسن التخلص (تغییر زیبا) قرار می‌گیرد.

۱. شاعر عرب مُخَضرم متمم بن نویره در مرثیه‌ی کوتاهی برای برادرش مالک است [رک. المرزوقی، احمد بن محمد، *شرح دیوان الحماسة*، صص ۷۹۷-۷۹۸]. برای ترجمه و بحث این شعر و رابطه‌ی نزدیک بین نسیب و مرثیه در سنت عرب و به خصوص در حماسه‌ی ابو تمام، مشاهده شود: استتکویچ، سوزانا پ.، *ابوتمام و فنون شعر عصر عباسیان*، فصل ۱۴ «روابط استعاری»، صص ۳۱۳-۳۳۲.

۲. می‌گویند ۳۲ سواره و ۴۰ سرباز پیاده بوده‌اند؛ مشاهده شود: والگیری، «الحسین(ع)»، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش ۲.

در این بخش انتقالی کوتاه خلاصه‌ی موجزی از شهادت امام حسین(ع) در یگانه درون‌مایه‌ی قتل عطشانش (بیت ۱۷) وجود دارد. جالب توجه است که گزارشات روایی تاریخی از مرگ امام حسین(ع) این امر را به عنوان یک رویداد حقیقی ارائه می‌دهد؛ زمانی که تشنگی او را از پای درآورده بود و سعی می‌کرد به فرات برسد تا آب بنوشد اما از انجام چنین کاری ممانعت به عمل آمده بود.[۱] در هر حال به نظر می‌رسد که تأکید بر این نکته در نقل و بازگویی شهادت امام حسین(ع) چه به صورت نظم و چه به صورت نثر، به خاطر معنای نمادین یا استعاری آن می‌باشد. بدین معنا که در واژگان شعری یا نمادین عرب، تشنه مردن به معنای مردن بدون انتقام است. بیشترین ذکر منقول از این اندیشه، همانطور که در مفضلیات و جاهای دیگر می‌خوانیم، چنین است که اعراب در دوره‌ی جاهلیت بر این باور بودند که «اگر مرد مقتولی بدون انتقام بماند جغدی از قبرش سر بر خواهد آورد و فریاد خواهد زد به من آب دهید! به من آب دهید! (اسقونی، اسقونی) تا زمانی که قاتل آن مرد کشته شود».[۲] خصوصاً در بافت شعر حاضر بازگویی تقریباً آیینی این نکته از مرگ تشنه لب امام حسین(ع) اشاره به دعوت آشکار برای انتقام و در واقع، احیاء علوی از بخش پنج (در ذیل) است.

همچنین از نکات جالب توجه تشابهات مریم پرستی برای فاطمه(ع)، مادر تنهای شهید یا قربانی، به خصوص در درون‌مایه‌ی علم غیب نسبت به مرگ پسرش است. برای خوانندگان غربی این امر، یادآور اثر مریم عذرا در مرغزار توسط بلینی (قبل از ۱۵۰۰ میلادی) در نگارخانه‌ی ملی در لندن است که در آن خواب مرگ مانند نوزاد به عنوان تصوری از شمایل مریم سوگوار در نظر گرفته می‌شود که همان مریم مادر است که بدن پسر مصلوبش را نگه داشته است.[۳] این اثر به نوبه‌ی خود متضادش را به ذهن می‌آورد که تابلوی شمایل مریم سوگوار توسط میکلانژ

---

۱. رک. همان.

۲. الانباری، ابومحمد، *دیوان المفضلیات*، ص۱۳۲. صنداوی، این را نیز ذکر می‌کند، اما آشکارا رابطه‌ای بین دعای برای ریزش باران و باران نم نم و ارتباطش با انتقام خون ایجاد نمی‌کند که البته این امر در شعر شریف رضی به نسبت بیشتری از اشعار کوتاه وساطتی که صنداوی مطرح می‌کند نمایان می‌شود. مشاهده شود: صنداوی، «زیارت آرامگاه امام حسین(ع)»، صص۲۵۴-۲۵۵. برای بحثی راجع به برخورد استعاری بین شراب، آب، اشک، خون انتقام، مشاهده شود: استتکویچ، سوزانا پ.، «چهره‌های همیشه جاوید خاموش صحبت می‌کنند»، صص۶۹-۷۳، ۱۷۲-۱۸۸ و نمایه. برای مطالعه‌ی گسترده‌تر این درون مایه، مشاهده شود: هومرین، ث. ای.، "پژواک‌های خود تشنه‌ام"، در مجله‌ی *مطالعات خاور نزدیک*، س۴۴، ش۳ (۱۹۸۵)، صص۱۶۵-۱۸۴.

۳. وب سایت نگارخانه‌ی ملی لندن مطلب ذیل را در اختیار می‌گذارد: مریم عذرا در مرغزار حدود سال ۱۵۰۰ میلادی، جیوانی بلینی متوفی به سال ۱۵۱۶م، نگارخانه‌ی ملی ۵۹۹. خریداری شده به سال ۱۸۵۸م. "مریم عذرا در مرغزار" مسیح را نشان می‌دهد که در آغوش مریم عذرا خوابیده است. این یک ژست طبیعی است که هم‌چنان منتظر پیکره‌ی مریم سوگوار است که در آن جسدش بر روی دامن مادرش قرار داده شده است. (رک. http://www.nationalgallery.org.uk دست‌یابی به تاریخ ۵ فوریه ۲۰۰۷).

(سال ۱۴۹۹م) در کلیسای جامع سن پیتردر رم می‌باشد که در آن مادر کاملاً جوان پسر مصلوبش را در آغوشش نگه داشته است، طوری‌که تصویر مریم در هنگام نگه داشتن مسیح نوزاد را به خاطر می‌آورد.[1] نکته اینجاست که هردو سنت مسیحی و مسلمان شیعی از یک صورت نوعی احساسی و تصویری یکسان بهره می‌گیرند. یک پیشگویی دیگر از نوع اسم نشانه‌ی جناس (بازی با کلمات) بین امام حسین، که طریده، قربانی، و آنهایی که وی را تعقیب کردند که شاعر آنها را بنوطردا (طردا به معنای تعقیب کردن است) می‌نامد نیز القا می‌شود (بیت ۱۸).

سه. ابیات ۱۹تا۳۲ هجا: مذمت امویان

۱۹ـ تشییع جنازه‌هایی در عراق بود/ که امویان در شام
حساب می‌کـــردند/ جـــزو اعیادشان.

۲۰ـ آنها از خشم پیامبر نمی‌هراسیدند/ اما فکر می‌کردند
که آنچه پیامبر کاشته است/ از آنِ آنها بود تا درو کنند.

۲۱ـ آنها فروختند راه آشکار مذهب را/ در ازای اشتباه بی راهی
و برای درستکـــــاری خریدند/ خطرهای تخطی را.

۲۲ـ آنها از پیام آور خداوند ساختند/ یک دشمـــن
چه اندوخته منحوسی مهیا کرده‌اند/ برای روز قیامت!

۲۳ـ اولاد پیامبر بر/ [سُم‌های] اسبانشان[2]
برروی سرهای نیزه‌هایشان/ خون پیامبر!

۲۴ـ آه! انـــــدوه هستم من / زیرا گروهی علـــوی
اکنون تحت سلطه [بنو] امیه/ پس از حکومت بر آنان با قدرت.

۲۵ـ آنها قرار دادند در بینی‌هایشان/ دهنه‌های خفت
به گردن‌هایشان گره زدند/ طناب‌های ستمدیدگی.

---

۱. پیکره‌ی مریم سوگوار توسط میکلانژ در سنت پیتر واتیکان در رم سال ۱۴۹۹م. (رک. http://www.romaviva.com دست‌یابی به تاریخ ۵ فوریه ۲۰۰۷).

۲. از تفسیر خود راجع به این مصراع مطمئن نیستم. ترجمه‌ی لفظ به لفظ آن چنین است: «فرزندان پیامبر بر روی اسبان سرکششان [همان امویان]». به نظرم می‌رسد که هم می‌تواند اشاره به طالبیون داشته باشد که گردان‌های امویان لگدمال‌شان کردند، و هم اشاره به زنان طالبیون داشته باشد که به عنوان اسیر به چنگ امویان درآمدند.

۲۶ـ[امویان] مدعی شدند که مذهب/ به آنها اجازه داده بکشند [علویان را]
این نیست مذهبی کـــــه گـرفتند / از اسلافشـــــــان؟

۲۷ـ با توسل به میراث جاهلیشان/ [آنها به قتل رساندند]
و فرو نشاندند [با خون] عطـش سوزان/ کینه قدیمی را.

۲۸ـ آنها غصب کردند کارهای/ کسانی را که غایب بودند
و تحمیل کردند اراده شان را / بر کسانی که حاضر بودند.

۲۹ـ خداوند اثر کرد بر ارواح [علویان]/ پیش از آنکـــــه [امویان] بتوانند
شما به دست آوردید [هیچ چیزی به جز] گناه/ [کشتن، ملوث کردن] بدن‌هایشان را.

۳۰ـ اگر چادرهای قبه دار [علویان]/ خـــراب شدند
پس مطمئناً تیرک چادر مذهب/ درابتدا واژگون شده بود.

۳۱ خلافت به زور گرفته شده بود/ از دست کسـان [حقیق]اش
با آن [پرچم‌های] سفید [امویان]/ و آن [پرچم‌های] سیاه [عباسیان].

۳۲ـ کافران اموی نجس کرده‌اند/ منبرهـــــایش را
گرگ‌های چپاولگر، آنها بالا می‌روند/ با قـدم‌های چوبین.

با معرفی مرگ [شهادت] امام حسین(ع) در بخش دو، شاعرالساعه زمینه‌ی سیاسی برای بخش‌های سه و چهار را آماده می‌کند که در آنها مذمت عاملان قتل امام حسین(ع) و غاصبان نامشروع خلافت یعنی امویان (در بخش سه) با تمجید وارثان مشروع شکنجه شده‌ی خلافت یعنی علویان مقایسه می‌شود. دعاوی سیاسی و مذهبی رقابتی و متقابل علویان و امویان استادانه در بیت ۱۹ به طور موجز بیان شده‌اند: قتل امام حسین(ع) دلیل سوگواری علویان در عراق و از طرفی جشن امویان در مرکز شام است به خاطر اینکه این رویداد اشاره به شکست علویان و پیروزی امویان دارد. عزاداری آیینی شیعیان که به طور سالیانه تکرار می‌شود جشن مکرر سالیانه‌ی احیا (مفهوم ریشه‌شناسانه از عید، تعطیلی مکرر سالانه) برای امویان است. مضمون تعیین کننده‌ی این دو بخش، عدم مشروعیت دعوی امویان نسبت به خلافت و برعکس، مشروعیت دعاوی علویان است. بنابراین از آنجا که قانون اموی به عنوان نقطه‌ی مقابل قانون اساسی درست ترسیم می‌شود، طباق (تضاد) صنعت بلاغی اصلی مورد استفاده در این قطعه‌ی ادبی است. امویان به عنوان دشمنان اسلام و پیامبر(ص) توصیف شده‌اند که فرزندان

پیامبر(ص) را کشته‌اند و بنابراین خونش را ریخته‌اند (زیرا تمام هفده فرد طالبی در کربلا قتل عام شده بودند)[1] (ابیات ۱۹ تا ۲۳).

بیت ۲۰ به نظر می‌رسد اذعان به دو تعبیر دارد: اول اینکه امویان احساس می‌کردند تقبل خلافت حقشان است، به عبارت دیگر رهبری جامعه‌ی اسلامی که پیامبراکرم محمد(ص) بنیان نهاده بود (کاشته بود)؛ یا اینکه بذری را که پیامبر کاشته بود را به معنای اولاد پیامبر(ص) در نظر بگیریم که امویان کشتن «درو کردن» آنان، فرزندان پیامبر(ص)، را حقّ خود می‌دانستند. ابیات ۲۴ و ۲۵ علویان تحقیرشده و مظلوم را به عنوان جانورانی که با طناب و دهنه مطیع شده‌اند، ترسیم می‌کند.

در ابیات ۲۶و۲۷ شاعرمنشاء انزجار امویان نسبت به خانواده‌ی پیامبررا میراث جاهلی آنان می‌داند که من «آنان را» امویان در نظرمی‌گیریم. محتمل‌ترین اشاره به نظرمی‌رسد نبردهای بدر (سال ۲ هجری/ ۶۲۴ میلادی) و در سال بعد احد می‌باشد. در جنگ بدر مشرکان مکه را ابوسفیان ابن حرب ابن امیه رهبری می‌کرد که به مدت طولانی با پیامبراکرم محمد(ص) و مأموریتش مخالفت کرده بودند و تا زمان تسلیم مکه (سال ۸ هجری/۶۲۹میلادی) به اسلام نگرویدند. روایات بدر، یک زوج در نبرد واحد بین خویشاوندان پیامبرو خویشاوندان ابوسفیان ـ یا دقیق‌تر ـ اقوام همسرمعاویه هند بنت عتبة بن ربیعه، مادر معاویه اولین خلیفه‌ی اموی و در نتیجه ایجاد سلسله را ترسیم می‌کند. حمزه بن عبدالمطلب عموی پیامبر(ص) در برابرپسرعموی پیامبرشعیب بن ربیع، عبید ابن الحارث در برابرعتبة ابن ربیع و علی ابن ابی طالب پسرعموی پیامبر(ص) در برابرولید ابن عتبه پا به میدان نبرد گذاشتند. حمزه و علی(ع) حریفان خود را کشتند وسپس به عبیده (که متعاقباً به خاطرزخم‌هایش فوت کرد) کمک کردند تا به کار عتبه خاتمه دهد.در کل، هند بنت ابن عتبه پدرش، عمویش، برادرش و به علاوه پسرش حنظلة بن سفیان را از دست داد. مکی‌ها سال بعد در نبرد احد انتقام خود را خصوصاً به طرز قابل ملاحظه‌ای گرفتند؛ زیرا هند ابن عتبه برده‌ی سیاه پوستی را به خدمت گرفت تا حمزه بن عبدالمطلب را با نیزه‌اش بکشد و سپس هند در نمایشی شرم آور و غیرمنطق انتقام خود را با خوردن (برخی تنها مدعی گاز زدن هستند) جگرحمزه گرفت.[2] به طور خلاصه، نکته در اینجاست که اجداد جاهلی

۱. رک. والگیری، «الحسین(ع)»، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲.

۲. برای [جنگ‌های] بدر و احد، رک. ابن هشام، ابومحمد عبدالملک، *السیرة النبویة*، ج۲، صص۸۰۳-۶۴۳ (بدر) و ج۳، صص۹۶۷-۸۳۷ (احد)؛ الطبری، ابوجعفرمحمد بن جریر، [*تاریخ الرسل والملوک*]، ج۳، صص۱۳۵۴-۱۲۸۱ (بدر) و ج۳، صص ۱۴۲۷-۱۳۸۳ (احد). نقش مفاهیم جاهلی چون انتقام خون، مرثیه و تحریض (تحریک به انتقام) در شعرزنان به دلیل ارتباط آن با بدر و احد را بحث کرده‌ام در: استتکویچ، سوزانا پ.، «*چهره‌های همیشه جاوید خاموش صحبت می‌کنند*»، صص۱۹۹-۲۰۵.

امویان از قبل «دشمنان خونی» پیامبر و اقوامش بودند و رسم جاهلی انتقام خون که قبلاً در احد انجام شد همچنین در کربلا نیز ادامه داشت.

در بیت ۳۱ شاعر به غصب خلافت توسط امویان و نیز عباسیان (حاکمان حال حاضر) اشاره دارد، اگرچه در این مورد مراقب است تا تنها توسط رنگ پرچم‌هایشان تلویحاً به آنها اشاره کند. این امر حکایت از آن دارد که تمام گله‌ی شاعر از غصب امویان که در زمان سرودن شعر، بیشتر یک شکایت تاریخی است تا شکایت مربوط به حال حاضر (علی‌رغم خلافت اموی در قرطبه)، ممکن است در کل اشاره به دعاوی یا شکایات علویان در برابر عباسیان تلقی شود، همانطور که واقعاً دیگر افراد به مانند زکی مبارک و احسان عباس بدان اشاره کرده‌اند.[1] در بیت ۳۲ طرز بیان به دقت انتخاب شده است تا بیانگر ناپاکی و تجاوز جنسی باشد: امویان را علوج (الاغ‌های وحشی ـ بلافاصله اشاره به امیال جنسی آزاد و افراطی دارد و همچنین به معنای کافران است که شاید اشاره به «ختنه‌نشدگی» دارد) وسپس گرگ‌ها می‌نامد؛ افعال طمست (آلوده کردن) و تنزو (جهیدن، سوارشدن) معانی ضمنی جنسی مشابهی در عربی به مانند بدیل‌های انگلیسی خود دارند. در مجموع، حکومت اموی غصبی پلید و نامشروع از حقوق علوی است. ما باید توجه کنیم که محتوای بخش سه عمدتاً امر سیاسی رایج طرفدار علوی و ضدّ اموی است.

چهار. ابیات ۳۳ تا ۳۷ مدح: ستایش علویان = فخر (مایه‌ی مباهات)

۳۳ـ آنها مقربان خداوند هستند که به ایشان/ وحیش را فرستاده است
و برای [امامان] شریف شرح داده است/ حکمش را.

۳۴ـ آنها در اختیار گرفتند عظمت و شکوه را/ از هردو حد
پس انسان‌ها و اجنه هردو بخشیده شده‌اند/ به خاطر غبطه خوردن برای آنها.

۳۵ـ جنگجویان سنگدلشان هستند هنوز/ پرهیزکار و شکیبا
و اما به خاطر [ترس از] خدا پرهیزگارانشان خواهد بود/ جنگجویانی بی رحم.

۳۶ـ [آنها هستند] گروه‌هایی که قنداق می‌کنند نوزادانشان را/ با غلاف شمشیرها
که گهواره نوزادانشان هستند/ کمرهای اسبان توسن.

۳۷ـ اعمال با فضیلتشان را روایت می‌کنند/ دشمنانشان
ولو اینکه آنها نسبت می‌دهند این اعمال را/ به دشمنانشان.

---

۱. رک. مبارک، *المدایح النبویة*، صص ۱۲۳ و ۱۲۶؛ عباس، *الشریف الرضی*، ص ۸۵.

این قطعه‌ی کوتاه ستایش که ما آن را با احتیاط، مدح، ستایش یا مدیحه، می‌نامیم، اساساً چند وجهی است: این قطعه به مانند مدح حکومت مشروع یا ادعای سوژه‌اش را مورد ستایش قرار می‌دهد. بنابراین در بیت سی و سه دعوی رایج علوی و تشیع بیان می‌شود که برگزیده‌ی خداوند پیامبر است، زیرا خداوند وی را برگزید تا قرآن را بر او آشکار کند، و علویان به عنوان نزدیک‌ترین خویشاوندان خونی و اولاد نسبی پیامبر(ص) و کسانی که طبق عقاید تشیع خداوند هم‌چنان به بیان دانش اختصاصی به آنها ادامه داد. من کلمه‌ی «اوحی» در مصرع اول را طبق استفاده‌ی رایج در چنین متونی برای اشاره به آشکار سازی قرآن به محمد(ص) و کلمات «قضی اوامره»، دستور دادن و امر کردن، را برای اشاره به ارتباط مداوم خداوند یا مشیت خداوند مبنی بر حکومت امامان شیعه(ع) به طور اخص و دودمان علوی به طور کل در نظر می‌گیرم (بیت ۳۳). پس شاعر فضائل قهرمانانه و اخلاق و مذهبی بی نظیری را می‌افزاید (ابیات ۳۴ تا ۳۷).

در بافت این شعر، این قطعه را می‌توان هم‌چنین به عنوان رثا (مرثیه) طبقه‌بندی کرد، زیرا شاعر کسانی را که باید به امت (جامعه‌ی) اسلامی حکمرانی کنند، اما در چنین مسندی نیستند، می‌ستاید. به علاوه، از جهت هویت شاعر، و بی زمانی ضروری متن، این قطعه هم‌چنین به عنوان فخر (مایه‌ی مباهات) نیز تفسیر می‌شود، اگرچه به صورت ضمیر اول شخص بیان نشده است. از این لحاظ، دو گروه معرفی شده در بخش یک به شجاعان جوان که ساکنان قبلی ویرانه‌ها بودند (بیت ۵)، که متعاقباً به عنوان یاران امام حسین(ع) تشخیص داده شدند، و «گروه دلیر» شاعر (بیت ۷)، که ما به عنوان گروه علویون سوگوار دوره‌ی معاصر شاعر شناسایی کردیم، هردو به صورت همزمان موضوع توصیف قهرمانانه بخش چهار هستند. این امر اشارات سیاسی جالبی برای بخش پنج خواهد داشت.

پنج. ابیات ۳۸ تا ۴۱ تحریض: دعوت برای انتقام و احیا

۳۸ـ ای انتقام الهی، برخیز تا دفاع کنی / از پیامبر خدا(ص)
و بیرون بکش [شمشیرهای] سفید را / از نیام‌هایشان.

۳۹ـ در برابر گروهی / بین یزید و زیاد
خون محمد و پسرانش / گم شد.

۴۰ـ هدایایی از پول خداوند / دستانشان را پر می‌کند
در حالی که دستان مردان خدا / در غل و زنجیر است.

۴۱ـ با شمشیر محمد / بر پسرانش هجوم آوردند

با ضرباتی مانند آسیاب‌های بادی که عقب کشیده می‌شوند/ تنها برای اینکه یک بار دیگر باز گردند.

بخش‌های سه و پنج که عدم مشروعیت امویان و غصب خلافت و سرکوبی حاکمان مشروع، همان اولاد پیامبر، توسط امویان را ارائه می‌دهد، زمینه را برای بخش پنج با توسلش به خشونت اخلاقی و انتقام الهی در دعوتی برای مسلح شدن در برابر غاصبان فراهم می‌آورد. این نکته را می‌توان صرفاً یک اجرای مجدد آیینی از انزجار تاریخی تشیع تفسیر یا جزو شرایط سیاسی کنونی فرض کرد. اگر دومی باشد، به نظر می‌رسد که ما در اینجا و در تمام شعر باید متوجه باشیم که دشمن تاریخی و سنتی، یعنی غاصبان اموی، هم‌چنین به عنوان تمثیلی برای غاصبان معاصر یا همان عباسیان عمل می‌کنند.

بیت ۳۹ آشکارا از دو جنایتکار شرور اموی نام می‌برد یزید (حکومت۶۰ تا ۶۴ هجری / ۶۸۰ تا ۶۸۳ میلادی)، خلیفه‌ی مسوول قتل عام امام حسین و یارانش، و عبیداله بن زیاد حاکم یزید در بصره و کوفه که منصوب شده بود تا قیام امام حسین را سرکوب کند. در این جا طباق (تضاد) بین معنی اسامی این دو نفر، افزودن یا زیاد کردن (ریشه: ز ـ ی ـ د)، برای مقایسه و شناسایی منافع امویان در برابر هدر دادن خون علویان به کار می‌رود (ضاعت دماء محمد// وبنیه). بیت ۴۰ به ویژه نمایش بلاغی جدی را دوباره نشان می‌دهد تا غصب غیر مجاز اموال جامعه‌ی اسلامی توسط امویان و سرکوب هم زمان این جامعه و سوء استفاده از "مردان خدا" را بیان کند. شاعر از طریق ادغام جناس مضاعف (بازی با کلمات)، طباق (تضاد) و صنعت قلب (الگوی ابا)، به صورت موجزی وارونه کردن عدالت را نشان می‌دهد که انزجار اموی را نشان می‌دهد: صفدات... اکفها // واکف... اصفادها، که صفد اول به معنای هدیه و صفد دوم به معنای بند یا غل و زنجیر است.

در اینجا باید توجه کنیم که آل‌الله، امت یا خانواده‌ی خدا، عنوانی برای علویان است که از لحاظ سیاسی و مذهبی حساسیت برانگیز است، عبارتی که آگاهانه ساخته شده است تا دعاوی علوی را تقویت کند که در آنها دودمان خونی بلافصل محمد، رهبران برگزیده‌ی خداوند برای جامعه‌ی اسلامی هستند. نظر بر این است که سلاله‌ی مستقیم علوی از علی پسر عموی پیامبر و فاطمه دختر پیامبر بر دعاوی خویشاوندی دورتر عباسیان از دودمان هاشمی که دعوی سلاله از عموی پیامبر، العباس بن عبدالمطلب بن هاشم[1] دارند؛ و نیز بر دعاوی امویان از حجیت دارد، براساس این قاعده که امامت یا خلافت باید از میان قریش باشد، قبیله‌ی مکی که هم هاشمیان و هم امویان به آن تعلق دارند. البته، تمام این دعاوی نسبی به عنوان اساس

۱. رک. لوئیس، بی. "عباسیان"، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲.

حکومت مشروع در تضاد با عقاید خوارج است که خلافت مشروع بدون توجه به اصل و نصب متعلق به بهترین و عادل‌ترین مومنان است.

بیت ۴۱ قد علم کردن در برابر بی عدالتی و سرکوب را با ارائه‌ی تصویری از امویان قطعی می‌داند که در آن، آنها در حال استفاده از شمشیر خود پیامبر، احتمالاً کنایه از ارتش‌های مسلمان، برای از پای درآوردن پسران پیامبر هستند. این تصویر از قتل عام سنگدلانه به منظور تحریک به خشونت و عمل است و بخش پنج را به عنوان آنچه سنت شعری عربی آشکارا تحریض، یعنی تحریک برای نبرد به خصوص جبران خون انتقام گرفته نشده، می‌نامد ترسیم می‌کند.[1]

شش. ابیات ۴۲ تا ۵۳ نسیب ـ رثا: تکرار و ادغام مقدمه‌ی رثایی و مرثیه

۴۲ـ من گفتم به [ساربان] سواران خسته/ مانند عقاب‌های رنگ غبار
بربلنـــــــــدای/ قلـــــه‌های کوهستان.

۴۳ـ زمانی که تشویق می‌کـرد با آواز/ شتران کمـر خمیده را
که لجوجانشان از او اطاعت می‌کردند و/ مطیعانشان را مهار می‌کرد.

۴۴ـ تا زمانی که تصویر می‌کنید/ که گـــــردن‌هایشان
بالا و پایین شوان زمانی که می‌دویدند/ رودی جـاری بودند.

۴۵ـ با من بمان، تنها اگر/ برای زمانی که طول می‌کشد بپیچی شال کمری را
زیرا از آن من قلبی است رنجـــــــــور/ با شوری بی‌امان.

۴۶ـ در طفّ جایی که زمانی از یک صبح/ خون قلبی جاری شد
و جایی که شتران ماده شان زانو زد/ برای روز جنگ شمشیر.

۴۷ـ زمین لم یزرع چادرخاک سپاریشان بود/ لاشخوران مهمانان شب هنگامشان
هیچ کس جز جانـــــوران وحشی ندا نـدادند/ بربـــــد حالیشان.

۴۸ـ برای آنها قطرات اشک/ جـــــاری شدند
اما تنها در عمق قلب‌ها/ می‌توان [اندوه] را اندازه گرفت.

۴۹ـ آه روز عاشورا! / چه درد عمیق را با خود می‌آوری!
سوختنشان با تمام وجود/ درون‌ها را به تلاطم می‌اندازد.

۱. درباره‌ی تحریض، به خصوص شعرهای زنان برای تحریک به انتقام به خون، مشاهده شود: استتکویچ، سوزانا پ.، «چهره‌های همیشه جاوید خاموش سخن می‌گویند»، صص۱۶۱-۲۰۵.

۵۰ـ شما بازنگـــــــشته‌اید جز اینکه / بازگردانید به قلبم باردیگر
حرارتی که، هر اندازه سخت تلاش می‌کنم سرد شود / اما همچنان می‌سوزد.

۵۱ـ مانند انسان مار گزیده‌ای، ساعت‌هایش / بـــا درد پر می‌شود
کسی که مارهای چشم دریده ملاقاتش می‌کنند هر سال / با دردی جدید.

۵۲ـ آه پدربزرگ! گردان‌های اندوه / هرگز متوقف نمی‌شوند
تا غلبه کنند بـــر روح با / هجوم‌ها و تعقیب‌هایشان.

۵۳ـ مدام بر روی تو / هم فـــرو می‌ریزد اشک‌ها
که گریستن می‌آورد، اگر نه در شب / پس در صبحگاهان.

بخش شش اوج احساسی، آیینی و ساختاری شعر را تشکیل می‌دهد. طبیعت بازگو کننده‌ی فن شعر، و روانشناسی، شکست در هیچ جای دیگری اینقدر آشکار نیست. شاعر از لحاظ ساختار و گونه بیشتر از آنکه به سمت مدح یا بخش ستایش قصیده‌ی المدح پیروزمندانه پیش برود، انحراف قابل توجهی از فرم را ایجاد می‌کند که همان بازگشت به عقب مدور به آغاز شعر است. با این حال، بخش شش یک جمع‌بندی ساده از بخش‌های یک و دو نیست، بلکه بیشتر بازگویی از مولفه‌های بخش‌های یک و دو مجزا، یا حداقل قابل تشخیص، نسیب و رثا در یک نسیب ـ رثای کاملاً ادغام شده است که در آن موضوع شکست و ماتم به صورت آشکاری هم اکنون قتل عام امام حسین و یارانش در کربلا یا تا حدودی دقیق‌تر در طفّ است.

بخش شش به طرز ظریفی با درون‌مایه‌ی نسیب تحقق یافته توسط شاعر (ابیات ۴۲ تا ۴۴) که در آن گروهی از یاران سوار خسته که ساربان با آواز آنها را تشویق به سوار شدن می‌کند، آغاز می‌گردد. اینها ناچاراً منجر به استقاف می‌شوند که درون‌مایه‌ی مشهور شاعر هستند که در آن شاعر از یارانش می‌خواهد در خانه ویران توقف کنند تا «شور بی امان» که قلب شاعر را رنجانده تسکین یافته یا برانگیخته شود (بیت ۴۵). تنها در اینجا (بیت ۴۶) محل آشکارا به عنوان محل شهادت امام حسین، طف، شناسانده می‌شود؛ و شور بی امان همان شوری است که به خاطر خون جبران نشده‌ی امام حسین(ع) و یارانش استنباط می‌شود که در اینجا با استفاده از صور خیال شعر عربی سنتی برای انتقام گرفته نشده مجسم می‌شود: بدن‌هایشان به تاراج لاشخوران و جانوران وحشی رفت (بیت ۴۷). اشک‌ها و غم جانکاه در بیت ۴۸ منجر به طغیان شور در ابیات ۴۹ تا ۵۳ می‌شود که آن را می‌توان دقیقاً یک مرثیه نامید.

در بیت ۴۹ شاعر با اندوهی غریزی فریاد می‌کشد و اینجا و نیز در ابیات بعدی (۵۰ تا ۵۲)

متوجه می‌شویم که ما از فهم همیشگیمان فراتر رفته‌ایم و در حال تجربه کردن اجرای یک مراسم آیینی هستیم: به عبارت دقیق‌تر، باز نمایش آیینی تقویمی از شکست و شهادت امام حسین(ع) به عنوان یک اجرای کلامی. مطمئناً بیت ۴۹ در خطاب مستقیم و احساسیش از عاشورا و درد سوزانش از ته دل نه تنها خوانده و روایت می‌شود بلکه احساس شده و تجربه می‌شود. در اینجا نیز می‌توان تشخیص داد که شعر، یا به خصوص این شعر، هم چنین به عنوان یک اجرای معنوی یا کلامی از آیین شیعیان برای زیارت کربلا در روز عاشورا عمل می‌کند. در یک معکوس کردن تقریباً طنزآلود، در حالی که یکی از عناصر آیینی زیارت عاشورا از برخواندن یک مرثیه‌ی منظوم است، در اینجا بیشتر از آنکه آیین زیارت حاوی مرثیه‌ی منظوم باشد، مرثیه‌ی منظوم حاوی آیین زیارت است یا اجرای کلامی از چنین آیینی است.[1] باید دوباره توجه کرد که چگونه درون‌مایه‌ی شاعر و گروه سوارانش و استقاف برای یک زیارت مذهبی و معنوی انتخاب شده است، یک تحول شعری که آشکارا با شریف رضی و شاگردش مهیار دیلمی (د. ۴۲۸ق/۱۰۳۷م) آغاز می‌گردد و راهش را در دوره‌های بعد در شعر معنوی و مدح نبوی قرون وسطا باز می‌کند.

آیین‌ها و فنون شعر شکست، در مقابل پیروزی، به دقت در ابیات ۵۰ و ۵۱ به رمز نوشته شده‌اند. شریف رضی دو موضع شعری غنی را در هم ادغام می‌کند به نحوی که کاملاً با رابطه‌ی معکوس مرثیه سرایی آیینی علویان در برابر عید گرفتن امویان در بیت ۱۹ در ارتباط است و نیز به سنت شعری شاعران مدیحه سرا که شعرهای جشن عید به پشتیبان‌های پیروزشان پیشکش می‌کردند توجه می‌شود. اولاً، بازی شناخته با ریشه و ـ د، برگشت، در سنت نسیب برای بیان افسوس همیشه مکرراً می‌توان یافت.[2] ثانیاً، هم‌چنین بازی آشنا بر روی و ـ د را در اشعار جشن تقریباً اجباری می‌توان مشاهده کرد که شاعران مدیحه‌سرا آنها را در عید الاضحی و عید فطر به پشتیبانان همیشه پیروزشان ارائه می‌دادند تا بیعت دوباره‌ی موسمی و تقویمشان را بیان کنند.[3] البته برای علویان باز تأیید اجباری و تقویمی بیعت شامل جشن برای پیروزی نمی‌شود بلکه بالعکس، مرثیه‌ی مکرر آیینی را که گواه بر اندوه بی پایانشان و عطش سوزانشان برای انتقام است، شامل می‌شود.

---

۱. درباره‌ی عناصر آیینی شعر کوتاه برای زیارت آرامگاه امام حسین(ع) ـ اگرچه بدون هیچ ارجاعی به چگونگی عملکرد احتمالی این درون مایه یا موضوع با قصیده ای کاملاً ساختارمند ـ مشاهده شود: صنداوی، "زیارت آرامگاه امام حسین"، در جاهای مختلف آن.

۲. برای بحث و مثال‌هایی از استفاده نسبی از عاد یا یعود (بازگشتن)، مشاهده شود: استتکویچ، سوزانا پ.، *فنون شعر مشروعیت اسلامی*، صص ۲۲۸-۲۳۰.

۳. درباره‌ی کارکرد قصیده برای تجدید بیعت در تعطیلات تقویمی، یا همان عید الاضحی و عید الفطر، مشاهده شود: استتکویچ، سوزانا پ.، *فنون شعر مشروعیت اسلامی*، صص ۱۸۵-۲۱۲، ۲۴۱ و ۲۸۲، در جاهای مختلف.

سپس باز اجرای سالانه‌ی اندوه و مرثیه در بازی ممتد با کلمات در ابیات ۵۰ و ۵۱ بر روی ریشه و ـ د: ما عدت الا عاد قلبی غله (به صورت لفظ به لفظ: تو هرگز باز نمی‌گردی بلکه آن شور سوزان به قلبم باز می‌گردد) و در پایان بیت ۵۱، مارهایی که تعود بعدادها (درد مکرر او را باز می‌گردانند) به صورت موجزی ارائه می‌شود. مفهموم دوم روی هم رفته یک استعاره‌ی حیرت‌انگیز برای مرثیه‌ی سالانه‌ی شیعیان است؛ زیرا همانطور که واژگان آن نشان می‌دهند عداد به معنای «یک طغیان درد است برای شخص گزیده یا گاز گرفته شده توسط یک خزنده‌ی سمی که از تکمیل یک سال پس از روز گزیده یا گاز گرفته شدنش رنج می‌برد».[1] به وضوح در این متن، خضر العیون (چشم دریده‌گان= مارها) اشاره به امویان دارد و بی هیچ شکی به مانند زبان انگلیسی همان معانی ضمنی را در زبان عربی دارد.

اندوه عمیق شریف رضی برای شهادت امام حسین(ع) ابتدا با خطاب قرار دادن وی به عنوان «پدربزرگ» و به علاوه با تصویر استعاره‌ای «گردان‌های اندوه» (کتائب حسرة) که به صورت مؤثری سر جای خود قرار داده شده و اینکه تجاوزهای مکرر این گردان‌ها روح را در هم می‌کوبد به نحو تکان دهنده‌ای در ابیات ۵۲ و۵۳ بیان شده است. این استعاره فوق‌العاده مؤثر است؛ زیرا در همان حین که تصویر گردان‌های اموی که مکرراً و وحشیانه بدن امام حسین(ع) را [زیر سُم ستوران] لگدمال می‌کنند، باز اجرای احساسی از آیین یادبود و تکرار وسواس‌گونه‌ی محنت و انتقام ناگرفته را ارائه می‌دهد. به عبارت دیگر، تاخت و تاز مکرر اولیه به بدن امام حسین(ع) به صورت کلامی و روان‌شناسانه (و سیاسی؟) با افسوس آیینی بازگوکننده‌ی مرثیه‌ی علویان یکسان تلقی می‌گردد. اثر آزار دهنده‌ی تقاضا از گردان‌ها برای ادامه‌ی یورش بر بدن امام حسین(ع) تنها با حالت ملکی بعدش، از تأسف (حسرت)، تسکین می‌یابد.

شدّت هم ذات پنداری عمیق شاعر با رنج پدربزرگش با استفاده از تضمین (ادامه‌ی مطلب) بین ابیات ۵۲ و ۵۳ تشدید می‌شود: «هجوم‌ها و تعقیب‌هایشان// مدام بر روی تو» (بکرها و طرادها// ابدا علیک). این امر به طور موزون و احساسی کاملاً حیرت انگیز است و بین وضع جسمانی امام حسین(ع) و رنج احساسی شاعر علوی که شهادت امام حسین(ع) در روز عاشورا را دوباره اجرا و تجربه می‌کند، یک ادغام کامل ایجاد می‌نماید. بنابراین از لحاظ آیینی و نیز روان‌شناسانه یک «یگانگی افسانه‌ای» بین امام حسین(ع) و شریف رضی شاعر برقرار می‌شود.

---

۱. لین، *لغت نامه عربی ـ انگلیسی*، به نظر می‌رسد این ریشه به صورت معناشناختی به عنوان شکل تاکیدی با صامت قوی تکراری، با و ـ د (بازگشتن) در ارتباط باشد.

هفت. ابیات ۵۴ تا ۵۸ مدح: بیان فراشاعرانه‌ی ستایش

۵۴ـ این ستایش مـــن است/ اگـــرچه نرسیده‌ام بـــه [انتـــــهایش]
بیشتر[ابیاتم شبیه هستند به] اسب‌هایی که در خط شروع جمع شده‌اند/ زمانی که عنان اسبان توسن چابک شل می‌شوند.

۵۵ـ آیا بگویم «کاش باران‌های بهاری/ ببارد سخاوتمندانه برروی تو»
برای تویی که بـــاران بهاری/ هرخـــانه‌ای هستی؟

۵۶ـ یا آیا سعی کنم مرتبه رفیعت را بیشترکنم/ با ستایش‌هایم؟
لیکن چطور کوهستان‌ها بسیار بلندترهستند از/ تپه‌ها و دشت‌ها!

۵۷ـ چطور کسی می‌تواند ستایش کند ستاره‌ها را/ زمانی که آنها بسیار بالاترهستند
در دورتـــرین فاصله‌ای کـه/ چشم می‌تـــواند ببیند؟

۵۸ـ طلـوع خورشید/ کوچک می‌شمرد توصیف را
با شکـــوهش، تابندگیش/ و [عظـمت] دورش.

بخش هفت تقریباً توصیف و تحلیل را به خاک سیاه می‌نشاند، اما با انجام این کار، یک بار دیگر پیچیدگی و آمیختگی شعر را آشکار می‌سازد. «این تحسین [من] است»، (هذا الثنا)، عبارتی که، در کاربرد سنتیش به عنوان بیت پایانی در انتهای یک قصیده‌ی المدح عمل می‌کند، نشان دهنده‌ی تکمیل شعراست و به صورت توصیفی به ابیات قبلی و خود شعربه صورت کلی اشاره می‌کند.[1] این امردر اینجا کمی ناهماهنگ با بقیه‌ی شعراست، زیرا شعرتا بدین‌جا بیشتر تحت اشراف عناصررثا، نوحه و مرثیه قرار داشته که آنها را فنون شعرشکست می‌نامیم تا اینکه فنون شعرپیروزی، مدح و ستایش، در شعرغالب باشد، لیکن با این وجود شعردارای مضمون اعلام نیات ستایش شاعراست. عبارت بعدی، ما بلغت، (این [ستایش من]است، [لیکن] من [هنوز] نرسیده‌ام [به آن]) کمک می‌کند تا آنچه را در جریان است توضیح دهد: واقعاً، شاعرهنوز شعررا کامل نکرده یا به انتهای ستایش نرسیده است و همانطور که استعاره‌ی شگفت‌انگیزبعدی به ما می‌گوید، وی حتی این کار را آغاز هم نکرده است. ابیات وی تا اینجا بیشترصرفاً مانند اسب‌های در خط شروع هستند که عنان آنها هم اکنون شُل

۱. به عنوان مثال مشاهده شود، استفاده از آن در بیت یکی به آخر(بیت ۴۸) از دالیه‌ی مشهورش. مشاهده شود: [الذبیانی]، نابغة، *دیوان نابغة*، صص۱۴-۲۸. برای ترجمه و بحث، مشاهده شود: استتکویچ، سوزانا پ.، *فنون شعرمشروعیت اسلامی*، صص۱۷-۴۶.

شده است (بیت ۵۴). شعر تقریباً طوری است که گویی تمام شعر تا اینجا مقدمه‌ای برای ستایش بعدی بوده است.

اما تنها زمانی که فکر می‌کنیم «اسب‌های توسن» یا ابیات قصد دارند چهار نعل بتازند، شاعر پا پس می‌کشد. در گونه‌ی عجیبی از تظاهر فرا شاعرانه و بلاغی، شاعر ستایشش را از طریق فروتنی بیان می‌کند، دعوی که وی آمادگی انجام تکلیف پیش رویش را ندارد (ابیات ۵۵ تا ۵۷). از طرفی این ابیات در ستایش مبالغه‌آمیز دوره‌ی عباسیان رایج است: آنچه الجرجانی عکس التشبیه یا تشبیه معکوس می‌نامد (به عنوان مثال «گل رز به اندازه گونه‌های او قرمز نیست»). قاعده‌ی فروتنی (ساختگی)، دعوی شاعر در اعلام عدم صلاحیت، در اینجا به یک وارونگی طنزآلود دست می‌یابد: عظمت ممدوح (مایه‌ی ستایش) به صورت بسیار مؤثری بیان می‌شود و بنابراین دعوی شاعر برای عدم کفایت شعری را تضعیف می‌کند.

بیت ۵۵ با ظرافت تمام از قاعده‌ی قصیده‌ی المدح درباره‌ی نیایش (دعا)، «کاش باران روی تو ببارد» بهره برداری می‌کند تا ابعاد نمادین و استعاره‌ای یک مجاز سنتی را آشکار سازد. شاعر با تکرار ربیع (بهار) جناسی (بازی با کلمات) را ایجاد می‌کند که در آن کلمه در ابتدا معنای لغوی خود و در بار دوم معنی مجازی خود را به عنوان سخاوتمندی نشان می‌دهد. در هر دو مورد تصویر باران بهاری حالات نمادین زندگی و تجدید حیات را به همراه دارد. در همین حین، استغاثه‌ی باران‌های بهاری در انتهای شعر به عنوان یک جمع‌بندی و برآورده شدن دعا و یا نیایش و درخواست برای باران بهاری در اردوگاه متروک در بخش یک تا انتهای نصیب طلالی در ابیات ۱۲ و ۱۳ عمل می‌کند.

اعتقاد دارم توجه به این نکته مهم است که در این قطعه‌ی پایانی شعر، شاعر از خطاب «پدربزرگش» امام حسین(ع) به صورت دوم شخص مفرد (ابیات ۵۲ و۵۳) به دوم شخص جمع در بیت ۵۵ تغییر جهت می‌دهد. دانستن این نکته به صورت حتمی دشوار است که آیا این تغییر، یک تغییر عمدی در شماره و مرجع است یا تنها موردی از قاعده‌ی التفات است. برای مقاصد خودم، من آن را یک جمع عادی می‌خوانم زیرا استفاده از جمع کوهستان‌ها (الجبال) (بیت ۵۶) و ستارگان (النجوم) (بیت ۵۷) اشارت بر آن دارد. در این صورت، جمع دوم شخص در ابیات ۵۵ و ۵۶ حاکی از تغییری از امام حسین(ع) به علویان به طورکلی و از مرثیه برای شکست در گذشته به جشن برای شکوه حال حاضر یا آینده است.

تکرر مصرّانه لحن پرسشی در ابیات ۵۵ تا ۵۷ یک شتاب و تنش بلاغی ایجاد می‌کند که پاسخ به آن در بیت ۵۸ نقطه‌ی اوج و رهایی شعر را پدید می‌آورد. کلمات پرسشی در ابیات ۵۵ تا ۵۷ از صور خیال طبیعت گرایانه مانند باران بهاری، کوهستان، تپه و دشت، و ستاره استفاده

می‌کنند تا عدم کفایت (حداقل بلاغی) شاعر را در توصیف موضوع ستایش بیان کنند. در بیت پایانی که از لحاظ بلاغی شگفت انگیز است، شاعر این امر را هم تایید و هم تکذیب می‌کند. زیرا چه ستایش بزرگ‌تری از هم ذات پنداری تمثیل‌گونه و استعاره‌ای علویان با فوران شکوهمند پیروزی طلوع آفتاب وجود دارد؟ اگر، در ظاهر، بیت ۵۸ تظاهر به تایید عدم کفایت اظهارشده از سوی شاعر می‌نماید، این امر با توان مدح دعوی شاعر و تبحر کلامی که وی با آن این بیت عالی ستایش را خلق کرده فوراً تضعیف شده یا انکار می‌گردد. مقایسه‌ی علویان با طلوع خورشید نه تنها به خاطر بیان آشکار این موضوع بلکه به خاطر بیان آن، به صورت تمثیل، قصه‌ی رمزی یا استعاره، مقایسه‌ی توانمندی است. گمان می‌کنم نکته در این جاست که از لحاظ بلاغی اگر چه طلوع خورشید ممکن است فراتر از تمام توصیفات یا به معنای واقعی کلمه بی‌نیاز از توصیف باشد (با در نظر گرفتن اغنا به عنوان استغنا)، که منظور شاعر از آن ستایش است؛ اما یک استعاره‌ی شگفت‌انگیز هرگز نابجا نیست. «توصیف» همانطور که در این قطعه‌ی مدح رخ می‌دهد، به معنای «ستایش» است؛ به عبارت دیگر، ممدوح هم بالاتر و هم فراتر از هر ستایشی است که شاعر بتواند ارائه دهد.

تصویر طلوع خورشید جنبه‌های بسیاری دارد. در سطح مقدماتی، طلوع خورشید با مفاهیم مادی مانند شکوه، تا بندگی و فاصله (بجلالها و ضیائها و بعادها) در ارتباط است، اما این مفاهیم به سرعت معانی مجازی چون شکوه دست نیافتنی، هدایت و برتری اخلاقی به خود می‌گیرند. به طور نمادین، همانطور که در مسیحیت و دیگر آیین‌ها شناخته شده است، طلوع خورشید نماد تجدید حیات و احیاست. درست همانطور که خورشید نشانگر عظمت، شکوه شاهانه و حکومت جهانی است (مقایسه شود با لوئی چهاردهم به عنوان خورشید شاه)، هم‌چنین طلوع خورشید همانطور که در مسیحیت و دیگر آیین‌ها شناخته شده است (مقایسه شود با "شرق سرخ است" که اشاره به رهبری مائو تسه تانگ در چین دارد) نماد تجدید حیات و احیاست. شاعر حال کامل فعل اغنا را و نه زمان گذشته آن را به کار می‌برد تا حقایق جاودانی را بیان کند که، آنها را «حقایق لایزال» می‌نامیم. با این وجود، انتخاب طلوع خورشید (طلوع الشمس) توسط شاعر به جای خود خورشید، تصور یا امید علویان برای تجدید حیات را زنده می‌کند.

نتیجه گیری

زمانی که تمام بخش‌ها کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، می‌توان متوجه شد که خط سیر نهایی شاعر، همان خط سیر قصیده‌ی المدح است، یعنی از افسوس خاطره‌انگیز و اندوهناک گذشته‌ی از دست رفته، که در نصیب طلالی (بخش یک) بیان شده تا ستایش‌های مدح مربوط به

جشن پیروزمندانه (بخش هفت). در بین این ویژگی‌های مشخص کننده‌ی گونه، شریف رضی کاری انجام داده که آن را تغییر مسیر یا انحراف به دیگر زیرگونه‌های قصیده می‌نامیم (به فهرست بخش‌ها در بالا نگاه شود)، به خصوص آن‌هایی که با شکست شخصی و یا سیاسی افسوس مکرر و خون انتقام گرفته نشده یکسان تلقی می‌شوند. بنابراین بخش‌های دو، سه، پنج و شش را می‌توان به عنوان بیان شاعرانه‌ی شکست تلقی کرد که تنها با ستایش یا مباهات (مدح یا فخر) در بخش چهار گسیخته می‌شود.

زمانی که شعر را به طور کلی از نظر ساختاری می‌خوانیم، متوجه می‌شویم که شعر عناصر مرثیه‌ی آیینی (فنون شعر شکست) را درون ساختار یا چارچوب غالب قصیده‌ی ستایش (فنون شعر پیروزی) جای داده یا بدان پیوست می‌کند. شاید دقیقاً تقابل بین بیان ممتد و وسواسی افسوس و شکایت مکرر است که تقریباً تمام ۵۳ بیت اول را تشکیل می‌دهد و به مدحی که بسیار خلاصه شده، توان فوق‌العاده‌ای می‌دهد و نیز شاید همین تقابل است که به شعر، قدرت بیان غنایی شدیدی می‌دهد.

بالاتر از همه این نکته‌ی آشکار است که این ساختار شعری پیچیده و آمیخته، به هیچ وجه نامنظم و خودسرانه نیست. بلکه بیشتر چارچوب کلی آن و اجزاء مضمونی درونش به عمد و به طرز مؤثری طوری تنظیم شده‌اند که یک دعوی احساسی و سیاسی قاطع برای مشروعیت علویان خلق کنند.

منابع

ابن هشام، ابومحمد عبدالملک، *السیرة النبویة*، ۴ جلد، قاهره، دارالفکر، بی‌تا.

استتکویچ، سوزانا پنیکنی، *فنون شعر مشروعیت اسلامی: اسطوره، جنسیت، و مراسم در قصیده عربی کلاسیک*، بلومینگتون وایندیانا پلیس، انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۲۰۰۲م.

------، ---------، *چهره‌های همیشه جاوید خاموش صحبت می‌کنند: شعر قبل از اسلام و فنون شعر مناسک*، انتشارات دانشگاه کورنل، ۱۹۹۳م.

------، ---------، *ابوتمام و فنون شعر عصر عباسیان*، لیدن: انتشارات ای.جی. بریل، ۱۹۹۱م.

استتکویچ، یرسلاو، «**در جهت لغت نامه رثایی عربی: هفت واژه نسیب**»، در: استتکویچ، سوزانا پینکنی (ویرایش)، *جهت گیری‌های دوباره: شعر عربی و فارسی*، بلومینگتون و ایندیانا پلیس: انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۹۴م.

الانباری، ابوبکر محمد بن القاسم، *شرح القصاید السبع الطوال الجاهلیه*، تصحیح عبدالسلام محمد هارون، قاهره، دارالمعارف، ۱۹۳۶م.

الانباری، ابومحمد، *دیوان المفضلیات*، تصحیح چارلز جیمز لیال، بیروت، مطبعة الآباء الیسوعین، ۱۹۲۰م.
جبلی، مختار، «**الشریف الرضی**»، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲، لیدن، ای. جی. بریل، ۱۹۵۴-۲۰۰۲م.
الحلو، عبدالفتاح، **الشریف الرضی**، جیزة، هجر، ۱۹۸۶م.
الذبیانی، نابغة، *دیوان نابغة*، تصحیح محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره، دارالمعارف، ۱۹۹۰م.
الشریف الرضی، *دیوان*، ۲ج، بیروت، مؤسّسة الأعلمی، بی‌تا.
صنداوی، خالد، «**زیارت مزار حسین بن علی(ع) در اشعار شیعی: قرون اول تا پنجم بعد از هجرت (قرون هشتم تا یازدهم میلادی)**»، *مجلّه‌ی ادبیات عرب* س۳۷، ش۲، ۲۰۰۶م.
الطبری، ابوجعفر محمد بن جریر، *تاریخ الرسل و الملوک*، لیدن، ای. جی. بریل، ۱۹۶۴-۱۹۶۵م.
عباس، احسان، *الشریف الرضی*، بیروت، داربیروت للطباعة و النشر، ۱۹۵۹م.
کانارد، ام. «**فاطمیون**»، در *دایره المعارف اسلام*، ویرایش۲، لیدن، ای. جی. بریل، ۱۹۵۴-۲۰۰۲م.
کانرتون، پاول، «**چگونه جوامع به خاطر می‌آورند**»
کاهن، سی ال.، «**بویهیان یا آل بویه**»، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲، لیدن، ای. جی. بریل، ۱۹۵۴-۲۰۰۲م.
کنته، جیان بیاجو، *فن بلاغت تقلید: گونه و خاطره‌ی منظوم در آثار ورجیل و دیگر شعرای لاتینی زبان*، ترجمه‌ی چارلز سیگال، ایثاکا، نیویورک، انتشارات دانشگاه کورنل، ۱۹۸۶م.
لوئیس، بی. "**عباسیان**"، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲، لیدن، ای. جی. بریل، ۱۹۵۴-۲۰۰۲م.
لین، ادوارد ویلیام، *لغت نامه عربی ـ انگلیسی*، ۸جلد، نیویورک، فردریک آنگر، ۱۹۵۸م (چاپ اول، لندن، ۱۸۶۳م).
مبارک، زکی، *عبقریة الرضی الشریف*، بیروت، دار الجیل، ۱۹۸۸ (چاپ اول بغداد، ۱۹۳۸).
المرزوقی، احمد بن محمد، *شرح دیوان الحماسة*، تصحیح، احمد امین و عبد السلام هارون، چاپ۲، ۴جلد، قاهره، مطبعة لُجنة التألیف و الترجمة و النشر، ۱۹۶۷م.
مولینا، ال.، «**امویان در اسپانیا**»، در *دایره المعارف اسلام*، ویرایش۲، لیدن، ای. جی. بریل، ۱۹۵۴-۲۰۰۲م.
والگیری، ال. وسیا، «**الحسین بن علی بن ابی طالب(ع)**»، در *دایرة المعارف اسلام*، ویرایش۲، لیدن، ای. جی. بریل، ۱۹۵۴-۲۰۰۲م.
هومرین، ث. ای.، «**پژواک‌های خود تشنه‌ام**»، در *مجله‌ی مطالعات خاور نزدیک*، س۴۴، ش۳ (۱۹۸۵م).

http://www.nationalgallery.org.uk
http://www.romaviva.com