

## تأثیرپذیری رمزگرایی عبدالوهاب بیاتی از مولوی

یحیی معروف<sup>۱</sup>، سارا رحیمی پور<sup>۲</sup>

### چکیده

عبدالوهاب بیاتی از جمله شاعرانی است که رمز در شعرش حضوری فعال دارد؛ از جمله رموز قدیمی، که شاعر از آن به زیبایی هرچه تمام‌تر بهره می‌گیرد، رموز تصوف است. بررسی زندگی شاعر نشان می‌دهد که او به‌خوبی مولوی را می‌شناخته و با آثار او آشنایی کامل داشته است؛ لذا این تحقیق در پی آن است تا به این سؤالات پاسخ گوید: ۱. آیا بیاتی در رموز شعری خود، از مولوی تأثیر پذیرفته است؟ ۲. چه رموزی از اشعار مولوی توجه او را به خود جلب کرده است؟ ۳. با توجه به اینکه بیاتی شاعری انقلابی است، چه هدفی از کاربرد اصطلاحات صوفیانه‌ی اشعار مولوی دارد؟

فرضیه‌های این مقاله نیز عبارت است از: ۱. با بررسی دیوان بیاتی، تأثیرپذیری او از مولوی قابل اثبات است. ۲. بیشترین تأثیرپذیری بیاتی برگرفته از "نی‌نامه"ی مولوی و رموز مهم آن همچون "نی" و نیز "دیوان شمس" و نمادهای مهمی مانند "شمس" و "غزال" است. ۳. "بیاتی" هرچند از رموز عارفانه‌ی "مولوی" استفاده می‌کند، آن را با هدف شعری خود که همان طرح انقلاب و آزادی است، هم‌رنگ می‌سازد و درواقع، این رموز را از معانی اولیه‌ی خود خالی، و همچون لباسی بر پیکره‌ی افکار انقلابی‌اش می‌پوشاند. **کلیدواژه‌ها:** عبدالوهاب بیاتی، مولوی، رمز، نی‌نامه، دیوان شمس.

y.marof@yahoo.com

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه

تاریخ دریافت: ۱۸/۸/۹۰ تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۰/۶

## مقدمه

عراق، یکی از سرزمین‌های زخم‌خورده‌ی استعمار است. از آنجا که هر زمان، سایه‌ی شوم استعمار بر کشوری افتد، درخت فکر و اندیشه از خورشید معرفت بی‌بهره و از شکوفایی بازمی‌ایستد، لذا فرهنگ و ادب آن ملت در سرایشی سقوط می‌افتد. در این زمان است که باید پیام‌آوران سرزمین ادب، با پیام انقلاب و آزادی، ققنوس‌وار، نور معرفت را به جان‌ها برسانند تا بتوانند شاهد تولد درخت آزادی در مملکت خویش باشند.

عبدالوهاب بیاتی، شاعر متعهد سرزمین عراق، یکی از این پیام‌آوران است. او در کنار نازک‌الملائکه و بدر شاکر سیاب، به عنوان ضلع سوم بنیانگذاران شعر نو عراق محسوب می‌شوند. وی به دلیل بهره‌گیری زیبا و ماهرانه از رموز و اسطوره‌ها و پردازش نیکوی آن، سرآمد و مشهور شده است.

مطالعات گسترده و دامنه‌دار بیاتی از فرهنگ و ادبیات سایر ملل، سبب شد که شعر وی از نظر معانی و ساخت، غنی و جاودان شود. یکی از این تمدن‌ها، تمدن ایرانی است. بیاتی، از شیفتگان فرهنگ و تمدن ایرانی بود و شاید در میان شاعران عرب، کمتر کسی را بتوان یافت که این‌گونه نمادهای فرهنگی و ادبی ایران را در شعر خود به کار گرفته باشد. "ماه شیراز، محاکمه در نیشابور، رنج‌های فریدالدین عطار، تصویر جوانی سهروردی، بازخوانی دیوان شمس تبریزی، سوگ سروده‌ای برای حافظ شیرازی"، تنها چند عنوان برگرفته از کتاب‌ها و شعرهای اوست. این امر، به‌خوبی گواه تأثیرپذیری بیاتی از ادبیات ایران است. اما باوجود بررسی‌های تطبیقی فراوانی که درباره‌ی اشعار او با شاعران ایرانی همچون خیام، حافظ، مهدی اخوان ثالث و... صورت گرفته، به نظر می‌رسد هنوز ناگفته‌های بسیاری در این زمینه وجود دارد.

با توجه به اینکه شرایط فکری و عقیدتی، تحولات سیاسی و اجتماعی عصر شاعر، به مثابه ظرفی است که شعر در آن شکل می‌گیرد، لذا شناخت این زمینه‌ها به درک، فهم و تفسیر آثار شاعر کمک شایانی می‌کند. این مسئله در شعر نو از اهمیت بالاتری برخوردار است؛ زیرا سایه‌ای از پیچیدگی و ابهام بر آن حکمفرماست؛ لذا قبل از ورود به بحث، ذکر گزیده‌ای درباره‌ی زندگی و شرایط سیاسی - اجتماعی این دو شاعر ضروری است.

### پیشینه‌ی تحقیق

مولوی، شاعری است که شعر او بارها مورد بررسی برترین ناقدان و مفسران قرار گرفته است. کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات درباره اشعار "مولوی" به اندازه‌ای فراوان است که ذکر آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد؛ اما در اینجا به دو نمونه از اشعار او، که در این مقاله نیز مورد استناد قرار گرفته اشاره می‌شود: از جمله کتابهای ارزشمندی که در زمینه‌ی رموز عرفانی او نوشته شده، کتاب "هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس" از دکتر علی محمدی آسیابادی است. از دیگر کتاب‌های ارزشمند در زمینه‌ی اشعار مولوی، می‌توان به "شرح مثنوی شریف" از استاد فروزانفر اشاره کرد.

اشعار "بیاتی" نیز با توجه به اینکه او یکی از بارزترین شاعران عراق محسوب می‌شود، از جهات مختلفی بررسی شده و در مورد اشعارش کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های فراوانی به رشته‌ی تحریر درآمده است. از جمله کتاب «عبدالوهاب البیاتی و الشعر العراقي الحديث» از دکتر احسان عباس که به بررسی تحلیلی دیوان اول او می‌پردازد، کتاب "الرؤیا فی شعر البیاتی" از محیی‌الدین صبحی، کتاب "عبدالوهاب البیاتی فی مرآة الشرق" از زاهر الجیزانی، کتاب "عبدالوهاب البیاتی فی إسبانيا" از حامد ابواحمد و یا مقاله‌ای تحلیلی از دکتر

علی نجفی ایوکی با عنوان «اسطوره‌های برجسته در شعر عبدالوهاب البیاتی»، و "التناصر الصوفی فی شعر البیاتی" از احمد طعمه حلبی. علاوه بر آن‌ها می‌توان به پایان‌نامه‌های دکتر با عنوان «الترمیم فی شعر عبدالوهاب البیاتی» از حسن عبد عوده و "عبدالوهاب البیاتی، حیات و شعره دراسات نقدیه" از ناهده فوزی که به صورت کتاب نیز به چاپ رسیده، اشاره کرد.

بیاتی خود نیز کتاب "تجربتی الشعریه" را درباره‌ی اشعارش نگاشته است. زندگی مولوی و اوضاع اجتماعی و سیاسی عصر او جلال‌الدین محمد بلخی، یکی از نام‌آورترین شاعران عارف قرن هفتم هجری است. او به سال ۶۰۴ هجری در بلخ متولد شد. زندگی واقعی او به عنوان یک شاعر شیفته و عارف، بعد از انقلاب حال او در اثر آشنایی با شمس تبریزی آغاز شد (بنگرید: صفا، ۱۳۸۴: ۲/۹۶).

قرن هفتم و هشتم، پرحادثه‌ترین دوران تاریخ ایران از نظر قتل‌عام‌ها و ویرانی‌های پیاپی است. این دوره با حمله مغول و تاتار آغاز و به حمله تیمور و حکومت جبارانه‌ی او پایان یافت. حاصل این وضع، فقر روزافزون و خرابی‌های پیاپی و سستی‌های دمام برای مردم ایران بود. بدترین و خطرناک‌ترین نتیجه‌ی اوضاعی که با حمله مغول پیش آمد، انحطاط عقلی و فکری بود؛ اما خوشبختانه، پناهگاه‌های فرهنگ ایران سبب شد که تمدن ایرانی حفظ شود؛ از جمله‌ی این پناهگاه‌ها، آسیای صغیر یعنی روم بود که تا چندی گریزگاه فراریان ایرانی از جمله بهاء‌الدین محمد بلخی، پدر مولوی بود. تصویف در این دو قرن، رواج روزافزونی یافت؛ به همین دلیل، سرودن منظومه‌های عرفانی آمیخته با بحث‌های تربیتی و اجتماعی در این دوره، رواج بیشتری داشت به علاوه آنکه آشفته‌گی وضع زمان و رواج فساد، متفکران را به ذکر موعظه و نصیحت وادار می‌کرد. بزرگ‌ترین شاعری که به سرودن یک منظومه‌ی مفصل و جامع عرفانی

توجه کرد، مولوی بود. مثنوی او و دیوان غزل‌ها و رباعیات وی، از والاترین نمونه‌های شعر عرفانی فارسی است که در قرن‌های بعد منشأ تقلید و ایجاد اثرهای عرفانی فراوانی شد.

### زندگی عبدالوهاب بیاتی

عبدالوهاب بیاتی در سال ۱۹۲۶ میلادی در روستایی در عراق به دنیا آمد. تحصیلات دبیرستان و دانشگاه را در بغداد، در حالی که در محله‌ای فقیرنشین، نزدیک مزار صوفی معروف، عبدالقادر گیلانی ساکن بود، گذراند (ابواحمد، ۱۹۹۱: ۲۱۵). در سال ۱۹۵۰ از مرکز تربیت معلم در رشته‌ی زبان و ادبیات عربی فارغ‌التحصیل شد. اندکی بعد به خاطر گرایش‌های تند سیاسی اخراج شد. پس از انقلاب ۱۹۵۸ به عراق بازگشت. در سال ۱۹۶۴ به دعوت "جمال عبد الناصر" به مصر رفت و تا سال ۱۹۷۱ در آنجا بود (کامل، ۱۹۹۶: ۳۳۸).

اولین دیوان شعری او به نام «ملائکه و شیاطین» در سال ۱۹۵۰ منتشر شد. در سال ۱۹۵۴، دومین دیوان شعری خود به نام «أباریق مهشمه» را به چاپ رساند (جحاً، ۱۹۹۹: ۳۷۲). وی در این کتاب، چهره‌ی راستین خود را نشان می‌دهد و کتاب اول، هر چند از افکار انسانی به‌دور نبود، اما روح رمانتیکی ضعیفی بر آن حاکم است. پس از آن دیوان‌های متعددی را به چاپ رساند.

در سال ۱۹۶۳ حکومت وقت گذرنامه‌ی عراقی او را باطل کرد و تابعیت عراقی از وی سلب شد؛ اما در سال ۱۹۶۷ مجدداً تابعیت عراقی را به او بازگرداندند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۹۵ و ۱۹۶). دوران پایانی عمر خود در اردن بود، سپس به دمشق رفت و در سال ۱۹۹۹ دار فانی را وداع گفت. (الروضان، ۲۰۰۵: ۳۳۷).

### تأثیرپذیری بیاتی از مولوی

بیاتی پس از ورود به ایران در یک سخنرانی در تاریخ ۱۳۷۸/۴/۱۶ که ترجمه‌ی آن توسط موسی بیدج در مقاله‌ای به نگارش درآمده است، می‌گوید: (بیدج، ۱۳۶۷، ص ۱۱۲) «اولین برخورد من با شعر ایران در دوره‌ی ابتدائی بود که من ترجمه‌ی شعر عمر خیام را به عربی خواندم و شیفته‌ی این شاعر شدم... بعد از خیام در همان دوران کودکی، دیوان مولوی را در کتابخانه‌ی پدر بزرگم پیدا کردم. به ایشان می‌گفتم برای من شرح بده که وی چه گفته است؛ اما پدر بزرگ می‌گفت این متون شرح‌پذیر نیست. این‌ها متون معجزه‌آمیزی است که فقط باید خواند و درک کرد؛ نه به آن افزود و نه از آن کاست».

"بیاتی" در کنار "بدر شاکر سیاب" و "نازک الملائکه"، به عنوان ضلع سوم بنیانگذاران شعر نو عراق محسوب می‌شود. او شاعری است که در رمزگرایی، دستی توانا دارد و چنان رموز شعری خود را با چیره‌دستی به‌کار می‌برد که در مواردی، فهم این رموز برخواننده دشوار می‌شود. این رمزگرایی در ادبیات، پدیده‌ای نو نیست بلکه در متون صوفیه سابقه دارد؛ تا جایی که شاید بتوان متون صوفیه را یکی از ریشه‌های اصلی در رمزگرایی ادب معاصر دانست. بیاتی نیز در شعر خود توجهی آشکار به صوفیه و اصطلاحات عرفانی آن‌ها دارد و هرچند که خود، شاعری عارف نیست، به‌گونه‌ای زیبا مفاهیم صوفیانه را در شعرش به‌کار می‌برد و آن را با اهداف شعری‌اش هم‌رنگ می‌سازد. فرهنگ عرفانی بیاتی از چشمه‌های جوشان ادبیات عرفانی جهان و بزرگ‌ترین شعرای متصوفه سیراب می‌شود و چه کسی است که نام شعر عرفانی را بشنود و مولوی در ذهنش تداعی نگردد؟ او در شعرش بارها به نام مولوی تصریح دارد:

ممنوع: أفلاطون / و أرسطو و المتنبي و جلال‌الدین / فی هذا الحجر الملعون

(بیاتی، ۱۹۹۵: ۲ / ۴۲۰)

**ترجمه:** (ورود) افلاطون، ارسطو، متنبی و جلال‌الدین رومی (مولانا) در این سنگ لعنت شده ممنوع است.

بیاتی در کتاب تجربتی الشعریة، درباره‌ی مولوی می‌گوید:

"و من الشعراء الذین قرأتهم باهتمام بالغ: الجامی و جلال‌الدین الرومی و فریدالدین العطار و الخیام و طاغور. لقد عانی هؤلاء محنة استبطن العالم و محاوله الكشف عن حقائقه الكلية من خلال التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة" (بیاتی، ۱۹۹۳؛ ۲۵).

**ترجمه:** جامی، جلال‌الدین رومی، فریدالدین عطار، خیام و تاگور از جمله شاعرانی هستند که با توجه فراوان، آثارشان را مطالعه کردم. این شاعران در راستای کاوش جهان و تلاش در جهت کشف حقایق کلی آن از طریق تصوف آمیخته با دیدگاه نافذ شعری، رنج بسیاری متحمل شدند.

اما همان‌طور که تأثیرپذیری یک شاعر هنرمند، باید به منظور بیان تجربیات شعری خود باشد، نه اینکه تنها مفاهیم شعری دیگران را بازگو کند، بیاتی نیز هنرمندانه از مولوی و شعر او تأثیر می‌پذیرد؛ زیرا درنهایت، این مفاهیم صوفیانه‌ی شعر مولوی را در اختیار تجربیات شعری خود قرار می‌دهد و حتی به نحوی این مفاهیم را هنرمندانه در شعر خود به‌کار می‌گیرد که به‌راحتی این تأثیرپذیری او از مولوی، جز با کندوکاو و مطالعه‌ی دقیق، مشهود نیست. در ادامه، این تأثیرپذیری در دو بخش، نی‌نامه و دیوان شمس مورد کنکاش قرار می‌گیرد:

#### **الف: بیاتی و "نی‌نامه"**

مثنوی معنوی، مهم‌ترین منظومه‌ی عرفانی جهان، با "نی‌نامه" آغاز می‌شود. اهمیت "نی‌نامه" به اندازه‌ای است که شارحان مثنوی، آن را به عنوان هسته‌ی اصلی تمامی شش دفتر مثنوی می‌دانند و درواقع، تمامی شش دفتر را

تفسیرگونه‌ای از این ابیات می‌دانند (بنگرید: زرین کوب، ۱۳۸۶: ۲۶) می‌توان گفت رمز "نی" در مثنوی، رمزی بسیار پرکاربرد است؛ تا جایی که به نقل از استاد فروزانفر بالغ بر ۲۵ بار مایه‌ی تمثیل قرار می‌گیرد. (همو، ۱۳۷۱: ۳ و ۴ و ۵)

"بیاتی" نیز از مفاهیم "نی‌نامه" استفاده می‌کند و با الهام از مفاهیم این رموز، معنای دیگری که متناسب با معانی عارفانه‌ی "نی‌نامه" و در عین حال، متناسب با اهداف شعری خود باشد، به این اصطلاحات می‌بخشد. تشبیه خود یا عاشق به "نی"، نالیدن و گریستن "نی" در فراق یار، آتش سوزان عشق در سینه‌ی عاشق، حکایت راه پر خون عشق و... همه و همه مضامینی است که "بیاتی" از آن استفاده می‌کند:

قالت عائشة للنای الباکي: من يقتل هذا الشاعر أو يُعتقه/ من نار الحب الأبدية.  
ها هو ذا أوغل في السكر/ و أصبح بي مجنوناً، و أنا أصبحت به... أيضاً (بیاتی، ۱۹۹۵: ۲/۴۴۳).

ترجمه: عایشه به نی گریان گفت: چه کسی این شاعر را می‌کشد یا او را از آتش عشق ابدی آزاد می‌کند؟ همانا او در مستی فرو رفت و عاشق من شد و من نیز (عاشق او) شدم.  
و یا:

كانت عائشة في شقتي نايًا يبيكي / و أنا أحكي / عن ألم الحب (همان، ۴۴۶).  
ترجمه: عایشه در نیمه‌ی من نی‌ای بود که می‌گریست و من از درد عشق سخن می‌گویم.

اما تأثیرپذیری بیاتی از "نی‌نامه" در قصیده‌ی "جلال‌الدین الرومی" به اوج خود می‌رسد تا جایی که اگر این قصیده را در کنار "نی‌نامه"ی مولوی قرار



دهیم، شاید بتوان آن را "نی‌نامه" به زبان عربی نامید. نام این قصیده، خود گواهی بر این تأثیرپذیری است که در این قصیده به وضوح مشخص است:

"أصغِ إِلَى النَّايِ يَثْنُ رَاوِيًا" / قَالَ جَلالُ الدِّينِ / النَّارُ فِي النَّايِ / وَ فِي لَواعِجِ  
 الْمُحِبِّ / وَ الحَزِينِ / النَّايُ يَحْكِي عَنْ طَرِيقِ طَافِحِ بِالدَّمِ / يَحْكِي مِثْلَما السِّنِينِ /  
 "شِيرِينُ" يا حَبِيبَتِي / "شِيرِينُ" / دارَ الزَّمانِ / احترقتِ فراشتي / تَغضَّنَ الجَبِينُ /  
 وانظفأ المصباحُ، لَكِنِّي مَعَ السَّارِينِ / مَعَ المَحْبِينِ، مَعَ الباكينِ / أَحْمَلُ أَكفانِي / يَثْنُ  
 رَاوِيًا / قال جلالُ الدِّينِ: / "من راحَ فِي النُّومِ سِلا المَاضِي" / مَعَ الباكينِ / "شِيرِينُ" يا  
 حَبِيبَتِي / شِيرِينُ (همان، ۱ / ۴۶۹).

ترجمه: به صدای نای گوش فراده که حکایت کنان ناله سر می‌دهد /  
 جلال‌الدین گفت / آتش در نی / و در سوز و گدازهای عاشق / و غم زده است / نی  
 از راهی پر خون حکایت می‌کند / حکایتی مانند حکایت سالیان / شیرین! ای  
 محبوبه‌ی من! / شیرین! / روزگار سپری شد / پروانه‌ام سوخت / به پیشانی، چین و  
 چروک افتاد / چراغ خاموش شد / اما من با رهسپارانم / با عاشقان و با گریه  
 کنندگانم / کفن‌هایم را با خود دارم / (نی) حکایت‌کنان ناله می‌کند / جلال‌الدین  
 گفت: / کسی که به خواب رود گذشته را فراموش می‌کند / با گریه‌کنندگان /  
 شیرین! ای محبوبه‌ی من! / شیرین!

بیاتی در قسمت اول قصیده یعنی ابیات اول تا دهم، آشکارا یا به اشاره، به  
 "نی‌نامه" می‌پردازد. بیت اول «أصغِ إِلَى النَّايِ يَثْنُ رَاوِيًا»، ترجمه‌ای از بیت اول  
 "نی‌نامه" مولوی است: (مولوی، ۱۳۸۰: ۱۳)

بشنو از نی چون حکایت می‌کند / از جدایی‌ها شکایت می‌کند

سپس در بیت "النار فی النای" به این دو بیت از "نی‌نامه" اشاره‌ای دارد:

آتش است این بانگ نای و نیست باد      هر که این آتش ندارد نیست باد  
آتش عشق است کاندر نی فتاد      جوشش عشق است کاندر می فتاد  
(همان)

مصراع "النای یحکی عن طریقِ طافحِ بالدم" در قصیده‌ی بیاتی، دقیقاً برگرفته از بیت زیر از مولوی است:

نی حدیث راه پرخون میکند      قصه‌های عشق مجنون می کند  
(همان)

به نظر می‌رسد بیاتی، با ذکر نام "شیرین"، که نامی پارسی است؛ عشق او را در کنار عشق "مجنون" قرار داده است؛ بدین ترتیب، اگر بخواهیم بیت "یحکی مثلما السنین" و "دار الزمان" را در پیکره‌ی کلی قصیده، بررسی کنیم این ابیات می‌توانند نشانگر این بیت "نی‌نامه" باشند:

در غم ما روزها بی‌گناه شد      روزها با سوزها همراه شد  
(همان)

هردوی این ابیات، اشارتی به طولانی شدن زمان وصال محبوب دارد. اما در قسمت دوم قصیده، شاعر می‌خواهد آنچه که از مضامین "نی‌نامه" گرفته را با تجربیات شاعرانه‌اش موافق سازد؛ به این ترتیب، شاعر با اشاره به فضای خفقان‌آور حاکم بر جامعه‌ی عراق، مضامین عارفانه‌ی "نی‌نامه" را در شعرش، در هاله‌ای از ابهام قرار داده است. پروانه‌ی سوخته، پیشانی چروک‌بسته، خاموشی چراغ، همه و همه چیزی جز امیدهای ناامید بیاتی نیست. تشبیهات، هرچند متفاوت‌اند، همگی در راستای یک هدف بیان می‌شوند. سایه‌های سنگین ظلم و ستم، چراغ‌های امید را به خاموشی کشانده است. فریادهای مبارزان، راه به جایی نمی‌برد؛ اما با این حال از تلاش باز نمی‌ایستند، هرچند که کفن‌پوشان، با چشمانی گریان، فریاد آزادی سردهند. تابلویی که بیاتی در قسمت دوم شعر خود به تصویر کشیده، نمایانگر مبارزه و جهاد در راه آزادی است.

بیاتی، انقلابش را با سخن از عشق درمی‌آمیزد؛ اما عشق در فرهنگ او، آن رابطه‌ی دو طرفه‌ی عاشق و معشوق نیست، بلکه علاقه‌ای گسترده و عمیق است. عشق در نزد او، ندای زندگی است که باروری و نوآوری را مورد خطاب قرار می‌دهد. نظر او به عشق، نظری کلی است: عشق به معشوق، همسر، وطن، انقلاب یا انسانیت. درواقع، عشق او پاسخی به منطق زور استعمار است (بنگرید: کریمی، ۱۹۸۰: ۴۱)؛ بنابراین اگر وی در این فضای انقلابی شعرش، از "شیرین" سخن می‌گوید، جای شگفتی نیست؛ زیرا "شیرین" نمادی از آزادی و وطن است. شاید بیاتی در این کلمه، نیم‌نگاهی به معنای فارسی کلمه‌ی "شیرین" نیز داشته است.

در این جو سیاه ظلم و ستم است که بیاتی کنج عزلت برمی‌گزیند و چونان "نی" از دوری نیستان آزادی در وطنش، که از آن دور افتاده و به تبعید رفته، می‌نالند. عشق به پرگشودن در آسمان آزادی، در سینه‌ی تنگ او آتش می‌زند. عشقی که برای رسیدن به آن، باید از راه پرخون مبارزه گذر کرد؛ بنابراین، بیاتی، هرچند بخشی از مهم‌ترین عناصر "نی‌نامه"، یعنی «نی، عشق، راه پرخون، و طولانی شدن زمان وصال به محبوب» را به‌کار می‌گیرد و حتی قالب‌های بسیار نزدیک به "نی‌نامه" در شعرش استفاده می‌کند، کار او تقلید محض نبوده، بلکه به زیبایی هر چه تمام‌تر آن را به منظور بیان افکار و احساساتش، قرار می‌دهد.

بیاتی، در قصیده‌ی دیگری، از دیوان "بستان عائشه" به نام "النای"، بار دیگر مفهومی انقلابی بر "نی" می‌دمد و آشکارا، آن را انسان مقاوم و مبارز می‌خواند:

النایُ یبکی: إنَّهَا الغَابَاتُ، تَبْحَثُ، سِیدِی، / عَن قَوْتِهَا فِی بَاطِنِ الْأَرْضِ الْعَمِیقِ /  
النایُ یبکی: إنَّهَا رِیحُ الخَرِیفِ / النایُ یبکی: إنَّهَا الْأَبْرَاجُ دَاهِمَهَا الحَرِیقُ / النایُ:  
إنَّسانٌ یقاومُ موْتَه / موْتِ الطَّبِیعَةِ وَ الفِصُولِ (بیاتی، ۱۹۹۵: ۲/۴۵۴)

ترجمه: "نی" می‌گوید: ای سرورم! قصه چنین است که جنگل‌ها به دنبال خوراک خود در دل زمین هستند/ "نی" می‌گوید: خوراک او باد پاییزی است/ "نی" می‌گوید: قصه چنین است که برج‌ها را، آتش بلعیده/ "نی" انسانی است که در برابر مرگش مقاومت می‌کند/ مرگ طبیعت و فصل‌ها.

در تحلیل این قصیده باید گفت: جنگل چیزی است که روح، تیرگی، وحشت و بیراهه را الهام می‌کند و البته این معنا تقریباً مخالف با مفهوم غربی آن است؛ زیرا اروپاییان آن را به عنوان پناهگاهی در مقابل گرما یا امثال آن می‌دانند و در واقع برداشتی خوشایند از آن دارند؛ اما اعراب، که به دلیل شرایط اقلیمی، انسی با جنگل ندارند، آشنایی آنان با جنگل، غالباً، از طریق قصه‌های کودکانه و تصاویر الهامی آن‌ها در کودکی، صورت می‌گیرد (بنگرید: عز الدین اسماعیل، ۲۰۰۷، ۱۴۸). تصویر نخست در این قصیده، جنگلی است که به دنبال خوراک خود در دل زمین است. جنگل در این قصیده نمادی از جامعه‌ی اوست که هول و هراس استعمار بر آن سایه افکنده است و می‌کوشد تا از عمق زمین، تغذیه کرده و زنده بماند؛ اما خوراکی که می‌یابد، تنها باد پاییزی است و این یعنی ظلم و ستم و خفقان از همه سو، راه شکوفایی را بر جامعه بسته است. تصویر دوم قصیده، برج‌های سوخته در آتش است؛ از آنجا که برج می‌تواند نمادی از دیده‌بانی و امنیت باشد، سوختن آن نیز نشانه‌ای از نبود امنیت در جامعه است؛ اما در این میان، انسان مبارز و درحقیقت، خود بیاتی، چونان "نی" ناله سر می‌دهد؛ اما خاموش نمی‌شود و در برابر مرگ و سختی مقاومت می‌کند تا درنهایت با سوز ناله‌هایش، خارهای استعمار را به آتش کشد.

#### ب: بیاتی و "دیوان شمس"

مولوی پس از اینکه به هجران مراد خویش یعنی "شمس تبریزی" مبتلا شد، سرگشته و حیران، غزلیاتی به نام وی به نظم درآورد و تخلص او را برای خود

برگزید. مولوی در "دیوان شمس"، از نماد و نمادپردازی خاص خود کمک می‌گیرد. در این میان، برخی نمادها این شایستگی را می‌یابند که به مرحله‌ی ابر نماد و بالاترین سطح دلالت معنایی خود برسند. از بارزترین این ابر نمادها، "شمس" و "غزال" را می‌توان نام برد که در دیوان بیاتی نیز کاربرد آن، به همان شکل دیده می‌شود. در ادامه، روند این دو نماد را بررسی خواهیم کرد:

#### ۱. شمس

"شمس" یکی از واژه‌هایی است که ظرفیت‌های فراوانی برای کسب معانی مجازی و نمادین در خود دارد. هرچند که این واژه را بسیاری از شعرا از قدیم در شعر خود به‌کار گرفته‌اند، به جرأت می‌توان گفت که "هیچ شاعری در دنیا، خورشید و ظرفیت‌های آن را به اندازه‌ی مولانا کشف نکرده است." (بنگرید: آسیابادی ۱۳۸۷: ۱۲) مولانا این واژه را از مرحله‌ی نشانه تا ابرنماد در چهار مرحله به‌کار می‌گیرد (همان، ۷۷) و در هر مرحله بر ظرفیت‌های معنایی آن می‌افزاید تا اینکه در مرحله‌ی چهارم به‌نهایت رسیده و به واژه‌ای مقدس تبدیل می‌شود. کاربرد این واژه، منحصر در "دیوان شمس" نیست، بلکه در مثنوی معنوی او نیز دیده می‌شود؛ اما چون "دیوان شمس" مولوی، اوج کاربرد این واژه است، در ذیل "دیوان شمس" ذکر می‌شود.

"شمس" در دیوان بیاتی نیز واژه‌ای پرکاربرد است؛ اما از آنجا که بیاتی در دهه‌ی هفتاد و هشتاد عمر خود بود که وارد تجربیات سوررئالیسمی و متصوفانه شد (جحا، ۱۹۹۹: ۳۷۶)، لذا هرچه به اواخر دیوان دوم نزدیک‌تر می‌شویم به کارگیری این واژه به‌گونه‌ای مشابه با مولوی بارزتر می‌شود، به‌طوری که مرحله‌ی سوم و چهارم از تحول این واژه را، که اصل بروز نمادین و ابرنمادین این واژه است، در اواخر دیوان او و در مجموعه‌ی شعری "مملکة السنبلة"، به‌گونه‌ای هماهنگ با تجربیاتش، می‌توان مشاهده کرد.

### مرحله‌ی اول: نشانه‌ی خورشید

در این مرحله، که نخستین مرحله‌ی تأویل این واژه است، "شمس" تنها به عنوان نشانه و نه نماد، در شعر به کار می‌رود؛ به عبارت دیگر "شمس" تنها بر گوی آتشین آسمان دلالت دارد. مولوی می‌گوید:

شمس در خارج اگر چه هست فرد      می‌توان هم مثل او تصویر کرد  
(مثنوی معنوی، ۱۳۸۰: ۱۸)

در این بیت "شمس" تنها بر خورشید فلک دلالت دارد (بنگرید: آسیابادی، ۱۳۸۷: ۱۰۵).

در دیوان شعری بیاتی نیز، این واژه در معنای نشانه به کار گرفته می‌شود:  
الشمسُ و الحمر الهزیلُ و الذبابُ / و حذاءُ جندی قدیم / يتداول الأیدی، وفلاحٌ  
يُحدق فی الفراغ ... (بیاتی، ۱۹۹۵: ۱ / ۱۳۴)

ترجمه: خورشید و گورخران لاغر و پشه‌ها و کفش قدیمی سربازی که دست به دست می‌گردد و کشاورزی که به فضای نامعلومی چشم دوخته است.  
در این ابیات نیز "شمس" تنها نماد خورشید آسمان است که بیاتی از آن برای تصویرآفرینی استفاده می‌کند؛ تصویری که به وسیله‌ی این واژه ایجاد می‌شود، شدت گرما و الهام خستگی فراوان است (احسان عباس، ۲۰۰۰: ۴۰۱).

### مرحله‌ی دوم: هستی انسان

مرحله‌ی دوم در واقع، مرحله‌ی اول تأویل این واژه به نماد است که به عنوان نماد زندگی و جان انسان به کار می‌رود. مولوی می‌گوید: (مثنوی معنوی: ۱۳۸)

شمس جان، کو خارج آمد از اثیر      نبودش در ذهن و در خارج نظیر  
در تصور ذات او را گنج کو      تا درآید در تصور مثل او

بدین ترتیب "شمس" در ابیات فوق، تنها نشانه‌ی خورشید نیست، بلکه این واژه در ترکیبی اضافی، پیوندی میان خورشید آسمان و خورشید جان و هستی انسان ایجاد می‌کند؛ زیرا در واقع، آن نور و روشنایی حقیقی که به‌وسیله‌ی آن همه چیز بر انسان آشکار می‌شود، جان و هستی انسان است (آسیابادی، ۱۳۸۷: ۱۰۹).

بیاتی نیز در دیوانش، در ترکیب اضافی، از این واژه برای دلالت بر هستی و زندگی انسان استفاده می‌کند:

شمسُ حیاتی غابت/ لا یدری أحد/ الحبُّ وجودُ أعمی و وحیدُ (بیاتی، ۱۹۹۵: ۳۸۲/۲).

خورشید هستی‌ام غروب کرد، هیچ کس نمی‌داند، عشق، وجودی کور و یکتاست.

و یا:

شمسُ حیاتی غابت/ یا شجرَ الأراک (بیاتی، ۱۹۹۵: ۱۳۱/۲).

خورشید هستی‌ام غروب کرد ای درخت اراک.

### مرحله‌ی سوم: محبوب این جهانی

این مرحله، مرحله‌ی مهمی از تأویل این واژه محسوب می‌شود؛ زیرا در واقع، مقدمه‌ی تأویل ابرنماد این واژه است. در این مرحله "خورشید" نماد محبوب این جهانی مولانا قرار می‌گیرد. محبوب مولانا کسی جز "محمد ملک داد تبریزی"، ملقب به "شمس‌الدین" نیست. مولوی بسیار از او در اشعارش نام می‌برد تا جایی که کمتر صفحه‌ای از "غزلیات شمس" را می‌توان یافت که مولوی نام او را ذکر نکرده باشد. علاوه بر اینکه استفاده‌ی مولانا از لقب محبوبش

"شمس‌الدین"، خود اشارتی به خورشید بودن اوست. وی در دیگر ابیات نیز بر خورشید بودن محبوبش تصریح دارد: (دیوان شمس، ۱۳۸۸: ۳۸۱)

شمس تبریزی تو خورشیدی و از تو چاره نیست چون که بی تو شب بود ستاره‌ها بشمرده گیر  
اما محبوب خیالی "بیاتی" که در دیوانش بسیار از او نام می‌برد و حتی بر یکی از دیوان‌های شعری‌اش نام او را می‌نهد، "عایشه" نام دارد. "بیاتی" نیز محبوبش را "شمس" می‌خواند:

عائشه، شمس الفقراء / رحلت بقطار اللیل الثلجی الی شیراز. (بیاتی، ۱۹۹۵: ۲/

(۴۳۱)

عایشه خورشید فقیران، با قطار شب برفی به شیراز سفر کرد.  
این تشابه میان "عایشه" و "شمس‌الدین" در مرحله‌ی چهارم به نهایت خود می‌رسد:

#### مرحله‌ی چهارم: تجلی‌گاه محبوب نخستین

در این مرحله، واژه‌ی "شمس" در دیوان هر دو شاعر، به عنوان ابرنماد به کار می‌رود؛ زیرا این واژه ظرفیت آن را می‌یابد که دربرگیرنده‌ی معانی والایی باشد که به سختی در گستره‌ی احساس برمی‌آید؛ از این رو این واژه، به واژه‌ای مقدس تبدیل می‌شود؛ زیرا تجلی‌گاه محبوب ازلی مولانا یعنی حق‌تعالی و تجلی‌گاه محبوب نخستین "بیاتی"، یعنی انقلاب و آزادی قرار می‌گیرد. مولوی می‌گوید:

(دیوان شمس، ۱۳۸۸: ۱۲۴۳)

هم عابد و هم زاهد و هم خونریز است خونریزی او خلاصه‌ی پرهیز است  
خورشید چو با بنده عنایت دارد عیبی نبود که بنده بی‌گه خیز  
است

اما محبوب نخستین "بیاتی" چیزی جز انقلاب و آزادی نیست:



أيتها الثورة/ يا حبي الأول/ يا راياتِ الأملِ الحمراء (بیاتی، ۱۹۹۵: ۳۲۳/۲). ای انقلاب! ای عشق نخستین من! ای پرچم‌های سرخ آرزو.

بیاتی نیز "خورشید" را به عنوان رمزی برای این عشق نخستین قرار می‌دهد، برای مثال، او پس از کودتای "عبدالکریم قاسم" در سال ۱۹۵۸، که به حکومت پادشاهی ملک فیصل دوم پایان داد و حکومت جمهوری را در عراق اعلام کرد، قصیده‌ای با عنوان "۱۴ تموز" می‌سراید و "خورشید" را نمادی از این انقلاب و آزادی معرفی می‌کند و به این وسیله، شادی خود را بیان می‌دارد:

الشمسُ فی مدینتی / تشرق / والأجراسُ / تفرع للأبطال / فاستيقظی حبیبتی / فإننا أحرارُ / ... كالنار / كالعصفور / كالنهار / فلم يعد يفصل فیما بیننا جدارُ / و لم يعد یحکمنا طاغیة جبار / لأننا أحرارُ (بیاتی، ۱۹۹۵: ۳۶۶/۱).

ترجمه: خورشید در شهرم می‌درخشد و زنگ‌ها برای پهلوانان به صدا درمی‌آید، ای محبوبه‌ی من برخیز که ما آزادیم... مانند آتش، مانند گنجشک، مانند روز، دیگر دیواری بین ما جدایی نمی‌اندازد و دیگر طاغوتی ستمگر بر ما حکمرانی نمی‌کند؛ زیرا ما آزادیم.

از طرف دیگر، هر دو شاعر، محبوب خورشیدگونه‌ی این جهانی خود را، تجلی‌گاه محبوب نخستین خود می‌دانند. مولوی خود به این مسئله تصریح دارد که قصد او از "شمس‌الدین" چیزی جز "حق تعالی" نیست:

حق همی گوید: "منم، هشدار ای کوه نظر شمس حق و دین بهانه ست اندر این برداشتن هر چه تو با فخر تبریز آوری بی‌خردگی آن به عین ذات من تو کرده‌ای ای ممتحن (دیوان شمس، ۱۳۸۸: ۷۰۶)

در بررسی‌ای که از "عایشه" در شعر "بیاتی" نیز به عمل آمده، مشخص شده که عایشه‌ی خیالی "بیاتی" نیز چیزی جز نماد انقلاب و آزادی نیست (صدقی و عبدالله‌زاده، ۲۰۰۹: ۵۰). در حقیقت، "بیاتی" به زیبایی ویژگی‌ها، صفات و حتی نام این زن را به انقلاب و آزادی مرتبط می‌سازد. در دیوان "بیاتی"، عایشه، زنی

است که حتی با وجود مرگ، قدرت رستاخیز و زندگی دوباره دارد؛ بنابراین او همچون نامش همیشه زنده است؛ همان‌طور که انقلاب و آزادی نیز اکسیری است که می‌تواند جامعه‌ی مرده‌ی زیر یوغ ظلم و استعمار را دوباره، حیات بخشد و او را به زندگی دایمی بازگرداند. حتی سیمای "عایشه" نیز یادآور انقلاب است:

عائشَةُ فی المرأه، بنار ضفائرها الحمراء / ترقص حتی الفجر، تقول سلاماً، للنار  
(بیاتی، ۱۹۹۵: ۲/ ۴۱۱).

ترجمه: عایشه در آینه، با آتش سرخ موهایش می‌رقصد تا سپیده‌ی صبح که به آتش سلام بدهد.

در اینجا رنگ سرخ، رنگی از خون‌های ریخته‌شده در راه انقلاب است؛ از این‌رو موهای او سرخ‌آتشین است تا با آتش انقلاب هماهنگی یابد. (عبد‌عوده، ۲۰۰۶: ۲۸۷)

بنابراین بیاتی مسیر این واژه را در دیوانش، به موازات مسیر آن در دیوان شمس مولوی ترسیم می‌کند و آن را به‌کار می‌گیرد؛ اما این کاربرد، پنهان باقی نمی‌ماند؛ او سرانجام در قصیده‌ای که در اواخر دیوان دوم خود سروده، "عایشه" و "شمس‌الدین" را با هم روبه‌رو می‌کند. "بیاتی" در این قصیده از بسیاری از اصطلاحات عرفانی همچون "نی، مستی، میکده، رقص عارفانه و..." بهره می‌جوید. گاهی نیز به‌طور مستقیم از مفاهیم عارفانه، استفاده می‌کند:

المعشوق هو الكل الحی وأما العاشق / فهو الحجاب وهو المیت (بیاتی، ۱۹۹۵: ۲/ ۴۴۳).

معشوق همان کل زنده است؛ اما عاشق، تنها حجاب و مرده است. در ابتدای این قصیده، "عایشه" از آتش عشق شاعر سخن می‌گوید که چگونه آن دو را به جنون و مستی کشانده است؛ اما شاعر در میکده به دنبال چهره‌ی

دیگری می‌گردد. او "شمس‌الدین" است که از "تبریز" طلوع می‌کند و برکت‌های عشق را به "عایشه" می‌بخشد:

قالت عائشة للنای الباکی: من یقتل هذا الشاعر أو یعتقده / من نار الحب الأبدیة.  
ها هو ذا أوغل فی السكر / و أصبح بی مجنوناً، و أنا أصبحت به ایضاً. / و کلانا  
مجنون سکران / یبحث عن وجه آخر فی الحان / نتحطم مثل إناء الخزف الملائن /  
لما یعرونا، قبل صیاح الدیك، خمار الظمان / ها هو ذا شمس الدین / یشرق من  
"تبریز" / یمنحني برکات العاشق و المعشوق / و کلانا ثمل مجنون / المعشوق هو  
الکل الحی، و أما العاشق / فهو حجاب و هو میت / برماد حریق أتغشی و بأسمال  
الفقراء / أمسک كأس شرابی بید، و بأخری شعر حبیبی / أرقص عبر المیدان / فی  
أحشائی نار لا تخبو، فلماذا لا تحرقنی النار (همان)

ترجمه: عایشه به نی‌گریان گفت: چه کسی این شاعر را می‌کشد یا او را از آتش عشق ابدی آزاد می‌کند؟ این همان کسی است که در مستی فرو رفت و عاشق من شد و من نیز (عاشق او) گشتم و هر دوی ما حیران و مستیم، او (شاعر) به دنبال صورت دیگری در میکده می‌گردد، ما همچون ظرف سفالین پر می‌شکنیم، هنگامی که قبل از خروس‌خوان باده‌فروشی تشنه با ما روبه‌رو می‌شود، این شمس‌الدین است که از "تبریز" طلوع می‌کند و برکت‌های عاشق و معشوق را به من می‌بخشد و هر دوی ما مست و حیرانیم، معشوق همان کل زنده است، اما عاشق، تنها حجاب، و مرده است. با خاکستر آتش خود را می‌پوشانم و با لباس‌های کهنه‌ی فقیران، با یک دست کاسه‌ی شرابم را می‌گیرم و با دست دیگر شعر محبوبم را و از طریق چرخیدن می‌رقصم، در درونم آتشی است که خاموش نمی‌شود؛ پس چرا این آتش مرا نمی‌سوزاند؟

اما در انتهای قصیده، این برقراری رابطه میان "عایشه" و "شمس‌الدین" به اوج خود می‌رسد؛ زیرا "شمس‌الدین" پرچم خود را به گردن "عایشه" می‌اندازد و "عایشه" به برکت او به عشقی ابدی تبدیل می‌شود:

لما تدخل امرأة حجرة "خوفو" لا تدرکها الشیخوخة / والموت وتبقى قادرة،  
رغم مضی الأعوام، علی الحب، و عائشة كانت تلک المرأة، أو هی أصبحت الآن /  
لما قلدها رایته شمس‌الدین و عانقها، لما قال لها: / "لارا" أو "لیلی" أو  
"هند" / کونی ما شئت وکونی خاتمة العقد (همان، ۴۴۶).

ترجمه: هنگامی که زنی وارد اتاق "خوفو" می‌شود، پیری و مرگ به او نمی‌رسد و با وجود گذر سال‌ها توانمند بر عشق باقی می‌ماند و عایشه آن زن بود، یا او اکنون به آن زن تبدیل می‌شود، هنگامی که شمس‌الدین پرچم خود را به گردن او می‌اندازد و او را در آغوش می‌کشد، هنگامی که به او می‌گوید: "لارا" یا "لیلی" یا "هند" باش، هرچه می‌خواهی باش و (مهره‌ی) پایانی گردن‌بند باش.

در اینجا شاعر با استفاده از اسم "خوفو" اشاره به بدترین اوضاع اجتماعی کشورش دارد؛ "خوفو" دومین فرعون از دودمان چهارم فراعنه مصر باستان است که دوران فرمانروایی او حدود ۲۳ یا ۲۴ سال از ۲۵۶۶ تا ۲۵۸۹ پیش از میلاد برآورد شده است. او برخلاف پدرش مردی خشن و پادشاهی ستمگر بود. هرودت، درباره‌ی او نوشته است: "خوفو سرزمین مصر را دچار هرنوع بدبختی ممکن کرد. او عبادتگاه‌ها را بست، پیشکش قربانی را نزد رعایای خود ممنوع اعلام کرد و آن‌ها را وادار کرد تا بدون استثنا برایش کارگری کنند. مصریان به زحمت می‌توانستند نام او را بر زبان بیاورند و این از شدت تنفرشان بود." (ویکی‌پدیا دانشنامه‌ی آزاد، <http://fa.wikipedia.org/wiki>). سپس شاعر با اشاره به "عایشه"، قدرت بزرگ انقلاب را در زندگی بخشی به تصویر می‌کشد؛ درواقع، می‌توان گفت "بیاتی" به دنبال آن است که به "عایشه" ی خود که همان

انقلاب و آزادی است، ویژگی الوهیت بخشد؛ اما "عایشه" این قدرت را به برکت پرچم "شمس‌الدین"، که نمادی از معنویت و خداست، به دست می‌آورد. درواقع، شاعر چاره‌ی نجات از سایه‌های سنگین ظلم و ستم را در نیروی عظیم و الهی می‌یابد. او این نیرو را در "دیوان شمس" یافته است؛ زیرا مولوی به برکت "شمس‌الدین" بود که دچار انقلابی روحی شد و از طریق او توانست محبوب ازلی خود را بهتر بشناسد و همان‌طور که اشاره شد، "شمس‌الدین" در دیوان مولوی، در مرحله‌ی آخر، چیزی جز نماد حق تعالی نیست؛ بنابراین وی "عایشه" را به "شمس‌الدین" متصل می‌سازد تا "شمس‌الدین" پرچم خود را، که نماد همان نیروی عظیم دگرگون‌کننده است، به "عایشه" ببخشد تا "عایشه"، یعنی همان انقلاب، روی مرگ و پیری نبیند و با نیروی متصل به الوهیت، قدرت زندگی‌بخشی بیابد. نکته‌ی قابل توجه آن است که بیاتی خود در حاشیه‌ی دیوان "الموت فی الحیاء" درباره‌ی رمز "عایشه" و تأثیرپذیری از مولوی می‌گوید:

"عائشۀ صبیۀ أحبها الخيام فی صباه حباً عظيماً و لكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها - علی الإطلاق - فی أشعاره. و قد كنت أودّ أن أسمىها فی هذا الديوان (خزّامی)، و لكنی احتفظت باسمها الحقيقي أو المستعار - من یدری - دفعا للالتباس.

و عائشۀ هنا أو - خزّامی - امرأة أسطورية؛ و هی رمز للحب الأزلی الواحد الذی ينبعث، فیضیء ما لا یتناهی من صور الوجود؛ و هی الذات الواحدة التي تظهر فیما لا یتناهی من التعینات فی کل آن، و هی باقیة علی الدوام علی ما هی علیه.

و لتوضیح هذه الفكرة أكثر لا بد من الرجوع إلى قصیده جلال‌الدین الرومی "المستزاد فی ظهور الولاية المطلقة العلویة" فی دیوانه "شمس تبریز" (ط تبریز سنه ۱۲۸۰ هـ) حیث یقول:

يظهر الجمال الخاطف كل لحظة في صورة.

فيحمل القلب و يختفي

في كل نفس يظهر ذلك "الصديق" في ثوب جديد

فشيخا تراه تارة و شابا تارة أخرى

ذلك الروح الغواص على المعاني

قد غاص إلى قلب الطينة الصلصالية.

أنظر إليه و قد خرج من طينه الفخار.

و انتشر في الوجود" (بیاتی، ۱۹۹۵: ۱۸۴/۲).

ترجمه: "عایشه" دختر بچه‌ای است که خیام در کودکی، بسیار او را دوست داشت؛ اما در اثر طاعون مُرد و خیام به صورت کلی در اشعارش از او سخن نگفت. من دوست داشتم که در این دیوان او را (خزامی) بنامم؛ اما نام حقیقی یا مستعار او را حفظ نمودم تا برای آنان که با او آشنایی دارند، اشتباهی رخ ندهد. در اینجا عایشه یا - خزامی - زنی اسطوره‌ای است و رمزی از عشق ازلی و یگانه‌ای است که برانگیخته می‌شود و اشکال بی‌نهایت وجود را نورانی می‌کند؛ او ذات یگانه‌ای است که هر لحظه بی‌نهایت در مرئیات ظاهر می‌شود و پیوسته به همان صورت باقی است.

برای آشنایی بیشتر با این ایده باید به قصیده مولوی به نام "مستزاد در ظهور ولایت مطلق علوی" در دیوان شمس تبریز (چ تبریز سال ۱۲۸۰ هـ) رجوع کرد که می‌گوید:

هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد

دل برد و نهان شد

هردم به لباس دگران یار برآمد

گه پیر و جوان شد

گاهی به تک طینت صلصال فرو شد  
غواص معانی  
گاهی ز تک کهگل فخار برآمد  
زان پس به جهان شد.

این سخن شاعر، نشان‌دهنده‌ی آن است که او در این رمز، توجهی خاص به مولوی داشته، زیرا همان‌طور که ابوالاحمد از د. استیوارت نقل می‌کند، در این باره، مولوی در نظر بیاتی، نمودار تمامی شاعران متصوف عرب است (ابوالاحمد، ۱۰۱: ۱۹۹۱).

بدین ترتیب "بیاتی" زنجیره‌ی تأویل واژه‌ی "شمس" را، از نشانه تا ابرنماد، به صورتی مشابه با کاربرد آن در "دیوان شمس"، به کار می‌گیرد؛ اما در راستای اهداف خود؛ به این معنا که هرچند "بیاتی" شاعری عارف نیست، اما اندیشه‌های عرفانی را به کار می‌گیرد و آن را هم‌سو با تجربیات شعری‌اش قرار می‌دهد؛ پس اگر مولوی این مسیر را در دنیای عرفانی‌اش طی می‌کند تا بتواند رمزی بسازد که قابلیت تجلی محبوب ازلی‌اش را داشته باشد، "بیاتی" نیز همین مسیر را در دنیای انقلابی‌اش طی می‌کند تا رمزی بسازد که شایستگی تجلی محبوب نخستین وی، یعنی انقلاب و آزادی را داشته باشد.

## ۲. غزال

"آهو" یکی از نمادهای عارفانه در "دیوان شمس" مولوی است. مولوی در موارد متعدد از نماد آهو به‌گونه‌ای استفاده می‌کند، که بر "خورشید" یا "شمس" تبریزی دلالت کرده و با آن رابطه‌ی این همانی پیدا می‌کند (آسیابادی، ۱۳۸۷: ۱۷۸).

ناگاه یک آهو بد و صد رنگ عیان شد      کز تابش حسنش مه و خورشید فغان کرد  
آن آهوی خوش ناف به تبریز روان گشت      بغداد جهان را به بصیرت همدان کرد  
(دیوان شمس، ۱۳۸۸: ۲۲۸)

اما این آهو تنها "شمس تبریزی" نیست؛ به عبارت دیگر، مقصود مولانا از "آهوی شمس تبریزی" نیز لحظه‌ی تجلی محبوب ازلی اوست. مولانا در یکی از اشعارش، از آهوئی سخن به میان می‌آورد که به نحوی زیبا ظاهر می‌شود و همه در پی جمال او هستند؛ اما گاهی نیز به شکلی ترسناک ظاهر می‌شود. در پایان، مولوی آشکارا بیان می‌دارد که آن آهو، خیال "شمس تبریزی" است، نه خود او. از همین نکته می‌توان اطمینان حاصل کرد که آنچه مولوی او را خیال "شمس تبریزی" می‌نامد، همان شاهد غیبی است که در شهود عرفانی مولوی، در مراتب روح یا نور، با جلوه‌های مختلف از جمله "شمس‌الدین" بر او نمایان می‌شود: (آسیابادی، ۱۳۸۷: ۱۸۲)

پدید گشت یکی آهوئی در این وادی      به چشم آتش افکند در همه نادی  
همه سوار و پیاده طلب در افتادند      به جد و جهد نه چون تو که سست افتادی  
تا آنجا که می‌گوید:

که باشد آنکه بگفتم؟ خیال شمس تبریزی که او مراست خدیو و مجیر بیدادی  
(دیوان شمس، ۱۳۸۸: ۱۱۱۳).

"بیاتی" نیز در اشعارش، به گونه‌ای از این واژه استفاده می‌کند که با محبوب این جهانی شاعر یعنی "عایشه" مناسبت پیدا می‌کند:

تنهض عائشه من تحت الأعشاب البریه و الأحجار السوداء غزلاً ذهبياً تعدو  
(بیاتی، ۱۹۹۵: ۴۰۶/۲).

ترجمه: عایشه از زیر گیاهان خشکی و سنگ‌های سیاه برمی‌خیزد، درحالی‌که همچون آهوئی طلایی است که می‌دود.

اما آنچه از اهمیت بیشتری برخوردار است، این است که اگر او "عایشه" را "غزاله" می‌خواند، همچون دیگر شعرا در پی آشکار کردن زیبایی او نیست، بلکه او نیز همچون مولوی "عایشه" و "غزاله"، را با محبوب نخستین وی، یعنی



انقلاب و آزادی پیوند می‌زند و بدین ترتیب اگر از لفظ "غزاله" که بر "عایشه" دلالت دارد استفاده می‌کند، مقصود او آزادی است. به این ابیات که از قصیده‌ی "میلاد عائشه و موتها فی الطقوس و الشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسماية علی ألواح نینوی" انتخاب شده، توجه کنید:

أری علی الشاطی / نسرّاً جائماً فوق غزال / و أری آشور باننیال<sup>۱</sup> / یطعن فی حربته شمس الغروب، و أری / الأسری علی مشانق الإعدام / معلقین فی ظلام الغسق المخیف (بیاتی، ۱۹۹۵: ۲ / ۲۶۸).

ترجمه: بر ساحل، کرکسی را می‌بینم که بر روی آهوئی نشسته و آشور باننیال را می‌بینم که با سرنیزه‌اش به خورشید غروب ضربه می‌زند و اسیران را بر چوبه‌های اعدام می‌بینم در حالی که در تاریکی‌های سخت و ترسناک آویزانند. در این ابیات، "بیاتی" در پی آن است که ظلمت و خفقان موجود در جامعه را به تصویر کشد. او جامعه‌ای را که سایه‌های سنگین ظلم و خفقان بر آن حاکم شده به کرکسی تشبیه می‌کند که بر پیکر غزال، که نمادی از "عایشه" است، چنبره زده و بدین ترتیب ضربه‌ای بر خورشید وجودش وارد کرده است. "غزال" یا "عایشه" همان آزادی است که در بند بوده و جامعه از آن محروم است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، "بیاتی" به زیبایی مفاهیم عارفانه را به کانال جدیدی هدایت می‌کند. که درنهایت به بیان اهدافش منجر می‌شود؛ بدین ترتیب اگر مولوی "آهو" را با "شمس‌الدین" و "خورشید" نسبت می‌دهد و از آن به عنوان تجلی محبوب ازلی‌اش استفاده می‌کند، "بیاتی" نیز "غزال" را با "عایشه"

۱. آشور باننیال (۶۸۵-۶۲۷ یا ۶۳۱ پ.م)، آخرین فرمانروای مقتدر و مخوف آشوریان بود که از دانش و ادبیات حمایت می‌کرد و خود خواندن و نوشتن می‌دانست. اطلاعاتی که به دستور وی گرد آمده، منبع آگاهی تا چندین هزاره‌ی پیش از میلاد است (ویکی پدیا دانشنامه‌ی آزاد، <http://fa.wikipedia.org/wiki>).

و "خورشید" نسبت داده و او را تجلی محبوب نخستین وی قرار می‌دهد. او نیز همچون مولوی "غزال" را در کشف و شهودش دریافته است:

کَلْمَنِي السَّيِّدَ وَالْعَاشِقَ وَالْمَمْلُوكَ / وَالْبَرْقَ وَالسَّحَابَةَ / وَالْقُطْبَ وَالْمَرِيدَ /  
وَصَاحِبَ الْجَلَالَةِ / أَهْدَى إِلَيَّ بَعْدَ أَنْ كَاشَفَنِي غَزَالَةً / لَكِنِّي أَطْلَقْتَهَا تَعْدُو وَرَاءَ النُّورِ  
فِي مَدَائِنِ الْأَعْمَاقِ / فَاصْطَادَهَا الْأَغْرَابُ وَهِيَ فِي مِرَاعِي الْوَطَنِ الْمَفْقُودِ (همان،  
۲۲۶).

ترجمه: آن سرور و عاشق و برده و برق و ابر و آن بزرگ و خواهان و صاحب جلال به سویم راه می‌یابد بعد از آن که آهوئی بر من آشکار می‌شود، اما من او را رها کردم تا در پس نور در عمق شهرها بدود؛ پس غریبه‌ها او را شکار کردند در حالی که او در چراگاه‌های وطن گم شده بود.

"غزاله" ی او نیز با "خورشید" رابطه‌ی این همانی دارد:

وَصَانَدُوا غَزَالَةَ الشَّمْسِ عَلَيَّ الْفِرَاتِ / وَ هُمْ بِأَقْوَاسِ الرَّمَادِ وَ ثِيَابِ الْأَسْرِ (همان،  
۱۶۱).

و آن‌ها (بردگان باد) آهوئی خورشید را بر فرات شکار کردند، در حالی که در کمان‌های خاکستر و لباس‌های اسارت بودند.

بدین ترتیب "بیاتی" چنان این واژه را با بافت شعری و اهدافش همگون می‌سازد که شاید در نگاه اول، تشابه این کاربرد با "دیوان شمس" سخت به نظر آید. این نیز خود گواه هنر شعری اوست؛ بنابراین، نظر "بیاتی" به شعر صوفیانه، نظر یک عارف نیست؛ نظر مبارز است؛ مبارزی که از هر عنصری در راه انقلاب خویش بهره می‌گیرد. این مسئله، در تمامی دیوان شعری او تجلی دارد. عشق، عرفان، رمز و اسطوره، همه و همه وسایل نمود دادن انقلابند. "بیاتی" خود به این مسئله اذعان می‌کند که دید او به شعر عرفانی، دیدی است شاعرانه و نه عرفانی. او در مورد حافظ شیرازی چنین می‌گوید: «حافظ یک عارف و شاعر

است؛ اما من که عارف و اهل نظر نیستم، حافظ را یک شاعر دیده‌ام» (بیدج، ۱۳۷۸: ۱۱۲).

بیاتی درواقع، چنان با ظرافتی خاص، تارهای رموز و مفاهیم صوفیانه را در کنار پودهای مفاهیم اجتماعی خود در بافت شعری‌اش، قرار می‌دهد که تشخیص ابتدائی مفاهیم صوفیانه و یا اجتماعی بر مخاطب دشوار می‌شود.

او شعری متعهد با رایحه‌ای صوفیانه می‌آفریند. برای این کار، آگاهی عمیق و فرهنگ ریشه‌دار بیاتی، یاری‌گر اوست. مطالعات فراگیر او از تمدن‌های باستانی، متون کهن و ادبیات ملل مختلف، در غنا و بالندگی اندیشه و احساس و در نتیجه، شعر بیاتی مؤثر بوده است. شاید یکی از مهم‌ترین عواملی که در درک و فهم عمیق بیاتی از مفاهیم شعری مولوی مؤثر بوده، تشابه زندگی آن دو باشد. درواقع بیاتی، در غربت تبعید و رفتار ناجوانمردانه‌ی حکومت با او در سلب گذرنامه‌ی عراقی‌اش، چیزی را احساس کرد که مولوی سال‌ها پیش در نامهربانی‌ها و ناسزاگویی‌های مردم و دور ماندن از دیار واقعی خود، دریافت. بیاتی در جامعه‌ای زیست که استعمار و ظلم بر آن چنبره زده بود؛ همان‌طور که مولوی شاهد ظلم و تباهی‌های مغول و تاتار و آشفته‌گی‌های حاصل از آن بود.

پس اگر چنین است که زمانه‌ی مولوی و اوضاع و شرایط بحرانی کشورش، از او شاعری عارف ساخت تا با پناهنده شدن به دامن پاکیزه‌ی عرفان، به اصلاح مردم روی آورد و جامعه را از انحطاط نجات بخشد و همگان را به معشوق ازلی متوجه سازد، بیاتی نیز در سیاهی‌های ظلم و ستم دولت عراق و اوضاع بد حاکم بر کشورش، از عرفان، نوری ساخت تا بتواند مبارزان را به سرای امن آزادی هدایت کند؛ هر چند که این مبارزان، از آیندگان باشند.

## نتیجه‌ی بحث

- بررسی زندگی عبدالوهاب بیاتی، نشان می‌دهد که او از کودکی، مولوی را می‌شناخته و با اشعار او آشنایی داشته است. با توجه به اینکه شاعر معاصر، با ذهن خالی شعر نمی‌سراید، بلکه با فکری انباشته از میراث‌های شعری و نثری گذشتگان به سرایش می‌پردازد؛ طبیعی است که شاهد تأثیرپذیری او از "مولوی" و میراث عرفانی او باشیم.
- تأثیرپذیری بیاتی از مولوی، هم از ساختار "نی‌نامه"ی او و رموز مهم آن همچون "نی" بوده و هم از "دیوان شمس" و ابرنماهای مهمی همچون "شمس" و "غزال" صورت گرفته است.
- بیاتی نیز برای ابرنماد "شمس" همچون "مولوی"، چهار مرحله را در نظر می‌گیرد و پیوسته بر ظرفیت معنایی آن می‌افزاید تا اینکه در آخرین مرحله، آن را نماد محبوب نخستین خود قرار می‌دهد.
- با توجه به اینکه بیاتی شاعری مبارز است که دغدغه‌ی شعری او بیان آزادی است، این رموز عارفانه را درنهایت، با اهداف انقلابی‌اش همسو می‌سازد: در واقع، زمانی که "بیاتی" در اثر اوضاع بد سیاسی و اجتماعی دچار اندوه و ناامیدی می‌شود، به گوشه‌ی انزوا و عزلت کشیده می‌شود؛ اما طبع و فطرت "بیاتی" که به دنبال اعتلای جامعه‌ی عرب بوده، سبب می‌شود که در این گوشه‌ی عزلت نیز با زبان عرفان، از آزادی و انقلاب گمشده‌اش سخن بگوید؛ به این ترتیب، هرچند زبان او زبان عرفان است، حاوی مفاهیمی اجتماعی است؛ زیرا فکر او نمی‌تواند از جامعه و مردمش جدا شود و همچون عرفا، در خانقاه، به دور از هیاهوی جامعه به عبادت بپردازد؛ به همین دلیل، عزلت نشینی او چیزی متفاوت از عزلت نشینی عرفاست.

## منابع و مآخذ

- بیدج، موسی، به یاد عبدالوهاب البیاتی مشعل‌های نور جان می‌سپارند، مجله‌ی شعر، ۱۳۷۸، شماره‌ی ۲۶.
- \_\_\_\_\_، شعر معاصر عرب در گفتگویی با عبدالوهاب البیاتی، مجله‌ی کیهان فرهنگی، ۱۳۶۷، شماره‌ی ۵۷.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، نردبان شکسته، ۱۳۸۶، انتشارات سخن، تهران، چ ۳.
- شبستری، معصومه، عبدالوهاب البیاتی اسطوره‌ای زنده، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی (تهران)، پاییز و زمستان ۱۳۸۱.
- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا، شعر معاصر عرب، ۱۳۸۰، انتشارات سخن، تهران، چ ۱.
- صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات ایران، به تلخیص از محمد ترابی، ۱۳۸۴، انتشارات فردوس، تهران، چ ۱۶.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح مثنوی شریف، ۱۳۷۱، انتشارات زوار، تهران، چ ۵.
- محمد، جلال‌الدین، دیوان شمس، ۱۳۸۸، انتشارات طلایه، تهران، چ ۵.
- \_\_\_\_\_، مثنوی معنوی، ۱۳۸۰، نشر علم، تهران، چ ۸.
- محمدی آسیابادی، علی، هرموتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس، ۱۳۸۷، انتشارات سخن، تهران، چ ۱.

## منابع و مآخذ عربی

- ابوالاحمد، حامد، عبدالوهاب البیاتی فی إسبانيا، ۱۹۹۱، المؤسسة العربية للدراسة و النشر، بیروت.
- إسماعیل، عزالدین، الشعر العربي المعاصر، ۲۰۰۷، دار العودة، بیروت.
- البیاتی، عبدالوهاب، الأعمال الشعرية، ۱۹۹۵، دار الفارس، بیروت.
- \_\_\_\_\_، تجرّبی الشعرية، ۱۹۹۳، المؤسسة العربية للدراسة و النشر، بیروت.
- جحا، خلیل میثال، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ۱۹۹۹، دارالعودة و دارالثقافة، بیروت.
- الروضان، عبد عون، الشعر العرب في القرن العشرين، ۲۰۰۵، الأهلية، عمان.
- کامبل، روبرت، أعلام الأب العربي المعاصر، ۱۹۹۶، الشركة المتحدة للتوزيع، بیروت.
- صدقي و عبداللّذاده، حامد و فؤاد، القناع و الدلالات الرمزية ل"عائشة" عندعبدالوهاب البیاتی، مجلة العلوم الأنسانية الدولية، ۲۰۰۹، العدد ۱۶.
- عباس، إحسان، محاولات في النقد و الدراسات الأدبية، ۲۰۰۰، دار الغرب الإسلامي، بیروت، ط ۱.

- عبد عوده حمیدی الخاقانی، حسن، الترمیز فی شعر عبدالوهاب البیاتی، ۲۰۰۶، کلیة الآداب فی جامعة الکوفة، بإشراف علی کاظم أسد.
- کریمی، غلام علی، أضواء علی شاعریة عبد الوهاب البیاتی، مجلة الجدید، ۱۹۸۰، العدد ۲۰۲.

#### منابع اینترنتی

- ویکی پدیا دانشنامه‌ی آزاد، <http://fa.wikipedia.org/wiki>

## الرمز لدى عبد الوهاب البياتي و تأثيره بجلال الدين الرومي

بيحي معروف<sup>١</sup>، سارا رحيمي بور<sup>٢</sup>

### الملخص

كان عبد الوهاب البياتي من الشعراء الذين استخدم الرمز في شعره كثيراً. فمن الرموز القديمة التي استخدمها الشاعر وبشكل جميل هي رموز التصوف. يظهر من خلال دراسة حياة الشاعر أنه كان يعرف جلال الدين الرومي (المولوي) جيداً وهو على علم من مؤلفاته. هذا المقال يحاول ليحجب عن الأسئلة التالية: ١. هل تأثر البياتي في رموزه الشعرية بجلال الدين الرومي؟ ٢. أي رمز في أشعار المولوي لفت انتباهه؟ ٣. بما أن البياتي شاعر ثوري، ما هو هدفه من استخدام مصطلحات المولوي العرفانية.

فرضيات المقال هي: ١. يُثبت من خلال دراسة ديوان البياتي، تأثيره الكثير من المولوي. ٢. أكثر تأثر البياتي يرجع إلى "بي نامه" لمولوي و رموزه الهامة كـ "النبي" علاوة على ذلك "ديوان شمس" و رموزه كـ "شمس" و "غزال". ٣. رغم أن "البياتي" استخدم رموز المولوي العرفانية ولكنه مزجها بأهدافه التي تمثل الثورة والحرية و في الحقيقة يُخلي هذه الرموز من معانيها الأولية، ويُلبسها كثوب على قامته أفكاره الثورية.

المفردات الرئيسية: عبد الوهاب البياتي، المولوي، الرمز، بي نامه، ديوان شمس.