مجلهی علمی - پژوهشی انجمن ایرانی زبان و
ادبیات عربی، شماره ۲۸، پاییز ۱۳۹۲ هـ ش/
۲۰۱۳ م، صص ۱۶۱-۱۸۶

بررسی سیر سوگوارهای شکست ابرمرد در دو چکامه از بیّاتی و اخوان ثالث[1]

احمدرضا حیدریان شهری*

*- استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد

heidaryan@ferdowsi.um.ac.ir

چکیده:

عبدالوهّاب بیّاتی (۱۹۲۶- ۱۹۹۹) از نامدارترین سرایندگان پیشگام شعر نو عربی در عصر حاضر است که بهویژه در متن فاخر سوگ- سرودهی «موت الإسکندر المقدونی» از دفتر «الموت فی الحیاة» به طرح سیر سوگوارهای شکست ابرمرد معاصر عراقی در هیئت اسکندر مقدونی پرداخته است. در ادبیات معاصر فارسی نیز مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷- ۱۳۶۹) در سراسر داستانوارهی بشکوه «قصّهی شهر سنگستان» از دفتر «از این اوستا» در بزرگداشتی آیینی، تراژدی شکست ابرمرد اساطیری ایران یا همان شهریار شهر سنگستان را بازمیگوید.

این جستار طی خوانش تطبیقی دو سروده، به تبیین الگوی سوگوارهای عبدالوهّاب بیّاتی و مهدی اخوان ثالث در تصویر «شکست ابرمرد» پرداخته و کوشیده است تا همگانیها و ناهمسانیهای این دو غمنامه را در چگونگی روایت شکست قهرمان بازنماید؛ برای دستیابی به این هدف، نگارنده پس از گذری کوتاه بر زندگی و آثار پدیدآورندگان دو متن، در آغاز، عناصر مطرحِ دو سوگ- سروده را با تأکید بر طرح داستانی و سازههای آن، تصویر ابرمرد و اندیشه و بینش او مورد توجه قرار داده و در ادامه، برای برابریابی سازههای سیر سوگوارهای آنها به تحلیل گفتار دو متن، سبک، لحن و تکنیک و واکنش روانی روایتشنو میپردازد و در بخش پایانی، رویکرد فرجامشناسانه و پیشگویانهی راوی را به تماشا مینشیند؛ برآیند نهایی پژوهش حاضر، بهرهگیری دو پدیدآور از عناصر برجستهی هر دو گونهی تراژدی و داستان است که در راستای تبیین روشن آرمان جاودانگیِ نهفته در ضمیر خودآگاه با ترسیم نگارههای مرگ و نیستی در سیری سوگوارانه، نسبتاً موفق بوده است.

کلیدواژهها: آرمان جاودانگی، ابرمرد، بینش سوگوارهای، عبدالوهّاب بیّاتی، مهدی اخوان ثالث.

۱- مقالهی حاضر مستخرج از طرح پژوهشی نگارنده با کد ۲۸۱۲۶ مصوب دانشگاه فردوسی مشهد میباشد.

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

از مهم‌ترین عواملی که سبب شد نویسنده‌ی این جستار، دو سوگ–سروده‌ی «موت الإسکندر المقدونی» و «قصّه‌ی شهر سنگستان» را به منظور بازخوانی و بررسی برگزیند، در درجه‌ی نخست رویارویی با این واقعیت بود که نه تنها در گستره‌ی ادبیات همگانی و تطبیقی، تاکنون جستار تطبیقی قابلی که دو سروده را به عنوان متونی سوگواره‌ای به شیوه‌ای علمی و در راستای تحلیل شکست ابرمرد، تحلیل و ارزیابی کند، نگاشته نشده است، در ادبیات معاصر عربی با وجود پژوهش‌های انجام‌شده درباره‌ی بیّاتی مانند کتاب «شعرُ عبدالوهّاب البیاتی في دراسة أسلوبيّة» از دکتر خلیل رزق، «الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث» نوشته‌ی محمدعلی کندی، «عبدالوهّاب البیّاتی فی اسباینا» اثر حامد ابواحمد، رساله‌ی «رمزگرایی در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان ثالث» از علی نجفی ایوکی و... با کمال تأسف باید گفت چکامه‌ی گرانبار «موت الإسکندر المقدونی» این شاعر مورد توجه محققان، قرار نگرفته است تا بدانجا که جز چند سطری که در مقاله‌ی دکتر حسن خاقانی با عنوان «رموز الموت و الحیاة و ما بینهما فی شعر البیّاتی» درباره‌ی این شعر آمده و جز همان چند سطر که دکتر عرفات ضاوی نیز در کتاب خود آورده است، نگارنده در بررسی، خوانش و تبیین این سوگ–سروده‌ی باشکوه به هیچ اثر دیگری دست نیافته است. خوانش «قصه‌ی شهر سنگستان» نیز در جایگاه «یک سوگواره‌ی داستانی ناخودآگاه»– که پدیدآورش با «بازگشت به ریشه» و فراخواندن بنیادهای آیینی، اساطیری، فولکلوریک و آرکائیسم از ژرفای روان ناآگاه خویش به پی‌افکندن یک سوگواره‌ی بی‌بدیل در ادب پارسی اندیشیده است– تاکنون مورد اهتمام پژوهندگان سروده‌های اخوان ثالث قرار نگرفته است. هرچند پژوهشگرانی مانند دکتر علی احمدپور در کتاب «رمز و رمزگرایی در اشعار مهدی اخوان ثالث»، عبدالعلی دستغیب در جستاری با نام «شاعر شکست»، مرتضی کاخی در کتاب «باغ بی‌برگی» و... بی‌دریغ و با تمام وجود کوشیده‌اند تا با بررسی سروده‌های اخوان ثالث، حق مطلب را درباره‌ی او ادا کنند و از ژرفای ارجمند و گرانسنگ نانوشته‌ی سروده‌هایش، راز بگشایند.

عامل دیگر نگارش مقاله‌ی حاضر، یافتن پاسخی بسامان برای این پرسش بنیادین بوده است که: شکست ابرمرد و حضور ماندگار گوهر تراژدی، یعنی ستیز با سرنوشت گریزناپذیر چگونه

www.SID.ir

در الگوی سوگواره‌ای مطرح در دو متن حاضر با بهره‌گیری از عناصر تراژدی و سازه‌های داستان، نمود یافته و قابل تبیین است؟ روش نگارنده برای دستیابی بدین مقصود، بهره‌گیری از تحلیل و برابریابی نشانه- معناشناختی و روانشناختی سازه‌های بینش سوگواره‌ای و تراژیک در بخش‌های گونه‌گون دو سوگ- سروده است با تأکید بر این دستاورد نو که نظر به خوانش هرمنوتیک و بر پایه‌ی فرم و شاکله، دو متن یادشده، داستان به شمار نمی‌روند تا عناصر داستانی در آن‌ها به شکل معهود پیش روی خواننده مجسّم شده باشد و تراژدی نیز به معنای دقیقی که ارسطو برای روزگاران کهن با هم‌خوانی دسته‌ی هم‌سرایان ترسیم کرده، نیست؛ ولی هم شاخصه‌های داستان را دارد و هم روح و دیگر سازه‌های تراژدی در آن‌ها قابل ردیابی است؛ بدین ترتیب نظر به اینکه در دو سوگواره از یک سو برخی شاخصه‌های داستان مدرن، نظیر خودگویی، نامعلوم بودن ترتیب زمانی رویدادها و کاربرد گسترده‌ی استعاره و نماد به‌روشنی نمود یافته است و از سوی دیگر، سازه‌های بنیادین تراژدی مانند پیرنگ، قهرمان، اندیشه معادل پندار و رفتار قهرمان داستان و شیوه‌ی بیان یا گفتار موزون و سنگین، واکنش روانی مخاطب، بن‌مایه‌های اساطیری و فرآیند پیشگویی و مکاشفه در آن‌ها حضور دارد، نگارنده بر آن است تا این دو متن را ذیل گونه‌ی «سوگواره‌های داستانی» مورد خوانش قرار دهد.

۲. گذری بر زندگی و آثار بیّاتی و اخوان ثالث

عبدالوهّاب احمد جمعه خلیل البیّاتی در دسامبر سال ۱۹۲٦ م در محلّه‌ی باب‌الشیخ بغداد زاده شد. در سال ۱۹٤٦ وارد دانشسرای عالی بغداد گشت و در سال ۱۹۵۱ دوره‌ی کارشناسی رشته‌ی زبان و ادبیات عربی را به اتمام رساند و در شهر «الرمادی» به عنوان معلم، مشغول به کار شد. وی سرانجام در سال ۱۹۹۹ در دمشق بدرود حیات گفت و در جوار آرامگاه مرادش، محیی‌الدین عربی به خاک سپرده شد. (رزق، ۱۹۹۵: ۷- ۱۳) از مشهورترین دفترهای شعر بیّاتی عبارت‌اند از: «المجد للأطفال و الزیتون»، «الموت في الحیاة»، «کلمات لاتموت»، «الذي یأتي و لایأتي»، «سفر الفقر و الثورة»، «قصائد حبّ علی بوّابات العالم السبع» و....

مهدی اخوان ثالث در سال ۱۳۰۷ه. ش در توس چشم به جهان گشود. در سال ۱۳۲٦ دوره‌ی آهنگری را در هنرستان مشهد به پایان رساند و سپس در تهران در پیشه‌ی آموزگاری

www.SID.ir

مشغول به کار شد. وی در فرجام در شهریور سال ۱۳٦۹ درگذشت و در کنار مزار فرزانه‌ی توس، حکیم ابوالقاسم فردوسی، به خاک سپرده شد. (کاخی، ۱۳۷۰: ۲۷– ۳۰) از برجسته‌ترین دفترهای شعری اخوان ثالث می‌توان به «آخر شاهنامه»، «از این اوستا»، «ارغنون»، «زمستان»، «در حیاط کوچک، پاییز در زندان» و «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» اشاره کرد.

نظر به اینکه ترسیم شکست ابرمرد و ستیز او با سرنوشت گریزناپذیر و در ادامه، آرمان بازگشت و دیگر فرآیندهای مطرح در دو متن به عنوان سازه‌های شکل‌دهنده‌ی یک الگوی سوگواره‌ای و تراژیک مورد توجه قرار دارند، پیش از آغاز خوانش تطبیقی دو سروده، گذری هرچند کوتاه و اجمالی بر مبحث تراژدی و ارائه‌ی مدخلی درباره‌ی مختصّات و شاخص‌های آن ضروری به نظر می‌رسد.

۳. تراژدی[1]

گونه‌ی غربی **تراژدی** یکی از شکل‌های کهن نمایش است که در ادبیات و هنر دیرین پارسی به مفهوم شناخته‌شده‌ی ارسطویی، که نزد ملت‌های یونان و روم باستان رواج داشته است، نمونه‌ای کاربردی یا الگویی مستقل ندارد و صاحب‌نظرانی مانند دکتر شمیسا نیز که عقیده دارند ما به جای دراما تنها داستان نمایشنامه را داشته‌ایم، معادل «غمنامه» را برای آن پیشنهاد کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱٤۹– ۱۵۰) هرچند نگارنده‌ی این مقاله در صورت برگردان این نوع به زبان فارسی، برساخته‌هایی مانند سوگواره یا سوگنامه را ترجیح می‌دهد) گمان می‌رود تراژدی از جشنواره‌ی مذهبی یونانیان کهن یعنی دیترامب[2] که به افتخار خدای دیونیزوس[3] برگزار می‌شد، سرچشمه گرفته باشد. گروهی معتقدند که «اصطلاح تراژدی[4] به معنی آواز بز، از حیث تاریخی از مراسم قربانی‌کردن بزی مایه می‌گیرد که برای خدای باروری و زراعت، دیونوس انجام می‌گرفت که در آن مراسم، هم‌سرایان به اجرای ترانه و نغمه‌سرایی می‌پرداختند.» (النصیری، ۱۹۷۸: ٤۱– ٤۲؛ داد، ۱۳۸۷: ۱۲۵)

1- Tragedy
2- dithramb
3- God Dionysus
4- tragoidia

www.SID.ir

تراژدی در معنای کلاسیک، معادل نمایش‌دادن و اجرای رخـدادهای مهمـی اسـت کـه بـه سقوط، شکست و مرگ جانگـداز قهرمـان اصـلی منتهـی مـی‌گـردد. (شمیسـا، ۱۳۸۳: ۱۵۳،۱۵۰) بنیادی‌ترین سازه‌های تراژدی ارسطویی، که در دو متن یادشده نمود دارد، عبارت‌اند از: پیرنگ[1] معادل طرح منظم و منطقی رویدادهای داستان، قهرمانان و اشخاص[2]، اندیشـه معـادل پنـدار و رفتار قهرمانان داستان و شیوه‌ی بیان یا گفتار موزون و سنگین، واکنش روانی مخاطـب هنگـام رویارویی با تراژدی و برانگیخته‌شدن دو حسّ دلسوزی و هراس، وجود بن‌مایه‌های اسـاطیری و فرآیند پیشگویی و مکاشفه.

٤. برابریابی سازه‌های سیر سوگواره‌ای/ تراژیک شکست ابرمرد در دو متن

٤-١. پیرنگ یا طرح داستان

«واژه‌ی پیرنگ از هنر نقّاشی، وام گرفته‌شده و به معنای طرحی است که نقاشان بر روی کاغـذ می‌کشند و بعد، آن را تکمیل می‌کنند. در داستان، واژه‌ی پیرنگ به معنی روایت حوادث داستان با تأکید بر رابطه‌ی علّیت است. به روایت بوطیقای ارسطو، پیرنگ، سه بخش آغازه، میانه و پایانه دارد. آغازه الزاماً پیامد رخداد دیگری نیست؛ ولی میانه از دل رشته‌ای از رویدادها برآمده و بـا حوادث دیگری نیز دنبال می‌شود و پایانه نیز پیامد طبیعی رخدادهای پیشین است. (داد، ۱۳۸۷: ۹۹-۱۰۱) پیرنگ درواقع، شرح چرایی‌ها و بنیاد طرح داستان است؛ چنان‌که ادوین میور در کتابچه‌ی ارزشمند «ساخت رمان» روشن می‌کند که «اصـطلاح پیرنـگ، اصـطلاحی ادبـی اسـت بیـانگر زنجیره‌ای از حوادث و رویدادهای داستان و مبنایی که این حوادث بر آن اساس درهـم تنیـده می‌شوند.» (دیپل، ۱۳۸۹: ٤٨)؛ «پیرنگ متناسب با رخدادهای مرتبط درون متن یا رویدادهای نامرتبط و شکسته از یکدیگر به دو گونه‌ی پیوسته و گسسته تقسیم می‌گردد.» (نجم، ۱۹۷۹: ۷۳)

متن سوگ‌سروده‌ی «موت الإسکندر المقدونی» در جایگاه اثری روایتـی و بـه عنـوان یـک سوگواره‌ی ناخودآگاه، پیرنگی رؤیاگونه و گسسته دارد که در سراسر بخش‌های مبهم سه‌گانه‌اش، نیروی تخیّل و پندار خواننده را در عالی‌ترین سطح خود به چالش می‌کشاند؛ بخش آغازین این

1- plot
2- character

www.SID.ir

سوگواره، چنان‌که از آستانه‌ی آن نیز برمی‌آید، نمایش‌دهنده‌ی نگاره‌ای از حادثه‌ی بر صلیب رفتن اسکندر در هیئت مسیح ناصری و پیوستنش به جهان نیستی، بروز نابسامانی و هرج‌ومرج و مرگ سازه‌های زنده‌ی طبیعت پیرامونش است که سوگوار و ماتم‌زده‌ی مرگ اسکندر کبیرِ دیروزها در جایگاه ابرمرد شکست‌خورده‌ی امروز هستند و گویا از سر دلسوزی بر پایان‌یافتن ایّام شکوه و روزگاران فتح و غرور است که با او هم‌دردی و هم‌نوایی می‌کنند و با مشاهده‌ی مرگ تدریجی ابرمرد روایت، هراس فرارسیدن لحظه‌ی پایان در ژرفای وجودشان، ریشه دوانده و همراه با شکست و مرگ ابرمرد، رهسپار دیار عدم می‌شوند:

يسقطُ تحت قدم المسيح تاج الشوك/ يزدحم الشارعُ بالموتى و باللصوص/... تهاجر الطيور/ لكي تموتَ في مساء العالم الأخير/... تعوي كلابُ الموتِ في المغيب/ يصدحُ عندليب: ها هو ذا الإسكندرُ الأكبرُ في المرآة/ ينام يقظانَ على جوادِهِ أراه/ مبلّلاً بِعَرَقِ الحُمّى و عطر الليل/ تأكل لحمَ يدِهِ القطط/ يتبعه القمر/ و الريحُ في التلال و القدر... (البياتی، ۱۹۷۱: ٦٠– ٦١)

بخش میانی و پسین پیرنگ سوگ‌سروده‌ی بیّاتی، تصویری مه‌آلود، رؤیاگونه و مبهم از جان‌سپردن اسکندر مقدونی و رستاخیز او و بازگشتش به زندگی را پیش روی خواننده‌ی متن، پدیدار می‌سازد؛ زیرا گوهر هستی و روح اسکندر در پی تناسخ، در هیئت خوشه‌ای سبز، دیگربار به جهان زندگان بازگشته است و کمان‌های خاکستر ستیزه‌گرانِ در گِل فرورفته‌اش را از کالبد خاکی او، که اکنون به شمار مردگان پیوسته، نصیبی نیست؛ زیرا جانش در آغوش ایشتار، الهه‌ی زندگی و عشق، جای گرفته است؛ هرچند که فرارانِ مرگ و خواهش نیستی، جسمش را که در این بخش از متن– با همسان‌گشتن شخصیت مؤلّف متن یعنی بیّاتی با شخصیت قهرمان و تبدیل‌شدن بیان روایت‌گونه به تک‌گویی و به‌کارگیری ساخت گویشور نخست (متکلم)– معادل نیمه‌ی زمینی و مادّی وجود نوع بشر است، تسخیر کرده است، نشانه‌هایی از آرمان زندگی دوباره و دوران کمال‌گرایی انسانی و بازگشت به جهان زندگان همچنان در گفتارهایش دیده می‌شود:

... تتبعه النجوم/ لكنّ كلبَ الموت يعوي فتغيبُ في ظلام/ الفجر/ تاركةً على «الفرات» باقةً من زهر/ يحملها كلّ صباح طائر النهار/ تاجاً إلى عشتار. / ها هو ذا الإسكندر الأكبر في هيكلها مطروح/ يجود في أحضانها بالروح/ ترفّ حول وجهه سنبلةٌ خضراء/ يحمله لزورق الموتى عبيدُ الريح... / و هم بأقواس الرماد و ثياب الأسر/ ملطخونَ بوحول النهر/ ينتظرونَ عرباتِ الفجر/...

www.SID.ir

یا شعلةَ الأولمب یا مراکبَ الإغریق/ ضُمِّي رفات النَورسِ الغریق/ في الأبد السّحیق/ و داعبي قیثارةَ الریح علی الشّطآن/ و علِّميني لغة الإنسان... (همان: ٦٢- ٦٤)

سوگواره‌ی بیّاتی در فرجام با ترسیم آرزوی رستخیز ابرمرد شکست‌خورده که درحقیقت، همان مؤلف متن یا اسکندرِ درگذشته و به بی‌زمانیِ اساطیر پیوسته است، پایان می‌یابد؛ هرچند آرمان او برای زندگی‌بخشی دوباره‌ی عناصر طبیعت به یاریِ گوهر دیگرگون‌گشته‌ی وجودش همچنان ذهن خواننده یا شنونده را به خود مشغول می‌سازد؛ آرزوی سترونی که به اعتبار نشانه‌ها و قراین واژگانی متن حاضر، تنها در حدّ مشاهده‌ی فاجعه و سرنوشت غمبار، سوگوارانه و مجهول قهرمان بخت‌برگشته‌ی داستان باقی می‌ماند؛ زیرا اگرچه در صحنه‌ی پایانی، سواری که چهره‌ی دیگرگون‌گشته‌ی ابرمرد داستان است، نقاب زده و در پوششی ناشناس، با رایحه‌ی کشتزارها و کوهستان و باران پدیدار می‌شود، آنقدر خسته و شکسته شده است که بی‌هیچ پاسخی به آوای درون، ره می‌سپارد و در پس کوه‌ها ناپدید می‌شود و ماه نیز با کوچ او می‌رود تا آرام آرام در پشت تپه‌ها در محاق شود و با دیدگانی اشکبار، چشم بر راه ظهور دوباره‌ی ابرمرد باشد:

أُسطورةً أعیشُ بین عالمٍ یموت/ و عالمٍ یُولد من جدید/... یعدو علی تراب قبري فارسٌ مجهول/ ملثّمٌ نعسان/ تَفوحُ من معطفهِ رائحةُ الحقولِ و الجبالِ/ و المطر/... نادیتُه و هو یمرُّ متعباً لکنّه ارتحل/ و غابَ في الجبل/ مخلِّفاً وراءه آثارَ أقدامٍ علی الرمال/ و قمراً یبکي علی التلال... (همان: ٦٤- ٦٦)

بررسی و بازخوانی بخش‌های سه‌گانه‌ی پیرنگ در متن حاضر، بیانگر این حقیقت است که میان رویدادها و حوادث شکل‌دهنده‌ی سرنوشت گریزناپذیر ابرمرد، یعنی شکست و نیستی اسکندر/ مؤلّف متن برخلاف بسیاری از گونه‌های داستان، پیوند زمانمند بسامانی دیده نمی‌شود، بلکه در سیری باژگونه، وجود ابهام‌های متعدد، گفتارهای رمزآلود و زبان نمادین و پیچیده‌ی این سوگواره، خواننده را با پیرنگی گسسته، شکسته و نامعلوم روبه‌رو می‌سازد که مایه‌ی اندیشیدن او و آفرینشگری نیروی خیالش را فراهم ساخته و بنیاد ایستای پیرنگ پیوسته‌ی ارسطویی را در ذهنش خدشه‌دار می‌سازد.

در جایگاه مقایسه و تطبیق، پیرنگ ترسیم‌شده در متن شبه داستان اخوان ثالث، طرحی کاملاً از پیش اندیشیده، خودآگاه و دارای رشته‌ای از رویدادهای منطقی زمانمند است که از پی یکدیگر، کالبد داستانیِ سوگ- سروده‌ی اخوان ثالث را شکل بخشیده و پیوند علّیت و انسجام

www.SID.ir

نیرومند میان حوادث داستان را به‌روشنی در برابر چشم خواننده‌ی متن، پدیدار می‌سازند؛ به دیگر گفتار، پیرنگ مطرح‌شده در متن اخوان ثالث از گونه‌ی پیرنگ‌های سنتی پیوسته و منسجم است.

آغازه‌ی متن «قصه‌ی شهر سنگستان» تصویر روایت‌گونه‌ی مؤلّف از قهرمان داستان به سبک کلاسیک و سنتی و از زبان دو کبوتر افسانه‌ای با طرح پرسش‌های مکرر است؛ پرسش‌هایی که سراینده قصد دارد با طرح آن، فضای داستان را برای خواننده‌ی متن، ملموس سازد و از همین روست که به روایت گفتمان میان دو کبوترِ نشسته بر شاخه‌ی سدری کهنسال می‌پردازد؛ گفتمان با پرسش یکی از دو کبوتر درباره‌ی کیستیِ «مردِ رو به آسمان خفته‌ی دیدگانِ اشکبارش را با دو دست نهان ساخته» آغاز می‌شود، با بیان تصورات دو کبوتر درباره‌ی این پریشانگرد غریب و سرگذشت او که نشان از نامیرایان یا همان بی‌مرگان دین زردشت دارد، پی گرفته می‌شود و با گره‌افکنی و مشکل‌تراشی هنری مؤلّف و تلاش کبوترانِ خودآگاه ذهن او برای گره‌گشایی از کار این بخت‌برگشته به میانه‌ی داستان می‌رسد:

دو تا کفتر/ نشسته‌اند روی شاخه‌ی سدر کهنسالی/... نگفتی، جان خواهر! اینکه خوابیده ست اینجا کیست/ ستان خفته ست و با دستان فروپوشانده چشمان را/... پریشانی غریب و خسته، ره گم‌کرده را ماند/ شبانی گله‌اش را گرگ‌ها خورده/ وگرنه تاجری کالاش را دریا فروبرده/ و شاید عاشقی سرگشته‌ی کوه و بیابان‌ها... / (اخوان ثالث،۱۳۹۰: ۱۳۶– ۱۳۷)

بخش میانی سوگواره‌ی اخوان با شناسایی ابرمرد توسط کبوتران و یادآوری جریان‌های درهم شکننده‌ای که بر سر او گذشته است، آغاز می‌شود. کبوتران درمی‌یابند که این همان فرمانروا و شهریاری است که قلمروش توسط دزدان و بیگانگان به یغما رفته و مردمش همچون سنگ‌هایی سرد و سخت از رویارویی با دشمنان، دریغ ورزیده‌اند؛ پس سراینده در اندیشه‌ی راهِ گریز، رهایی و رستگاری ابرمرد بخت‌برگشته را در بازگشت به اساطیر جاودانگی و بی‌مرگی ایران باستان و برپایی دیگربارهٔ آیین‌های کیش مهر جست‌وجو می‌کند و چاره را در این می‌بیند که شهریار، غبار افسردگی‌ها و دل‌مردگی‌های خویش را در چشمه‌ای روشن بشوید و به آیین پرستش زرتشت روی آورد و هفت ریگ مقدّس از ریگ‌های چشمه را به درون چاه بیندازد تا آب روان، بخت وی را دگر سازد:

... بجای آوردم او را، هان/ همان شهزاده‌ی بیچاره است او که شبی دزدان دریایی/ به شهرش

www.SID.ir

حمله آوردند/ بگو آیا تواند بود کو را رستگاری روی بنماید؟/... پس از این کوه تشنه دره‌ای ژرف است/ در او نزدیک غاری تار و تنها، چشمه‌ای روشن/... چنین باید که شهزاده در آن چشمه بشوید تن/ غبار قرن‌ها دلمردگی از خویش بزداید/ اهورا و ایزدان و امشاسپندان را/ سزاشان با سرود سالخورد نغز بستاید/ پس از آن هفت ریگ از ریگ‌های چشمه بردارد/ در آن نزدیک‌ها چاهی ست/ کنارش آذری افروزد و او را نمازی گرم بگزارد/ پس آنگه هفت ریگش را/ به نام و یاد هفت امشاسپندان در دهان چاه اندازد/ ازو جوشید خواهد آب... (همان: ۱٤۱- ۱٤٤)

پایانه و فرجام بخش پیرنگ سوگواره‌ی اخوان ثالث، تغییر ساخت روایتی متن به گویشور نخست به منظور بیان خودگویه‌های درونی شهریار شهر سنگستان از ذهن مؤلّف و با گفتاری سرشار از سوز و گداز و حسرت بر سرنوشت گریزناپذیر سیاه و تهی از هرگونه بختیاری و رستگاری است که برای این ابرمرد خسته‌ی نومید، رقم خورده تا بدانجا که چنگ درزدنش به دامان اهورا و زردشت و هفت امشاسپندان– هفت تن مقدس جاویدان و در آیین زرتشت نام بزرگ‌ترین فرشتگان مزدیَسنا (یاحقی، ۱۳۸٦: ۱۵۹)– نیز دیگر چاره‌ساز نمی‌شود؛ بخش نهایی این پیرنگ در حقیقت، ترسیم‌کننده‌ی تصویری از قهرمان خسته از جفا و بی‌مهری تاریخ و نومید از امکان هرگونه بهبودی است که اندوه دیرین خویش را با نوایی حزین بر سر غار آوار می‌سازد و پژواک این رستگاری زخم‌خورده در ژرفای سراچه‌ی جانش طنین می‌افکند و با مشاهده‌ی این چنین پیرنگی است که نقشی سایه‌وار از سرگذشت همراه با شکست ابرمردِ ژولیده‌ی شوخگین، که اکنون اصالتش را نیز بر باد رفته می‌بیند، در ذهن خواننده‌ی سوگواره، جان می‌گیرد:

سخن پوشیده بشنو، اسب من مرده ست و اصلم پیر و پژمرده ست/... ببخشا گر غبارآلود راه و شوخگینم، غار/ درخشان چشمه پیش چشم من خوشید/ فروزان آتشم را باد خاموشید/ فکندم ریگ‌ها را یک به یک در چاه/ همه امشاسپندان را به نام آواز دادم لیک/... سخن می‌گفت، سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان/... غم دل با تو گویم، غار/ بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/ صَدا نالنده پاسخ داد:/ آری نیست؟ (اخوان ثالث،۱۳۹۰: ۱٤٤- ۱٤٦)

درواقع، اخوان در این اثر در رهیافتی نزدیک به سیر سوگواره‌ی بیّاتی، در بخش آغازین متن با ترسیم پس‌زمینه‌ای سیاه و آکنده از اندوه، نومیدی و حسرت قهرمان، به‌گونه‌ای آهنگ آن دارد تا در همان بخش نخستین پیرنگ، گره اصلی و پرسش بنیادین داستان را مطرح کند.

www.SID.ir

در بخش میانی، ذهن خواننده را به جست‌وجوی پاسخ و راه گریزی در راستای گشودن گره از کار ابرمرد رهنمون می‌شود و در بخش پایانی پیرنگ، با زبانی گویا، از نهایی و حتمی‌بودن سرنوشت غم‌انگیز و نامعلوم ابرمرد سخن می‌گوید با این تفاوت که پیرنگ متن بیّاتی بر بنیاد شاخص‌های یادشده از نوع گسسته و بدون زمان‌بندی بسامان است و رابطه‌ی علیّت هسته‌ی کلاسیک در آن مشاهده نمی‌شود؛ ولی پیرنگ اخوان از نوع پیوسته بوده و میان سازه‌های آن، علیّتی نیرومند و انسجامی استوار برقرار است.

٤-٢. قهرمان داستان

قهرمان، شخصیت اصلی تراژدی کلاسیک است و ارسطو گزینش درست ابرمرد تراژدی را مایه‌ی برانگیخته‌شدن هراس و دلسوزی مخاطب می‌داند و از این‌رو در قهرمان تراژدی در عین عظمت و شکوه باید نقطه ضعفی اخلاقی مانند غرور وجود داشته باشد تا زمینه‌ی شکست، سقوط و نگون‌بختی‌اش را فراهم آورده و واکنش روانی مخاطب از نوع ترس و شفقت را در پی داشته باشد. (داد، ۱۳۸۷: ۳۸۲)

از جنبه‌ی روانشناختی نیز شخصیت قهرمان در خلال انکشاف خودآگاه فردی، امکانی است نمادین تا به‌وسیله‌ی آن منِ خویشتن بتواند سکون ناخودآگاه را درنوردد و از تمایل واپس‌گرایانه‌ی بازگشت، رهایی یابد و از این‌رو در بیشتر الگوهای اساطیری، ابرمرد بر اهریمن پیروز می‌شود، گرچه در نمونه‌هایی مانند یونس و نهنگ، تسلیم‌شدن او و فرورفتنش در بحر ظلمات، نمایانگر مرگ است. (یونگ، ۱۳۹۱: ۱۷۵– ۱۷٦)

قهرمان واقعی دو سوگواره‌ی مورد پژوهش در این جستار جز حقیقت درونی شاعرِ آگاه از سرنوشت سوگنامه‌ایِ گریزناپذیر و در ستیزِ با آن برای رسیدن به رهایی، فرد دیگری نیست؛ قهرمانی که بیّاتی در پوشش اسکندر مقدونی/ ذوالقرنین و اخوان ثالث در هیئت شهریار شهر سنگستان/ دکتر مصدّق، پدیدارش ساخته‌اند و سرگذشت دوران فرودش را بازگفته‌اند و از نظر الگویی، چنان‌که «در تراژدی ادیپ شاه و نظایر آن قهرمان از افراد والامقام و برجسته برگزیده شده است و در سیری غمبار و تراژیک، گرفتار نگون‌بختی گشته است» (النصیری، ۱۹۷۸: ٤٥) قهرمان دو متن حاضر نیز از طبقه‌ی برتر اجتماع و از میان شهزادگان و اشراف انتخاب شده‌اند؛

www.SID.ir

زیرا در واقعیت تاریخ، اسکندر کبیر از تبار نیمه خدای هرکول بوده است و شهریار شهر سنگستان/ دکتر محمد مصدّق از نسل فتحعلی شاه قاجار.

همچنین در کنشی روانشناختی، کشمکش و ستیز منِ خودآگاهِ قهرمان در جایگاه ابرمرد بخت‌برگشته‌ی مرگ‌آگاهِ آرزومند بازگشت به دوران شکوه با سایه‌ی روان ناهشیار او در سراسر هر دو متن، مشهود است؛ واقعیت این است که آفرینشگران این دو تراژدی- سروده، خویشتن را از جایگاه قهرمانان اساطیر کهن انسان بدوی به تماشا نشسته‌اند؛ همان نیمه‌خدایانی که از آغاز با آگاهی از سرنوشت سوگبار محتوم و با دریافت گوهر انسان‌بودن خویش به ستیز با سرنوشت برخاسته‌اند و کشمکش پیوسته‌ی میان مرگ و زندگی به بحران اصلی داستان آنان بدل گشته است؛ از آن‌رو که «تراژدی در ذات و گوهر زندگی نهفته است و آدمی تشنه‌ی بودن است، گویا برای ماندن، زاده شده است و شگفت آنجاست که پیوسته نیستی، وجود او را در معرض یورش قرار می‌دهد. » (ضیمران، ۱۳۸۹: ۷۵)

از نظر الگوی روانشناختی، ابرمرد هر دو سوگواره، همانند قهرمان فرورفته در ظلمات یونس و نهنگ، قهرمانی است تسلیم که در متن بیّاتی، خسته و نومید از امکان رستگاری دوباره پس از کشمکشی جان‌فرسا با خویشتن خویش در پس کوه ناپدید می‌شود و در شبه داستان اخوان پس از پنجه درافکندن با نیروهای سرنوشت یا به گفتار درست‌تر پس از آوردی نابرابر با جبر تاریخ، سر در غار فروبرده و پژواک نومیدش که هرگونه امکان رهایی را منتفی دانسته، در دل غار می‌پیچد. از بعد شخصیتی نیز، شخصیت قهرمان در هر دو سوگواره، از نوع ثابت و ایستا تصویر شده است؛ زیرا با وجود آرمانگرایی اسکندر/ مؤلّف در متن بیّاتی و تلاش او به منظور فراتررفتن از روزمرگی‌ها و علی‌رغم تلاش شهریار شهر سنگستان/ اخوان برای گذر از ناکامی‌ها در بخش پایانی، اثری از دگرگونی و تغییر شخصیت ابرمرد مشاهده نمی‌شود و این تغییرناپذیری، ابرمردِ دو سوگواره را در جایگاه قهرمان سوگنامه مطرح می‌سازد.

٤-٣. گفتار

از برجسته‌ترین سازه‌های شکل‌دهنده‌ی گفتار در هر دو گونه‌ی تراژدی و داستان که بایسته است در دو سوگواره‌ی حاضر، بررسی شوند، عبارت‌اند از: سبک دو اثر شامل تیره‌ی واژگان،

www.SID.ir

کاربرد نماد، تشبیه، استعاره و...، لحن آن‌ها شامل موسیقی و آهنگ گفتار، زاویه‌ی دید و فضا و رنگ به همراه گویاسازی تکنیک به‌کاررفته در دو متن شامل شیوه‌ی آغاز داستان، صحنه‌پردازی و تغییر یا عدم تغییر زاویه‌ی دید که مجموع این عناصر در واقعیت امر، نمودی گویا از اندیشه، پندار و کردار قهرمان تراژدی را فراروی بیننده‌ی تصاویر متن قرار می‌دهد.

٤-٣-١. بازخوانی سبک دو اثر

سبک، درواقع الگوی سنجیده و اندیشیده‌ای است که نویسنده در نوشتن از آن بهره می‌گیرد و بر این اساس، گزینش واژگان، سازه‌های زبانی، زبان مجازی و... در پدیدآوردن آن، نقش محوری دارند و بهترین سبک برای مطرح‌کردن هر منظوری، آن است که میان زبان و اندیشه‌های فرد، تطبیق کاملی ایجاد کند. (میرصادقی،۱۳۹۰: ٥٠٦– ٥٠٧)

سینکلر لوئیس، نویسنده‌ی امریکایی، (۱۸۸۵– ۱۹۵۱) معتقد است که سبک، بسته به قدرت احساس نویسنده و مایه‌ی اوست. احساس در تعریف سینکلر لوئیس، معادل کیفیتی است که نویسنده نمی‌تواند آن را در هیچ مکتبی بیاموزد و مایه، همان گنجینه‌ای است که بیشتر به‌واسطه‌ی برداشت‌های بیرونی به دست می‌آید تا کیفیت‌های تغییرپذیر حافظه. (همان، ٥٠٧)

سبک عبدالوهّاب بیّاتی در سوگواره‌ی «مرگ اسکندر مقدونی» با نظر به تیره‌ی واژگانی و رویکرد نمادگرایانه‌ی نشانه– معناشناختیِ به‌کاررفته در متن، سبکی است در جستجوی واقعیت برتر و سوررئالیستی که تصاویری غریب، ناشناخته و فراواقعی از پندارها و اوهام نگارنده را پیش چشم مجسّم می‌سازد؛ زیرا فرانمود مرگ در زبان سراینده‌ی مرگ‌آگاهِ متن به عنوان یکی از واقعیت‌های گریزناپذیر جهان طبیعت در کنار رخدادهای فراطبیعی، ناشناخته و شگفت دنیای خیال ترسیم شده است و درست به سبک سوررئالیسم، حکایتگر رویکرد اندوه‌بار و تراژیک روان نگارنده، نسبت به هستیِ رو به افول نوع بشر و آرمان بی‌حاصل او به دگردیسی انسانی است؛ طیف واژگانِ کاربردی این سوگواره از گونه‌ی نمادهای مستور صورتگر مضامین سوگواره‌ایِ ناخودآگاه است و بازتابنده‌ی احساسات رمزآلود بیّاتی و رؤیاهای رازگونه‌ی او با به‌کارگیری سازه‌هایی ناهمشوند که طبیعت آن‌ها همچنان ناشناخته و مجهول برجای مانده است.

پربسامدترین واژه‌ی سوگ– سروده‌ی بیّاتی، «موت» است که با ساخت‌های مصدر، جمع مکسّر، فعل، اضافه‌ی تشبیهی، ساخت اضافی، سازه‌ی استعاری و شبه فعل در آستانه و

www.SID.ir

اندرونه‌ی متن ۱۰ بار، بازگو شده است و این رقم، افزون بر سازه‌های متعددِ دربردارنده‌ی مفهوم مرگ در متن شعر است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: تهاجر الطیور: پرواز و کوچ پرندگان که در بافت حادثه، تأکید نماد صلیب و نشانه‌ی مرگ مسیح است، المساء الأخیر: عشای ربّانی، یزدحم الشارع بالموتی و باللصوص، یسقط تحت قدم المسیح تاج الشوک که عبارت نخست، معادل انتشار خبر مصلوب‌شدن مسیحِ زندگی‌بخش است و ازدحام مردگانی که مسیح، آنان را زندگی دوباره بخشید و دزدانی که مسیح، به راه رستگاری رهنمونشان ساخت و عبارت پسین، صحنه‌ی پایانی مصلوب‌شدن مسیح و پایین‌افتادن تاج خار از بلندای صلیب اوست، أقواس الرماد: کمان‌های خاکستر که نمادگرایی‌اش ترسیم پوچی زندگی بشری است و غاب فی الجبل و....

آنچه رویکرد نمادگرایانه‌ی واژگان در متن حاضر دنبال می‌کند جز تحلیل آرمان جاودانگی بشر با به‌کارگیری طیف گسترده‌ی نگاره‌های مرگ و ترسیم بینش حسرت‌آلود ابرمردِ مرگ‌آگاهِ نومید از بازگشت به جهان بودن‌ها چیز دیگری نیست؛ به‌ویژه که «در آینه‌ی قصاید بیّاتی، دغدغه‌ی مرگ و جاودانگی در تنشی دیالکتیک بیش از هر چیز دیگری نمایان بود و وی متأثر از اسطوره‌سازانی همچون تی. اس. الیوت و ویلیام باتلر ییتس زبان اساطیری را برای بیان امیدها و آرزوها برگزید... و بر آن بود که آدمی قادر است به اسطوره‌ای جاودان مبدل شود.» (فوزی، ۱۳۸۳: ۲۲۱) و از همین‌روست که در همان آستانه‌ی شعر، واژه‌ی «موت» را که در جایگاه نمادین، وجه پایانی و نابودشدنی هستی است و تصویرگر رخداد فاجعه و چیرگی نیروهای سرنوشت در کنار «اسکندر مقدونی» می‌آورد که نماد نیرویی فراطبیعی و فرابشری است که «سرگذشتش با ذوالقرنین، که برای نوشیدن از چشمه‌ی آب زندگانی به همراه خضر(ع) به دریای ظلمات رفت، درآمیخته است.» (محمد حسنین، ۱۹۶۹: ۱۰۳)

آنچه ادّعای نگارنده‌ی این جستار را درباره‌ی رویکرد نمادین متن سوگواره تأیید می‌کند، بازنمایی شخصیت اسکندر مقدونی در هیئت ذوالقرنین توسط بیّاتی است و درواقع، اسکندر به‌واسطه‌ی همین بازنمایی در آغوش ایشتار، الهه‌ی زندگی، جای می‌گیرد و طی فرآیند دگردیسی مطرحِ نزد فراواقع‌گرایان و سوررئالیست‌ها به شکل خوشه‌ای سبز، روحش زندگی دوباره می‌یابد:

تتبعه النجوم/... تارکةً علی الفرات باقةً من زهر/ یحملها کلَّ صباح طائر النهار/ تاجاً إلی

www.SID.ir

عشتار/ ها هو ذا الإسكندر الأكبر في هيكلها مطروح/ تجود في أحضانها بالروح/ ترفّ حول وجهه سنبلةٌ خضراء... (البيّاتی، ۱۹۷۱: ٦٢)

از بخش‌هایی که آفرینشگر فراواقع‌گرا و سوررئالیست سوگواره، دیگربار در آن در قالب نگاره‌ی مرگ، آرمان رستاخیز را مطرح ساخته، نخست درآمیختن شخصیت اسکندر و مسیح مصلوب و ذکر ویژگی‌های این دو برای یکدیگر یا در کنار یکدیگر در پاره‌ی آغازین داستان است؛ چنان‌که گویی مسیح مصلوبِ آغاز شعر، همان اسکندر مقدونی است که پرندگان در شام آخرش رایحه‌ی مرگ را حس کرده‌اند و گویی اسکندر فاتح تاریخ و مغلوب زمان، همان مسیح مصلوب است که تاج افتخار بر سر، بازگشته است و این در کنارِ درآمیختن تصویر اسکندر در آینه با تصویر مرگ در میانه‌ی داستان است؛ دیگر بیان فراواقعیِ شعر، عباراتی است نشان‌دهنده‌ی تک‌گویی شاعر در قالبِ خودگویی از زبان اسکندرِ درگذشته/ مرغ دریایی غرق‌شده که جسمش را در چنگال مرگ می‌بیند و خرسندی‌اش در آن است که کالبد مُرده از بابِل به یونان منتقل شود؛ ولی روح رستاخیز یافته در زادگاهش و بر کرانه‌های فرات باقی بماند و زندگی انسانی داشته باشد درحالی‌که گیتار باد، که در ادبیات عربی رمز خیزش است، نواخته می‌شود:

الموتُ فی المرآة/ أراه كلَّ ليلة أراه/... يا شعلةَ الأولمب يا مراكبَ الإغريق/ ضُمِّي رفات النَورسِ الغريق/ في الأبد السحيق/ و داعبي قيثارةَ الريح على الشطآن/ وَ عَلِّميني لغةَ الإنسان... (همان، ٦٣- ٦٤)

از دیگر سازه‌هایی که نمایانگر سبک فراواقع‌گرایانه‌ی بیّاتی در متن حاضر است، افزون بر بنیادهای اساطیری، نمادهای ضمیر ناخودآگاه است؛ این دسته از نمادها «نمایش درونی و ناآگاه روان است که برای آگاهی انسان به طریق فرافکنی- یعنی منعکس‌شده در آیینه‌ی وقایع طبیعت- قابل وصول می‌گردند. » (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۳۵۳) از جمله‌ی این نمادها در سروده‌ی بیّاتی عبارت است از: سگ در ترکیب «کلاب الموت» و«کلب الموت» که «نمادگرایی آن با مرگ، جهنم و دنیای مردگان در ارتباط است و در کاربرد اساطیری، بلد انسان است در شب مرگ. » (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۳: ٦٠١)، شب در سازه‌های «الحرائق الليلية»، «عطر الليل»، «الليل الذي يليه ألف ليل» و «أراه كلَّ ليلة... » که «تصویر ناخودآگاه است چنان‌که نووالیس در سرود شب، خواب و رؤیا را نماد شب می‌داند. » (همان، ٢٤- ٢٩)، القمر: ماه که «نورش بازتاب روشنای خورشید بوده و نماد معرفتی انعکاسی است و در ارزش‌گذاری نمادهای شبانه، نشانه‌ی رؤیا و

www.SID.ir

ناخودآگاه است. » (همان، ج٤: ١٢٣-١٣٣، ١٣٤) به‌ویژه که در شعر بیاتی با واژه‌ی قَدَر: سرنوشت هم‌نشین شده است و «آمون»، سلطان خدایان مصر، که به معنای خدای پوشیده و نهان از دیده‌هاست.

در مقام مقایسه، سبک اخوان ثالث در سوگواره‌ی «قصه‌ی شهر سنگستان» سبکی است حماسی که از بُعد به‌کارگیری واژگان و نگاره‌های تمثیلی و نمادین و همچنین از جهت رویکرد حسرت‌آلود به مظاهر و مفاخر ایران کهن و طرح نوستالژیک اصالت و شکوهمندی‌اش با متن بیّاتی همانندی دارد؛ در این متن روایی، که برخی آن را بهترین روایت اخوان و در تراز موفق‌ترین سروده‌های معاصر فارسی به شمار آورده‌اند (فروتن، ١٣٨٨: ٤٤)- مؤلّف با بازآفرینی نمادین شخصیت‌های معاصر و بهره‌گیری از مایه‌های اساطیری ایران باستان در ساختاری تمثیلی و به‌واسطه‌ی نمادهایی مرسوم و مستور در کنار جلوه‌پردازی متن به سبک داستان‌های فولکلوریک برای گذشته‌ی آرمانی میهنِ ویران کنونی که مردمانش به سنگ بدل شده‌اند، سرود سوگ می‌گوید و شاید از همین‌روست که ذهن اخوان چنان به زبان شعر کهن خو گرفته است که هیچ ترکیب و بافت واژگانیِ آن را غریبه احساس نمی‌کند (شاهین‌دژی، ١٣٨٧: ٣١٦) بلکه برجسته‌ترین شاخصه‌ی زبانی و سبکی این سروده‌ی ارجمند، نمود گسترده‌ی آرکائیسم، باستان‌گرایی و یا هنجارگریزی زمانی در سطوح مختلف واژگان، ساخت‌ها و عبارات است؛ کهن‌گرایی فعلی با آوردن گونه‌هایی مانند: درخشان چشمه پیش چشم من «خوشید»/ فروزان آتشم را باد «خاموشید»/ «فکندم» ریگ‌ها را یک‌به‌یک در چاه/ همه امشاسپندان را «به نام آواز دادم»، کهن‌گرایی واژگانی با کاربرد نمونه‌های اساطیری همچون: بهرام ورجاوند، گیوبن گودرز، توس‌بن نوذر، گرشاسپ، نمونه‌های آیینی نظیر اهورا، ایزدان، امشاسپندان و واژگان ادبی کهن مانند زمهریر، انیران، درفش کاویان، همگنان، آبخوست و....

از مهم‌ترین سازه‌های تمثیلی و نمادینی که در بیان روایی اسطوره‌گرای شاعر در سوگواره‌ی «قصه‌ی شهر سنگستان» دیده می‌شود، می‌توان از نمونه‌های ذیل یاد کرد:

شهر سنگستان: نماد ایران استعمارشده و استبدادزده‌ی دوران شاعر، دو کفتر: نماد سفیران شرق و غرب، سدر کهنسال: رمز دیرندگی سرزمین ایران، شهزاده‌ی از شهر خود رانده: رمز دکتر محمد مصدق که نسبش از سوی مادر به فتحعلی شاه قاجار می‌رسد و در زمان سرودن شعر در سال ١٣٣٩ در تبعید به سر می‌بُرد، دزدان دریایی و قوم جادوان: نماد ابرقدرت‌های

www.SID.ir

استعمارگر، ز اسب افتاده او نز اصل: رمزی تمثیلی از تمدن باستانی ایران با همه‌ی شکوهش که اکنون جز نامی و یادی از آن نمانده است. (احمدپور، دت: ۱۷۲)، و کشتی‌ها و کشتی‌ها و کشتی‌ها، و بردن‌ها و بردن‌ها و بردن‌ها: ساختاری تمثیلی که با زبان رمز، تصویرگر غارت منابع نفتی ایران در دوران شاعر است، طلسم: تمثیلی از وضعیت ایران که همچنان زیر چپاول غرب و شرق مانده است (همان، ۱۷٦) و....

افزون بر سازه‌های رمزی و نمادینی که بافت و ساختار حماسی این سوگواره را فرابرده‌اند و مایه‌ی غنای آن شده‌اند، اخوان ثالث در این سروده از جلوه‌های ادبیات فولکلوریک نیز بهره جسته است؛ ناب‌ترین جلوه‌های فولکلوریک این داستان‌واره، عبارت است از: بهره‌گیری سراینده از شخصیت‌های مطرح در افسانه‌های عامیانه مانند شهزاده– که در افسانه‌های عامیانه-ی فارسی مانند «ملک محمد»، «خون برف» و «فداکار» نیز شخصیت اصلی داستان است– و دو کفتر سخنگو که دیگر شخصیت‌های داستان اخوان هستند و در شعر او افزون بر مضمون سنتی خود، معنایی نمادین نیز یافته‌اند (کارگر، ۱۳۸۷: ۳٤٦– ۳٤۷)، آمیخته‌شدن زبان عوامانه با زبان فاخر ادیبانه توسط شاعر با به‌کارگیری گویش صمیمانه‌ی دو کبوتر– که رنگ و لحن قصه‌های عامیانه را بر داستان، حاکم ساخته است– در قالب سازه‌هایی مانند: خطاب ار هست خواهر جان/ جوابش جان خواهر جان/ بگو با مهربان خویش درد و داستان خویش... و بهره‌گیری از بیانی اساطیری و حماسی در بخش‌های پسین سروده، همانندی مکان‌های شعر با مکان‌های قصه‌ها با به‌کارگیری واژگان وصفی سدر کهنسال، کوه قوی‌پیکر، دره‌ای ژرف، غاری تار و تنها، چشمه‌ای روشن و... که یادآور چشمه‌ی آب، درخت، چاه و درّه در قصه‌هایی نظیر ملک محمد و خون برف است (همان، ۳٤۸، ۳۵۳)، کاربرد اصطلاحات و مضامین رایج در قصه‌ها از نوع افسون، طلسم، تقدیر و شیطان و سنگ‌شدن در سطوری مانند: اگر نفرین اگر افسون اگر تقدیر اگر شیطان... / صدایی برنیامد از سری زیرا همه ناگاه سنگ و سرد گردیدند... همراه با پرداخت دینی– اساطیری عدد هفت در سازه‌هایی مانند: نه دارد انتظار هفت تن جاوید ورجاوند، پس از آن هفت ریگ از ریگ‌های چشمه بردارد، به‌نام و یاد هفت امشاسپندان در دهان چاه اندازد، مگر آن هفت انوشه خوابشان بس نیست؟ (همان، ۳۵۵–۳۵۷)

مقایسه‌ی سبک به‌کاررفته در متن دو سوگواره، نشان‌دهنده‌ی همانندهای بسیاری است که از مهم‌ترین آن‌ها از بعد زبانی و واژگانی، کاربرد گسترده‌ی نماد، رمز و تمثیل به شکل مستور

www.SID.ir

در اثر بیّاتی و در هر دو قالب مستور و مرسوم در متن اخوان است و دیگر روی‌آوردن هر دو پدیدآور به مایه‌های آیینی و اساطیری مانند «مسیح»، «تاج خار»، «عشای ربّانی»، «اسکندر ذوالقرنین»، «خدا- بانوی ایشتار»، «آتش المپ» و خدا-اسطوره‌ی آمون» در شعر بیّاتی و در قالب «اهورا»، «امشاسپندان»، «بهرام ورجاوند»، « هفت تن جاوید ورجاوند»، «زال زر» و «پر سیمرغ» در سروده‌ی اخوان در کنار بهره‌گیری از بیان روایت‌گونه‌ی مشابه در ترسیم شخصیت اصلی داستان یعنی اسکندر در شعر بیّاتی: «ها هو ذا الإسکندر الأکبر فی المرآة» و «ها هو ذا المنتصر المهزوم» که معادلش در متن اخوان به شکل «به جای آوردم او را هان/ همان شهزاده‌ی بیچاره است او... » و «همان شهزاده‌ی از شهر خود رانده» باز آمده است، گفتار هر دو مؤلّف در واکنش به آرمان کام‌نایافته‌ی جاودانگی و رقم‌خوردن سرنوشت محتوم و شکست ابرمرد داستان در قالب آرزوی نیستی و نابودی به دست نیروهای طبیعت مانند آتش، سیلاب و آوار و انهدام و با الگویی انشایی (در متن بیّاتی با ساخت ندا و امر و در سروده‌ی اخوان ثالث با ساخت پرسشی) این چنین تصویر شده است:

یا شعلةَ الأولمب یا مراکبَ الإغریق/ ضُمِّی رفات النَورسِ الغریق/ فی الأبد السحیق.. = کجایی ای حریق، ای سیل، ای آوار؟

دیگر همانندی دو سوگواره‌ی حاضر در بازگذاشتن پایانه‌ی متن با به‌کارگیری لحنی همراه با تردید و ابهام و البته تقویت احتمال و امکان شکست نهایی ابرمرد و رویارویی او با سرنوشت محتوم و غمبار در ذهن خواننده است که در متن بیّاتی به شکل ناپدیدشدن سوار نقاب‌زده‌ی ناشناس و آزرده در پس کوه‌ها و برجای ماندن ماهی گریان که نماد تاریکی رؤیا و ناخودآگاه است، تصویر شده است و در متن اخوان نیز با سر در غار فروبردن شهزاده‌ی نومید و بازتاب پرسش منفی او درباره‌ی امکان رستگاری دوباره در عمق غار، که به عنوان نمادی دوسویه در این شعر، رمز سیاهی و ظلمت ناخودآگاه است: غم دل با تو گویم غار/ بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/ صَدا نالنده پاسخ داد/ آری نیست؟ (اخوان ثالث،۱۳۹۰: ١٤٦)

٤-٣-٢. بررسی لحن

لحن یا آهنگ گفتار نگارنده که به معنی طرز برخورد نویسنده نسبت به موضوع و

www.SID.ir

شخصیت‌های داستان، به‌کار می‌رود با همه‌ی سازه‌های سبک یعنی زبان، واژگان، معناشناسی، موسیقی و... پیوند یافته و نویسنده برای آفرینش لحن داستان از آن‌ها بهره می‌گیرد. (میرصادقی،۱۳۹۰: ۵۲۱- ٥٢٤) در لحن‌پردازی داستان گفته می‌شود تراژدی باید لحنی شکوهمند، فاخر و سنگین داشته باشد.

لحن سوگواره‌ی بیّاتی در بخش آهنگ گفتار، متناسب با سبک فراواقع‌گرا و سوررئالیستی سراینده، فراگرد شکست قهرمان و سترون‌ماندن آرمان بازگشت و جاودانگی، لحنی است سنگین، سوگواره‌ای و تراژیک و حماسی بر پایه‌ی تفعیله‌ی مستفعلن که در راستای زبان روایی سوگواره و ایستابودن شخصیت آن از آغاز تا پایان متن با رویکردی یکنواخت ادامه یافته است؛ در جایگاه تطبیق لحن تراژدی- سروده‌ی اخوان نیز نظر به روایی‌بودن قصه‌ی شهر سنگستان، فراگرد شکست ابرمردِ عاری از پویه‌ی داستان و عقیم‌ماندن امکان رستگاری، از بعد موسیقایی با تکرار مفاعیلن آغاز گشته و با همین نوای سنگین و حسرت‌آلود به پایان رسیده است و «هم‌خوان‌های تکریری انبوه مطرح در نظریه‌ی گرامون از همان آغاز شعر، فرجام ناخوش شهزاده‌ای آواره را اعلام می‌دارند. » (قویمی، ۱۳۸۳: ۷۲)

نظر به این که عناوین دو تراژدی- سروده یعنی «قصّه‌ی شهر سنگستان» و «موت الإسکندر المقدونی» گویای قصد مؤلّف به منظور به‌کارگیری زبانی روایت‌گونه و تعریف داستان شهر سنگستان و داستان مرگ اسکندر مقدونی است، زاویه‌ی دید نیز زاویه‌ی دید بیرونی است که در متن بیّاتی در بیان روایت از زبان راوی سوم شخص در جایگاه دانای کل و در فضایی فراواقعی و سوررئالیستی نمود یافته و درست در میانه‌ی داستان زبان روایی یک طرفه و تهی از عنصر گفتگو به تک‌گویی قهرمان از نوع خودگویی تغییر کرده است. در داستان‌واره‌ی اخوان نیز روایت دو کبوتر و گفتگوی آن‌ها از زبان راوی سوم شخص و با زاویه‌ی دید دانای کل و در فضایی اساطیری- حماسی آغاز گشته و با ورود شهزاده‌ی شکست‌خورده و تک‌گویی او در قالب خودگویی تغییر کرده است با این تفاوت که بخش پایانی متن اخوان با بازگشت دوباره‌ی راوی سوم شخص و وصف حال قهرمان شکست‌خورده رنگ روایت و زبان دانای کل را بازیافته است.

٤-۳-۳. واکاوی تکنیک

تکنیک در داستان، نمایشگر فرم و ساختار روایت بوده و عناصری مانند شیوه‌ی آغاز داستان،

www.SID.ir

صحنه‌پردازی داستان- یعنی مکان و زمان و محیطی که «عمل داستانی» در آن به وقوع می‌پیوندد- و تغییر یا عدم تغییر زاویه‌ی دید را مورد توجه قرار می‌دهد. (میرصادقی،۱۳۹۰: ٤٤٧)

شیوه‌ی آغاز داستان در متن بیّاتی، روایت تصویریِ صحنه‌ی رخداد حادثه‌ی مصلوب‌گشتن مسیح و فراگیرشدن اندیشه‌ی مرگ و نیستی در میان سازه‌های طبیعت است؛ چنان‌که در سروده‌ی اخوان ثالث نیز داستان با زبانی روایی و صمیمانه و توصیف دو کبوتری که بر شاخه-ی سدری کهنسال به گفتگو نشسته‌اند، آغاز می‌شود. زمان و مکان داستان نظر به نمادگرایانه و سمبولیک‌بودن زبان هم در سبک فراواقعی بیّاتی و هم در سبک اسطوره‌گرا و حماسی اخوان، نامشخص است؛ ولی می‌توان با رازگشایی نمادها و تفسیر رمزهای اختصاصی متن، صحنه‌ی داستان بیّاتی را کشور عراق در دو دهه‌ی شصت و هفتاد قرن بیستم قلمداد کرد؛ چنان‌که برآورد صحنه‌ی داستان اخوان ثالث نیز ایران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و برکناری و تبعید دکتر محمد مصدّق است؛ زاویه‌ی دید داستان نیز چنان‌که در بخش پیشین گفتار اشاره شد در هر دو سوگواره از روایت دانای کل به خودگویی قهرمان تغییر یافته است.

٤-٤. بررسی واکنش روانی مخاطب

داستان سوگواره‌ای و تراژیک در بوطیقای ارسطو، نمایش سرگذشت کامل یک قهرمان است از آغاز تا فرجام که بایسته است توانش و قابلیت بازی‌شدن بر روی صحنه را داشته باشد و با برانگیختن دو غریزه‌ی هم‌دردی و اضطراب، سبب تخلیه‌ی روانی انسان گردد. (برقی کیوان،۱۳۸۰: ١٦- ١٧) در جریان قصه‌ی تراژیک، تماشاگر یا مخاطب، خود را به جای قهرمان قرار داده و گرفتار «من همانی» با او می‌شود و از این‌رو زمانی که قهرمان گرفتار مصیبت می‌شود، از یک سو احساس هم‌دردی کرده و بر او دل می‌سوزاند و از سوی دیگر، دچار هراس می‌شود که مبادا چنین سرنوشتی برای او رقم خورده باشد؛ لذت تراژیک او نیز زمانی دست می‌دهد که کار را فرجام‌یافته می‌بیند و اطمینان می‌یابد که حادثه از او درگذشته و تنها گریبانگیر قهرمان تراژدی شده است. (همان، ۱۸- ۱۹)

در سوگواره‌ی «موت الإسکندر المقدونی» اگرچه احساس هم‌دردی مخاطب بر سرنوشت شوم و مرگ جانگداز بزرگ‌ترین کشورگشا و فاتح تاریخ در سراسر متن با گونه‌ای ضعف و

www.SID.ir

شدت سایه افکنده است و احساس هراس او نیز بـه همـان انـدازه از گرفتارشـدن در چنگـال چنین سرنوشتی برانگیخته شده است، در بخش میانی داستان که بیان خودگویـه‌هـای قهرمـان شکست‌خورده است هنگام یکی‌شدن تصویر آغازین اسکندر با تصویر مرگ در آینه، احسـاس شکست نهایی او و فراخواندن نیروهای طبیعت بـرای نـابودکردنش اسـت کـه ایـن احسـاس هم‌دردی و هراس مخاطب به اوج خود می‌رسد: الموتُ فی المرآةُ/ أراه کلَّ لیلة أراه/... یا شـعلةَ الأولمب یا مراکبَ الإغریق/ ضُمِّي رفات النَورسِ الغریق/ في الأبد السحیق... (البیّاتی، ۱۹۷۱: ٦٤)

احساس لذت تراژیک و اطمینان خاطر مخاطب از اینکه شکسـت و سرنوشـت ناخجسـته تنها برای قهرمان داستان رخ داده و با فرجام یافتن تراژدی به پایان رسیده است نیـز در بخـش پایانه‌ی داستان ملموس می‌گردد؛ آنجا که قهرمان شکست‌خورده و خسته در هیئتی ناشناس در پس کوه‌ها ناپدید می‌شـود: تعدو علی تراب قبري فارسٌ مجهول/ ملثّمٌ نعسان/... نادیتُه و هو یمـرُّ متعباً لکنّه ارتحل/ و غابَ في الجبل... (همان، ٦٥- ٦٦)

در متن اخوان ثالث نیز احساس هم‌دردی و هراس مخاطب تقریباً از همان آغاز داستان بـا روایـت پنـدارها و تصـورات دو کبـوتر دربـاره‌ی سرگذشـت غمگنانـه‌ی شـهزاده‌ی آواره در مخاطب، جان گرفته و با ورود شهزاده‌ی تیره‌روزِ بخت‌برگشته به متن داسـتان و گفتـار تلـخ و نومیدانه‌اش در بخش پایانی سوگواره به اوج خود می‌رسد؛ احساس هـم‌دردی کـه، خـدا را از این همه ناکامی و نگون‌بختی که گریبانگیر این شهزاده‌ی بینوا شده است و احساس هراس که مبادا چنین مردمانِ نامردم و چنین سرنوشت رقّت‌انگیزی در انتظار من نیز باشد: سخن پوشیده بشنو، اسب من مُرده ست و اصلم پیر و پژمرده ست/ غم دل با تـو گـویم غـار/... کجـایی ای حریق، ای سیل، ای آوار؟ (اخوان ثالث،۱۳۹۰: ١٤٤)

اطمینان خاطر روایت شنو، لذت تراژیک او و احساس در امان‌ماندنش از سرنوشت محتوم قهرمان در متن اخوان نیز با فرجام‌یافتن تراژدی و در بخش پایانی داستان ملمـوس مـی‌شـود؛ آنجا که تنها شهریار شکست‌خورده با نوایی سراسر اندوه و سـوگواری، سـر در غـار نومیـدی فروبرده و آوای درونش، هرگونه امکان رستگاریِ دوباره را منتفی می‌بیند:

... سخن می‌گفت سر در غـار کـرده شـهریار شـهر سنگسـتان/... حـزین آوای او در غـار می‌گشت و صَدا می‌کرد/ غم دل با تو گویم غار/ بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/ صَدا نالنده پاسخ داد/ آری نیست؟ (همان، ١٤٦)

www.SID.ir

٤-٥. بررسی فرآیند پیشگویی و مکاشفه

تراژدی دربردارنده‌ی گونه‌ای پیشگویی و مکاشفه است که این رویکرد در تراژدی‌های یونانی با حضور خدایان در داستان، نمود روشن‌تری یافته است؛ به عقیده‌ی گروهی، واژه‌ی آپوکالیپس معادل یونانی پیشگویی، به معنای رؤیا و شهود و اشراق است و نخستین بار در ادبیات یهودی و درباره‌ی رؤیاهای دانیال پیامبر به‌کار گرفته شد و بر راز آشنایی و آگاهی شخص از راهی فراانسانی و غیرطبیعی از دانسته‌هایی نهان و غیبی درباره‌ی آینده اطلاق گردید. (بشور، ۲۰۰۹: ۹)

در سوگواره‌ی «موت الإسکندر المقدونی» بیّاتی از همان آغاز، آستانه و عنوان متن با خبردادن از مرگ اسکندر مقدونی، فاتح و کشورگشای بزرگ تاریخ، دربردارنده‌ی گونه‌ای پیشگویی است که در تصاویرِ ترسیم‌شده در بخش نخست و آغازه‌ی پیرنگ داستان تکمیل می‌شود و گویی انتشار خبر مرگ قهرمان تراژدی، یعنی اسکندر، در پوشش مسیح مصلوب، احتمال وقوع مرگی فراگیر را در تمام عناصر و سازه‌های طبیعت پیرامون قهرمان، پیش‌بینی می‌کند؛ به‌ویژه در سطوری که از پرواز پرندگان برای رهسپارگشتن به جهان مرگ و آوای پنهانی پارس مرگ سخن می‌گوید:

... تدور في المدينة/ إشاعةٌ مسمومة/ تهاجر الطيور/ لكي تموتَ في مساء العالم الأخير... / مصلوبةَ في النور/ تعوي كلابُ الموتِ في المغيب... (البیاتی، ۱۹۷۱: ٦٠- ٦١)

آنچه رویکرد مکاشفه و پیشگویی بیّاتی را در این سوگ- سروده تقویت می‌کند به‌کارگیری بیشتر افعال در ساخت مضارع و با حالتی اضطراب‌برانگیز است؛ به‌ویژه در بخشی که از زبان قهرمان تراژدی، به پیشگویی مرگ او و ترسیم تصورات ابرمرد درباره‌ی احتمالات پس از مرگ و به تباهی‌گراییدن جسمش می‌پردازد، وی این بخش از پیشگویی را با ذهن‌خوانی اسکندر به مدد فرآیندی دیداری در گفتار «الموت في المرآة/ أراه كلَّ ليلة أراه/ يحدجني بنظرة استهزاء» آغاز کرده و با احساس رؤیاگونه‌ی آینده و گذر از جهان نیستی و رستاخیز دوباره در نگاه مجهول قهرمان به پایان برده است: «أُحسُّ بالعصارة الحّية تسري في عروق الأرض/ و بالظلام الحي/ ينبض في نواة كلِّ شيء/ و بالحضاراتِ التي تقوّضت و استسلمت للموت... (همان، ٦٥- ٦٦)

در متن سوگ اخوان ثالث نیز رویکرد مکاشفه در قالب گفتگوی دو کبوتر، که سرگذشت

www.SID.ir

و وضعیت شهزاده‌ی شکست‌خورده‌ی نگون‌بخت را با نگاه‌کردن به او و تفسیر افعال و افکارش پیشگویی می‌کنند، نمود می‌یابد:

پریشانی غریب و خسته، ره گم کرده را ماند/ شبانی گله‌اش را گرگ‌ها خورده/ وگرنه تاجری کالاش را دریا فرو برده... (اخوان ثالث،۱۳۹۰: ۱۳۷)

با بهره‌گیری گسترده و آگاهانه‌ی سراینده از مایه‌های اساطیری و آیینی در کنار باورهای عوامانه و آمیخته با افسانه و افسون جهت ره‌نمودن ابرمرد، پیشگویی آینده‌ای روشن آغاز می‌شود که با بینش نهایی شکست و عدم امکان رستگاری، پایان می‌یابد:

بگو آیا تواند بود کو را رستگاری روی بنماید؟/ کلیدی هست آیا که‌ش طلسم بسته بگشاید؟/ تواند بود/ پس از این کوه تشنه درّه‌ای ژرف است/ در او نزدیک غاری تار و تنها، چشمه‌ای روشن/ چنین باید که شهزاده در آن چشمه بشوید تن... / حزین آوای او در غار می‌گشت و صَدا می‌کرد:/... بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/ صَدا نالنده پاسخ داد: آری نیست؟ (همان، ۱٤۳، ۱٤٦)

تفاوت میان پدیده‌ی پیشگویی در متن بیّاتی و اخوان ثالث در این حقیقت نهفته است که پیشگویی‌های اثر بیّاتی از همان آغاز با رویکرد اندوه‌بار و سوگوارانه‌ی نیستی، شکست و عدم امکان رستاخیز همراه گشته است و با همان بینش تراژیک مرگ‌آگاه، پایان پذیرفته است؛ ولی در سروده‌ی اخوان، سیر پیشگویی تراژدی با نوسان همراه است؛ به‌گونه‌ای که در عنوان و در بخش آغازین آن، پیشگویی، رویکردی سلبی دارد. در میانه‌ی داستان هنگام نشان‌دادن راه روشن و درخشان آینده، حالتی مثبت به خود گرفته و در فرجام به همان بینش پیشگویانه‌ی منفی در آغاز داستان بازگشته است.

نتایج

خوانش و تحلیل تطبیقی– روانشناختی دو سروده‌ی سوگ «موت الإسکندر المقدونی» بیّاتی و «قصّه‌ی شهر سنگستان» اخوان ثالث با در نظرگرفتن رویکرد نشانه– معناشناختی هر دو متن به عنوان دو سوگواره‌ی ناخودآگاه، نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که هر دو مؤلّف در جایگاه سرایندگانی مرگ‌اندیش و مرگ‌آگاه توانسته‌اند آرمان جاودانگی نهفته در ضمیر خودآگاه

www.SID.ir

خویش را با پدیدارساختن نگاره‌های هراس‌انگیز ناخودآگاه از مرگ، نیستی، فرود و شکست و به‌ویژه با بهره‌گیری تقریباً موفق از عناصر برجسته‌ی هر دو گونه‌ی تراژدی و داستان تبیین کنند؛ به‌گونه‌ای که سیر سوگواره‌ای شکست ابرمرد در پیرنگ هر دو سوگواره با ترسیم پس‌زمینه‌ی سیاه و آکنده از حسرت قهرمان و رویارویی روایت‌شنو با پرسش بنیادین متن آغاز گشته است، با تلاش برای گره‌گشایی از کار ابرمرد ادامه یافته و با ایمان به حتمی‌بودن سرنوشت غمنامه‌ای و تراژیک ابرمرد پایان پذیرفته است؛ با این تفاوت که پیرنگ در متن بیّاتی، گسسته و در اثر اخوان، پیوسته است.

سبک داستان در سوگواره‌ی بیّاتی، سبکی فراواقع‌گرا و سوررئالیستی و سبک اخوان ثالث، سبکی حماسی- اساطیری است که در گستره‌ی نمادگرایی، بهره‌گیری از بنیادهای آیینی و اساطیری، بیان روایت‌گونه، به‌کارگیری لحن سنگین، سرشار از سوگ و همراه با ابهام، زاویه‌ی دید بیرونی و تغییر آن به خودگویی با یکدیگر همانندی‌های بسیار دارند؛ همچنین در حوزه‌ی فضا و رنگ و سمبولیک‌بودن زمان و مکان داستان، احساس شفقت و هراس روایت‌شنو بر سرنوشت ناخجسته‌ی قهرمان و در ادامه، احساس لذت تراژیک و اطمینان خاطر او، هر دو سوگواره، سیر سوگواره‌ای و رویکرد داستانی همسانی را پی گرفته‌اند؛ با این تفاوت که فرآیند پیشگویی و مکاشفه در اثر بیّاتی از همان آغاز با رویکردی اندوهبار و سوگوارانه همراه شده است و با همان بینش غمگنانه و تراژیک نیز پایان پذیرفته است؛ ولی در سروده‌ی اخوان، سیر پیشگویی تراژدی با نوسان همراه است و در بخش آغازین، رویکردی سلبی دارد، در میانه‌ی داستان، رنگی مثبت به خود گرفته و در فرجام به بینش منفی آغاز داستان، بازگشته است.

مراجع

مراجع عربی

۱. بشور، ودیع، (۲۰۰۹)، **أدب الرؤی، المفهوم، البنیة، المثال**، لاذقیة، دار نینوی للدراسات و النشر و التوزیع.

۲. الیّاتی، عبدالوهّاب، (۱۹۷۱)، **الموت في الحیاة**، بیروت، دارالعودة.

۳. رزق، خلیل، (۱۹۹۵)، **شعر عبدالوهّاب البیّاتی في دراسة أسلوبیّة**، بیروت، مؤسسة الأشرف.

۴. نجم، محمد یوسف، (۱۹۷۹)، **فن القصّة**، بیروت، دارالثقافة.

www.SID.ir

۵. حافظ، صبري، (۱۹۶۹)، «طبيعة التراجيديا الإغريقية»، **مجلة المعرفة**، العدد۹۴، (ص ۳۳– ۴۸).

۶. الحفني، عبدالمنعم، (۱۳۸۶ه. ق)، «الذي يأتي و لايأتي، شعر عبدالوهاب البيّاتي»، **مجلة الكتاب العربي**، العدد۲۶، (ص ۹۱– ۹۸).

۷. محمد حسنين، عبدالنعيم، (۱۹۶۹)، «بحث في قصّة الإسكندر ذي القرنين كما صوّرها الأدب الفارسي الإسلامي»، **مجلة حوليات كلّية الآداب**، جامعة عين الشمس، المجلد۱۲، (ص۱۰۳– ۱۲۸).

۸. نصيري، عزت، (۱۹۷۸)، «طبيعة التراجيديا اليونانية»، **مجلّة الجديد**، العدد۱۶۱، (ص۴۱– ۴۶).

مراجع فارسی

۹. احمدپور، علی، (۱۳۷٤)، **رمز و رمزگرایی در اشعار مهدی اخوان ثالث**، چاپ اول، مشهد، نشر ترنج.

۱۰. اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۹۰)، **گزینه‌ی اشعار**، چاپ پانزدهم، تهران، انتشارات مروارید.

۱۱. داد، سیما، (۱۳۸۷)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ چهارم، تهران، انتشارات مروارید.

۱۲. دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۸۵)، **شاعر شکست، نقد و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث**، چاپ اول، تهران، انتشارات آمیتیس.

۱۳. دیپل، الیزابت، (۱۳۸۹)، **پیرنگ**، مترجم: مسعود جعفری، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

۱٤. رشیدیان، بهزاد، (۱۳۷۰)، **بینش اساطیری در شعر معاصر فارسی**، چاپ اول، تهران، نشر گستره.

۱۵. شاهین‌دژی، شهریار، (۱۳۸۷)، **شهریار شهر سنگستان، نقد و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث**، تهران، نشر سخن.

۱٦. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، **انواع ادبی**، چاپ دهم، تهران، انتشارات فردوس.

۱۷. شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۷)، **فرهنگ نمادها**، ترجمه‌ی سودابه فضائلی، چاپ اول، تهران، نشر جیحون.

۱۸. ضیمران، محمد، (۱۳۸۹)، **گذار از جهان اسطوره به فلسفه**، چاپ سوم، تهران، انتشارات هرمس.

۱۹. قویمی، مهوش، (چاپ اوّل، ۱۳۸۳)، **آوا و القا، رهیافتی به شعر اخوان ثالث**، تهران، انتشارات هرمس.

۲۰. کاخی، مرتضی، (۱۳۷۰)، **باغ بی‌برگی**، چاپ اول، تهران، کارگاه نقش.

Archive of SID

www.SID.ir

۲۱. میرصادقی، جمال، (۱۳۹۰)، **عناصر داستان**، چاپ هفتم، تهران، انتشارات سخن.

۲۲. یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸٦)، **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی**، تهران، نشر فرهنگ معاصر.

۲۳. یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۹۱)، **انسان و سمبول‌هایش**، مترجم: محمود سلطانیه، چاپ هشتم، تهران، نشر جامی.

۲٤. برقی کیوان، جعفر، (۱۳۸۰)، «روانشناسی مخاطب در مواجهه با تراژدی»، **نشریه‌ی فرهنگ و هنر، نمایش**، شماره‌ی ۳۸، ۳۹، (ص ۱٦- ۲۵).

۲۵. فروتن، محمدرضا، (۱۳۸۸)، «ایران در آیینه‌ی شعر مهدی اخوان ثالث»، **نشریه‌ی کیهان فرهنگی**، شماره‌ی ۲۸۰،۲۸۱، (ص ٤۳- ٤٦).

۲٦. فوزی، ناهده، (۱۳۸۳)، «نگاهی به زندگی و شعر عبدالوهاب البیّاتی، شاعر معاصر عراقی، تکنیک‌گر نقاب»، **نشریه‌ی فرهنگ و هنر، گوهران**، شماره‌ی٤، (ص ۲۱۸- ۲۲٤).

۲۷. کارگر، یحیی، (۱۳۸۷)، «ردپای فرهنگ توده در اشعار اخوان با تأکید بر شعر قصه‌ی شهر سنگستان»، **ادبیات و زبان‌ها، پژوهشنامه‌ی علوم انسانی، شناخت**، دانشگاه قم، شماره‌ی۵۷، (ص ۳۳۵- ۳٦٤).

۲۸. گرجی، مصطفی، (۱۳۸٤)، «مکاشفه‌های پیشگویانه‌ی هشت کتاب سهراب سپهری»، **نشریه‌ی ادبیات و زبان‌ها، دوفصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، دوره‌ی جدید، شماره‌ی پنجم، (ص ٦۵- ۸٤).

Archive of SID

www.SID.ir

دراسة المسير المأساوي لهزيمة البطل في مرثيتين للبيّاتي و أخوان ثالث

احمدرضا حيدريان شهري*

*– أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها،جامعة الفردوسي، مشهد

heidaryan@ferdowsi.um.ac.ir

ملخّص:

يُعَدّ البيّاتي (المتوفى ١٩٩٩) من أبرز رواد الشعر العربي الحديث في العصر الحاضر و قد عالج في مرثيته القيّمة تحت عنوان «موت الإسكندر المقدوني من مجموعة «الموت في الحياة» فكرة المسير المأساوي لهزيمة البطل العراقي المعاصر في هيأة الإسكندر المقدوني؛ و يحكي مهدي اخوان ثالث(١٣٦٩-١٣٠٧) في الأدب الفارسي الحديث أيضاً مأساة هزيمة البطل الأسطوري الإيراني أي أمير المدينة الحجريّة في مختلف أجزاء شعره القصصي الفاخر المسمّى بقصّة المدينة الحجريّة(قصّهي شهر سنگستان) و قد ألقي هذا الشعر في اجتماع لرعاية التقاليد و الطقوس و إحيائها.

تناول هذا البحث تبيينَ النموذج المأساوي لصورة هزيمة البطل لدى عبدالوهّاب البيّاتي و مهدي أخوان ثالث في قراءة مقارنة للمرثيتين و حاول أن يُبرز وجوه التشابه و الافتراق في المرثيتين لدى كيفية رواية الشاعرين لِسقوط البطل؛ و تحقيقاً لهذه الغاية فقد اهتمّ الباحث بالعناصر الموجودة في النصّين المأساويين مركّزاً على الفكرة القصصية و أجزائها، صورة البطل و رؤيته بعد نظرة خاطفة إلى حياة الشاعرين و أعمالهما ثمّ يُعلّق الباحث على الحديث المستخدَم في النصّين، الأسلوب، الإيقاع، التقنية اللغوّية و ردّ الفعل النفسي للمتلقّي فيهما للعثور على العناصر المتشابهة في المسير المأساوي و يُلقى الضوء على نظرة الراوي النبوّية في النهاية؛ تؤدّي هذه الدراسة إلى توظيف المبدعين الناجح لأبرز عناصر النوعين الأدبيين، المأساة و القصّة و ذلك لتبيين حلم الخلود، الكامن في الوعي الذاتي بتصوير نقوش الموت في مسير مأساوّي.

الكلماتالرئيسيّة: عبدالوهّاب البيّاتي، مهدي أخوان ثالث، الرؤية المأساوية، البطل، أمل الخلود.

Archive of SID

www.SID.ir

A Review of Superman Tragic Failure Transition in Both Bayyati and Akhavan Sales Tragedies

A.R. Heidarian Shahri*

*- Assistant Professor, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

heidaryan@ferdowsi.um.ac.ir

Abstract:
Abd al-Wahhab al-Bayyati (1926-1999) is one of the most famous Arabic new poetry pioneers in the current age who deals with the design of Iraqi's contemporary superman tragic failure plunge in the form of Alexander Maghdooni in his distinguished tragic poetry "Mavto- al-Eskandar al-Maghdooni" text from "Al-Mavto fi Al-Hayate", In Persian literature, also Mahdi Akhavan Sales (1307-1369) in all his magnificent fiction-like "Sangestan City" Story from "Az in Avesta" text interprets the tragic failure of Iranian mythicized superman or the very Sangestan city's king in a ritual veneration.

This essay, by comparative reading of both tragic poems, deals with Abd al-Wahhab al-Bayyati and Mahdi Akhavan Sales tragic model in superman failure picture, and tries to reveal these two elegies homogeneity and heterogeneity in the narration of the heros' failure.

For reaching this aim, the author after reviewing briefly the life and works of these two text's creators, initially considers the significant elements in these tragic works by emphasis on the story plan and their stractures and the picture and thought and vision of a superman. Then for finding tragic circulation parallelism, he engages in analizing both texts' speech and techniques and the hearer' mental interaction in them. In the final part, he observes the narrators' teological and predictive. The final result of the current research is a relatively successful utilization of these two creators of both versions of tragedy and fiction along with determining explicitely the latent eternity goal in conscious mind with drawing death and nihility figures in a tragic and mournful circulation.

Keywords: Abd al-Wahhab al-Bayyati, Mahdi Akhavan Sales, Tragic vision, Superman, The wish of eternality,

Archive of SID

www.SID.ir