

تصویر امام علی (ع) در شعر محمدحسین آل یاسین و محمدحسین شهریار مطالعه‌ای تطبیقی

عباس عدنان عباس المرزوک^۱، ابوالفضل علی رضایی^۲، طاهره حیدری^۳

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

۲. دانشیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

۳. استادیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، گروه زبان و ادبیات عربی، طهران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: A_Rezayi@sbu.ac.ir

چکیده

تصویر امام علی (ع) در شعر معاصر عربی با تصویر او در شعر فارسی تفاوتی دارد که از مرز زبان می‌گذرد و به شیوه تصور می‌رسد؛ این پژوهش می‌کوشد آن را با موازنه‌ای میان قصاید علوی محمدحسین آل یاسین و قصیده «مناجات» محمدحسین شهریار نشان دهد. روش کار توصیفی - تحلیلی و موازنه‌ای است و پیکره آن از منابع اصلی فراهم آمده است: دو قصیده «علی» و «علی ایضاً» از دیوان «العهد الثالث»، قصیده «فی ذکر علی» از جلد دوم «دیوان آل یاسین»، و پانزده بیت «مناجات» از «کلیات شهریار». یافته‌ها نشان می‌دهد که شهریار تصویر را بر مقام مناجات بنا می‌کند، امام را واسطه میان بنده و خدا می‌شمارد و واژگان خود را از آسمان و پرنده و سایه و ابر برمی‌گیرد؛ حال آنکه آل یاسین تصویر را بر مقام رثا و تاریخ‌گویی استوار می‌سازد، امام را ریشه‌ای می‌بیند که در نسب و تاریخ امتداد می‌یابد و واژگانش را از آب و گیاه و نسب می‌گیرد. همچنین روشن شد که شاعر فارسی خود را تا محضر ممدوح بالا می‌برد و قصیده را با نام خویش می‌بندد، و شاعر عربی امر قدسی را به خانه خود فرود می‌آورد، آنجا که تصویر امام را با تصویر نواده هم‌نام او درمی‌آمیزد.

کلیدواژگان: ادبیات تطبیقی، موازنه، محمدحسین آل یاسین، محمدحسین شهریار، امام علی (ع)، شعر دینی، مناجات، ماده تاریخ، تصویر.



شیوه استناددهی: عباس المرزوک، عباس عدنان، علی رضایی، ابوالفضل، و حیدری، طاهره. (۱۴۰۴). تصویر امام علی (ع) در شعر محمدحسین آل یاسین و محمدحسین شهریار مطالعه‌ای تطبیقی. گنجینه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳(۱)، ۲۵-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۵ اسفند ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۷ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۰ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۱ خرداد ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

The Image of Imam Ali (PBUH) in the Poetry of Muhammad Husayn Al Yasin and Mohammad-Hossein Shahriar: A Comparative Study

Abbas Adnan Abbas Al-Marzoog¹, Abolfazl Ali Rezaei^{2*}, Tahereh Heydari³

1. PhD Student Specializing in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

2. Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

3. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

*Corresponding Author's Email: A_Rezayi@sbu.ac.ir

Abstract

The image of Imam Ali (PBUH) in contemporary Arabic poetry differs from his representation in Persian poetry in a manner that transcends linguistic boundaries and extends to the very mode of poetic conceptualization. This study seeks to elucidate this distinction through a comparative analysis of the Alid odes of Muhammad Husayn Al Yasin and Mohammad-Hossein Shahriar's poem "Monajat" ("Supplication"). The study employs a descriptive-analytical and comparative approach, and its corpus is drawn from primary sources: the two poems "Ali" and "Ali Aydan" ("Ali Again") from the collection Al-'Ahd al-Thalith (The Third Covenant), the poem "Fi Dhikra Ali" ("In Memory of Ali") from the second volume of Diwan Al Yasin, and fifteen couplets from Shahriar's "Monajat" in Kolliyat-e Shahriar (The Complete Works of Shahriar). The findings demonstrate that Shahriar constructs the image of Imam Ali within the devotional mode of supplication, regarding the Imam as an intermediary between the servant and God and drawing his imagery from such semantic fields as the sky, birds, shadow, and clouds. Al Yasin, by contrast, constructs the image within the modes of elegy and historical commemoration, representing the Imam as a root extending through lineage and history, while deriving his poetic lexicon primarily from the semantic fields of water, vegetation, and genealogy. The analysis further reveals that the Persian poet symbolically elevates himself toward the presence of the praised figure and concludes the poem by invoking his own name, whereas the Arab poet brings the sacred presence into his own household, where the image of Imam Ali becomes intertwined with that of his namesake descendant.

Keywords: *comparative literature, comparative analysis, Muhammad Husayn Al Yasin, Mohammad-Hossein Shahriar, Imam Ali (PBUH), religious poetry, supplication, chronogram, poetic image.*



How to cite: Abbas Al-Marzoog, A. A., Ali Rezaei, A., & Heydari, T. (2025). The Image of Imam Ali (PBUH) in the Poetry of Muhammad Husayn Al Yasin and Mohammad-Hossein Shahriar: A Comparative Study. *The Treasury of Persian Language and Literature*, 3(1), 1-25.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 05 March 2025

Revise Date: 27 April 2025

Accept Date: 30 April 2025

Publish Date: 22 May 2025

مقدمه

شخصیت امام علی بن ابی طالب (ع) از قرن نخست هجری همواره در شعر عربی حضور داشته و با گسترش اسلام در ایران، این حضور به شعر فارسی نیز راه یافته است؛ تا آنجا که به یکی از معدود موضوعات مشترک میان دو ادبیات با پیشینه‌ای چهارده‌قرنی بدل شده است. درباره‌ی این شخصیت، دو گونه سخن در کنار یکدیگر پدید آمده است: گونه‌ای مدحی که مناقب را برمی‌شمارد و بر تاریخ تکیه دارد، و گونه‌ای عرفانی که او را دری به سوی خدا می‌داند و بر تجربه‌ی روحانی استوار است. هر یک از این دو گونه، واژگان، تصاویر و مقام خاص خود را دارد.

اهمیت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که دو شاعر معاصر را که از نظر نام، زمان و مذهب به یکدیگر نزدیک، و از حیث زبان و سنت شعری از هم دورند، در یک موازنه قرار می‌دهد: محمدحسین آل‌یاسین (۱۹۴۸م-)، شاعر عراقی و صاحب «دیوان آل یاسین» و «العهد الثالث»، و محمدحسین شهریار (۱۹۰۶-۱۹۸۸م)، شاعر ایرانی و صاحب «کلیات شهریار». مقایسه‌ی این دو نکته‌ای را آشکار می‌کند که از بررسی جداگانه‌ی هر یک به دست نمی‌آید: یک مرجعیت واحد الزاماً تصویر واحدی پدید نمی‌آورد و سنت شعری شاعر، میراث اعتقادی او را از نو شکل می‌دهد.

مقایسه‌ی ادبیات عربی و فارسی در شعر دینی اهمیتی ویژه دارد. این دو ادبیات در اصول اعتقادی مشترک‌اند، اما در زبان و سنت‌های هنری تفاوت دارند؛ از این رو، موازنه‌ی میان آن‌ها امکان می‌دهد تأثیر مرجعیت از تأثیر سنت شعری جدا شود. هرگاه دو شاعر از مرجعیتی یکسان برخیزند و شخصیتی واحد را به دو صورت متفاوت تصویر کنند، درمی‌یابیم که منشأ تفاوت، سنت است نه عقیده. بدین سان، این موازنه افزون بر روشن کردن پیوند دو ادبیات، ابزاری برای فهم جداگانه‌ی هر یک از آن‌هاست.

افزون بر این، بیشتر پژوهش‌هایی که به حضور امام علی (ع) در این دو ادبیات پرداخته‌اند، وصفی‌اند و به گردآوری و طبقه‌بندی متون بر پایه‌ی اغراض شعری بسنده کرده‌اند. پژوهش‌هایی که به شیوه‌ی ساخت تصویر و مقام سخن توجه کرده باشند، اندک‌اند. این تحقیق می‌کوشد از گردآوری و طبقه‌بندی به موازنه‌ای تحلیلی گذر کند.

پیشینه پژوهش

موضوع این پژوهش دو پیشینه دارد: پیشینه‌ای درباره‌ی شعر آل‌یاسین و پیشینه‌ای درباره‌ی موازنه‌ی میان دو ادبیات.

بخش عمده‌ی پیشینه‌ی نخست را پایان‌نامه‌هایی تشکیل می‌دهد که جنبه‌های زبانی و سبکی را بررسی کرده‌اند: حذف (۱)، ساختار آوایی (۲)، پارادوکس معنایی (۱)، مرجعیت‌های فرهنگی (۳) و پدیده‌های سبکی در «العهد الثالث» (۲). چهار پژوهشی که خود پژوهشگران از رساله‌ای منتشر کرده‌اند که این مقاله از آن برگرفته شده، به موضوع حاضر نزدیک‌تر است. پیوند آن‌ها با این تحقیق به اختصار چنین است:

نخست، «القضايا العقائدية في شعر محمد حسين آل ياسين: دراسة بلاغية» (۴) است که قصیده‌های «النبوة» و «إرادة الله» را بررسی و تصاویر بیانی آن‌ها را تحلیل کرده است. دوم، «قيمة الشهادة في شعر محمد حسين آل ياسين (قصيدة الحسين الخالد أنموذجاً)» (۵) است که یک ارزش را در یک قصیده مطالعه کرده است. سوم، «الخطاب الحجاجي في شعر محمد حسين آل ياسين: قيمة الوحدة الإسلامية ونبد التفرقة أنموذجاً» (۶) است که سازوکارهای اقناع در گفتمان وحدت را بررسی کرده است. چهارم، «سؤال الذات ومصيرها: قراءة في البناء العقدي والفلسفي لقصيدة سل عن الذات» (۷) است که انسجام ساختار برهانی یک قصیده فلسفی را آزموده است.

وجه مشترک این چهار پژوهش آن است که همگی در قلمرو ادبیات عربی قرار دارند؛ هیچ‌یک سه قصیده علوی مبنای این

پژوهش را بررسی نکرده و هیچ‌کدام به مقایسه آل‌یاسین با شاعری فارسی‌زبان نپرداخته است. جایگاه تحقیق حاضر در نسبت با آن‌ها این است که نگاه را از درون متن عربی به میان دو ادبیات منتقل می‌کند.

پیشینه دوم، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی درباره حضور اهل بیت (ع) در دو ادبیات است. از جمله، پژوهشی که تصویر امام مهدی (عج) را در شعر معاصر فارسی و عربی مقایسه کرده است: از شاعران عرب، سیدرضا موسوی هندی و شیخ محسن ابوالحب، و از شاعران فارسی، سلمان هراتی و قیصر امین‌پور (8). این پژوهش نشان می‌دهد که در موضوع اهل‌بیت، چنین موازنه‌ای سابقه دارد؛ اما در آن نه شعر آل‌یاسین بررسی شده و نه قصیده «مناجات». «مناجات» شهریار از مشهورترین سروده‌های فارسی درباره امام علی (ع) است و بسیار درباره آن نوشته‌اند، ولی پژوهشگران در حد اطلاع خود به مقایسه‌ای میان آن و شعر معاصر عربی با همین موضوع دست نیافته‌اند.

پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پژوهش این پرسش‌ها را مطرح می‌کند: تصویر امام نزد هر یک از دو شاعر در چه مقام خطابی بیان می‌شود؟ هر یک واژگان تصویری خود را از کدام حوزه می‌گیرد؟ هر کدام چگونه مخاطب خود را به فضیلت ممدوح قانع می‌کند؟ و شاعر، خویشتن را در کجای تصویری قرار می‌دهد که می‌سازد؟

فرض پژوهش این است که دو شاعر در مرجعیت و برخی تصاویر موروث، مانند تصویر نور و رحمت، اشتراک دارند؛ اما در مقام، واژگان، منطق اقناع و جایگاه خویشتن از یکدیگر جدا می‌شوند. این جدایی به دو سنت شعری بازمی‌گردد که هر یک به آن تعلق دارد: سنت عربی قصیده عمودی که ممدوح را به جماعت و تاریخ پیوند می‌دهد، و سنت غزلی - عرفانی فارسی که بنده را از راه واسطه به معبود متصل می‌کند.

روش پژوهش و اصطلاحات آن

این پژوهش بر روش توصیفی - تحلیلی تطبیقی استوار است و در موازنه از رویکرد مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی پیروی می‌کند. مکتب فرانسوی وجود تأثیر و تأثر را شرط می‌داند، اما مکتب آمریکایی چنین شرطی ندارد و شماری از تطبیق‌گران عرب نیز پیروی از رویکرد دوم را اعلام کرده‌اند (8). بر این اساس، هرگاه دو متن موضوعی مشترک داشته باشند، حتی بدون پیوند تاریخی می‌توان آن‌ها را مقایسه کرد. مدرکی در دست نیست که نشان دهد یکی از این دو شاعر آثار دیگری را خوانده است؛ بنابراین، اینجا شباهت‌ها و تفاوت‌های شیوه پرداخت موضوع مشترک مقایسه می‌شود، نه تأثیر و تأثر.

مراد از «مقام خطابی» در این پژوهش، موقعیتی است که شاعر در آن سخن می‌گوید و مخاطب و غرض بر پایه آن تعیین می‌شود: آیا او دعاکننده‌ای مناجات‌گر است، شاعری است که رویدادی را تاریخ‌گذاری می‌کند، یا مرثیه‌سرایی است که مناقب را برمی‌شمارد؟ «واژگان تصویری» به مجموعه حوزه‌هایی گفته می‌شود که تصاویر متن از آن‌ها گرفته شده‌اند. «ماده تاریخ شعری» نیز آن است که شاعر عبارتی را در بیت خود بگنجاند که ارزش عددی حروف آن بر پایه حساب جمل، تاریخ رویداد را نشان دهد؛ هنری که هم در عراق و هم در ایران رواج داشته است.

پژوهش در ده مبحث سامان یافته است: مبحث نخست درباره پیکره و ضبط متون آن؛ دوم درباره مقام سخن؛ سوم درباره واژگان تصویری؛ چهارم درباره حضور قرآنی؛ پنجم درباره منطق اقناع؛ ششم درباره جایگاه خویشتن در تصویر؛ هفتم درباره پیوند امام با پیشینیان و پسینیان؛ هشتم درباره مخاطب و زبان؛ نهم درباره جمع‌بندی نتایج موازنه در یک تصویر؛ و دهم درباره محدودیت‌های موازنه؛ سپس خاتمه و نتایج آمده است.

مبحث نخست: پیکره و ضبط متون آن

پیکره از دو بخش تشکیل شده است. بخش عربی شامل سه قصیده از آل‌یاسین است: «علی» و «علی ایضاً» از دیوان «العهد الثالث» (9)

که دو قصیده کوتاه‌اند و هر دو در دوازدهم ژوئن ۲۰۰۵م سروده شده‌اند؛ و قصیده «فی ذکری علی»، قصیده شماره (۱۳۰) از جلد دوم «دیوان آل یاسین» (۱۰). بخش فارسی، قصیده «مناجات» شهریار است؛ غزل سوم از باب حرف الف در جلد نخست «کلیات شهریار» که پانزده بیت دارد (۱۱).

پژوهشگران برای ضبط متون مستقیماً به چاپ‌های اصلی مراجعه کردند و در این مسیر، تفاوت‌هایی میان نقل پژوهش‌های پیشین و متن دیوان‌ها آشکار شد. برای نمونه، قصیده «علی ایضاً» فقط در صفحه (۱۱۷) آمده است، نه صفحات (۱۱۶-۱۱۷). همچنین بیت قصیده «علی»،

أنتَ من دوحه السیاده خفق
بأذخ سحره، وغصن نصیر

در جایی دیگر با واژه «مسحه» به جای «سحره» نقل شده، اما ضبط دیوان همان صورت نخست است. نیز ترتیب مصراع‌های دوم ابیات «فی ذکری علی» در برخی نقل‌ها به هم خورده است؛ زیرا دیوان مصراع‌های نخست را در یک ستون و مصراع‌های دوم را در ستونی دیگر چاپ کرده و هنگام نقل، اختلاط رخ داده است. متن حاضر مطابق دیوان ضبط شده است.

معرفی کوتاه دو شاعر

محمدحسین آل‌یاسین، شاعر و پژوهشگر عراقی، در سال ۱۹۴۹م به دنیا آمد و از شاعران معاصر اهل بیت (ع) به شمار رفته است (۱۲). او تحقیق و درس زبان را با شعر درآمیخت و چندین مجموعه شعر، از جمله دو جلد «دیوان آل یاسین» و «العهد الثالث»، منتشر کرد. شعر دینی بخش چشمگیری از سروده‌های او را تشکیل می‌دهد و شخصیت‌های اهل بیت (ع) در آن با دغدغه‌های اجتماعی و ملی پیوند دارند.

محمدحسین شهریار، شاعر ایرانی، در سال ۱۹۰۴م در تبریز به دنیا آمد. در تهران پزشکی خواند، اما آن را به پایان نرساند و سپس یکسره به شعر پرداخت؛ چنان‌که در مقدمه «کلیات شهریار» آمده

است (۱۱). او از مشهورترین شاعران ایران در قرن بیستم است و به فارسی و ترکی آذری شعر سروده است. «مناجات» از شناخته‌شده‌ترین سروده‌های دینی اوست و بسیار بر زبان‌ها جاری است. شهریار با جنبش نوسازی شعر فارسی به رهبری نیما یوشیج و جدال‌های ادبی و انتقادی مرتبط با آن هم‌عصر بود؛ دسوقی شتا گزارشی مفصل از این جنبش و نمونه‌هایی از شعر چهره‌های برجسته آن ارائه کرده است (۱۳). بااین‌حال، شهریار در «مناجات» از حیث وزن، ردیف و تخلص، در چارچوب شعر کلاسیک باقی ماند.

نکته درخور توجه آن است که هر دو شاعر نامی یکسان دارند: «محمدحسین». هر دو نیز به محیطی شیعی تعلق دارند که امام علی (ع) در مرکز آن قرار دارد، اما در زبان و سنت شعری از هم جدا می‌شوند. سودمندی این موازنه از همین اشتراک در مرجعیت و تفاوت در ابزار پدید می‌آید.

روش ضبط متون

این پژوهش برای ثبت ابیات فقط بر چاپ‌های اصلی تکیه کرده است: متون عربی از «دیوان آل یاسین» و «العهد الثالث» و متن فارسی از «کلیات شهریار» گرفته شده‌اند. حتی یک بیت نیز بر پایه نقل دیگران ضبط نشده است، زیرا نقل در این زمینه مستعد تحریف است و مقابله نشان داد که شماری از ابیات نقل‌شده در پژوهش‌های پیشین باید با دیوان بازبینی شوند.

یکی از دلایل این احتیاط آن است که «دیوان آل یاسین» قصیده را در دو ستون چاپ می‌کند: ستونی برای مصراع‌های نخست و ستونی برای مصراع‌های دوم، با فاصله‌ای زیاد میان آن دو. اگر قصیده بدون توجه به این صفحه‌آرایی نقل شود، مصراع‌های دوم در هم می‌آمیزند؛ در نتیجه، مصراع دوم یک بیت به مصراع نخست بیتی دیگر پیوند می‌خورد و هم معنا و هم وزن مختل می‌شود. بخشی از این آشفتگی در نقل قصیده «فی ذکری علی» رخ داده بود و متن آن در این پژوهش بر اساس دیوان دوباره ضبط شد.

متن فارسی نیز با همان رسم الخط اصل ثبت و معنای آن به نثر عربی در متن ترجمه شده بود تا خواننده عرب بتواند بدون از دست دادن صورت اصلی متن، موازنه را دنبال کند.

مبحث دوم: مقام سخن

نخست: مناجات نزد شهریار

شهریار مقام خود را در عنوان قصیده اعلام می‌کند: «مناجات». مناجات، مقام دعا و زاری است؛ بنده در آن نیاز خویش را احساس می‌کند و با واسطه‌ای که بدان توسل می‌جوید، رو به خدا می‌آورد. شاعر قصیده را با ندا آغاز می‌کند:

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را

که به ماسوا فکندی همه سایه‌ها را

یعنی: ای علی، ای همای رحمت، تو برای خدا چه آیتی هستی که سایه‌های همای خویش را بر همه ماسوا افکنده‌ای. خطاب از همان آغاز متوجه امام است، نه خواننده؛ و امام در آن «آیت خدا»، یعنی نشانه دلالت‌کننده بر اوست. سپس شاعر در بیت دوم تصریح می‌کند که شناخت خدا نزد او جز به واسطه‌ای حاصل نشده است:

دل اگر خداشناسی همه در رخ علی بین

به علی شناختم من به خدا قسم خدا را

در اینجا چهره آینه‌ای است که حق در آن دیده می‌شود؛ تصویری عرفانی و آشنا در شعر فارسی. شاعر تا پایان قصیده همین مقام را ادامه می‌دهد: درخواست می‌کند، یاری می‌طلبد و شکوه سر می‌دهد؛ تا آنکه در پایان می‌گوید گفتن غم دل با دوست شیرین است. سراسر قصیده خطابی است که از زمین به سوی بالا می‌رود.

دوم: تاریخ‌گویی و مرثیه نزد آل‌یاسین

آل‌یاسین در دو مقام متفاوت می‌ایستد. در «فی ذکری علی» در مقام مرثیه‌سرایی است که یادبود را گرامی می‌دارد و سخن را با بیتی خبری و گزارشی آغاز می‌کند:

لم یرهب الموتَ إلّا السیفُ والأجلُ

ولم یفُزْ بهما إلّا کَ والأزلُ

نه مرگ را چیزی جز شمشیر و اجل به هراس افکند، و نه جز تو و ازل کسی بر آن دو پیروز شد.

مخاطب در ضمیر «ک» حاضر است، اما سخن در بنیاد خود خبری است که درباره ممدوح برای مردم گفته می‌شود، نه دعایی که به سوی او بالا رود. دو بیت بعدی نیز به وصف امت و روزگار می‌پردازد، نه مناجات با امام:

یا واحداً عَقُمْتُ أرحامُ عالمه

ولودهُ أن یُعادی طَلَقَهَا مَثَلُ

ای یگانه‌ای که زهدان‌های جهان‌ش نازا ماندند، از آنکه مانند زادن تو را بام و شام درد زایمان گیرند؛

وأُمَّهُ أَطْلَعَتْ فی کلِّ داجیه

رجالها کأنها فی لحظه رجل

و ای امتی که در هر تاریکی، مردانش را پدید آورد، گویی در یک لحظه یک مرد بود.

در دو قصیده «العهد الثالث»، آل‌یاسین در مقامی دیگر، یعنی مقام ماده‌تاریخ شعری، قرار می‌گیرد؛ زیرا هر دو قصیده با بیتی پایان می‌یابند که ماده‌تاریخ را در خود دارد:

قلتُ للظالمینَ إذ لحتَ رِیاً

أرْخُوا: طابَ من علی غدیرُ

آن‌گاه که چون آب سیراب‌کننده پدیدار شدی، به تشنگان گفتم، تاریخ نهید: از علی، غدیری گوارا شد.

أزلتُ آخرَ داءٍ، إذ أُورِخه:

خیرُ البریة من بعدِ النبی علی

آخرین درد را زدودم، آنگاه که تاریخش را چنین گفتم: بهترین آفریده پس از پیامبر، علی است.

هر دو بیت خطاب را متوجه مردم می‌کند: «تاریخ نهید» و «تاریخش را می‌گویم». تاریخ‌گویی ذاتاً هنری اجتماعی است، زیرا رویداد را

در حافظه جمعی ثبت می‌کند. شاعر در اینجا مناجات نمی‌کند؛ بلکه گواهی می‌دهد و ثبت می‌کند.

سوم: تأثیر مقام بر ساخت قصیده

تفاوت مقام، ساخت دو گونه قصیده را نیز متفاوت می‌کند. قصیده شهریار بر الگوی غزل فارسی حرکت می‌کند: ابیاتی مستقل که قافیه و مقام آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد؛ هر بیت تا اندازه‌ای استقلال دارد و بیت پایانی، مطابق سنت تخلص در غزل، نام شاعر را در خود جای می‌دهد. در مقابل، قصاید آل‌یاسین بر الگوی قصیده عمودی عربی پیش می‌روند: مطلعی گزارشی، سپس توالی مناقب، و در پایان خاتمه‌ای حاوی ماده تاریخ. در چنین ساختی نمی‌توان بیتی را بی‌آنکه معنا آسیب ببیند، بر بیت دیگر مقدم کرد؛ ویژگی‌ای که از نشانه‌های انسجام قصیده معاصر عربی دانسته شده است (۸). تفاوت ساختاری در اینجا صرفاً صوری نیست، بلکه جایگاه مخاطب را تعیین می‌کند: مخاطب نزد شهریار شاهد مناجاتی است که خطاب به او نیست، اما نزد آل‌یاسین مخاطب مستقیم خبر و تاریخ‌گویی است.

آل‌یاسین در همین مقام، به سوی تصویری می‌رود که فرد را با امت پیوند می‌دهد. پس از آنکه امام را با «یا واحداً عَقُمْتُ أَرْحَامُ عَالَمِهِ» خطاب می‌کند، در بیت بعد به امتی می‌پردازد که در هر تاریکی مردان خود را پدید می‌آورد؛ سپس همه مردان را در لحظه‌ای واحد «یک مرد» می‌سازد. یگانه به امت بدل می‌شود و امت به یگانه؛ تصویر میان این دو در گردش است. آنگاه بیتی می‌آید که نومیدی و امید را در یک ساعت گرد می‌آورد:

فِيأْسُ هَذَا الْمَدَى وَافٍ بِهِ أَمَلًا

فِي سَاعَةِ أَبْوَاهَا الْيَأْسُ وَالْأَمَلُ

پس نومیدی این گستره، در آن به امید بدل شد، در ساعتی که پدر و مادرش نومیدی و امید بودند.

ساعتی که امام در آن زاده شد، ساعتی است که «پدر و مادرش» هم‌زمان نومیدی و امیدند؛ یعنی زاده نومیدی پیشین و امید پسین

است. این تصویری یکسره زمانی است؛ نه به آسمان، بلکه به تاریخ پیش و پس از میلاد می‌نگرد. در «مناجات» مانند آن را نمی‌یابیم، زیرا زمان مناجات تنها لحظه دعاست.

چهارم: عنوان به مثابه آستانه مقام

عنوان‌ها به‌تنهایی تفاوت دو مقام را نشان می‌دهند. عنوان شهریار، «مناجات»، نام یک مقام است نه نام موضوع؛ پیش از آنکه درباره موضوع سخن بگوید، نوع سخن را تعیین می‌کند و خواننده را از آستانه در فضای دعا قرار می‌دهد. در مقابل، عنوان‌های آل‌یاسین نام موضوع‌اند: «علی»، «علی أَيْضًا» و «فی ذکری علی». عنوان دوم درخور توجه است؛ زیرا واژه «أَيْضًا» نشان می‌دهد قصیده دوم در همان روز، در ادامه قصیده نخست سروده شده و شاعر بار دیگر به موضوع بازگشته است، چون آنچه در دل داشته پایان نیافته بود. «فی ذکری علی» نیز عنوانی است که قصیده را به مناسبتی زمانی و تکرارشونده پیوند می‌دهد؛ امری هماهنگ با مقام مرثیه و بزرگداشت.

تفاوت این دو آستانه، تفاوت رابطه شاعر با متن را آشکار می‌کند. شهریار کنش خود را نام می‌نهد: من مناجات می‌کنم. آل‌یاسین موضوع را نام‌گذاری می‌کند: این سخنی درباره علی است. نخستین عنوان، خویشتن شاعر را به‌طور ضمنی در خود دارد و دومی آن را کنار می‌نهد؛ هرچند خویشتن در متن دو قصیده «العهد الثالث» به شکلی باز می‌گردد که در مبحث ششم بررسی خواهد شد.

پنجم: ساختار ریتمیک

تفاوت مقام بر تفاوتی دیگر در ریتم استوار است. قصیده «علی» در بحر خفیف و با رویِ راء مضموم سروده شده؛ «علی أَيْضًا» در بحر بسیط و با رویِ لام مکسور؛ و «فی ذکری علی» نیز در بحر بسیط، اما با رویِ لام مضموم است. «مناجات» در وزن رمل مثنی مشکول و با قافیه الف و ردیف «را» سروده شده است. تکرار این ردیف در پایان هر بیت، آهنگی ادواری شبیه آهنگ ذکر به قصیده می‌بخشد. جدول (۱) این ساختار را نشان می‌دهد.

جدول ۱. ساختار ریتمیک متون پیکره

متن	وزن	روی	ساختار
علی	خفیف	راء مضموم	قصیده عمودی کوتاه که با ماده تاریخ پایان می یابد
علی أيضاً	بسیط	لام مکسور	قصیده عمودی کوتاه که با ماده تاریخ پایان می یابد
فی ذکر علی	بسیط	لام مضموم	قصیده عمودی بلند در برشمردن مناقب
مناجات	رمل مثنی مشکول	الف همراه با ردیف را	غزل فارسی که با تخلص شاعر پایان می یابد

«العهد الثالث» همان ماده تاریخ است. ریتم متن فارسی ادواری و ریتم متن عربی خطی است؛ نکته ای هماهنگ با جهت تصویر در هر یک از آنها.

مبحث سوم: واژگان تصویری

وقتی از مقام به تصاویر می رسیم، می بینیم که دو شاعر مواد خود را از دو حوزه متفاوت می گیرند. جدول (۲) برجسته ترین تصاویر دو متن را بر حسب حوزه هایشان نشان می دهد.

جدول ۲. حوزه های تصویری در دو متن

حوزه	نزد شهریار	نزد آل یاسین
پرنده	همای رحمت، مرغ یا حق	بال زدن پرنده (در خطاب به نوه)
آسمان و نور	سایه هما، آیت، چهره علی به مثابه آینه	ستاره ای در مدار، رشد نور
آب	ابر رحمت، باران رحمت	رود پُر آب، آب شیرین، غدیر
گیاه	—	درخت تناور سیادت، شاخه شاداب، بهار بر خشکسالی
نسب	پسر (حسین)	نواده پیشینیان، وصی، نوه
فرمانروایی و فقر	گدای مسکین، نگین پادشاهی	—
زهد	—	بطین، توشه اندک، آب اندک، کف دست عقیل
خویشتن	شهریارا (تخلص)	تاریخ نهید، تاریخش را می گویم، چشم

نخست: آسمان، پرنده و سایه نزد شهریار

واژگان تصویری «مناجات» بر بلندی، سایه و رحمتِ فرودآینده استوار است. نخستین تصویر آن «همای رحمت» است. هما در میراث فارسی پرنده ای است که سایه اش را به فال نیک می گیرند و می گویند هر کس سایه آن بر او افتد، به پادشاهی می رسد. در این تصویر، امام پرنده ای علوی است که سایه خود را بر همه ماسوا می افکند. بیت بر پارادوکسی لطیف بنا شده است: در روایت سنتی،

سایه هما بر یک نفر می افتد و او را سعادتمند می کند، اما سایه این هما بر همه «ماسوا» می افتد. سپس امام در بیت چهارم به ابر رحمت بدل می شود: مگر ای سحاب رحمت تو بباری ارنه دوزخ به شرار قهر سوزد همه جان ماسوا را یعنی: ای ابر رحمت، باید تو بباری، وگرنه آتش دوزخ با شراره قهر، جان همه خلق را می سوزاند. این تصویر نیز عمودی است: بارانی که از بالا فرود می آید و آتشی که از پایین تهدید می کند؛ و

امام در جایگاه واسطه‌ای است که رحمت او خشم قهر را دفع می‌کند.

شاعر در کنار آن، واژگان فرمانروایی و فقر را به کار می‌گیرد؛ امام را پادشاهی بخشنده و توسل جوی را سائلی بر درگاه او می‌سازد:

برو ای گدای مسکین در خانه علی زن

که نگین پادشاهی دهد از کرم گدا را

یعنی: ای فقیر مسکین، برو و در خانه علی را بزنی؛ زیرا او از سر کرم انگشتر پادشاهی را به گدا می‌بخشد. تصویر بر بیشترین فاصله میان دو سوی خود بنا شده است: سائلی که هیچ ندارد و بخشنده‌ای که نه پاره‌ای نان، بلکه انگشتر فرمانروایی می‌بخشد. این حوزه واژگانی با تصویر «توتیا» کامل می‌شود؛ سرمه‌ای که برای درمان چشم به کار می‌رود. شاعر از نسیم رحمت می‌خواهد غباری از کوی امام بیاورد تا سرمه چشمش باشد.

دوم: آب، گیاه و نسب نزد آلیاسین

در شعر آلیاسین، واژگان تصویری بر رشد و امتداد افقی استوار است. او در آغاز قصیده «علی» ممدوح را رود می‌داند:

یا سلیل الألی شأوا بالمعالی

وهی نهر بالمکرمات غزیر

ای نواده پیشینیانی که در بزرگواری از دیگران پیشی گرفتند، حال آنکه بزرگواری‌ها رودی پُرآب است.

رود بر زمین جاری است، نه آنکه از آسمان فرود آید؛ و این

نخستین نشانه جهت تصویر است. شاعر در بیت بعد آن را با

تصویر درخت دنبال می‌کند:

أنت من دوحه السیاده خفق

بأذخ سحره، وغصن نصیر

تو تپشی از درخت تناور سیادت، که افسونش بلندمرتبه و شاخه‌اش شاداب است.

ممدوح شاخه‌ای از درختی تناور است و آن درخت، نسبی امتدادیافته در زمان. سپس شاعر آب و گیاه را در یک بیت گرد

می‌آورد:

کیف أقبلت کالربیع علی الجد

ب فمار الشذا ولذ النمیر

چگونه چون بهار بر خشکسالی فرود آمدی، که عطر پراکند و آب شیرین گوارا شد.

بهار به سراغ خشکسالی می‌آید و «نمیر» آب شیرین و گواراست. سپس شاعر قصیده را با تصویر غدیر در بیتی پایان می‌دهد که پیش‌تر گذشت:

قلت للظامئین إذ لحت ریا

أرخوا: طاب من علی غدیر

یعنی: «آن‌گاه که چون آب سیراب‌کننده پدیدار شدی، به تشنگان گفتم: تاریخ نهید، از علی غدیری گوارا شد».

«غدیر» در اینجا در دو سطح عمل می‌کند: در تصویر، آبی است که تشنگان را سیراب می‌کند؛ و در حافظه اسلامی، نام مکانی است که با حدیث ولایت پیوند دارد. یک واژه هم تصویر و هم مرجع را حمل می‌کند. نزدیک کردن امور دور از یکدیگر، از عناصر مؤثر در ساخت تصویر شاعرانه است (14). این از ظریف‌ترین صنعت‌های قصیده است.

سوم: پرنده و نسیم در خطاب به نوه

جهت افقی تصویر در قصیده «علی ایضاً» آلیاسین آشکارتر می‌شود؛ زیرا واژگان طبیعت نزدیک در آن گرد می‌آید:

أحبت فیک رفیف الطیر أطربه

خفق النسائم بین السهل والجبل

در تو بال‌زدن پرنده‌ای را دوست داشتم که، وزش نسیم میان دشت و کوه به وجدش آورده بود.

پرنده در اینجا همای علوی نیست که سایه‌اش را بر جهان می‌افکند؛ بلکه پرنده‌ای کوچک است که بال می‌زند و وزش نسیم

میان دشت و کوه او را به شور می‌آورد. سراسر منظره زمینی است:

دشت، کوه، نسیم و بال‌زدن. سپس شاعر می‌گوید:

و یا خلاصهٔ جیلِ فیک مختصرٌ

من الهوی، و ربیعِ فیک مُختزلِ

یعنی: «ای برگزیدهٔ نسلی که در تو عشق و بهاری فشرده شده

است». بدین‌سان، بار دیگر به بهار، همان حوزه‌ای که در قصیدهٔ

«علی» به کار برده بود، بازمی‌گردد.

مقایسهٔ این دو پرنده معنادار است: پرندهٔ شهریار نماد سلطه‌ای

روحانی و سایه‌گستر است، اما پرندهٔ آل‌یاسین تصویر لطافت و

زندگیِ نزدیک. حوزه در ظاهر یکی است، ولی کارکرد در حقیقت

تفاوت دارد. این امر تأیید می‌کند که در موازنه، صرف شمارش

حوزه‌ها کافی نیست و باید کارکرد تصویر در متن را ملاک قرار

داد.

چهارم: زمینه‌های مشترک دو شاعر

باین‌حال، دو نقطهٔ پیوند میان این دو مجموعهٔ واژگانی وجود دارد.

نخست، تصویر نور است: شهریار چهرهٔ امام را آینه‌ای می‌داند که

خدا به وسیلهٔ آن شناخته می‌شود و آل‌یاسین او را ستاره‌ای در مدار

خانهٔ خدا تصویر می‌کند:

أتی بدارهٔ بیتِ اللهِ مؤتلقاً

كما أتی کوکباً فی دارهٔ زحلٌ

در مدار خانهٔ خدا درخشان پدید آمد، چنان‌که زحل همچون

ستاره‌ای در مداری ظاهر شد.

دومین نقطهٔ پیوند، تصویر آب است؛ اما آب نزد شهریار چون ابر

از آسمان فرود می‌آید و نزد آل‌یاسین چون رود و غدیر بر زمین

جریان می‌یابد. حوزه یکی، اما جهت متفاوت است؛ ماده یکسان

است و هندسه تفاوت دارد: تصویری زمین را به آسمان بالا می‌برد

و تصویری نسل را به نسل امتداد می‌دهد.

پنجم: پارادوکس نور نزد آل‌یاسین

تصاویر نور در «فی ذکر علی» سزاوار درنگی ویژه‌اند، زیرا بر

پارادوکس‌های منطقی و آگاهانه استوارند. از جمله می‌گوید:

ینأی شعاعُ هداهُ وهو مجمعهُ

تبارک النورُ ینمو وهو یختزلُ

پرتو هدایتش دور می‌رود، حال آنکه خود محل گردآمدن آن است؛

مبارک است نوری که می‌بالد، حال آنکه فشرده می‌شود.

پرتو دور می‌شود و فاصله می‌گیرد، اما سرچشمهٔ آن در عین حال

محل اجتماع و نهایت آن است؛ نور رشد می‌کند و گسترش می‌یابد

و هم‌زمان فشرده و متمرکز می‌شود. هر دو پارادوکس یک معنا را

تصویر می‌کنند: هدایت در افق‌ها گسترش می‌یابد، بی‌آنکه از اصل

خود جدا شود. این معنا جوهر تصور شاعر از امامت است: امتدادی

که از سرچشمه‌اش گسسته نمی‌شود.

از دیگر نمونه‌ها، سخن او دربارهٔ تولد امام در کعبه است که پیش‌تر

آمد:

أتی بدارهٔ بیتِ اللهِ مؤتلقاً

كما أتی کوکباً فی دارهٔ زحلٌ

یعنی: «در مدار خانهٔ خدا درخشان پدید آمد، چنان‌که زحل همچون

ستاره‌ای در مداری ظاهر شد».

تشبیه در اینجا فلکی است: ستاره‌ای که در مداری آسمانی ظاهر

می‌شود. واژهٔ «داره» دو معنا را در کنار هم می‌نشانند: پیرامون خانهٔ

کعبه و مداری که ستارگان را احاطه می‌کند. مکان زمینی با چشمی

آسمانی دیده می‌شود؛ این تصویر در قصیدهٔ آل‌یاسین بیش از هر

تصویر دیگری به تصاویر عمودی شهریار نزدیک است. باین‌حال،

شاعر در بیت بعد به زمین بازمی‌گردد و از چهره‌ای سخن می‌گوید

که سجدهٔ خود را مصون نگاه داشت، سپس از رسالت‌ها و وصایت

می‌گوید؛ بدین‌ترتیب، تصویر دوباره در مسیر تاریخی قرار

می‌گیرد.

بنابراین، تفاوت دو شاعر، تفاوت در غلبه است نه تفاوتی مطلق.

تصویر عمودی نزد آل‌یاسین وجود دارد، اما گذراست: لحظهٔ تولد

را می‌سازد و سپس کنار می‌رود. تصویر افقی نیز در اشاره شهریار به فرزند ممدوح و شهدای کربلا حضور دارد، اما در خدمت استدلال قرار می‌گیرد و آنگاه به مناجات بازمی‌گردد.

مبحث چهارم: حضور قرآن در دو متن

هر دو شاعر به قرآن تکیه دارند، اما شیوه این اتکا متفاوت است. شهریار واژگان معینی را از قرآن وام می‌گیرد و تصویر خود را بر آن‌ها بنا می‌کند؛ آل‌یاسین بیش از الفاظ، معانی و رویدادها را فرا می‌خواند.

از جمله واژگان شهریار «آیت» در عبارت «تو چه آیتی خدا را» است. این واژه‌ای قرآنی به معنای نشانه‌ای است که بر فرستنده خود دلالت می‌کند؛ چنان‌که خداوند می‌فرماید: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ﴾ (و از نشانه‌های او شب و روز و خورشید و ماه است) (فصلت: ۳۷). واژه دیگر «ماسوا» است؛ اصطلاحی کلامی - عرفانی که بر تقسیم وجود به خدا و غیر خدا استوار است. «سحاب رحمت» نیز تصویری است که از پیوند رحمت و باران در قرآن سرچشمه می‌گیرد؛ مانند: ﴿وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَّاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ﴾ (اوست که بادهای را پیشاپیش رحمت خود مژده‌رسان می‌فرستد) (اعراف: ۵۷)، و گستردگی رحمت در آیه ﴿وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ﴾ (و رحمت من همه چیز را فرا گرفته است) (اعراف: ۱۵۶). شاعر واژگان خود را از قرآن می‌گیرد و سپس آن‌ها را در تصویری عرفانی بازترکیب می‌کند.

آل‌یاسین در «فی ذکری علی» معانی رسالت، وصایت و نور را فرا می‌خواند؛ مانند:

صَحَّتْ عَلَيْهِ رَسَالَاتُ مَكْدَبَةٍ

«رسالت‌های تکذیب‌شده بر او به حقیقت پیوست»، و

تَبَارَكَ النُّورُ يَنْمُو وَهُوَ يَخْتَزِلُ

«مبارک است نوری که می‌بالد، حال آنکه فشرده می‌شود». تصویر نور در اینجا به آیه نور تکیه دارد: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ (خدا نور آسمان‌ها و زمین است) (نور: ۳۵). شاعر عنصری را به

آیه می‌افزاید که در آن نیست: رشد؛ نور در طول زمان می‌بالد و گسترش می‌یابد و این افزوده با تصور او از امامت به مثابه امتداد، نه یک لحظه، سازگار است. نمونه دیگر،

فَكْرَمَ اللَّهُ وَجْهًا صَانَ سَجْدَتَهُ

«خداوند گرامی دارد چهره‌ای را که سجده‌اش را محفوظ داشت» است. این عبارت به دعای شناخته‌شده «کرم الله وجهه» اشاره دارد و شاعر آن را با مصون‌ماندن چهره از سجده برای غیر خدا پیوند داده است.

تفاوت این دو نوع اتکا با مطالب پیشین هماهنگ است. شهریار از قرآن عناصری را برمی‌گزیند که مقام مناجات را تقویت می‌کنند: رحمت، آیت و ماسوا. آل‌یاسین عناصری را می‌گیرد که در خدمت احتجاج تاریخی‌اند: رسالت، وصایت و نور امتدادیافته. متن واحد در این دو حالت به دو شیوه خوانده می‌شود؛ نیاز قصیده، نه نیاز متن، بر این خوانش‌ها حکم می‌راند.

مبحث پنجم: منطق اقناع

نخست: استدلال با موقعیت نزد شهریار

شهریار به دعا بسنده نمی‌کند، بلکه در میانه قصیده برای یگانگی ممدوح دلایلی می‌آورد که بر موقعیت‌هایی مشخص استوارند. یکی از آن‌ها سفارش امام درباره قاتل خویش است:

بجز از علی که گوید به پسر که قاتل من

چو اسیر تست اکنون به اسیر کن مدارا

یعنی: جز علی چه کسی به فرزندش می‌گوید اکنون قاتل من در دست تو اسیر است، با اسیر مدارا کن؟ استدلال در اینجا بر استثنا بنا شده است: شاعر فضیلت را وصف نمی‌کند، بلکه می‌پرسد چه کسی در آن با ممدوح شریک است؛ و پاسخ نهفته «هیچ‌کس» است. او همین ساخت را در بیت بعد تکرار می‌کند:

بجز از علی که آرد پسری ابوالعجائب

که علم کند به عالم شهدای کربلا را

یعنی: جز علی چه کسی پسری شگفت می‌آورد که شهادی کربلا را پرچم جهان کند؟ هر دو دلیل بر تاریخ تکیه دارند، اما تاریخ در آن‌ها نه برای خبررسانی، بلکه به منزلهٔ برهانی برای اثبات مقامی روحانی به کار رفته است.

این منطق در بیتی به اوج می‌رسد که شاعر در آن به مرز نام‌گذاری می‌رسد:

نه خدا توانمش خواند نه بشر توانمش گفت

متحیرم چه نامم شه ملک لافتی را

یعنی: نه می‌توانم او را خدا بخوانم و نه می‌توانم بشرش بنامم؛ سرگشته‌ام که شاه سرزمین «لافتی» را چه بنامم. بیت از آگاهی دقیق اعتقادی برخوردار است: شاعر آشکارا الوهیت را نفی می‌کند، سپس ناتوانی زبان از نام‌گذاری را اعلام می‌دارد و خود حیرت را به مدح بدل می‌کند.

دوم: استدلال با تاریخ و زهد نزد آل یاسین

آل یاسین در «فی ذکری علی» حجت خود را بر رویدادهای سیره بنا می‌کند و آن‌ها را با ترتیبی شبیه ارائهٔ دلیل‌ها می‌آورد. نخست از پیشگامی در اسلام آغاز می‌کند:

ذا أول الناس إسلاماً ولو فقها

لما تأول فی ذا بعده أول

این نخستین مردم در اسلام آوردن است؛ اگر می‌فهمیدند، پس از او، هیچ «نخستی» در این امر به تأویل نمی‌پرداخت.

سپس به زهد می‌پردازد و آن را معیار قرار می‌دهد:

هذا البطین الذي تكفيه بلغة

شبعاً ویرویه من أقداحه وشل

این همان بطین است که توشهٔ اندکش، او را سیر می‌کند و جرعه‌ای اندک از جام‌هایش سیرایش می‌سازد.

«بطین» از لقب‌های شناخته‌شدهٔ اوست و شاعر معنای ظاهری آن را به ضد خود برمی‌گرداند: صاحب این لقب با توشه‌ای اندک سیر و با آبی ناچیز سیراب می‌شود. سپس ماجرای برادرش عقیل را

روایت می‌کند؛ آن‌گاه که از امام خواست سهمی افزون از بیت‌المال به او بدهد و امام آهنی گذاخته را به او نزدیک کرد:

أذاق كف عقیل من تأثم

ما لا تراه به عین فتکتحل

از پرهیزگاری خویش به کف دست عقیل چشاند، چیزی را که هیچ چشمی نمی‌تواند بدان سرمه کشد.

استدلال در اینجا عملی است نه تصریحی: شاعر عدالت را وصف نمی‌کند، بلکه کنشی را روایت می‌کند که بر آن دلالت دارد. سپس استدلال را با تصویری پایان می‌دهد که زهد را با وصایت جمع می‌کند:

صحّت علیه رسالات مكدّبه

لما تشهت وصیاً مثله الرسل

رسالت‌های تکذیب‌شده بر او به حقیقت پیوست، زیرا پیامبران آرزوی وصی‌ای همانند او داشتند.

سوم: وفاداری، قضا و شفا نزد شهریار

دلایل شهریار با سه تصویر تکمیل می‌شود که انتظار دعاکننده از ممدوح را نشان می‌دهند. نخستین تصویر، وفای به عهد است:

چو به دوست عهد بندد ز میان پاکبازان

چو علی که می‌تواند که به سر برد وفا را

یعنی: وقتی پاکبازان با دوست پیمان می‌بندند، چه کسی جز علی می‌تواند تا پایان به عهد وفادار بماند؟ این استدلال نیز بر شیوهٔ استثنا استوار است و موضوع آن وفاداری به منزلهٔ خلقی پایدار است، نه یک موقعیت منفرد.

دومین تصویر، شفا با خاک است:

بدو چشم خونفشانم هله ای نسیم رحمت

که ز کوی او غباری به من آر توتیا را

یعنی: ای نسیم رحمت، برای دو چشم خون‌فشانم غباری از کوی او بیاور تا سرمهٔ آن‌ها باشد. تصویر بر این باور پزشکی قدیم استوار است که «توتیا» دیدگان را روشن می‌کند. شاعر آن را از حسی به

معنوی منتقل می‌سازد: خاکی که چشم را شفا می‌دهد، خاک مکان مقدس است. سومین تصویر، بازگرداندن قضااست:

چو تویی قضای گردان به دعای مستمندان

که ز جان ما بگردان ره آفت قضا را

یعنی: چون تویی که به دعای مستمندان قضا را بازمی‌گردانی، پس راه آفت قضا را از جان ما دور کن. تصویر بر اصطلاحی کلامی، یعنی «قضا» و «دفع آن با دعا»، استوار است و ممدوح را واسطه میان دعاکننده و تقدیر قرار می‌دهد.

هر سه دلیل به یک غایت می‌رسند: نشان‌دادن اینکه ممدوح پناهگاهی است که در دنیا و آخرت از او یاری می‌طلبند. در شعر آل‌یاسین چنین درخواستی نمی‌یابیم، زیرا قصاید او دعا نیستند؛ هدفشان اثبات و ثبت فضیلت است، نه طلب یاری.

چهارم: «لا فتی» و «غدیر» و اثر میراث حدیثی مشترک

هر دو شاعر به دو روایت مشهور در مرجعیت شیعی تکیه دارند و هر یک آنچه را با مقامش سازگار است، برمی‌گزینند. شهریار در عبارت «متحیرم چه نامم شه ملک لافتی را» به «لا فتی» اشاره می‌کند؛ یعنی شاه سرزمین «لا فتی» را چه بنامم؟ او این عبارت را نام سرزمینی قرار داده که ممدوح پادشاه آن است، نه صرفاً خبری که درباره او روایت شود. این تبدیل روایت از خبر به مکان، با گرایش شاعر به تصویرکردن جهانی روحانی برای ممدوح هماهنگ است.

آل‌یاسین در پایان قصیده «علی» به غدیر اشاره می‌کند:

أرخوا: طاب من علی غدیر

«تاریخ نهید: از علی، غدیری گوارا شد». چنان‌که گذشت، او این واژه را هم‌زمان به ماده تاریخ و تصویر آب بدل می‌کند. تبدیل روایت از خبر به عدد و تاریخ، با گرایش او به تثبیت فضیلت در زمان سازگار است.

مقایسه این دو تبدیل، قاعده‌ای مشترک در هر دو متن را آشکار می‌کند: شاعر روایت موروث را عیناً به کار نمی‌برد، بلکه آن را به

صورتی درمی‌آورد که مقام قصیده اقتضا می‌کند. نزد نخستین شاعر، روایت به سرزمین؛ و نزد دومی، به تاریخ بدل می‌شود.

پنجم: موازنه دو منطق

وجه اشتراک دو شاعر آن است که هر دو با رویدادها استدلال می‌کنند، نه با اوصاف؛ اما در نوع رویداد و غایت آن تفاوت دارند. رویدادهای منتخب شهریار نشان می‌دهد که ممدوح از مرز بشر فراتر می‌رود و ازین‌رو به حیرت در نام‌گذاری می‌انجامد. رویدادهای آل‌یاسین بر پیشگامی، زهد و شایستگی بیشتر او برای خلافت دلالت دارد و در نتیجه به وصایت و عدالت می‌رسد. منطق نخستین، ممدوح را از زمین بالا می‌برد و منطق دومی، او را بر زمین به عنوان امام و حاکم تثبیت می‌کند. این تفاوت روشن می‌سازد که چرا واژگان غیب، رحمت و قضا نزد شهریار فراوان است و واژگان اسلام، وصایت، امت و تاریخ نزد آل‌یاسین.

مبحث ششم: جایگاه خویشتن در تصویر

نخست: صعود خویشتن نزد شهریار

خویشتن شاعر از «مناجات» غایب نیست، بلکه از بیت دوم حاضر می‌شود:

به علی شناختم من به خدا قسم خدا را

یعنی من به واسطه علی خدا را شناختم، به خدا سوگند. شاعر تجربه شخصی خود در شناخت را دلیل قرار می‌دهد و بر آن سوگند می‌خورد. سپس خویشتن در تصویر سائلی که نامه‌هایش را با صبا می‌فرستد و در تصویر نایی که شکوه می‌کند، تکرار می‌شود تا به پایان برسد:

ز نوای مرغ یا حق بشنو که در دل شب

غم دل به دوست گفتن چه خوشست شهریارا

یعنی: به نوای مرغ «یا حق» در دل شب گوش کن؛ ای شهریار، چه خوش است که آدمی غم دل را با دوست بگوید. بیت مطابق سنت تخلّص در غزل فارسی، نام شاعر را در خود دارد و سراسر قصیده را شکوه‌ای شخصی در دل شب می‌سازد. خویشتن در اینجا به

محضر ممدوح بالا می‌رود و مناجات را راهی برای قرب قرار می‌دهد.

با صعود خویشتن این نکته نیز پیوند دارد که شاعر خود شناخت را به ممدوح مشروط می‌کند و دل را فرامی‌خواند که خدا را یکسره در چهره‌ی علی ببیند. تصویر «چهره به مثابه آینه» از مشهورترین تصاویر میراث عرفانی فارسی است و اقتضا می‌کند که بیننده آینه را برای خود آن نبیند، بلکه آنچه را در آن منعکس شده است مشاهده کند. ممدوح در این تصویر غایت نیست، بلکه وسیله دیدن است. این امر توضیح می‌دهد که چرا قصیده به ثبت فضیلتی یا تاریخ‌گذاری رویدادی پایان نمی‌یابد، بلکه در دل شب به حال خود شاعر ختم می‌شود.

دوم: فرود آمدن امر قدسی به خانه نزد آل یاسین

در دو قصیده «العهد الثالث» نکته‌ای چشمگیر رخ می‌دهد. هر دو قصیده در یک روز سروده شده‌اند، هر یک با ماده‌تاریخی پایان می‌یابد، و قصیده دوم با خطابی آغاز می‌شود که نمی‌توان آن را تنها خطاب به امام دانست:

سلمت یا سبطی الغافی علی مقلتی

وفزت منها دنیا السعد والأمل

سلامت باشی، ای نوه‌ام که بر چشمم به خواب رفته‌ای، و از آن، به جهان سعادت و امید دست یافتی.

مخاطب «سبطی»، یعنی نوه من، است که بر چشم پدربزرگش «غافی» و خفته است. پس از آن، بیت یادشده در مبحث سوم می‌آید:

أحببتُ فیک رفیف الطیرِ أطربهُ

خفقتُ النسائمِ بین السهلِ والجبلِ

«در تو بال‌زدن پرنده‌ای را دوست داشتم که وزش نسیم میان دشت و کوه به وجدش آورده بود». سپس می‌گوید:

و یا خلاصه جیلِ فیک مختصرٌ

من الهوی، وریعِ فیک مختزلِ

ای برگزیده نسلی که در تو فشرده شده است، از عشق و از بهاری که در تو خلاصه شده است.

این اوصاف با کودک تناسب دارد: بال‌زدن، وزش، فشردگی و خلاصه‌شدن. سپس بیت چهارم به مقامی دیگر می‌رود:

بایعتُ وجهک حلواً لا أفارقهُ

— إلاً ولأه له — باللثم والقُبَلِ

با چهره شیرینت بیعت کردم و از آن جدا نمی‌شوم، جز از سر ولای او، با بوسه و بوسیدن.

واژگان بیعت و ولایت از حوزه امامت، و بوسه‌ها از حوزه خانواده است. سپس بیت پایانی با ماده تاریخ تکلیف را روشن می‌کند:

خیر البریة من بعد النبی علی

«بهترین آفریده پس از پیامبر، علی است». نام یکی است: نوه نام امام را دارد و قصیده آگاهانه دو تصویر را در هم می‌آمیزد؛ کودکی که بر چشم پدربزرگش خوابیده است و امامی که بهترین آفریده پس از پیامبر است.

این خوانش را پایان قصیده «علی» نیز تأیید می‌کند؛ آن قصیده هم با ماده تاریخ

أرخوا: طاب من علی غدیرُ

«تاریخ نهید: از علی، غدیری گوارا شد» پایان می‌یابد. هر دو قصیده با زبان امر قدسی، رویدادی خانوادگی را ثبت می‌کنند. این امر از مقام امام نمی‌کاهد، بلکه قداست را از فضای عمومی به خانه و خانواده منتقل می‌کند؛ تا تولد کودکی در خانواده‌ای عراقی، امتدادی کوچک از همان زنجیره بزرگی شود که شاعر در «فی ذکری علی» با درخت تناور و نور ممتد وصف می‌کند.

سوم: حساب جمل در دو ماده تاریخ

ماده تاریخ شعری آن است که تاریخ رویدادی در یک بیت یا مصراع بر پایه ارزش عددی هر حرف ثبت شود؛ ارزشی که از قواعدی تثبیت‌شده پیروی می‌کند (15). این ارزش‌ها بر ترتیب ابجدی، نه الفبایی، استوارند: «أبجد هوَ حطی کلمن سعفص قرشت ثخذ

ضطلع». نکته درخور توجه در موضوع این پژوهش آن است که این روش در سرزمین فارس پدید آمد، سپس به ترکیه و پس از آن به دیگر سرزمین‌های اسلامی رفت (15). شاعر عرب دو قصیده خود را با هنری دارای ریشه فارسی به پایان می‌برد، اما شاعر فارسی تاریخ‌گذاری نمی‌کند.

از قواعد این هنر آن است که حرف مشدد یک حرف به شمار می‌آید و ارزش آن دو برابر نمی‌شود؛ تاء تأنیث، چه نقطه‌دار باشد

جدول ۳. حساب جمل دو ماده تاریخ نزد آل یاسین

ماده تاریخ	واژه‌ها و ارزش عددی آن‌ها	مجموع	معادل میلادی
طاب من علی غدیر از قصیده علی	طاب ۱۲ + من ۹۰ + علی ۱۱۰ + غدیر ۱۲۱۴	۱۴۲۶ هـ	۲۰۰۵ م
خیر البریه من بعد النبی علی از قصیده علی ایضاً	خیر ۸۱۰ + البریه ۲۴۸ + من ۹۰ + بعد ۷۶ + النبی ۹۳ + علی ۱۱۰	۱۴۲۷ هـ	۲۰۰۶ م

ماده تاریخ قصیده «علی»، یعنی «طاب من علی غدیر»، عدد ۱۴۲۶ هجری را به دست می‌دهد؛ همان سالی که تاریخ ثبت‌شده قصیده در دیوان، یعنی دوازدهم ژوئن ۲۰۰۵م، در آن قرار دارد. تطابق کامل است و تأیید می‌کند که شاعر آگاهانه قصد تاریخ‌گذاری داشته و واژه «غدیر» را در پایان بیت تنها به سبب معنای نمادینش انتخاب نکرده، بلکه ارزش عددی آن را نیز در نظر داشته است؛ زیرا این واژه به‌تنهایی ۱۲۱۴ واحد از مجموع ۱۴۲۶ را دربر می‌گیرد.

اما ماده تاریخ «علی ایضاً»، یعنی «خیر البریه من بعد النبی علی»، عدد ۱۴۲۷ هجری، یعنی سال بعد، را به دست می‌دهد. با آنکه تاریخ میلادی ثبت‌شده برای هر دو قصیده یکسان است، میان دو ماده تاریخ یک سال فاصله وجود دارد. این اختلاف دو احتمال دارد: یا قصیده دوم رویدادی متأخر را تاریخ‌گذاری کرده و هنگام چاپ در کنار قصیده نخست قرار گرفته است، یا شاعر - چنان‌که گاه در این هنر رخ می‌دهد - در محاسبه یک واحد تسامح کرده است. پژوهش نمی‌تواند یکی از این دو احتمال را ترجیح دهد و صرفاً نتیجه عددی را همان‌گونه که هست ثبت می‌کند.

و چه بی‌نقطه، هاء محاسبه می‌شود؛ همزه وصل، حتی اگر در تلفظ حذف شود، الف به شمار می‌آید؛ و ماده تاریخ از یک بیت یا یک مصراع فراتر نمی‌رود (15). ما نیز این قواعد را در محاسبه رعایت کرده‌ایم: یای مشدد «علی» را یک حرف، و تاء مربوطه «البریه» را با ارزش پنج محاسبه کرده‌ایم. جدول (۳) نتیجه را نشان می‌دهد.

هر دو ماده تاریخ، مطابق اقتضای این هنر، در یک مصراع آمده‌اند و شاعر آن‌ها را از نظر معنایی به بخش پیش از خود پیوند داده است؛ ازاین‌رو، برای تکمیل عدد به صورت عبارتی زائد وارد نشده‌اند. پیوند ماده تاریخ با بافت، نزد اهل این فن از جلوه‌های توانایی شاعر است (15). وجود دو ماده تاریخ در دو قصیده مجاور درباره علی نشان می‌دهد که شاعر با این نام در دو سطح روبه‌روست: سطح نماد دینی و سطح رویداد خانوادگی که شایسته است با عدد و تاریخ در حافظه ثبت شود. در متن فارسی همانندی برای این امر وجود ندارد؛ «مناجات» از هر اشاره به زمانی معین خالی است. آن قصیده بیرون از تاریخ قرار دارد، حال آنکه دو قصیده آل یاسین با عدد در تاریخ تثبیت شده‌اند.

چهارم: دو جهت متقابل

از این مباحث نتیجه می‌گیریم که دو شاعر در دو جهت متقابل حرکت می‌کنند. شهریار خویشتن را به سوی ممدوح بالا می‌برد؛ با او مناجات می‌کند، به او سوگند می‌خورد، از او درخواست دارد و قصیده را در محضرش با نام خود به پایان می‌رساند. آل یاسین ممدوح را به جهان خود فرود می‌آورد؛ رویداد را با نام او تاریخ‌گذاری می‌کند، نامش را نام نوه خود می‌گذارد و با زبان او

تولد ی را در خانه خویش وصف می‌کند. هر دو حرکت بیانگر یک عشق‌اند؛ اما نخستین، حرکت عابد به سوی معبود و دومی، حرکت وارثی است که اصل خود را به اکنون فرامی‌خواند.

پنجم: فرمانروایی و زهد و دو تصویر بخشش

یکی از آشکارترین تفاوت‌های دو متن، تصویر بخشش است. ممدوح نزد شهریار بخشنده‌ای پادشاه‌وار است؛ سائل بر درگاهش می‌ایستد و او «نگین پادشاهی»، یعنی انگشتر فرمانروایی، را به وی می‌بخشد. تصویر بر سنتی فارسی در وصف بخشندگی بنا شده است که با بزرگ‌نمایی ارزش هدیه، آن را از نیاز سائل فراتر می‌برد: فقیر خوراک می‌خواهد، اما فرمانروایی به او بخشیده می‌شود. این تصویر ممدوح را به جایگاه پادشاهان بالا می‌برد و حتی او را بخشنده‌تر از آنان می‌سازد؛ زیرا پادشاه از افزونی مُلک خود می‌بخشد، اما او خود مُلک را می‌بخشد.

ممدوح نزد آل‌یاسین زاهدی است که اگر بخشش ناحق باشد، از آن خودداری می‌کند. او «البطین الذی تکفیه بُلغته»؛ «همان بطین است که توشه اندکش او را بس است»، و کسی است که وقتی برادرش از بیت‌المال سهمی افزون خواست، آهن گذاخته را به کف دست او چشاند. بخشش در این تصور به عدالت مقید است، نه آنکه بی‌قید به کرم وابسته باشد؛ و معیار فضیلت، خودداری است نه بذل.

این دو تصویر، با وجود تقابل، به دو غرض متفاوت خدمت می‌کنند. تصویر بخشنده پادشاه‌وار با مقام مناجات سازگار است؛ زیرا دعاکننده درخواست دارد و کسی که از او خواسته می‌شود باید توانا و گشاده‌دست باشد. تصویر زاهد عادل نیز با مقام احتجاج تاریخی تناسب دارد؛ زیرا هدف، اثبات شایستگی بیشتر ممدوح برای حکومت است و سزاوارترین مردم برای حکومت، زاهدترین آنان نسبت به آن است. بنابراین، تقابل دو تصویر از اختلاف تصور درباره شخصیت ناشی نمی‌شود، بلکه یکی از آثار تفاوت مقام است.

ششم: شب در دو متن

شب در هر دو متن حضوری معنادار دارد. نزد شهریار، تنها زمان مناجات است: «همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی»، سپس «که در دل شب ... غم دل به دوست گفتن چه خوشست». شب ظرف شکوه و انتظار است و شاعر همراه آن چشم‌به‌راه نسیم صبح است تا پیام انس را بیاورد. این شبی روانی است، نه تاریخی؛ رویدادی با آن تاریخ‌گذاری نمی‌شود، بلکه حالتی با آن وصف می‌گردد.

نزد آل‌یاسین، شب تاریخی است:

وَأُمَّةٌ أَطْلَعَتْ فِي كُلِّ دَاجِيَةٍ رَجَالَهَا

«و امتی که در هر تاریکی مردانش را پدید آورد». «داجیه» تاریکی‌ای است که امت از آن می‌گذرد و در آن مردان خود را پدید می‌آورد. شب در اینجا آزمونی عمومی برای جماعت است که برآمدن مردان، نه طلوع صبح، در برابر آن قرار می‌گیرد. تفاوت میان شبی که فرد در آن شکوه می‌کند و شبی که امت در آن آزموده می‌شود، تفاوت دو قصیده را در یک کلمه خلاصه می‌کند.

مبحث هفتم: امام میان فرد و زنجیره

دو شاعر در شخص امام متوقف نمی‌شوند و او را به پس از خود پیوند می‌دهند، اما شیوه این پیوند متفاوت است. شهریار در یک بیت او را به فرزندش حسین (ع) متصل می‌کند:

بجز از علی که آرد پسری ابوالعجائب

که علم کند به عالم شهدای کربلا را

یعنی: «جز علی چه کسی پسری شگفت می‌آورد که شهدای کربلا را پرچم جهان کند؟» اینجا پیوند، پیوند برهان است: فرزند ممدوح دلیلی بر عظمت اوست و حسین گواه پدر خویش است، نه موضوعی مستقل.

آل‌یاسین امام را در هر دو جهت به زنجیره‌ای ممتد پیوند می‌دهد:

رو به گذشته در عبارت

یا سلیلَ الألی شأوا بالمعالی

«ای نواده پیشینیانی که در بزرگواری پیشی گرفتند»، که ممدوح را نواده گذشتگان می‌خواند؛ و رو به آینده در عبارت

أنتَ من دوحه السیاده خفق

«تو تپشی از درخت تناور سیادت»، که او را شاخه‌ای از درختی ادامه‌یابنده می‌سازد. این امتداد در «فی ذکری علی» به اوج می‌رسد؛ آنجا که خود نور رشد می‌کند. زنجیره صرفاً توالی اشخاص نیست، بلکه رشد یک هستی واحد است.

این نتیجه با آنچه در مبحث ششم درباره درهم‌آمیختن تصویر امام و نوه دیدیم، پیوند دارد. وقتی کودک «علی» نامیده می‌شود، با زبان بیعت و ولایت خطاب قرار می‌گیرد و تولدش با عبارتی تاریخ‌گذاری می‌شود که امامت علی را اثبات می‌کند، دایره کامل می‌شود: زنجیره‌ای که از «اللی شأوا بالمعالی»؛ «پیشینیان پیشتاز در بزرگواری» آغاز شد، به گهواره‌ای در خانه شاعر می‌رسد. در «مناجات» چنین تصویری نمی‌یابیم؛ زیرا مقام مناجات رویارویی دو تن، دعاکننده و خوانده‌شده، است، نه زنجیره‌ای ممتد در زمان.

نخست: تکرار و تأکید در ساخت استدلال

هر دو شاعر تکرار را ابزار اقتناع قرار می‌دهند، اما هر یک صورت خاص خود را دارد. شهریار ساخت «بجز از علی» را در دو بیت پایی تکرار می‌کند. این استثنا فضیلت را در ممدوح منحصر می‌سازد و مخاطب را به یافتن همانند او فرامی‌خواند. تأثیر تکرار در اینجا تصاعدی است: از رفتار با قاتل آغاز می‌شود و به فرزند او و کربلا می‌رسد؛ یعنی از خلق فردی به اثر تاریخی اوج می‌گیرد. آل‌یاسین اسم‌های اشاره را تکرار می‌کند: «هذا البطین»؛ «این بطین»، «ذا أول الناس»؛ «این نخستین مردم» و «وذا غناه»؛ «و این بی‌نیازی اوست». اشاره بر تعیین و حضور دلالت دارد؛ گویی شاعر هر بار صاحب فضیلت را به شنونده نشان می‌دهد و می‌گوید: این همان است. تأثیر تکرار در اینجا برشماری است، نه تصاعدی؛ مناقب در کنار هم عرضه می‌شوند، مطابق سنت قصیده عربی در شمارش خلصت‌ها. بنابراین، دو ساخت به دو شیوه یک هدف را دنبال

می‌کنند: حصر با استثنا نزد نخستین شاعر و تعیین با اشاره نزد دومی.

مبحث هشتم: مخاطب و زبان

نخست: مخاطب در دو متن

تفاوت جایگاه خویشتن، جایگاه مخاطب را نیز متفاوت می‌کند. در «مناجات»، مخاطب شنونده مناجاتی است که خطاب به او نیست؛ او پنهانی به گفت‌وگویی میان بنده و محبوب گوش می‌دهد. از این رو، صیغه‌های اول‌شخص مفرد در قصیده فراوانند: «شناختم»، «متحیرم»، «چه زنم»، «دادم». حتی وقتی شاعر دیگری را خطاب می‌کند، مانند «برو ای گدای مسکین»، در حقیقت خود را در صورت سائل مسکین خطاب می‌کند، نه عموم مردم را. در قصاید آل‌یاسین، مخاطب مستقیماً طرف خطاب است. شاعر در «علی» می‌گوید:

قلت للظالمین ... أرخوا

«به تشنگان گفتم ... تاریخ نهید» و شنوندگانی برای سخن قرار می‌دهد که به کنشی جمعی، یعنی تاریخ‌گذاری، مأمورند. بخش عمده سخن در «فی ذکری علی» نیز خبری است که برای مردم گفته می‌شود:

ذا أول الناس إسلاماً

«این نخستین مردم در اسلام آوردن است» و

هذا البطین الذي تكفيه بلغته

«این همان بطین است که توشه اندکش او را بس است». اسم اشاره در هر دو بیت متوجه کسی است که حضور دارد و شاعر موضوع سخن را به او نشان می‌دهد. قصیده فارسی مناجاتی است که مخاطب می‌شنود، اما قصیده عربی خطابی است که به او القا می‌شود. گفته شده است که شعر معاصر عربی هنگام نزدیک‌شدن به پرسش‌های بزرگ، آن‌ها را بیشتر در قالب حیرت و اضطراب عرضه می‌کند تا استدلال (16). قصاید علوی آل‌یاسین در سوی

دیگر این گرایش قرار دارند؛ زیرا مناقب را همچون دلیل ارائه می‌کنند.

این تفاوت، شیوه دریافت دو متن را نیز توضیح می‌دهد. قصیده شهریار در ایران به صورت سرود در مجالس رواج یافته است؛ زیرا مناجات قابلیت اجرای جمعی دارد و تکرار ردیف به آن کمک می‌کند. قصاید آل یاسین به متن مکتوبی نزدیک‌ترند که خوانده می‌شود و تاریخ آن در حافظه می‌ماند؛ زیرا ماده تاریخ تنها با شنیدن درک نمی‌شود و به محاسبه و تأمل نیاز دارد.

دوم: تأثیر مقام بر گزینش واژگان

بررسی واژگان دو متن نشان می‌دهد که گزینش آن‌ها با دقت از مقام پیروی می‌کند. واژگان غالب شهریار عبارت‌اند از: رحمت، سایه، سحاب، گدا، کرم، دعا، قضا، نوا و شب؛ واژگانی که پیرامون درخواست، بخشش و حالت روانی می‌گردند. واژگان غالب آل یاسین عبارت‌اند از: امت، رسالت‌ها، وصی، اسلام، عدل، نواده، درخت تناور، غدیر و «تاریخ نهید»؛ واژگانی که پیرامون جماعت، تاریخ، نسب و ثبت قرار دارند.

در «مناجات» تقریباً هیچ واژه‌ای از حوزه تاریخ و نسب یافت نمی‌شود و در قصاید آل یاسین نیز تقریباً هیچ واژه‌ای از حوزه درخواست و توسل وجود ندارد. این توزیع آشکار را نمی‌توان تصادفی دانست؛ زیرا دو شاعر درباره یک شخصیت سخن می‌گویند و از یک مرجعیت سرچشمه می‌گیرند. در مرجعیت چیزی نیست که یکی را از واژگان دیگری بازدارد؛ مانع، مقام سخنی است که هر یک برگزیده و همان است که حوزه‌ای را پیش روی او می‌گشاید و حوزه‌ای دیگر را می‌بندد.

از این امر نتیجه‌ای روش‌شناختی به دست می‌آید: بررسی تصویر در شعر دینی باید پیش از شمارش حوزه‌ها، با تعیین مقام آغاز شود؛ زیرا مقام، حوزه‌ها را توزیع می‌کند، نه برعکس. این پژوهش آگاهانه در مبحث دوم از مقام آغاز کرد و سپس در مبحث سوم به حوزه‌ها پرداخت.

سوم: عشق در دو متن

هر دو شاعر آشکارا از عشق سخن می‌گویند، اما جایگاه آن در قصیده متفاوت است. آل یاسین آن را حالتی پایدار می‌داند:

لم أزل فی هوی الحبيب أسیراً
والی وجهه الجمیل أسیر

«همواره در عشق محبوب اسیر بوده‌ام و به سوی چهره زیبایش روانم». در بیت میان «أسیراً» و «أسیر» جناس وجود دارد: نخستین از «اسارت» و دومی از «سیر» است؛ پس شاعر هم‌زمان اسیر و رهسپار است: در بند محبت و رو به چهره زیبا. این تصویر سکون را با حرکت جمع می‌کند و با تصور او از ولایت به مثابه تعلقی همیشگی، نه لحظه‌ای شور، سازگار است.

شهریار در پایان قصیده، عشق را آسودگی از اندوه می‌داند:

غم دل به دوست گفتن چه خوشست

چه خوش است که آدمی اندوه دل را با دوست بگوید. عشق نزد او راه خروج از تنگنای جان است، نه تعلق به زنجیره‌ای ممتد. تفاوت میان «اسیر رهسپار» و «شکوه‌گری که آرام می‌گیرد»، تفاوت دو تصور از رابطه با ممدوح است: رابطه ولایتی که الزام می‌آورد و رابطه انسی که آرامش می‌بخشد.

مبحث نهم: تصویری جامع

پس از این مباحث می‌توان تفاوت‌ها را در یک تصویر گرد آورد. قصیده شهریار مثلثی است که دعاکننده در پایین، ممدوح در میانه و خدا در بالا قرار دارد. حرکت در آن صعودی است: دعاکننده به واسطه توسل می‌جوید تا به غایت برسد. از این رو، افعال درخواست در آن فراوان‌اند: «بباری»، «زن»، «آر»، «بگردان»، «بشنو». همه فعل امر یا دعا و رو به بالا هستند.

قصاید آل یاسین خطی است که اصل در گذشته، ممدوح در میانه و نسل و امت در حال و آینده بر آن قرار دارند. حرکت در آن افقی و ممتد است: از «الألی شأوا بالمعالی»؛ «پیشینیانی که در بزرگواری پیشی گرفتند»، تا «سبطی الغافی علی مقلتی»؛ «نوهام که

بر چشم خفته است». از این رو، افعال خبر و ثبت در آن فراوانند: آمد، تحقق یافت، چشاند، تاریخ نهید، تاریخش را می‌گویم.

میان این دو شکل، کارکرد خود شعر نیز متفاوت است. شعر در مثلث وسیله ارتباط با غیب و دارای کارکردی نزدیک به دعاست. شعر در خط، وسیله حفظ حافظه و دارای کارکردی نزدیک به ثبت و مستندسازی است. شاید همین امر توضیح دهد که چرا آل‌یاسین در پایان دو قصیده‌اش به حساب جمل نیاز داشته، اما شهریار به آن نیازی نداشته است: نخستین شاعر می‌نویسد تا رویدادی را در زمان تثبیت کند و دومی می‌نویسد تا از زمان بیرون رود.

در اینجا یکی از دو تصویر را بر دیگری برتری نمی‌دهیم؛ هر یک منطق و زیبایی خاص خود را دارد. موازنه، نکته‌ای را آشکار می‌کند که اگر هر متن جداگانه خوانده شود، پنهان می‌ماند: شاعر هنگام پرداختن به شخصیتی مقدس، تصویری آماده را منتقل نمی‌کند، بلکه تصویری می‌سازد که به نیاز خود او شبیه است؛ نیاز عابد به واسطه و نیاز وارث به اصلی که به آن پیوند یابد.

مبحث دهم: محدودیت‌های موازنه

برای جلوگیری از تعمیم نتایج، باید محدودیت‌های این موازنه تصریح شود. پیکره عربی سه قصیده و پیکره فارسی یک قصیده است؛ این تفاوت حجم، احتیاط در داوری را ایجاب می‌کند. افزون بر آن، دو قصیده «العهد الثالث» کوتاه و وابسته به مناسبتی خانوادگی‌اند؛ بنابراین، به‌تنهایی نماینده همه شعر علوی آل‌یاسین نیستند. به همین دلیل، «فی ذکری علی» نیز به آن‌ها افزوده شد تا بخش عربی نمایندگی بیشتری داشته باشد.

پژوهش همچنین ادعا نمی‌کند که یافته‌های آن ویژگی عمومی شعر عربی در برابر شعر فارسی است. شعر عربی مناجات را می‌شناسد و شعر فارسی نیز مدح تاریخی را؛ مقصود تنها بیان آن چیزی است که در همین دو متن رخ داده و نسبت دادن آن به سنت‌هایی است که صاحبانشان بدان تعلق دارند. نتیجه همچنان فرضیه‌ای است که

باید بر پیکره‌ای گسترده‌تر آزموده شود؛ پیشنهادی که در خاتمه نیز مطرح خواهد شد.

از دیگر محدودیت‌ها آن است که موازنه بر متن فارسی در صورت اصلی آن انجام شده و ترجمه‌ای نثری از معنا در متن آمده است. ترجمه، هر اندازه دقیق باشد، بخشی از ریتم و دلالت‌های ضمنی واژگان را از میان می‌برد؛ به‌ویژه واژگانی که بار میراث عرفانی دارند، مانند «هما»، «کوی» و «توتیا». برای پرهیز از کاستی انتقال، این واژگان در تحلیل به صورت فارسی نگه داشته و سپس دلالتشان شرح داده شده است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش تصویر امام علی (ع) را نزد محمدحسین آل‌یاسین و محمدحسین شهریار، در پیکره‌ای مضبوط و برگرفته از چاپ‌های اصلی، مقایسه کرد. پژوهش به پرسش‌های خود در مباحث پنج‌گانه پاسخ داد و به نتایج زیر رسید:

مقام سخن نزد دو شاعر متفاوت است: شهریار در مقام مناجات سخن می‌گوید؛ خطاب او به سوی ممدوح بالا می‌رود و مخاطب شاهد یک دعاست. آل‌یاسین در دو مقام مرثیه و تاریخ‌گویی سخن می‌گوید؛ خطابش متوجه جماعت است و مخاطب، طرف مستقیم سخن.

واژگان تصویری با مقام تغییر می‌کند: واژگان شهریار آسمانی و عمودی است و بر پرنده، سایه، ابر، باران و بخشش پادشاه‌وار استوار است؛ واژگان آل‌یاسین زمینی و افقی است و بر رود، درخت تناور، شاخه، بهار و غدیر تکیه دارد.

دو شاعر در دو حوزه نور و آب به هم می‌رسند، اما جهت تصویر در هر حوزه متفاوت است: آب نزد نخستین شاعر ابری فرودآینده و نزد دومی رود و غدیری جاری بر زمین است.

هر دو شاعر با رویدادها، نه اوصاف، استدلال می‌کنند؛ اما در گزینش آن‌ها تفاوت دارند. رویدادهای شهریار بر فراتر رفتن ممدوح از مرز بشر دلالت دارد و به حیرت در نام‌گذاری می‌انجامد.

رویدادهای آل یاسین پیشگامی، زهد و شایستگی بیشتر او را اثبات می‌کند و به وصایت و عدالت می‌رسد.

جایگاه خویشتن در دو متن متقابل است: شهریار خویشتن را به محضر ممدوح بالا می‌برد و مطابق سنت تخلص در غزل فارسی، قصیده را با نام خود پایان می‌دهد. آل یاسین امر قدسی را به خانه خود فروود می‌آورد؛ آنجا که تصویر امام را با تصویر نوه هم‌نام او درمی‌آمیزد و تولدش را با زبان امامت تاریخ‌گذاری می‌کند.

محاسبه جمل بر پایه قواعد تثبیت‌شده ماده تاریخ شعری نشان داد که پایان دو قصیده «العهد الثالث» ماده تاریخ‌های واقعی‌اند: نخستین، عدد ۱۴۲۶ق، همان سال سرایش قصیده، و دومین، عدد ۱۴۲۷ق را به دست می‌دهد. «مناجات» از هر اشاره زمانی خالی است؛ قصیده‌ای بیرون از تاریخ در برابر دو قصیده‌ای که با عدد در آن تثبیت شده‌اند.

موازنه آشکار می‌کند که وحدت مرجعیت اعتقادی به وحدت تصویر نمی‌انجامد؛ این سنت شعری است - غزل عرفانی فارسی در برابر قصیده عمودی عربی با گرایش تاریخی - که میراث مشترک را از نو شکل می‌دهد.

هنگام ضبط پیکره روشن شد که برخی ابیات آل یاسین در پژوهش‌های پیشین، از نظر ضبط واژگان، ترتیب مصراع‌های دوم و شماره صفحات، باید با دیوان بازبینی شوند.

تفاوت دو شاعر مطلق نیست، بلکه تفاوت در غلبه است: تصویر عمودی نزد آل یاسین در بیت تولد در کعبه حضور دارد، اما

in selected poems by Muhammad Husayn Al Yasin and Mohammad-Hosseini Shahriar, focusing on the ways in which a shared religious reference is reshaped by two different poetic traditions. The corpus consists of Al Yasin's poems "Ali" and "Ali Aydan" from *Al-Ahd al-Thalith*, together with "Fi Dhikra Ali" from the second volume of *Diwan Al Yasin*, and Shahriar's fifteen-couplet poem "Monajat"

گذراست؛ تصویر افقی نیز در اشاره شهریار به فرزند ممدوح و شهادی کربلا دیده می‌شود، اما به استدلال خدمت می‌کند و سپس به مناجات بازمی‌گردد.

تصویر بخشش در دو متن کاملاً متفاوت است: ممدوح نزد شهریار بخشنده‌ای پادشاه‌وار است که انگشتر فرمانروایی را به سائل می‌بخشد؛ نزد آل یاسین زاهدی عادل است که از بخشش ناحق خودداری می‌کند. منشأ این تفاوت، مقام است: مقام دعا بخشنده‌ای توانا و مقام احتجاج حاکمی عادل می‌طلبد.

تصور عشق در دو متن تفاوت دارد: نزد آل یاسین ولایتی پایدار است که اسارت و سیر را جمع می‌کند؛ نزد شهریار انسی است که دل به وسیله آن از اندوه می‌آساید. شب نیز بر همین اساس تفاوت دارد: شبی روانی برای شکوه نزد شاعر فارسی و شبی تاریخی که امت در آن آزموده می‌شود نزد شاعر عرب.

پژوهشگران پیشنهاد می‌کنند این موازنه به قصاید دیگری با همین موضوع از شاعران معاصر ایرانی و عراقی گسترش یابد و تأثیر هنر ماده تاریخ در انتقال امر قدسی به فضای خانوادگی بررسی شود؛ زیرا این هنر میان دو ادبیات مشترک است و از این زاویه مطالعه نشده است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The representation of Imam Ali (PBUH) occupies a distinctive position in both Arabic and Persian poetic traditions, yet the modes through which this figure is poetically constructed differ according to the linguistic, rhetorical, and cultural conventions of each literary system. This study offers a comparative analysis of the image of Imam Ali

from *Kolliyat-e Shahriyar* (9-11). The study employs a descriptive-analytical and comparative method informed by a non-genealogical approach to comparative literature, according to which two texts may be compared on the basis of a shared theme without requiring proof of direct influence. This methodological position is especially appropriate here because there is no evidence that either poet read or directly responded to the other. The comparison therefore concerns modes of representation, rhetorical position, imagery, argumentative logic, and poetic self-positioning rather than influence or reception. Such a framework makes it possible to distinguish the effect of shared doctrinal heritage from the effect of poetic tradition, revealing how the same sacred figure can generate markedly different literary structures, vocabularies, and modes of address within Arabic and Persian poetry (8, 14).

The first major difference concerns the rhetorical position from which each poet speaks. Shahriar explicitly identifies his poem as “Monajat,” thereby placing the entire text within the devotional mode of supplication. The poet speaks as a petitioner who turns toward Imam Ali as an intermediary through whom divine mercy, recognition, and spiritual assistance become accessible. The opening image, “Ali, O Homa of Mercy,” immediately places the Imam within a vertical symbolic structure: the sacred figure occupies a higher position, while the poet and humanity remain below, beneath the shadow of mercy. This

spatial orientation continues in images of cloud, rain, divine sign, light, and intercession. The poem’s language is therefore shaped by petition, intimacy, spiritual need, and ascent. In contrast, Al Yasin’s poems operate primarily within the rhetorical modes of elegy, commemoration, doctrinal affirmation, and poetic chronogram. In “Fi Dhikra Ali,” the poet does not present himself as a supplicant seeking aid but as a speaker who recounts, interprets, and confirms the historical and spiritual virtues of Imam Ali. In “Ali” and “Ali Aydan,” the act of poetic commemoration is further intensified through chronogrammatic closure, whereby the poem participates in the preservation of an event in collective memory (15). This difference in rhetorical position shapes the architecture of the poems themselves: Shahriar’s ghazal-like structure permits emotionally autonomous couplets unified by refrain and devotional mood, whereas Al Yasin’s vertically structured Arabic qasidas advance through a sequence of propositions, virtues, and historical references that generate cumulative argumentative coherence (2, 8).

A second major distinction lies in the semantic fields from which the two poets construct their imagery. Shahriar’s dominant imagery is vertical, celestial, and descending: the Homa bird, shadow, cloud, rain, divine sign, night, breeze, dust, and healing all participate in a symbolic system in which grace descends from above toward the supplicant below. Even when the poet invokes poverty and kingship,

the relation remains hierarchical: the poor petitioner stands at the door of a sovereign giver who can bestow not merely relief but the "ring of kingship." The visual logic of the poem thus depends upon height, distance, mercy, and approach. Al Yasin's imagery, by contrast, is largely horizontal, genealogical, and organic. His recurrent images include river, spring, branch, tree, fertile growth, lineage, succession, and flowing water. Imam Ali appears not primarily as a transcendent figure who casts mercy downward, but as a source from which lineage, authority, history, and spiritual continuity extend outward. In one poem, the figure of the Imam is associated with a full river and the branching structure of nobility; in another, the image of "Ghadir" simultaneously evokes water, religious memory, and historical legitimacy. These images are not decorative additions but structural elements that organize the poet's conception of imamate as continuity, rootedness, and transmission. The contrast between Shahriar's descending cloud and Al Yasin's flowing river is therefore especially revealing: both poets employ the semantic field of water, yet one imagines mercy as descending from a higher realm while the other imagines sacred continuity as flowing through history and lineage (3, 14).

The same divergence appears in the poets' use of religious heritage and argumentative strategies. Shahriar relies upon highly condensed allusions that transform inherited religious narratives into existential and

devotional proof. His references to Imam Ali's treatment of his killer, to Imam Husayn and Karbala, and to the formula "la fata" do not function primarily as historical reports; rather, they become evidence of a spiritual uniqueness that exceeds ordinary human categories. The poem repeatedly employs exceptional structures such as "who but Ali," thereby creating an argument through exclusion: the Imam's virtues are established by demonstrating that no equivalent can be imagined. This logic culminates in the poet's declaration that he cannot simply call Ali divine, yet also cannot reduce him to ordinary humanity; the rhetoric of bewilderment itself becomes a form of praise. Al Yasin's mode of persuasion is different. He frequently argues through historical exempla: precedence in Islam, asceticism, justice, conduct toward Aqil, loyalty, succession, and the continuity of revelation and guardianship. In such passages, virtue is not presented as ineffable mystery but as historically demonstrated qualification. This approach is consistent with the doctrinal and argumentative features identified in studies of Al Yasin's poetry, where religious discourse is often organized through proof, affirmation, and ideological coherence (4, 6, 7). Thus, although both poets rely on inherited Shi'i memory, Shahriar transforms that memory into devotional astonishment and intimacy, while Al Yasin transforms it into historical, ethical, and doctrinal confirmation. A further difference concerns the place of the poetic self and the relationship between

sacred history and private experience. Shahriar's self is continuously present. He explicitly speaks in the first person, declares that he came to know God through Ali, expresses bewilderment, asks for mercy, and finally inserts his poetic name into the closing couplet in accordance with the Persian ghazal tradition. The poem therefore moves toward an intimate culmination in which personal sorrow, devotional speech, and poetic identity converge. The poet symbolically ascends toward the sacred presence and concludes the poem within that intimate space. Al Yasin, however, frequently moves in the opposite direction: rather than raising the poetic self toward a transcendent beloved, he brings sacred reference into the domestic and genealogical world. This is especially visible in "Ali Aydan," where the address to the poet's grandson becomes interwoven with the name and symbolic authority of Imam Ali. Familial tenderness, kissing, childhood, inheritance, allegiance, and sacred nomenclature occupy the same poetic space. The convergence is strengthened by the use of poetic chronograms, an art in which the numerical values of letters encode a date and thereby transform verse into a vehicle of memorial registration (15). The two chronograms in the poems from *Al-'Ahd al-Thalith* demonstrate how sacred vocabulary, personal memory, and historical inscription can coexist in a single poetic utterance. This strategy confirms that Al Yasin conceptualizes sacred continuity through descent, inheritance, and temporal

extension, whereas Shahriar's poem is fundamentally structured by ascent, supplication, and the desire for spiritual proximity (9, 12).

The comparison also reveals that the formal and rhythmic organization of the poems is inseparable from their conceptual orientation. Shahriar's poem employs the classical Persian ghazal framework, with a recurring refrain that produces a cyclical rhythm particularly suited to supplication, repetition, and remembrance. The recurring cadence gives the poem an incantatory quality and reinforces its emotional unity. The listener encounters the poem less as a linear sequence of historical propositions than as a recurring devotional movement in which each couplet returns to the same spiritual center. Al Yasin's poems, by contrast, conform to the traditions of the Arabic vertical qasida, where progression, sequencing, and accumulation play a larger role. In this structure, the poem moves from statement to statement, from virtue to virtue, and from historical memory toward closure. The chronogrammatic ending in two of the poems intensifies this linearity because the poem reaches a final point that fixes meaning within a date. Studies of Al Yasin's poetic language and sound structure have likewise emphasized the role of phonological organization, ellipsis, and rhetorical construction in producing semantic cohesion (1, 2). The contrast between cyclical and linear rhythm thus parallels the contrast between devotional and historical orientation.

Shahriar's poem repeatedly returns to the act of supplication, while Al Yasin's poems advance toward testimony, commemoration, and inscription. The formal distinction is therefore not merely technical; it determines how sacred meaning is experienced, whether as an ever-renewed act of intimacy or as a structured movement through memory, proof, lineage, and historical continuity.

In conclusion, the comparative reading demonstrates that a shared doctrinal reference does not produce a uniform poetic image. Shahriar and Al Yasin both construct Imam Ali as a figure of extraordinary spiritual, ethical, and historical significance, yet they do so through fundamentally different poetic geometries. Shahriar's representation is predominantly vertical: the poet stands below, the sacred figure mediates above him, and mercy, grace, healing, and recognition descend toward the supplicant. Al Yasin's representation is predominantly horizontal and genealogical: the Imam appears as origin, branch, river, lineage, and historical center from which virtue extends through generations and collective memory. Their argumentative strategies likewise differ, with Shahriar moving from exceptional acts toward bewilderment and devotional intimacy, while Al Yasin proceeds through historical exempla, ethical qualification, succession, and commemoration. The place of the poetic self also changes accordingly: Shahriar raises himself toward the sacred presence and closes the poem with his own poetic name,

whereas Al Yasin brings sacred symbolism into the familial sphere and merges religious memory with the figure of a namesake descendant. The comparison therefore shows that poetic tradition actively reshapes inherited religious meaning. Persian mystical-ghazal conventions encourage intimacy, ascent, supplication, and symbolic interiority, while the Arabic qasida tradition encourages sequence, collective memory, lineage, historical testimony, and rhetorical affirmation. The difference between the two poets should therefore be understood not as a doctrinal disagreement but as a difference in poetic mediation: one sacred figure is refracted through two literary systems, each producing its own structure of image, address, rhythm, temporality, and spiritual meaning.

References

1. Ahmad RM. Ellipsis in the Poetry of Dr. Muhammad Husayn Al Yasin [Master's thesis]: Ilam University; 2022.
2. Hamri ASiM. Phonological Structure and Its Effect on Rhythm and Meaning in the Poetry of Muhammad Husayn Al Yasin [Master's thesis]: University of Kirkuk; 2019.
3. al-Marzouk AAA. The Use of Heritage and Religious Values in the Poetry of Muhammad Husayn Al Yasin: A Rhetorical Study [Doctoral dissertation]. Tehran: Shahid Beheshti University; 2025.
4. Rezaei Aa-F, Heydari T, al-Marzouk AA. The Value of Martyrdom in the Poetry of Muhammad Husayn Al Yasin: The Poem "The Eternal Husayn" as a Model—A Rhetorical Study. *Nannar Journal of Humanities and Social Sciences*. 2025;1(3):230-52.
5. Rezaei Aa-F, Heydari T, al-Marzouk AA. Doctrinal Issues in the Poetry of Muhammad Husayn Al Yasin: A Rhetorical Study. *Journal of Humanities*. 2025;16(3):6049-72.
6. al-Marzouk AAA, Rezaei Aa-F, Heydari T. Argumentative Discourse in the Poetry of Muhammad Husayn Al Yasin: The Value of

Islamic Unity and the Rejection of Division as a Model. Journal of the Babylon Center for Humanities Studies. 2026;16(9).

7. Rezaei Aa-F, Heydari T, al-Marzouk AA. The Question of the Self and Its Destiny: A Reading of the Doctrinal and Philosophical Structure of Muhammad Husayn Al Yasin's Poem "Ask about the Self". Surr Man Raa Journal for Humanities. 2026;22(88):3899-923.

8. Zayid AA. On the Construction of the Modern Arabic Poem. 3 ed. Cairo: Ibn Sina Library; 1997.

9. Al Yasin MH. The Third Era. 2 ed. Baghdad 2010.

10. Al Yasin MH. Collected Poems of Al Yasin. 3 ed. Baghdad: Dar al-Shu'un al-Thaqafiyya al-'Ammah; 1989.

11. Shahriyar MH. Collected Works of Shahriyar: Ghazals, Occasional Poems, and Quatrains. Tehran: Khayyam Bookshop; 1963.

12. al-Karbasi MS. Dictionary of Tahsini Poets. 1 ed. London: Husayni Centre for Research; 2010.

13. Shita Ia-D. Modern Persian Poetry: A Study and Selections. Cairo 1982.

14. Abd Allah MH. Imagery and Poetic Structure. Cairo: Dar al-Ma'arif; 1985.

15. Sabri SM. Poetic Chronograms Using Abjad Numerals: An Application to Examples Published for the First Time in Dakahlia Governorate. Journal of the Egyptian Heritage Society. 2022;1(1):75-88.

16. Abbas I. Trends in Contemporary Arabic Poetry. Beirut: Dar al-Shuruq; 1987.