هم‌سنجی خوانش‌های شاعران معاصر مصر از اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس
(با تکیه بر شعر أمل دنقل، صلاح عبدالصبور و احمد عبدالمعطی حجازی)

علی نجفی ایوکی [1*]، اعظم صدری [2]

۱. دانشیار دانشگاه کاشان، گروه زبان و ادبیات عربی
۲. کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۴ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۱۲

چکیده

از جمله اسطوره‌های مهمی که تقریباً در بستر شعر تمامی شاعران معاصر عرب حضور چشمگیری دارد و این فرصت را به شاعران داده است تا برای پرهیز از گزارشگری و خطابه‌گرایی در انتقال مفهوم و در راستای اصالت‌بخشی و نمادین ساختن متن ادبی، به الهام‌گیری از آن روی آورند، اسطورهٔ مصری «ایزیس و اوزیریس» است. این اسطوره عموماً بر حاصلخیزی، خیزش و زندگی دوباره دلالت دارد. در پرتو حضور چشمگیر این دو چهرهٔ اسطوره‌ای در شعر معاصر مصر و نقش محوری آن‌ها در القای مفاهیم، پژوهش حاضر می‌کوشد با رویکرد کیفی و روش توصیفی - تحلیلی، چگونگی حضور و شیوه‌های فراخوانی و به‌کارگیری آن دو شخصیت را از سوی سه شاعر برجسته و معاصر مصر، یعنی «أمل دنقل»، «صلاح عبدالصبور» و «احمد عبدالمعطی حجازی» موردبررسی و هم‌سنجی قرار دهد. آن‌ها کوشیده‌اند از رهگذر این اسطوره، بین زمان گذشته و حال و تجربهٔ شخصی و جمعی، پیوند و یگانگی ایجاد کنند و رمزگونه از شرایط زمانه سخن گویند و هنرمندانه مفاهیم ذهنی موردنظر خود را به مخاطب انتقال دهند؛ ازاین‌روی چنین استنباط می‌شود که شاعران یادشده به‌رغم تفاوت در گرایش‌های شعری، تلاش کردند ضمن ایجاد هم‌سویی بین شخصیت اصلی اسطوره و واقعیت‌های سیاسی - اجتماعی کشورهای عربی، شکوه و حاصلخیزی گذشته را به وطن برگردانند و شرایط نابسامان کنونی آن را به چالش بکشند. نکتهٔ دیگر اینکه از میان شاعران موردمطالعه، أمل دنقل نشانهٔ بیشتری از میراث اسطوره‌ای را در دل شعر خود جای داده است و صراحت بیشتری به اصل آن دارد.

* نویسندهٔ مسئول: najafi.ivaki@yahoo.com

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، صص ۱۲۸-۱۵۰

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

واژه‌های کلیدی: اسطوره، ایزیس، اوزیریس، شعر مصر، خوانش سیاسی - اجتماعی.

۱. مقدمه

در منابعی که به معرفی و بیان سرگذشت اسطوره‌ها اختصاص دارد، چنین آمده است که «ایزیس»[۱] خواهر و همسر اوزیریس، به‌معنای «تخت سلطنت» (أبوعلی، ۲۰۰۹: ۱۸۴)، بزرگ‌ترین ایزدبانوی مصر بود که القابی همچون «بانوی فراوانی» (فریزر، ۱۳۸۲: ۴۳۴)، همان کسی که گندم و جو را کشف کرد، «ایزدبانوی بزرگ» (الههٔ بزرگ)، «ایزدبانوی مادر» (الههٔ مادر)، «بانوی غلات سبز» و «بانوی برکت‌بخشی» را به خود اختصاص داده است (رزنبرگ، ۱۳۸۱: ۳۵). «اوزیریس»[۲] به‌عنوان فرزند ارشد گِب و نوت، حق حکومت بر سرزمین مصر را به ارث برد. وی به‌سبب ارتباط با اسرار بنیادی مرگ و زندگی آن‌جهانی، برجسته‌ترین ایزد در میان ایزدان مصر شد (وارنر، ۱۳۸۶: ۱۸۱). از دیگر ایزدان بزرگ مصر باستان، «سِت» یا «تایفون» است. او برادر و دشمن اوزیریس، نماد شر در عالم و پدیدآورندهٔ بلاهای آسمانی همچون زلزله، توفان، تاریکی و مرگ است. وی ایزد بیابان و خشکی است (رزنبرگ، ۱۳۸۱: ۳۵).

داستان از این قرار است که ست از دست برادر خود، اوزیریس، به‌خاطر گسترش حوزهٔ فرمانروایی‌اش بسیار خشمگین بود؛ ازاین‌رو به‌کمک ۷۲ تن از ملازمانش، نقشهٔ مرگ او را کشید؛ ست ضیافتی ترتیب داد و با ساختن صندوقی زیبا به‌اندازهٔ ابعاد بدن اوزیریس، نیرنگش را عملی ساخت؛ او را داخل صندوق انداخت و درِ آن را با سرب داغ مهروموم کرد و به رود نیل انداخت (أبوغالی، ۲۰۰۶: ۶۰). به این ترتیب اوزیریس در بیست‌وهشتمین سال حکومتش به‌دست برادر خود، ست، کشته شد.

ایزیس و خواهرش نِفتیس و توث، سراسر مصر را در جست‌وجوی اوزیریس زیر پا گذاشتند و مسیر نیل را پیمودند. آن‌ها بالاخره دریافتند که صندوقچه در جبیل قرار دارد؛ جایی که شاه ملکارت (به‌معنای پادشاه) و ملکه آستارت (صورتی از نام ایشتر) بر آن حکومت می‌کردند. پس

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

ایزیس صندوق را از دربار پادشاه بیرون آورد و همراه آن به مصر بازگشت. هنگامی که به جای دورافتاده‌ای رسید، ایستاد و درِ صندوق را باز کرد. او پیکر اوزیریس را در آغوش کشید، سپس به او زندگانی بخشید و او را زنده ساخت (بیرلین، ۱۳۸۶: ۲۸۶ و ۲۸۸)؛ اما طولی نکشید که بار دیگر ست نقشهٔ شوم خود را اجرا کرد. او این بار بدن اوزیریس را قطعه‌قطعه کرد و در اطراف سرزمین مصر افکند. ایزیس مجدداً از روی ناچاری به جست‌وجوی قطعات بدن همسرش پرداخت و موفق شد همهٔ اندام او را به‌جز اندام جنسی‌اش بیابد، به‌هم وصل کند و او را زنده سازد؛ اما اوزیریس پس از برخاستن از مرگ، روی زمین نماند، بلکه پادشاه جهان فرودین شد. هنگامی که «هوروس»[۳]، فرزند ایزیس و اوزیریس، بزرگ شد، به کین‌خواهی پدر خود اقدام کرد؛ سرانجام بعد از نبردی سخت بین هوروس و ست، پادشاهی مصر علیا و سفلا به هوروس تفویض شد و او پیروز میدان گشت (هوک، بی‌تا: ۸۹-۹۱).

این داستان اسطوره‌ای بازتابی گسترده در شعر معاصر عربی به‌صورت عام و در شعر معاصر مصر به‌صورت خاص داشته است و شاعران آن سرزمین، بنا به اغراض گوناگون از آن بهره‌ها برده‌اند. به‌عنوان مثال، از جمله شاعران مصری که به این داستان توجهی ویژه کرده‌اند، می‌توان به شاعران زیر اشاره کرد: عباس محمود العقاد در سرودهٔ «أنس الوجود»، احمد زکی أبوشادی در سروده‌های «أوزیریس و التابوت»، «إیزیس و الطفل» و «إیزیس تغادر ببلوس»، احمد سویلم در سرودهٔ «قراءة أخری فی عینیها»، محمد عفیفی مطر در سرودهٔ «إیقاع الغرق»، ملک عبدالعزیز در سروده‌های «بنه لوبه» و «القریة البیضاء»، سالم حقی در سرودهٔ «عودة الروح إلی الفلسطینین»، أمل دنقل در سرودهٔ «العشاء الأخیر»، صلاح عبدالصبور در سرودهٔ «الحلم ... و الأغنیة» و أحمد عبدالمعطی حجازی در سرودهٔ «آیات من سورة اللون». در پرتو اهمیت مسئله و نظر به اینکه دنقل، عبدالصبور و حجازی در فرایند فراخوانی و الهام‌گیری از دو اسطورهٔ یادشده، نسبت به دیگر شاعران، فنی‌تر عمل نموده‌اند و از رهگذر آن شخصیت‌ها، مفاهیم تازه‌تری را به مخاطب

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

انتقال داده‌اند، در این پژوهش سه سرودهٔ «العشاء الأخیر»، «الحلم ... و الأغنیهٔ» و «آیات من سورهٔ اللون» از این نظرگاه مورد نقد، ارزیابی و هم‌سنجی قرار می‌گیرد.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

تنها پژوهشی که تاکنون به‌صورت مستقل دربارهٔ حضور اسطورهٔ اوزیریس و ایزیس در شعر معاصر عربی ارائه شده است، مقالهٔ «بازخوانی اسطورهٔ اوزیریس در شعر سمیح القاسم بر اساس الگوی جوزف کمبل» نوشتهٔ علی نجفی ایوکی (۱۳۹۶) است که سه سرودهٔ شاعر معاصر فلسطینی را از این زاویه مورد نقد و بررسی قرار داده است. این در حالی است که اسطورهٔ یادشده در شعر شاعران معاصر مصر حضور چشمگیری دارد و غفلت از آن موجب می‌شود مخاطب به فهم درستی از شعر معاصر آن سرزمین نرسد؛ همین امر اهمیت پژوهش را دو چندان می‌کند.

۱-۲. پرسش‌های تحقیق

پرسش‌هایی که نگارندگان در پی پاسخ‌گویی به آن هستند از این قرار است: علت یا علل فراخوانی و کاربست شاعران از این اسطوره چه بوده است؟ چه مفاهیمی از رهگذر به‌کارگیری این اسطوره به مخاطب القا می‌شود؟

۲. بحث و بررسی

۲-۱. بازخوانی أمل دنقل از اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس

أمل دنقل شاعر معاصر مصر (۱۹۴۱-۱۹۸۳) به‌علت تعصب ویژه به فرهنگ و اسطورهٔ کهن مصری در کتاب شعر *البکاء بین یدی زرقاء الیمامهٔ* و در سرودهٔ «العشاء الأخیر»، از اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس بهره گرفته است. موضوع این سروده مرثیه‌سرایی برای بیان اوضاع نامساعد سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و به قتل رسیدن فرد انقلابی و نجات‌دهندهٔ مردم و در نتیجه، شکست

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

و ناامیدی است. عنوان این سرودهٔ چهاربخشی از داستان شام آخر حضرت عیسی مسیح (ع) الهام گرفته شده است و با آن رابطهٔ بینامتنی دارد.

دنقل بعد از اینکه به تصویرسازی وضعیت نامساعد سیاسی - اجتماعی کشورش بعد از شکست عرب‌ها از اسرائیل در سال ۱۳۶۷ هـ .ش می‌پردازد، در چرخهٔ سوم سروده که از مهم‌ترین بخش‌های آن محسوب می‌شود، به توصیف آخرین شبی می‌پردازد که اوزیریس، قهرمان فداکاری، برکت و حاصلخیزی زنده است؛ همان شبی که به‌علت اهمیت، عنوان سروده نیز هست. در حقیقت شاعر در جو خفقان و آشوب مصر به‌دنبال قهرمانی است که سرزمینش را از بحران نجات دهد.

شاعر در قسمتی از این چرخه، نقاب اوزیریس را بر چهره می‌زند و به توصیف شبی می‌پردازد که اوزیریس، توسط برادرش ست ـــ اشاره به حاکم توطئه‌گر ـــ و خدمتکارانش کشته می‌شود؛ ست به او کینه می‌ورزد و مهمانی ترتیب می‌دهد و در آن جسد برادرش را ـــ که ظاهراً هنوز زنده است ـــ در صندوقی زندانی می‌کند و با سرب داغ موجب مرگ وی می‌شود؛ همان اوزیریسی که به‌خوبی خبر دارد آن شب، آخرین شب زندگی‌اش است و می‌داند که توسط چه کسی و به چه صورت کشته می‌شود. در حقیقت او از احاطه شدنش با دسیسه‌ها و نیرنگ‌ها سخن می‌گوید و به رواج این رذیلت‌ها اشاره می‌کند:

أنا «اوزوریس» صافَحْتُ القمر/ کنتُ ضیفاً و مُضیفاً فی الوَلیمه/ حین أُجلِستُ لِرَأس المائده/ و أحاط الحَرَسُ الأسودُ بی/ فتطلَّعتُ إلی وجه أخی ../ فتَغاضتْ عینُه .. مُرتَعِدَه!/ أنا اوزوریس .. واسَیْتُ القمر/ وتصفحتُ الوُجُوه ../ وتنبأتُ بما کان. وما سوف یکون؟ (دنقل، ۲۰۱۰: ۱۶۰-۱۶۱)

(ترجمه: من اوزیریس هستم، با ماه دست دادم/ در مهمانی هم مهمان بودم و هم میزبان/ وقتی بالای سفره نشستم/ و سربازان سیه‌پوش مرا احاطه کردند/ به صورت برادرم چشم دوختم/

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

چشمش در حالی که مضطرب بود، پایین افتاد!/ من اوزیریس هستم، به ماه دلداری دادم/ و به چهره‌ها بادقت نگاه کردم/ و از گذشته خبر دادم. اما در آینده چه اتفاقی رخ خواهد داد؟)

در این هنگام دنقل نقابش را برمی‌دارد و به‌جای آن، نقاب مسیح را بر چهره می‌زند؛ مسیحی که از نظر پیروان دین و آیینش همچون اوزیریس می‌دانست که آن شب، آخرین شب زندگی‌اش است. داستان چنین است که در آن شب، هنگامی که مسیح همراه شاگردانش شام می‌خورد، تکه‌نانی برداشت، آن را تکه‌تکه کرد و به شاگردانش داد و فرمود: بگیرید و بخورید، این بدن من است؛ سپس جام را برداشت و به آن‌ها داد و فرمود: از این جام بنوشید، زیرا این خون من است. خون من ریخته می‌شود تا گناهان بسیاری بخشیده شود (انجیل متی، ۲۶: ۲۶–۲۸). بعد از آن پیروان و شاگردانش از او غافل شدند؛ در این حین یکی از شاگردان مسیح به‌نام «یهودا» به او خیانت می‌کند و وی را به‌خاطر مال به دشمنانش تسلیم می‌کند؛ در نتیجه دشمن، عیسی مسیح را می‌کشد (ر.ک: انجیل متی، ۲۶: ۳۱–۵۷ و ۲۷: ۱–۳۷):

«فکسرتُ الخبزَ .. حین امتلأت کأسی من الخمر القدیمه/ قلتُ: یا إخوةُ .. هذا جَسَدی ... فالتَهموه/ و دمی هذا حلالٌ .. فاجرَعُوه!/ خبأ المصباحُ عینیه .. بأهداب جناحیه ../ لکی تخفی الجریمه» (دنقل، ۲۰۱۰: ۱۶۱).

(ترجمه: نان را خرد کردم ... هنگامی که جام من از شراب کهنه پر شد/ گفتم: برادران ... این گوشت تن من است ... آن را بخورید/ و این خون من، حلال است ... پس از آن بنوشید!/ چراغ با پرتوهای نور خود، چشمان او را پوشاند/ تا این جنایت، پنهان بماند.)

گفتنی است دنقل دو واژهٔ «کلوا واشربوا» که در کتاب مقدس (انجیل متی، ۲۶: ۲۷–۲۸) به کار برده شده است را با دو واژهٔ «التهموا واجرعوا» جابه‌جا کرده است؛ چراکه عیسی مسیح شاگردان و پیروانش را موردخطاب قرار داده است؛ اما دنقل جلادان خون‌ریز و خون‌آشام را موردخطاب قرار می‌دهد. به‌گفتهٔ یکی از پژوهشگران تبدیل واژه‌ها به این دلیل است که دنقل

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

بتواند معنای درستی را برای بیان وحشی بودن آن‌ها و عطششان به ریختن خون به کار گیرد (مجلی، ۱۹۹۴: ۸۳). نکتهٔ دیگر این است که دنقل با کاربست این شخصیت به چند ویژگی اشاره می‌کند؛ از جمله پیشگویی، پاک‌دامنی، نیرنگ و خیانت (مجاهد، ۱۹۹۸: ۴۸۱)، به صلیب کشیده شدن، رستاخیز و زندگی بعد از مرگ.

دیگر اینکه شاعر رمز مسیح را با رمز کهن اوزیریس درهم بافته است، به‌گونه‌ای که هر دو رمز، در معنا و تأثیر روانی شبیه هم و القاگر یک مفهوم مشترک نهفته در ذهن شاعر هستند. دنقل با فراخوانی این دو رمز کهن به بیان احساسش ــ که همان نقد واقعیت معاصر است ــ می‌پردازد. او در کنار نپذیرفتن واقعیت موجود، غربت شاعر در دنیای انسان‌ها را ــ به‌عنوان هدف ــ بیان می‌کند؛ زیرا در مورد چیزی حکم می‌دهد که دیگران در مورد آن نظر نمی‌دهند. همچنین شاعر از طریق فراخوانی این دو رمز می‌تواند به مقایسهٔ بین غربت ارزش‌هایی که در «اوزیریس» و «مسیح» ظهور پیدا می‌کند و «چیره شدن شر ــ که در سِت و کشتن مسیح ظهور پیدا می‌کند ــ» بپردازد (یوسف، ۲۰۰۸: ۱۰۱-۱۰۳).

دنقل از رهگذر به‌کارگیری اسطورهٔ اوزیریس، به‌عنوان حاکم عدل، خیر و خوبی ــ که برادرش ست به او خیانت می‌کند و به‌خاطر طمع در ملک و فرمانروایی وی را می‌کشد ــ و از رهگذر «نقاب مسیح» به‌عنوان پیامبر، شخص بردبار و اغماض‌کننده ــ که شاگردش یهودا به او خیانت می‌کند و به‌خاطر طمع در مال، او را تسلیم می‌کند ــ بر موضوع خیانت‌پیشگی، آز و طمع پافشاری می‌نماید و تلاش دارد احساس بیزاری خود را نسبت به این مسئله، به مخاطب القا نماید. وی از طریق فراخوانی شخصیت کهن به شیوه «رفتار» و بدون تصریح به نام مسیح، به فراخوانی آن شخصیت می‌پردازد؛ در حالی که شخصیت اوزیریس را با تصریح به نامش فراخوانی می‌کند؛ زیرا نقش مسیح در شام آخر بسیار مشهور است، اما کمتر کسی از

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

آخرین مهمانی اوزیریس اطلاع دارد؛ به همین منظور شاعر به نام وی در متن شعری تصریح می‌کند تا معنای آن به‌سبب جهل مخاطب، مبهم و گنگ نباشد (مجاهد، ۱۹۹۸: ۱۴۷).

در ادامهٔ سروده، شاعر بر اساس آنچه تجربهٔ شعری‌اش می‌طلبد در رمز و اسطوره دخل و تصرف می‌کند (علاق، ۲۰۰۵: ۲۶۹)؛ زیرا در بُعد اسطوره‌ای، بعد از کشته شدن اوزیریس، ایزیس غمگین و ناراحت می‌شود و شب و روز در غم از دست دادن وی شیون و زاری می‌کند. با این‌همه تمام تلاش خود را برای پیدا کردن همسر و زنده کردن وی به کار می‌بندد تا بالاخره در این کار موفق می‌شود؛ اما در بستر شعری، دنقل در این خصوص دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و می‌گوید دیگر گریه و زاری ایزیس رهگشا نیست و کسی به صدای شیون وی گوش نمی‌دهد؛ چراکه در این جهان پرآشوب و نابسامان، گوشمان از گریه و شیون پر است و به لطف تفنگ و تیر، به هق‌هق گریه‌ها عادت کرده‌ایم!

«ربما أحیاکَ یوما دمعُ «إیزیس» المقدس/ غیر أنّا لم نعد ننجب إیزیس جدیده/ لم نعد نُصغی إلی صوت النشیج/ ثقلت آذانُنا منذ غرقنا فی الضجیج/ لم نعد نسع إلا .. الطلقات!» (دنقل، ۲۰۱۰: ۱۶۱)

(ترجمه: شاید روزی اشک ایزیس مقدس، تو را زنده کند/ جز اینکه ما دیگر ایزیس جدیدی را به دنیا نمی‌آوریم/ و دیگر به صدای هق‌هق و گریه گوش فرا نمی‌دهیم/ و از زمانی که در شلوغی و سروصدا غوطه‌ور شدیم، گوش‌های ما سنگین شده است/ و دیگر شنیدن صدایی جز صدای تیر و شلیک برای ما امکان‌پذیر نیست.)

در بعد معاصر، به‌هیچ‌وجه ایزیسی هویدا نمی‌شود که بخواهد اوزیریس را نجات دهد. شاعر خاطر نشان می‌کند که شاید روزی اشک ایزیس مقدس «رمز وفاداری» (مجاهد، ۱۹۹۸: ۲۱۸) تو را زنده کند؛ جز اینکه در بین ما عرب‌ها اوزیریس زندگی مجدد نمی‌یابد. در واقع شاعر در این قسمت برای بار اول واژهٔ «أحیاک» را مسبوق به واژهٔ «ربما» ــ که دلالت به شک و تردید در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

وقوع فعل دارد ــ به کار می‌برد. بعد از آن، وجود نفی قطعی (واژهٔ «غیر»)، احتمال تداوم زندگی را لغو می‌کند و بر حتمی بودن مرگ تأکید دارد. شاعر در این بخش شعر، واژگان را به‌گونه‌ای در کنار هم می‌گنجاند که در آغاز، میزان امید مردم به زنده شدن دوبارهٔ خدای باروری و حاصلخیزی کم می‌شود، سپس یکسره به ناامیدی تبدیل می‌گردد.

أمل دنقل در قدم بعدی به آنچه در سر دارد تصریح می‌کند و بن‌مایهٔ سیاسی و اجتماعی سرودهٔ خویش را در اینجا آشکار می‌سازد تا به مخاطب بفهماند در جهان معاصر عربی و در سایهٔ حکومت ترس و وحشت، مردم دم فروبسته‌اند و جرأت هیچ‌گونه اعتراضی ندارند. آنان در جامعه‌ای به سر می‌برند که ماشهٔ تفنگ، آمادهٔ شلیک به هر اعتراضی است:

«(یفرضُ الرعبُ الطمأنینةَ فی ظلّ المسدّس)/ _ الطمأنینةُ فی ظلّ الحداد؟!/ _ سیدی نحن انزلقنا من ظهور الأمهات/ بیدٍ تضغطُ ثقبَ الجرح/ والأخری علی حرف الزنادا!» (دنقل، ۲۰۱۰: ۱۶۱-۱۶۲)

(ترجمه: ترس، آرامش را در سایهٔ تپانچه قطعی می‌کند/ _ آرامش در سایهٔ سوگواری؟!/ _ سرورم، ما از پشت مادران به بیرون جهیدیم/ با یک دست که سوراخ زخم را می‌فشرد/ و با دست دیگری که ماشهٔ تفنگ را!)

منتقدان شعر أمل دنقل بر این باورند جایی که شاعر شخصیتی همچون اوزیریس را به‌عنوان نقاب برای خود به کار می‌گیرد و احساساتش را بیان می‌کند، جایی است که پای بحران وطن در میان است (جحا، ۱۹۹۹: ۲۴۶). گفتنی است بهره‌گیری از شگرد نقاب سبب شده است دوگانگی بین شخصیت معاصر و شخصیت سنتی از میان برداشته شود و این دو به‌همراه تجربه‌هایشان در یک‌سو قرار بگیرند و به مرز یکی شدن برسند؛ در عین حال موجب شده است که مرز زمانی بین گذشته و حال از بین برود و وحدت زمانی رخ دهد (کندی، ۲۰۰۳: ۱۳۵). در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

واقع شاعر با این نقاب‌ها «همزادپنداری» می‌کند؛ به این شکل که شخصیت دینی حضرت مسیح و شخصیت اسطوره‌ای اوزیریس را با شخصیت خود یکی می‌بیند.

نکتهٔ دیگر اینکه شاعر با کمک شگرد نقاب و با شیوهٔ مونولوگ یا تک‌گویی، شخصیت ایزیس را به تصویر می‌کشد و برای فراخوانی آن ضمن دخالت دادن نام آن شخصیت یا همان کاربست فن «عَلَم»، از عملکرد یا «رفتار» اسطوره‌ای وی نیز بهره می‌گیرد؛ بدین‌گونه که به بیان رفتارهایی می‌پردازد که با رفتارهای چهرهٔ کهن اسطوره هم‌خوانی و هم‌سویی دارد و همین امر به تداعی بهتر شخصیت می‌انجامد؛ هرچند که تصویر جزئی از آن شخصیت را به نمایش می‌گذارد و در بخش‌های دیگر متن آن را به فراموشی می‌سپارد.

۲-۲. بازخوانی صلاح عبدالصبور از اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس

اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس یکی از اسطوره‌هایی است که عبدالصبور، دیگر شاعر معاصر مصر (۱۹۳۱-۱۹۸۱)، در کتاب *تأمّلات فی زمن جریح* و در سرودهٔ «الحلم ... والأغنیة» از آن الهام گرفته است. متن یادشده در رثای «جمال عبدالناصر» سروده شده است. از آنجا که عبدالصبور از جمله شاعرانی است که در سروده‌های خود به بیان مسائل و مشکلات انسان امروز می‌پردازند، در این سروده با بیان روایی یا نمایشی، ضمن رثای جمال عبدالناصر، مسائل و مشکلات مردم را به تصویر می‌کشد. شاعر بعد از چند قسمت کوتاه که زندگی باشکوه مردم را در کنار جمال عبدالناصر ترسیم می‌کند، با بهره‌گیری از شگرد «فلش بک» یا «جهش به گذشته» از رهگذر کاربست اسطورهٔ ایزیس، کارساز بودن وجود جمال عبدالناصر را برای سرزمین مصر به تصویر می‌کشد.

در نگاه شاعر، ایزیس نقش اسطوره‌ای خود را به شخصیت سیاسی معاصر، جمال عبدالناصر، می‌دهد و هم اوست که باید اندام قطعه‌قطعه‌شدهٔ عزیز و معشوق خود، اوزیریس

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

معاصر (مصر) را جمع کند و به او زندگی دوباره ببخشد (الزبیدی، ۲۰۰۹: ۱۸۵). عبدالصبور این‌گونه برای مخاطب ترسیم می‌کند که جمال عبدالناصر لباس جنگ پوشیده است و در حالی که شیپور جنگ را به صدا درآورده است، قصد انقلاب دارد. او بر آن است که بخش‌های تقسیم‌شدهٔ مصر را بازپس گیرد و مصر را یکپارچه سازد؛ مصری که در گذر زمان قطعه‌قطعه شده است:

نلقاک شاباً فی رداء الحرب تنفخ فی النفیر/ کی توقظ الأشلاء، تجمع شمل مصر المسترَقَّهْ/ کانت علی مجری الزمان تمزقت قطعا/ فطفَتْ علی مَسارِ النیل تجمع مزقهٔ فی إثرِ مزقه/ حتی نهضت، نهضتما، ألقیتما التابوت فی لهب السعیر/ وعدتما فی خیر رفقهْ (عبدالصبور، ۱۹۷۱: ۱۱۳).

(ترجمه: ما با تو دیدار کردیم. تو جوانی بودی که لباس جنگ بر تن داشتی و در شیپور می‌دمیدی/ تا اندام قطعه‌قطعه‌شده را بیدار سازی و وحدت و یکپارچگی و پیوستگی ربوده‌شدهٔ مصر را بر پا سازی/ مصری که در گذر زمان قطعه‌قطعه شد/ پس بر مسیر رود نیل شناور گشت و قسمت‌های تکه‌تکه‌شده را به دنبال هم جمع کرد/ تا اینکه تو و یارانت قیام کردید؛ تابوت را در شعلهٔ دوزخ انداختید/ و با بهترین همراه بازگشتید.)

نکتهٔ مهم اینکه عبارت «خیر رفقهْ» در تجربهٔ کهن و اسطوره‌ای به «هوروس» اشاره می‌کند؛ همان فرزندی که به دنیا می‌آید تا انتقام پدرش را بگیرد. این عبارت در تجربهٔ معاصر بیانگر «انقلاب مصر» است؛ انقلابی که مصر را از بردگی و بندگی آزاد می‌کند. شایان ذکر است که:

«عنصر مکانی واحد، یعنی رود نیل، برای این به‌کارگیری سهم قابل‌ملاحظه‌ای دارد و وجه اشتراک دو طرف است؛ زیرا هر دو معجزه در رود نیل به وقوع پیوست؛ یکی از این معجزه‌ها تولد هوروس و معجزهٔ دیگر انقلابی است که از دست ملت به سرقت رفت» (مجاهد، ۱۹۹۸: ۹۷).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

از فراخوانی اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس و نحوهٔ به‌کارگیری آن در این سروده و هم‌سنجی با بعد کهن آن، به چند نکته می‌توان پی برد؛ نخست اینکه صلاح عبدالصبور با بهره‌گیری از میراث کهن اسطوره‌ای، توانسته است از مرز زمان بگذرد و بین زمان گذشته و دورهٔ معاصر پیوند ایجاد کند. دوم اینکه با سخن راندن از اقدامات سازندهٔ جمال عبدالناصر و ترسیم اوضاع کشور مصر در زمان زمامداری وی، مضمون کاملاً فردی اسطوره به مضمونی جمعی و سیاسی – اجتماعی تبدیل شده است. دیگر اینکه استفادهٔ شاعر از شخصیت‌های اسطوره‌ای در شعر و بیان خواسته‌ها و دغدغه‌های جمعی از رهگذر آن شخصیت‌ها، با الهام‌گیری از نظریهٔ «اشتراک عینی» یا «معادل موضوعی»[۴] تی. اس. الیوت صورت گرفته و به نمادین بودن متن انجامیده است.

لازم به ذکر است عبدالصبور در این بخش از جملات فعلیه – که بر تجدد، پویایی و تحول دلالت می‌کند– بسیار بهره گرفته است؛ امری که در کنار بازآفرینی اسطورهٔ ایزیس، اوزیریس و هوروس، بر رستاخیزی، خیزش و انقلاب دلالت دارد. دیگر اینکه شاعر در این بخش از ساختار دوگانه یا تقابل دوگانه–که در نقد اسطوره‌ای جایگاهی ویژه دارد – استفاده کرده است؛ بدین‌گونه که در این پلان، از رهگذر اسطوره از جوانی جمال عبدالناصر می‌گوید و در پلان بعدی، از رهگذر شخصیت دینی حضرت محمد (ص) از پیری او و سفید شدن موهایش لب به سخن می‌گشاید. دخالت دادن همین نظام دوگانه در متن، دال بر این است که متکلم متن، صاحب ایدئولوژی است و خواسته‌ای دارد؛ خواستهٔ او البته همان برپایی انقلاب است.

این نیز یادکردنی است که شاعر، اسطورهٔ موردنظر را به همان شکل اصلی و سنتی‌اش به کار نمی‌گیرد؛ بلکه می‌کوشد تا با بهره‌گیری از فن «آشنایی‌زدایی» بازآفرینی جدیدی از آن داشته باشد و با خوانشی نوین، آن را از ایستایی به در آورد؛ لذا اسطورهٔ جدید تفاوت‌هایی با شخصیت کهن خود دارد. از جملهٔ آن تفاوت‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: در داستان اسطوره‌ای، بار اول ایزیس همراه خواهرش به جست‌وجوی اوزیریس می‌پردازد و از کسی طلب کمک و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

نیازمندی نمی‌کند. او رنج سفر را تحمل می‌کند، همسرش را می‌یابد و او را زنده می‌سازد. بار دیگر که اوزیریس کشته می‌شود و اندام قطعه‌قطعه‌شده‌اش در مصر پراکنده می‌گردد، باز شروع به جست‌وجوی این اندام تکه‌تکه‌شده می‌کند و بعد از یافتنش، آن را به‌هم وصل می‌کند و او را زنده می‌سازد؛ اما این بار اوزیریس به جهان فرودین می‌رود؛ بنابراین دیگر کاری از دست ایزیس برنمی‌آید، مگر اینکه از فرزندش هوروس مواظبت کند و او را در دامان خود پرورش دهد تا زمانی فرارسد که انتقام پدرش را بگیرد؛ در حالی که برخلاف بخش اول اسطوره، در بُعد معاصر، جمال عبدالناصر به‌تنهایی قادر به بازگرداندن تکه‌های بریده‌شدهٔ مصر نیست؛ بنابراین از هوروس – که معادل انقلاب آزادسازی مصر است – کمک می‌گیرد.

نکتهٔ دیگر آنکه در داستان اسطوره‌ای، اوزیریس توسط برادرش ست کشته می‌شود، اما در بعد معاصر داستان، مصر توسط دشمن اشغالگر تکه‌تکه می‌شود. این نیز گفتنی است که اگر هوروس در بعد کهن، قصد گرفتن انتقام خون پدر از ست را دارد، در بعد جدید به شخصیتی انقلابی تبدیل می‌شود که در پی سربلندی و به دست آوردن عزت ازدست‌رفتهٔ مصر است.

۲-۳. بازخوانی عبدالمعطی حجازی از اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس

در میان اسطوره‌های متعددی که احمد عبدالمعطی حجازی، شاعر معاصر مصر، از آن بهره گرفته است، اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس جایگاه ویژه‌ای دارد. شاعر در کتاب شعر *کائنات مملکة اللیل* و در سرودهٔ «آیات من سورة اللون» از اسطورهٔ فوق بهره برده است. این سروده که سرشار از نگرانی، دلهره و اندوه است، تابلوی بدیع و شگفتی است که «شعر» و «نقاشی» در خلق رنگ‌ها و سایه‌های آن با یکدیگر مشارکت کرده‌اند (المقالح، ۲۰۰۰: ۱۷۲و۱۷۷). حجازی نام جزء دوم این سروده را «إلی الرسام عدلی رزق الله» گذاشته است. نکتهٔ مهم اینکه در این جزء با وجود اینکه شخصیت نقاش «عدلی رزق الله» محور سروده قرار گرفته است، متن شعری، مسئله و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

مشکل عمومی را مورد بحث و مناظره قرار می‌دهد؛ مشکلی که از یک طرف، نقاش و هنرمند و از طرف دیگر شاعر با آن مواجه هستند. در بین این دو، تعدادی از روشنفکران قرار دارند؛ آن‌هایی که به‌خاطر شرایط سیاسی زمان خود، مجبور شدند به خارج از مصر مهاجرت کنند. این سروده رؤیای محقق شدن «انقلاب» را در سر دارد تا کسانی که مجبور به مهاجرت شدند، توانایی بازگشت به وطن را به دست آورند (مجاهد، ۱۹۹۸: ۴۳۲).

شاعر در بخشی از این سروده، استدلال‌های متعددی برای برپایی انقلاب ارائه می‌کند، اما نمی‌داند چرا انقلاب موردخواست در واقعیت محقق نمی‌شود؟ وی در این «سروده/ تابلوی نقاشی» که در آن تصویر انقلاب را ترسیم می‌کند، بین «الصحو»، نمایندهٔ تحریک و تشویق مردم برای انقلاب و «الظل»، نمایندهٔ تکیه کردن بر تاریخ پرشکوه و درخشان اسلامی – فرعونی و «الندی»، نمایندهٔ آشکار کردن فطرت اولیهٔ انسان که عاشق آزادی است آمیختگی ایجاد می‌کند (همان: ۴۴۴)؛ آنجا که می‌گوید:

«قطرتان من الصحو،/ فی قطرتین من الظل،/ فی قطرهٔ من ندی» (عبدالمعطی حجازی، ۱۹۷۸: ۵۵).

(ترجمه: دو قطره از هوشیاری قرمز/ در دو قطره از سایه / در قطره‌ای از شبنم.)

«قلم‌موی نقاش/ ایزیس» برای کامل کردن تصویر تابلو، تکه‌های رنگ را جمع می‌کند؛ اما سؤال اینجاست که نقاش چه رنگ‌هایی را با هم درمی‌آمیزد؟ وی برای تکمیل «تابلو/ انقلاب»، «الصحو/ بیداری» را از جرقهٔ حاصل از سایش میخِ کفش‌های سربازان با زمین و «الظل/ رنگ سیاه» را از گردوغبار خاطرات بسیار دور برمی‌دارد و آن دو رنگ را با آب بلوری که از درون درخت سدر لبنان – همان الظل – کشیده شده است، مخلوط می‌کند:

«ترکب الریشهٔ الریح فی أثر اللون،/ تلقطه شذرهٔشذرهٔ/ من مسامیر أحذیهٔ الجند،/ من رهج الذکریات السحیقهٔ،/ تدخل فیأثره بطن أرزهٔ لبنان» (همان).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

(ترجمه: قلم‌مو، به‌دنبال رنگ، سوار بر باد می‌شود/ ذره‌ذره، آن را در بر می‌گیرد/ از میخ‌های کفش‌های سرباز/ از گردوغبار خاطرات دوردست/ وارد تابلو می‌شود؛ درون درخت سدر لبنان، او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.)

«قلم‌موی نقاشی/ ایزیس» با وجود اینکه قسمت‌های بریده‌شدهٔ رنگ‌ها را جمع می‌کند و همهٔ عناصر هنری لازم را برای انجام موفق «تابلو/ انقلاب» گرد می‌آورد؛ اما از نقاشی کشیدن روی «تابلو/ اوزیریس» درمانده است. شاعر از نقش کهن ایزیس دوری نمی‌کند، بلکه تأکید می‌کند که ایزیس همیشه قادر به انجام و اتمام آن است و تأکید می‌کند که اشتباه در مقدمه‌ها، سستی نتیجه را به‌دنبال دارد؛ به این معنا نیست که در نیروی جادویی ایزیس ضعف و سستی وجود دارد؛ بنابراین، شکافی وجود دارد که بر «شاعر/ نقاش» واجب است آن را اصلاح کند (مجاهد، ۱۹۹۸: ۹۸ و ۴۴۵) تا مشکل حل شود و انقلاب تحقق یابد:

«تشتف نطفته المستكنة نسغا فنسغا،/ و تجمع أشلاه حزمةحزمة / ثم تدعوه أن يتنفس،/ لكن سدى!» (عبدالمعطی حجازی، ۱۹۷۸: ۵۶)

(ترجمه: نطفهٔ پنهان‌شده را به‌صورت شیرهٔ گیاهی می‌خورد/ و اندام قطعه‌قطعه‌شدهٔ او را دسته‌دسته جمع می‌کند/ سپس از او می‌خواهد که نفس بکشد/ اما چه سود!)

در حقیقت، شاعر تأکید می‌کند که ایزیس معاصر مانند ایزیس اسطوره‌ای، توانایی دمیدن در روح و زنده کردن را دارد. ایزیس معاصر می‌داند که دمیدن روح باعث انقلاب می‌شود؛ به همین خاطر است که روحِ کم‌رنگ‌شده از تابلو را در ضمن عناصر آفرینش زندگی جست‌وجو می‌کند (الجازی، ۲۰۱۱: ۱۴۲) و تلاش می‌کند تا «راز زندگی/ روح کم‌رنگ» را که معادل نَفَس جادویی است و در سینه‌های آدم و اوزیریس دمیده می‌شود، بیابد.

خواننده در اینجا دچار حیرت و سرگردانی می‌شود؛ از این جهت که می‌پرسد چگونه رنگِ ناچیز و ناقص برای زنده کردن «تابلو/ انقلاب»، همان رنگی است که انقلاب را به وجود می‌آورد؟

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

شاعر در پاسخ به این پرسش بیان می‌کند که تفاوت بین رنگ موجود در تابلو و رنگی که از آن کم شده، تفاوت جوهری است؛ اما این تفاوت مورد توجه قرار نگرفته یا مشاهده نشده است؛ به‌سان غازی ناپیدا در افق یا دانه بذری پنهان؛ قطعاً این تفاوت، بین «تصویر و اصل» و بین «رؤیا و واقعیت» وجود دارد (مجاهد، ۱۹۹۸: ۴۴۵-۴۴۶):

«إنّ لونا هنا ینقص اللون/ کی یتنفس/ لون کحب اللقاح الذی لایری،/ کالأوز الذی غاب فی زبد الأفق» (عبدالمعطی حجازی، ۱۹۷۸: ۵۶).

(ترجمه: قطعاً از بین رنگ‌ها، رنگی کم شده است/ تا (انقلاب/ اوزیریس/ تابلو) بتواند نفس بکشد (زنده شود)/ این رنگ کم‌شده از تابلو، مانند دانهٔ بذری است که به چشم نمی‌آید/ به‌سان غازی که در افق دیده نمی‌شود.)

در ابتدا تصور می‌شود که «راز زندگی/ رنگ کم‌شده از تابلو» همان «گِل/ رنگ سیاه» - معادل سایه (الظل) - است؛ اما او متوجه می‌شود که در آفرینش گِل، آب عنصر اصلی به شمار می‌آید؛ بنابراین معتقد است که «آب/ رنگ سفید»- معادل شبنم (الندی) - همان رنگ اکسیر و آب حیات است؛ ولی حجازی در آهنگ نهایی، از آب روی برمی‌گرداند و «خون/ رنگ قرمز» - معادل بیداری (الصحو) - را انتخاب می‌کند. در حقیقت، حجازی بیان می‌کند که تبدیل «تابلو/ انقلاب» به «عملی شدن انقلاب» در گرو تبدیل رنگ قرمز به سیل حقیقی خون انقلابیون است که هزینهٔ سنگینی برای ملت مصر به‌حساب می‌آید (مجاهد، ۱۹۹۸: ۴۴۶).

«قل إنه الطین./ فلینظر الطین مم خلقناه!/ قل هو ماء./ و ما هو ماء، ولکن دم» (عبدالمعطی حجازی، ۱۹۷۸: ۵۶).

(ترجمه: بگو این رنگِ کم‌شده گِل (رنگ سیاه) است/ پس به گل نگاه کن که آن را از چه چیزی آفریدیم/ بگو این رنگ کم‌شده آب (رنگ سفید) است/ این رنگِ کم‌شده آب نیست، بلکه خون (رنگ قرمز) است.)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

لازم به ذکر است که شاعر در این بخش با سخن خداوند رابطهٔ بینامتنی برقرار می‌کند: «فلینظر الانسان مم خلق/ خلق من ماء دافق/ یخرج من بین الصلب و الترائب» (طارق: ۵-۷ و الجازی، ۲۰۱۱: ۳۸).

در نگاه کلی، از فراخوانی اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس و نحوهٔ به‌کارگیری آن دو در این سروده و هم‌سنجی با اصل اسطوره، به چند نکته می‌توان پی برد: نخست اینکه حجازی از شاعرانی است که بین شعر و هنرهای زیبا رابطه برقرار کرده است تا تابلوهای «عدلی رزق الله» حضور بارزی در شعرش داشته باشد (الجازی، ۲۰۱۱: ۳۸)؛ ازاین‌رو رفتار و کردار اسطورهٔ ایزیس را به «عدلی رزق الله» منتسب ساخت؛ همان کسی که ــ از رهگذر ابداعات هنری‌اش ــ تلاش می‌کرد انقلاب و شورش علیه اوضاع فاسد را در جان و نفس‌های مصریان زنده کند (مجاهد، ۱۹۹۸: ۴۸۳)؛ بنابراین، او این اسطوره را در خدمت تجربهٔ سیاسی - اجتماعی قرار داده است؛ ضمن اینکه شاعر با فراخوانی این اسطوره از رهگذر شگرد رفتار با بعدی نمایشی و بهره‌گیری از صیغهٔ غایب، به وی حضوری جزئی و گذرا داده است. این نیز گفتنی است که در تفسیری، «حجازی اسطورهٔ ایزیس را به‌خاطر زنده کردن امید در جان‌های فرزندان انقلاب که آرزومند رستاخیز دوباره هستند، به کار گرفته است» (الجازی، ۲۰۱۱: ۱۴۲). در حقیقت ایزیسِ حجازی در جست‌وجوی رنگ کم‌شده از تابلو است تا بتواند انقلاب را محقق سازد.

نکتهٔ دوم؛ از آنجا که شاعر معاصر نیازی حیاتی به رمز و اسطوره و دلالت‌های آن دارد، تصویر دیگری برای تغییرات مفاهیم و دیدگاه‌ها در این عصر به شمار می‌رود (أبوکشک، ۲۰۰۶: ۱۰۴)؛ لذا حجازی به این منظور از رمز و اسطوره در این شعر بهره گرفته است. در واقع «گرایش به رمز، نیاز شدید و ضروری به ساختمان دنیای خیالی و رؤیایی شاعر را پاسخ می‌دهد و برآورده می‌سازد» (العید، ۲۰۰۸: ۳۹۱)؛ ازاین‌رو حجازی برای برآورده کردن رؤیا و خیال خود ــ که همان برپایی انقلاب است ــ از زبانی نمادین و اسطوره‌ای استفاده می‌کند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

نکتهٔ سوم اینکه شاعر با این عبارت‌ها سروده‌اش را به پایان می‌برد: «قل هو اللون/ فی البدء کان/ وسوف یکون غداً!/ فاجرح السطح،/ إنّ غدا مفعمٌ/ ولسوف یسیل الدمْ» (عبدالمعطی حجازی، ۱۹۷۸: ۵۷).

(ترجمه: بگو آن رنگ است/ رنگی که در ابتدا بوده است/ و در آینده نیز خواهد بود/ بر سطح تابلو ضربه بزن (با قلم‌مویت بر سطح تابلو بزن)/ فردا پر است/ قطعاً خون جاری خواهد شد.)

او معتقد است که باید برای تحقق انقلاب، بهای سنگینی را پرداخت کرد. این بها همان ریختن خون و کشته شدن در راه وطن است. وی با به‌کارگیری حروف تأکید «إن، لام و سوف» بیان می‌کند که در روزهایی نزدیک، این انقلاب قطعاً محقق خواهد شد و ظلم‌وستم از بین خواهد رفت و باروری، حاصلخیزی و رونق بار دیگر به کشور باز خواهد گشت؛ بنابراین او با چنین خاتمه‌ای به آینده امیدوار است. دیگر اینکه حجازی اسطورهٔ موردنظر را به همان شکل اصلی و سنتی‌اش به کار نمی‌گیرد، بلکه می‌کوشد تا با بهره‌گیری از فن «آشنایی‌زدایی» بازآفرینی جدیدی داشته باشد و با خوانشی نوین، آن را از ایستایی بازدارد. مهم‌ترین تفاوت‌های چهرهٔ کهن و معاصر ایزیس از قرار زیر است:

در داستان اسطوره‌ای، ایزیس به جست‌وجوی تمام قسمت‌های تکه‌تکه‌شدهٔ بدن همسرش می‌پردازد و آن را می‌یابد، در حالی که در داستان معاصر، ایزیس موفق به پیدا کردن همهٔ تکه‌های رنگی به‌جز یکی از آن‌ها می‌شود و تنها بعد از جست‌وجوی بسیار و یافتن تکه‌های دیگر است که موفق به یافتن رنگ موردنظر می‌شود؛ اما فقط امیدوار است که اوزیریس/ انقلاب، زنده شود و رستاخیز و خیزش مجدد شکل گیرد. دیگر اینکه ایزیس اسطوره‌ای با تلاش و رنج بسیار، توانست اوزیریس را زنده کند، بدون اینکه خودش کشته شود یا آسیبی ببیند؛ اما ایزیس معاصر برای زنده کردن اوزیریس موردنظر (انقلاب) باید جان‌فشانی کند و در راه آن، خون خود و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

هم‌وطنانش بریزد تا انقلاب آغاز شود و باروری و حاصلخیزی به کشور بازگردد. همچنین کوشش ایزیس اسطوره‌ای برای پیدا کردن اوزیریس فردی است، در حالی که کوشش ایزیس معاصر برای زنده کردن اوزیریس (انقلاب) گروهی است؛ از آن جهت که باید خون‌های بسیاری در راه وطن ریخته شود و افراد بسیاری دست به فداکاری بزنند تا انقلاب به پیروزی برسد.

اینکه شاعر از یک اسطوره برداشت‌های متفاوت می‌کند، حکایت از انعطاف‌پذیر بودن اسطوره دارد. شاعر هرگاه بخواهد می‌تواند آن را با بافت کلی سروده‌اش سازگاری دهد؛ ضمن اینکه کاربرد متفاوت اسطوره از سوی شاعر، از رهگذر هنر نقاشی، گویای این حقیقت است که شاعر اهل خطر کردن و ابداع است و فضا و مفاهیم در سروده‌های او تکراری نیست.

۳. نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد می‌توان به این نتیجه رسید که اسطورهٔ مصری ایزیس و اوزیریس این فرصت را به شاعران معاصر مصر داده است تا با فراخوانی و به‌کارگیری آن در بستر شعرشان، ضمن پرهیز از خطابه‌گویی و بیان مستقیم، با زبانی نمادین و رمزگونه به ترسیم خواسته‌ها، آرزوها و دغدغه‌های جمعی و غیرشخصی بپردازند.

در نگاه جزئی‌تر، أمل دنقل به اسطورهٔ حاضر نگاهی نسبتاً بدبینانه دارد و درست بر نقطهٔ تاریک و مسئله‌دار آن تمرکز کرده است و در همان حال با تلفیق سازه‌های دینی داستان شام آخرِ حضرت مسیح، به مخاطب القا می‌نماید که اوزیریسِ وی برعکس بعد اسطوره‌ای و کهن خود، خیزشی در دستور کار ندارد و به بن‌بست سیاسی و اجتماعی رسیده است. ایزیس هم در بعد جدید خود، شخصیتی مطرود و غربت‌زده است که کسی به زاری و شیون وی برای یافتن اوزیریس توجهی ندارد.

صلاح عبدالصبور برخلاف أمل دنقل – که نسبت به میراث اسطوره‌ای وارونه‌گرایی و آشنایی‌زدایی داشته است – خوانشی خوش‌بینانه از اسطوره ارائه می‌دهد. او با گذر از مرز زمان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

و پیوند میان گذشتهٔ اسطوره‌ای و دورهٔ معاصر، از جمال عبدالناصر شخصیتی اسطوره‌ای ارائه می‌دهد که به باور او مصر را به اوج شکوفایی رسانده است. او با شاهکارهایی که در دورهٔ حکومت خود بر مصر داشته، معادل همان ایزیسی است که رستاخیز اوزیریس جدید یا همان مصر در دستور کارش قرار دارد.

عبدالمعطی حجازی نیز از سر تعهد و دغدغه‌ای که برای کشورش داشته است، با الهام‌گیری از اسطورهٔ یادشده در جست‌وجوی تولدی دیگر برای مصر است؛ لذا برای برپایی انقلاب موردنظر خود به بازآفرینی ایزیس می‌پردازد و از رهگذر شگرد «آشنایی‌زدایی» تجربهٔ معاصر خود را بر آن اسطوره حمل می‌کند. این شاعر از زاویهٔ هنری به این اسطوره توجه کرده و کوشیده است سایه‌روشن آیندهٔ مصر را از کانال اسطوره ترسیم نماید. با این‌همه باید گفت: اگر دنقل بر نقطهٔ تیرهٔ اسطوره تمرکز کرده است و عبدالصبور بر نقطهٔ روشن آن، نگاه حجازی نسبت به این اسطوره نگاهی خاکستری‌رنگ است و به‌نوعی مخاطب شعر وی بین امید و ناامیدی در نوسان قرار می‌گیرد.

در نگاهی دیگر هم‌سنجی شیوه‌های فراخوانی شخصیت اسطوره‌ای نیز حکایت از این امر دارد که تنوع‌بخشی در نحوهٔ فراخوانی شخصیت‌های اسطوره‌ای در دستور کار شاعران بوده است تا از رهگذر آن، بر بعد نمایشی متن بیفزایند؛ بدین‌گونه که ایزیس در شعر دنقل با تصریح به نام، به صیغهٔ غایب و اوزیریس با تصریح به نام و بیان رفتار، به صیغهٔ متکلم حضور دارد و شاعر کوشیده است بین اوزیریس و عیسی مسیح آمیختگی ایجاد کند. در شعر عبدالصبور ایزیس با به‌کارگیری دوم شخص مفرد، حالت خطاب به خود می‌گیرد و دربارهٔ هوروس نیز با صیغهٔ غایب سخن گفته شده است؛ اگرچه شاعر برای عینی‌تر کردن شخصیت، به بیان رفتار دو شخصیت پرداخته و کوشیده است شخصیت عبدالناصر را با ایزیس پیوند زند. صیغهٔ حضور دو شخصیت اسطوره‌ای در شعر حجازی نیز غایب است. شاعر به‌نوعی درباره‌اش سخن گفته و با آن یکی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

نشده است؛ با این حال از ترسیم رفتار آن دو غافل نبوده و تلاش کرده است شخصیت ایزیس را با «عدلی رزق الله» پیوند دهد.

پی‌نوشت

۱. Isis.

۲. Osiris.

۳. Horus.

۴. اشتراک عینی، جفت محسوس، مقارنهٔ عینی یا معادل موضوعی الیوت، یعنی به‌جای تصریح به احساسات شخصی در متن، باید آن احساسات به‌صورت غیرمستقیم و به‌وسیلهٔ آفرینش سلسه‌ای از موقعیت‌ها، وقایع و صحنه‌ها به خواننده القا شود (الیوت، ۱۳۷۵: ۶۸)؛ به‌عبارت دیگر هنر باید از رهگذر استفادهٔ عینی از نمادهای فراگیر و جامع و نه از راه بیان احساسات شخصی، آفریده شود (هارلند، ۱۳۸۶: ۱۴۷).

منابع

قرآن کریم.

کتاب مقدس.

أبوعلی، رجاء (۲۰۰۹). *الأسطورة فی شعر أدونیس*. دمشق: التکوین للتألیف والترجمة والنشر.

أبوغالی، مختار علی (۲۰۰۶). *الأسطورة المحوریة فی الشعر العربی المعاصر*، مصر: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

أبوکشک، زاهرة توفیق (۲۰۰۶). *الاتجاه الأسطوری فی الدراسات النقدیة للشعر العربی الحدیث*. مؤتة: جامعة مؤتة.

الیوت، تی. اس (۱۳۷۵). *برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی*. ترجمهٔ محمد دامادی. تهران: ناشر.

برن، لوسیلا؛ گاردنر، جین ف؛ پیج، ر. ی؛ هارت، جرج و جین گرین، میراندا (۱۳۸۳). *جهان اسطوره‌ها*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

بیرلین، ج. ف (۱۳۸۶). *اسطوره‌های موازی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

الجازی، زیاد جایز (۲۰۱۱). *ظواهر أسلوبیهٔ فی شعر أحمد عبدالمعطی حجازی*. مؤتهٔ: جامعهٔ مؤتهٔ.

جحا، میشال خلیل (۱۹۹۹). *الشعر العربی الحدیث من أحمد شوقی إلی محمود درویش*. بیروت: دارالعودهٔ.

دنقل، أمل (۲۰۱۰). *الأعمال الکاملهٔ*. قاهره: دارالشروق.

رزنبرگ، دنا (۱۳۸۱). *اسطورهٔ ایزیس، اوزیریس و حماسهٔ گیل‌گمش*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

الزبیدی، علی قاسم (۲۰۰۹). *درامیهٔ النص الشعری الحدیث*. دمشق: دارالزمان للطباعهٔ والنشر والتوزیع.

عبدالصبور، صلاح (۱۹۷۱). *تأملات فی زمن جریح*. بیروت: دارالعودهٔ.

ـــــــــــــ (۱۹۶۹). *حیاتی فی الشعر*. بیروت: دارالعودهٔ.

عبدالمعطی حجازی، أحمد (۱۹۷۸). *کائنات مملکهٔ اللیل*. بیروت: دارالآداب.

علاق، فاتح (۲۰۰۵). *مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربی الحر*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

العید، یمنی (۲۰۰۸). *فی القول الشعری، الشعریهٔ والمرجعیهٔ الحداثهٔ والقناع*. بیروت: دارالفارابی.

فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۲). *شاخهٔ زرین*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

کندی، محمدعلی (۲۰۰۳). *الرمز والقناع فی الشعر العربی الحدیث*. بیروت: دارالکتاب الجدیدهٔ المتحدهٔ.

مجاهد، أحمد (۱۹۹۸). *أشکال التناص الشعری دراسهٔ فی توظیف الشخصیات التراثیهٔ*. بلا مکان: الهیئهٔ المصریهٔ العامهٔ للکتاب.

مجلی، نسیم (۱۹۹۴). *أمیر شعراء الرفض*. القاهرهٔ: الهیئهٔ المصریهٔ العامهٔ للکتاب.

المقالح، عبدالعزیز (۲۰۰۰). *ثلاثیات نقدیهٔ*. بیروت: المؤسسهٔ الجامعیهٔ للدراسات والنشر والتوزیع.

وارنر، رکس (۱۳۸۶). *دانشنامهٔ اساطیر جهان*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۶). دیباچه‌ای تاریخی بر نظریهٔ ادبی، از افلاطون تا بارت. ترجمهٔ بهزاد برکت. رشت: دانشگاه گیلان.

هوک، ساموئل هنری (بی‌تا). *اساطیر خاورمیانه*. ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور. تهران: روشنگران.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]

یوسف، جمال حسنی علی (۲۰۰۸). *صورة النار فی الشعر المعاصر: مصادرها، دلالاتها، ملامحها الفنیة*. بلا مکان: العلم والإیمان للنشر والتوزیع.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.1.0]