تکنیک نقاب در قصیدهٔ «المسیح بعد الصلب» بدر شاکر السیاب

دکتر نجمه رجائی

استاد دانشگاه فردوسی مشهد[1]

دکترعلی‌اصغر حبیبی

استادیاردانشگاه زابل

(از ص۸۵ تا ص۱۱٤)

تاریخ دریافت مقاله ۸۹/۱۲/۱۰ ، پذیرش۹۰/۰۳/۱۱

چکیده:

گرایش به بیان غیر مستقیم – به جای تعبیر واضح – از بارزترین ویژگی‌های شعر معاصر عربی است. شاعر معاصر برای دست‌یافتن به این هدف از ابزارهای گوناگونی بهره می‌برد و تکنیک نقاب یکی از آنهاست. قصیدهٔ «المسیح بعد الصلب» سیاب از نخستین نمونه‌های این تکنیک نوین ادبی به شمار می‌رود. از آنجا که فن نقاب بر پایهٔ عناصر درام و داستان شکل می‌گیرد و دو عنصر تعارض (درگیری:conflict)و پویایی(dynamism) – به عنوان دو اصل اساسی درام – مؤثرترین نقش را در ساختار درامی– داستانی دارد موفقیت شاعر در کاربرد نقاب به میزان انطباق اجزای قصیده بر این عناصر و به قدر انطباق آوای شاعر بر صدای قهرمان برگزیدهٔ اوست. سیاب با گزینش دردناکترین بخش از زندگی مسیح(ع) و تلاش برای به تصویر کشیدن انتظار بشر در پی تحمل این پایه رنج و عذاب تجربهٔ خود/ انسان معاصر را بر ماجرای مصلوب گشتن مسیح(ع)– که همواره در ذهن بشریت تازه است– منطبق ساخته و از طریق همپوشانی این دو شخصیت موفق شده تجربهٔ شخصی خود را به سطحی فراگیر و بشری ارتقا دهد.

واژه‌های کلیدی: مسیح(ع)، سیاب، نقاب، نماد، درام، شعر معاصر عربی.

[1] استاد دانشگاه فردوسی مشهد.Najme_rajayi@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

تعریف و رویکرد:

پس از آنکه کاربرد شیوهٔ اسطوره‌ای و استفاده از اساطیر- در انواع گوناگون آن- بعد از جنگ جهانی دوم و بخصوص در چند دههٔ اخیر در شعر عربی رواج گسترده‌ای یافت، شاعران عرب برای افزودن تأثیر این شیوه، تکنیک‌ها و ابزارهای تازه‌ای را به کار گرفتند و نقاب از جمله این تکنیک‌هاست.

اساس کار در این فن آن است که ویژگی‌ها و عناصر نمایش(درام)-که مکان اولی و اصلی استفاده از نقاب (ماسک) است – بر اجزای شعر (قصیده) منطبق شود و شخصیت اساطیری و شخصیت معاصر (شاعر) در هم ادغام گردند. هر قدر این هم‌پوشانی یکنواخت‌تر و طبیعی‌تر و کامل‌تر باشد کاربرد تکنیک نقاب موفق‌تر خواهد بود.

ارائهٔ یک نمونهٔ برجسته از شعر معاصر عرب و کاوش میزان انطباق و هم‌پوشانی یادشده از طریق آن، رویکردی است که این گفتار بر آن استوار شده و مشخصاً دو هدف را دنبال می‌کند: نخست معرفی تکنیک نقاب و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن و دیگر ارزیابی موفقیت شاعر در کاربرد این تکنیک.

نقاب در اصطلاح و لغت:

نقاب یا صورتک در لغت به معنای حجاب و پرده، معادل با «masque , masquered , mask» غربی و «القناع» عربی است، که شخص آن را بر چهره می‌زند و بدان وسیله چهرهٔ خود را می‌پوشاند و چهرهٔ دیگر نمایان می‌سازد (فتحی،ص۲۷۹). مؤلف «*دایرةالمعارف بریتانیکا*» نیز با تأکید بر نوعی دیالکیک اخفا، اظهار و تغییر چهره در نقاب می‌گوید: «نقاب یکی از اشکال تغییر چهره است که معمولاً روی صورت نهاده می‌شود تا هویت شخصی که آن را می‌پوشد، پنهان بماند و شخصیتی دیگر بیافریند. و می‌افزاید: خصوصیت مخفی کردن ابعاد و جنبه‌های اصلی شخصیت، نقطهٔ مشترک تمام نقاب‌ها در طول تاریخ است.» (فوزی،ص۱۳۹).

Archive of SID

www.SID.ir

این عمل در ابتدای امر در خلال آیین‌های دینی انسان‌های گذشته به کار گرفته می‌شد. انسان اولیه از نقاب به عنوان وسیله‌ای برای بیان رابطه‌اش با خدایان و طبیعت در آیین‌های دینی استفاده می‌کرد. سپس در نمایش‌های یونان باستان جایگاه ویژه‌ای پیدا نمود، به طوری که شخص نقاب‌دار در نقش یک شخصیت – که عموماً یک شخصیت اسطوره‌ای، خیالی و از خدایان بود– روی صحنه حاضر می‌گشت و با به کارگیری همین نقاب بود که خدایان، شیاطین و حیوانات جان می‌گرفتند و شخص نقاب‌زده به گونه‌ای اقدام می‌کرد که گویی همو الههٔ مرگ و زندگی است (کندی، ص ٦٥). بعدها «این اصطلاح از حوزهٔ تئاتر به قلمرو روان‌شناسی یونگ راه یافت تا از آن برای تبلور و تجسم شخصیت و جلوهٔ بیرونی افراد استفاده کند» (عباسی، ص۱۵۷) و سرانجام در وادی ادبیات به اوج کاربرد فنی خود رسید.

در عصر حاضر، شاعران نقاب را که بیشتر در قالب یک شخصیت نمود پیدا می‌کند و شعر از زبان او بیان می‌گردد، برای بیان افکار، احساسات و دغدغه‌های درونی خود و با انگیزه‌های مختلف هنری، سیاسی و اجتماعی به کار می‌برند و با زبان آن سخن می‌گویند. شاعر معاصر نقاب را به کار می‌بندد تا صدایش لحنی عینی و تقریباً بی‌طرفانه داشته باشد و بدین واسطه، بدون مخفی ماندن رمز مدّ نظرش که بیانگر دیدگاه او دربارهٔ زمانه‌اش است، از فوران مستقیم احساسات درونی خود فاصله می‌گیرد (کندی، ص ۹۲ –۹۳). این همان روشی است که در انگلیسی آن را correlative objective می‌نامند و در ادبیات معاصر عربی بدان «المعادل الموضوعی» و در فارسی «اشتراک عینی»[1] گفته می‌شود.

البته به این نکته باید کاملاً توجه داشت که شاعر به هنگام به کارگیری تکنیک نقاب باید جانب خود را از یک طرف و جانب شخصیتی را که از آن به عنوان نقاب استفاده می‌کند از طرف دیگر به خوبی نگه دارد. به کلام دیگر آنکه نه تنها نقاب باید با سرایندهٔ شعر همخوانی و همسویی داشته باشد، بلکه باید به گونه‌ای به کارگرفته شود که اسلوب نمادین اثر حفظ گردد؛ چرا که اهتمام بیش از حد به یکی از دو طرف، اثر را به صراحت افراط آمیز در بیان و حالت روایت‌گونه می‌کشاند که ویژگی شعر غنایی و خطابه است،

Archive of SID
www.SID.ir

و این خود دلیلی است بر ناتوانی شاعر در به کاربستن نقاب (حداد،ص۱٤۹)؛ زیرا این تکنیک از طریق حفظ خصوصیت نمادین اثر ادبی، به هیچ عنوان قصد ندارد چهرهٔ شخصیت‌ها را به گونه‌ای صریح آشکار نماید.

زمینهٔ اخذ نقاب در ادبیات:

در بیشتر موارد نقاب‌ها از دایرهٔ میراث کهن، تاریخ و اسطوره گرفته می‌شوند تا شخصیت‌های معاصر، و یا حداقل این نکته مورد تأیید اکثر ناقدان شعر معاصر است که در فرایند انتخاب نقاب از شخصیت‌های مختلف ادبی، تاریخی، دینی، صوفی، اسطوره‌ای، مردمی و... بیشتر اشعاری موفق هستند که شاعر در آنها از شخصیت کهن و اسطوره‌ای بهره برده است؛ چنانکه احسان عباس می‌گوید: «نقاب غالباً یک شخصیت تاریخی است و تنها به کار گذشته می‌آید. شاعر از رهگذر نقاب، اسطورهٔ تاریخی – نه تاریخ واقعی– را می‌آفریند تا احساس بیزاری از تاریخ واقعی را نشان دهد.» (عباس، ص ۲۳۹). حال اصل نقاب چه تاریخی و کهن باشد و چه اسطوره‌ای و چه معاصر، در فرایند نقاب آنچه مهم است، آن است که ارزش هنری نقاب از سرچشمهٔ نقاب نشأت نمی‌گیرد، بلکه در توانایی شاعر بر حسن گزینش نقاب و مهارت او در تعامل با آن نهفته است. به همین علت، اصالت تاریخی و کهن نقاب نمی‌تواند ضامن موفقیت شاعر و توجیه‌کنندهٔ کوتاهی و کم‌کاری او در بیان تجربهٔ ابداعی و شکل‌دهی آن باشد (فتوح احمد، ص١٦٥).

نقاب در عرصهٔ شعر و ادبیات عربی:

نقاب در شعر عربی از هیچ به وجود نیامد و به صورت تصادفی در شعر معاصر عربی ظاهر نگردید؛ زیرا شعر نقاب در کنار تأثیرپذیری از آثار غربیان، ریشه در میراث کهن ادبی عربی دارد. با نگاهی گذرا به شخصیت قهرمانان مقامات، به راحتی وجود ریشه‌های نقاب در میراث کهن ادبی عربی ثابت خواهد شد. «ابوالفتح اسکندری»، قهرمان *مقامات همدانی* در هر مکالمه یک نقاب جدید بر چهره می‌زند و شخصیتی

www.SID.ir

متفاوت از شخصیت‌هایی که قبلاً به آن پرداخته است، می‌پذیرد. در یک مقامه نقش گدا را می‌پذیرد و در دیگری پادشاه می‌شود و در مقامه‌ای دیگر کور یا پیر و یا جوان می‌گردد، در جایی دیگر فرمانده یا خطیب یا عالم یا زبان‌شناس یا شاعر یا واعظ یا دجال یا شاکی یا بخیل و یا زاهد می‌شود. او نقاب این شخصیت‌ها را بر چهره می زند و فقط به ظاهر شخصیت و پوشیدن لباس آن اکتفا نمی‌کند، بلکه به گرفتن خصوصیات روانی و شغلی و شیوه‌های بیان آن‌ها نیز اهتمام می‌ورزد (موسی،ص ۲۱٤).

در دورهٔ معاصر، کاربرد هنری نقاب از دههٔ شصت قرن بیستم میلادی به طور گسترده‌ای به شعر پیشگامان ادبیات معاصر عربی همچون سیاب، خلیل حاوی،[۲] ادونیس،[۳] بیاتی[٤]، صلاح عبدالصبور[٥]، و در ادامه نزد امل دنقل[٦] و دیگران راه یافت. چنانکه در دیوان سیاب نقاب‌های مسیح(ع)، ایوب پیامبر(ع)، سندباد، تموز و در شعر حاوی نقاب‌های سندباد و ایوب (ع) و نزد ادونیس نقاب‌های مهیار دمشقی، صقر قریش، ققنوس و مسیح (ع) و نزد بیاتی نقاب‌های حلاج، خیام، معری، وضاح الیمن، دیک الجن، محیی‌الدین عربی و در شعر صلاح عبدالصبور نقاب‌های ملک عجیب بن خصیب و بشر حافی صوفی (موسی، ص۲۱۷) و... از نمونه‌های اهتمام شاعران این دوران به تکنیک نقاب است. شاید تجربهٔ بیاتی اولین تجربه در کاربرد آگاهانه نقاب و عناصر آن در شعر عربی باشد. تجربه‌ای که در درجهٔ اول- و به ویژه در زمینهٔ اشتراک عینی(معادل موضوعی)- برگرفته و متأثر از آرای شعری «تی اس الیوت» است[۷] این تجربه بر مبنای آگاهی شاعر از تاریخ و آمیختن اندیشه‌های او پیرامون مسائل بشری با اندیشه کهن الگوها[۸] شکل می‌گیرد.

مسیح در شعر معاصر عربی:

بدون شک شخصیت پیامبران از برجسته‌ترین شخصیت‌های میراث دینی- عقیدتی به کار رفته در شعر معاصر عربی است. شاید بتوان علّت اساسی آن را در وجود نوعی قرابت میان تجربهٔ شاعران و پیامبران یافت، چرا که پیامبر و شاعر اصیل هر دو حامل رسالتی مشترک برای امت خویشند و از رابطه‌ای عمیق و ریشه‌دار با نیروهای والا و

Archive of SID
www.SID.ir

متافیزیکی برخوردارند. (عشری زاید،ص۷۷). اما چهرهٔ مسیح(ع) در میان شخصیت‌های پیامبران بیشترین اهتمام شاعران معاصر عرب را به خود اختصاص داده [۹] به‌گونه‌ای که در شعر عربی پربسامدترین نماد در موضوع تحمل رنج و زندگی دوباره محسوب می‌شود. شاعر معاصر این شخصیت را به جهت سرشار بودنش از دلالت‌هایی که با بسیاری از ابعاد تجربهٔ معاصر او سازگاری دارد، فراوان به کار بسته است (الضاوی، ص۳۲).

نکتهٔ قابل تأمل در این زمینه آن است که بیشتر تصاویر شعری شاعران معاصر عرب دربارهٔ مسیح، متأثر و برگرفته از عقاید مسیحیت و منعکس‌کنندهٔ تفکر انجیل است تا اسلام و قرآن. به عبارت بهتر شعر معاصر تجسم‌بخش اندیشهٔ مسیحیت در سه موضوع اصلی: بر صلیب شدن، فدا دهی و زندگی‌یافتن از راه مردن مرگ است.

از طرفی کشش و انعطاف‌پذیری ابعاد شخصیتی مسیح (ع) در انجیل و آزادی عمل بیشتر شاعر معاصر در تأویل جنبه‌های گوناگون شخصیتی آن حضرت، در کنار تجربهٔ تحمل رنج به همراه امید به میلاد دوباره که میان مسیح (ع) و او مشترک است از مهم‌ترین عوامل روی آوردن شاعر معاصر به افکار مسیحیان دربارهٔ مسیح(ع) محسوب می‌شود. (البیاتی،ص٤٠).

قصیدهٔ «المسیح بعد الصلب»:

سیاب به عنوان یکی از پیشگامان مکتب تموز [۱۰] و پیشتاز در بهره‌گیری از شخصیت‌های کهن، در بیان تجربهٔ تحمل رنج و اندیشهٔ میلاد دوباره، و برای به تصویر کشیدن موضوع میلاد پس از مرگ از شخصیت مسیح (ع) و شخصیت‌های اسطوره‌ای همسوی دیگر مانند ققنوس و تموز بهره می‌برد. قصیدهٔ «المسیح بعد الصلب» در فراخوانی شخصیت مسیح- یا به تعبیر یونگ «کهن الگوی حکیم، مخلص و جانفشان»(الجیوسی،ص۸۱۳) از آن نمونه است. در این قصیده سیاب ضمن یکی‌شدن با شخصیت مسیح، خویشتن را مسیحی می‌داند که باید در راه تولد دوباره بنیان فکری ملّت رنج‌دیده و عقب نگه داشته‌شدهٔ خویش با ایمان قلبی به ایدهٔ فدادهی هدفمندانه جانفشانی کند.

Archive of SID
www.SID.ir

قصیده‌ای که پیش روست، تجلی شعر نقاب است، شعری که در آن کسی نمی‌داند، افسار توسن سرکش سخن در دست کیست و آیا آن‌که سخن بر زبان جاری می‌سازد خود شاعر(منِ درون/ أنا الذات) است یا شخصیت عینی- شخصیتی که آن را به عنوان نقاب به کار برده است (منِ عینی/ أنا الموضوع).

شرح وتفسیر قصیده:

بند اول: بعدما أنزلونی، سمعت الریاح/ فی نواح طویل تسف النخیل/ و الخطی وهی تنأی. إذن فالجراح/ و الصلیب الذی سمرونی علیه طوال الأصیل/ لم تمتنی. و أنصت: کان العویل/ یعبر السهل بینی و بین المدینه/ مثل حبل یشد السفینه/ وهی تهوی إلی القاع. کان النواح/ مثل خیط من النور بین الصباح/ و الدجی، فی سماء الشتاءالحزینه/ ثم تغفو، علی ما تحس المدینه[۱۱] (السیاب،صص:۲٤٥- ۲٤٦)

عنوان قصیده از همان ابتدا بیانگر تجربهٔ رنج و جانفشانی است و عبارت‌ها و واژگان این بند بر این جو غرق در اندوه دامن می‌زند (البطل،ص:۱۵۵). در این میان صدای شیون باد در نخلستان‌ها (کنایه از ملت عراق) نشان از اوج رنج و دردی دارد که بر مسیح/ سیاب فرود آمده و طبیعت بی‌جان را وادار به همدردی با وی می‌نماید. (صنعت تشخیص)

بند دوم: حینما یزهر التوت و البرتقال/ حین تمتد جیکور حتی حدود الخیال/ حین تخضر عشباً یغنی شذاها/ والشموس التی أرضعتها سناها / حین یخضر حتی دجاها / یلمس الدفء قلبی، فیجری دمی فی‌ثراها/ قلبی الشمس إذا تنبض الشمس نورا/ قلبی الأرض، تنبض قمحا، و زهرا، وماء نمیرا / قلبی الماء، قلبی هو السنبل/ موته البعث، یحیا بمن یأکل/ فی العجین الذی یستدیر/ ویدحی کنهد صغیر، کثدی الحیاه/ مت بالنار: أحرقت ظلماء طینی فظل الإله/کنت بدءاً، وفی‌البدء کان الفقیر/ مت، کی یؤکل الخبز باسمی، لکی یزرعونی مع الموسم/کم حیاة سأحیا: ففی کل حفره / صرت مستقبلا،

Archive of SID

www.SID.ir

صـرت بـذره، صـرت جـيلاً مـن النـاس، فـي‌كـل قلـب دمـي/ قطـرة منـه أو بعـض قطره[۱۲](السياب،ص ٢٤٦)

شاعر سیماچهٔ مسیح از چهره برگرفته، به ترسیم زادگاهش، روستای کوچک جیکـور که نماد عراق است؛ می‌پردازد «و این روستا را آن‌قدر در افق گستردهٔ خیالش مـی‌گـسترد تا تبدیل به آرمانشهری می‌شود که باروری و سرسـبزی و بهـار جـای جـای آن را دربـر گرفته است»(کندی، ص ۱۸۹) و تا آن حد در خوش‌بینی به باززایی ملّت و وطنش ایمان دارد که حتّی تاریکی‌های آرمانشهرش جیکور را غرق در جلـوه‌هـا و نمادهـای بـاروری (پرتو خورشید، آب، درختان پرتقال و توت، گل و خوشه‌های گندم) می‌بیند.

در این بند تأکید بر اندیشهٔ فدادهی و کاربرد نمادهـای مـیلاد دوبـاره در یـک رابطـهٔ مجازی است. شاعر، با توجه به کهن‌الگوهای حاصلخیزی و نـوزایی بـه بیـان ایـن مهـم پرداخته که اگرچه مسیح/ سیاب بر صلیب شده، ولی رستاخیز و رهـایی حتمـی اسـت و اندیشهٔ باززایی در قلب شاعر به طور خاص و در قلب تمام انـسان‌هـای مـؤمن بـه ایـن اندیشه به طور عام ریشه دوانده و و خاموش نمی‌شود؛ چرا که این اندیشه بـسان گنـدم، رشدی روزافزون و حیات‌بخش دارد. فدایی همچون گنـدمی در خـاک اسـت کـه چـون جان دهد ظاهراً می‌میرد، اما در حقیقت زنده است و در پایان با بدل‌گشتن به خوشه‌های بسیار و سپس به خمیر و نان گرسنگان را سیر می‌کند و زندگی دوباره می‌بخشد.

بند سوم : هكذا عدت، فاصفر لمّا رآني يهوذا/ فقدكنت سرّه/كان ظلا، قداسود منـي و تمثال فكره/ جمدت فيه و استلت الروح منها/ خاف أن تفضح الموت فی ماءعينيه/(عينـاه صخره راح فيها يواري عن‌الناس قبره)/ خاف من دفئها، من محال عليه، فخبر عنها/ أنت؟ أم ذاک ظلی قدابيض و ارفض نورا؟/ أنت من عالم الموت تسعی؟هو الموت مره/ هكـذا قال آباؤنا، هكذا علمونا، فهل كان زورا؟/ ذاک ما ظن لمّا رآني، و قالته نظـره[۱۳] (الـسياب، صص: ٢٤٧-٢٤٦)

www.SID.ir

در این بند شاهد تعارضی آشکار میان یهودا و مسیح هستیم کـه شـاعر در ترسـیم آن ابداع به خرج داده است؛ مسیح- صاحب روح جاویدانی که بـا قربـانی کـردن جـسمش بشریت را به ابدیت متصل می‌کند- و نقیض مستقیم آن یهودا/ شخص خائنی اسـت کـه در امانت خیانت می‌کند. آن روح جاوید نمود سفیدی و نمـاد پـاکی و زلالـی اسـت، در حالی که یهودای خائن غرق در سیاهی و تاریکی است (کان ظلا، قداسود منـی، وتمثـال فکره) سیاهی که می‌توان آن را سایهٔ سیاه مسیح و نقطهٔ مقابل سفیدی او دانـست. یهـودا به عنوان نماد حکومت جور وخیانت به شدت از میلاد دوبارهٔ مسیح در هـراس اسـت و اصرار چندین بارهٔ او بر سؤال، نشان از تزلزل در عقیدهٔ پدرانش دارد کـه مـرگ را پایـان کار می‌شمرند و میلاد نو را انکار می‌کنند، چیزی که دیدگان یهودا بر آن صحه می‌نهد.

بند چهارم: قدم تعدو، قدم، قدم/ القبر یکاد بوقع خطاها ینهـدم/ أتـری جـاءوا ؟ مـن غیرهم ؟/ قدم .. قدم .. قدم/ ألقیت الصخر علی صدری/ أو ما صلبونی أمس ؟ .. فهـا أنـا فی قبری/ فلیأتوا - إنی فی قبری/ من یدری أنـی..؟مـن یـدری؟/ و رفـاق یهـوذا؟ مـن سیصدق ما زعموا ؟/ قدم/ قدم/ ها أنا الآن عریان فی قبری المظلـم/کنـت بـالأمس ألتـف کالظن، کالبرعم/ تحت أکفانی الثلج، یخضل زهر الدم /کنت کالظل بین الـدجی و النهـار/ ثم فجرت نفسی کنوزا فعریتها کالثمار/ حین فصلت جیبی قماطا وکمی دثار/ح ین دفأت یوما بلحمی عظام الصغار/ حین عریت جرحی، وضمدت جرحا سواه/ حطم الـسور بینـی وبین الإله[14](السیاب،ص ۲٤۷)

یهودای خائن و یارانش سرآسیمه بر گور مسیح/ سیاب گام مـی‌نهنـد و خـشمگین از میلاد دوباره این فدایی پیش می‌آیند تا او را دگربار بر صلیب آرند، اما مسیح/ سـیاب کـه به رستاخیز ایمان قلبی دارد از این برچلیپا گشتن چنـد بـاره و خـشم و کثـرت دشـمنان ترسی به دل راه نمی‌دهد: تکرار چندین بارهٔ واژه («قدم» ویرانگر قبر: قـدم تعـدو، قـدم، قدم/ القبر یکـاد بوقـع خطاهـا ینهـدم) و کـاربرد ضـمیر جمـع بـرای دشـمنان (جـاءوا - صلبونی- فلیأتوا - زعموا) نشان‌دهندهٔ کثرت دشمنان و شدت خشم آنهاسـت. سـخنی که او در گور با خویش دارد حکایت این احوال است که ای سیاب! بگـذار پـیش آینـد،

Archive of SID
www.SID.ir

چه کسی در نسل‌های آینده گفتهٔ این خیانت‌پیشگان را باور خواهد کرد؟ گویی سیاب با ترسیم در قبر شدن خویش، گور را نقطهٔ آغاز دیگری برای مبارزه با طاغوتیان زمان قرار داده است. در ادامه تصویری از آینده‌ای درخشان برای بشریت ارائه می‌دهد که حاصل جانفشانی اوست. او آن قربانی است که برای رهروانش گنجی بی‌پایان و ابدی فراهم آورده و فدادهی او بهای رسیدن به هدف والای جاودانگی است که با فرو ریختن فاصله‌ها میان او و پروردگار و نهایتاً پیوستن به حضرت دوست تحقق می‌یابد.

بند پنجم و ششم: فاجأ الجند حتی جراحی و دقات قلبی/ فاجأوا کل ما لیس موتا و إن کان فی مقبره/ فاجأونی کما فاجأ النخلة المثمره/ سرب جوعی من الطیر فی قریة مقفره/ أعین البندقیات یأکل دربی/ شرع تحلم النار فیها بصلبی/ إن تکن من حدید ونار، فأحداق شعبی/ من ضیاء السموات، من ذکریاتِ وحب/ تحمل العبء عنی فیندی صلیبی، ما أصغره/ ذلک الموت، موتی، و ما أکبره[۱۵] (همان، صص۲٤۷ –۲٤۸)

مسیح/ سیاب که هنوز زخم‌هایش از بر صلیب‌شدن پیشین التیام نیافته، به ناگاه مورد هجوم سربازان حکومت جور که قلب او را نشانه رفته‌اند، قرار می‌گیرد. تکرار فعل (فاجأ) که به معنی هجوم غافلگیرانه است شدت این فعل را مورد تأکید قرار می‌دهد.

در بند ششم سیاب/ مسیح با بر صلیب شدن دوباره همراه با آتش بر این باور است که در این دوران و در راه رسیدن به آزادی و میلاد دوباره باید قربانی‌های مسیحاگونهٔ بسیار تقدیم کرد تا نهال تولد دوبارهٔ اندیشهٔ بشر معاصر پا گیرد و به بار نشیند. به این جهت است که مرگ مسیح‌گونه در نظر سیاب گران نمی‌نماید؛ زیرا این جان دادن بر حق- اگرچه در چشم کوته‌نظران مادی‌نگر پایان کار است- نه مردن،که عین زندگی است.

بند هفتم: بعد أن سمرونی وألقیت عینی نحو المدینهٔ/کدتلا أعرف السهل و السور و المقبرة/کان شئ، مدی ماتری العین/کالغابة المزهرة/ کان فی کل مرمی، صلیب و أم حزینة/ قدس الرب/ هذا مخاض المدینة[۱۶] (همان، ص۲٤۸)

www.SID.ir

پس از آنکه مسیح بر صلیب شد، به سوی شهر می‌نگرد، ولی آن را نمی‌شناسد؛ چرا که شهر دگرگون شده و همه‌چیز آن از جنگل، دشت، دیوارها گرفته تا قبرستان تغییر کرده است. دیگر مسیح در شهر تنها نیست، بلکه هر یک از فرزندان ملّت در شهر بدل به مسیحی شده و هر مادری مریم گشته است. این درد زایشی است که شهر را در آستانهٔ تولدی جدید قرار داده است؛ آنگونه که مقدمات آن را در شروع قصیده شاهد بودیم؛ آنجا که صدای ناله و شیون برخاسته از شهر، این نوید را می‌دهد که هر فردی در شهر تبدیل به مسیحایی شده است و هر لحظه انتظار تولد مسیحایی جدید می‌رود. تولدی که سرآغاز رهایی از رنجهایی است که مسیح در گذشته با آن زندگی می‌کرد و سیاب در دوران معاصر و انسان به مفهوم کلّی آن در همهٔ دوران‌ها.

کارکرد نقاب در قصیده:

الف- سبک نقاب : قصیدهٔ «المسیح بعد الصلب» از اولین شعرهایی محسوب می‌شود که نقاب بسیط و خالص را به کار گرفته است.[۱۷] (کندی،ص ۱۸۵). در این قصیده، سیاب یک شخصیت را محور کار خویش قرار داده و با یافتن ویژگی‌های کلیدی به ترسیم شخصیت مسیح(ع) پرداخته است. او با الهام از ویژگی‌های شخصیتی آن حضرت تجربه‌ای معاصر را از سطحی شخصی به سطحی فراگیر و بشری بالا برده است. رویداد بر صلیب شدن، تحمل رنج و نهایتاً رستاخیز آن حضرت با کیفیت هنری مطلوبی تصویر شده و شهر، ملت، قاتلان و دوستان خیانت‌پیشهٔ مسیح در ساختاری معاصر تجلی یافته است.

البته محوریت یک شخصیت در نقاب بسیط نباید چنین تداعی کند که شاعر در بیان تجربهٔ معاصر، فقط بر یک شخصیت تکیه دارد و با همان شخصیت به پردازش درونمایه[۱۸] و موضوع[۱۹] داستان می‌پردازد و این حضور انحصاری است، بلکه مقصود آن است که یک شخصیت حضور غالب و چشمگیر دارد. اما بسیار پیش می‌آید که شخصیت محوری نقاب بسیط با تکیه بر اصل درامی تعدد صداها و شخصیت‌ها با شخصیت‌های دیگر-که غالباً هم‌سلک او هستند- به تعامل می‌پردازد. در این قصیده نیز

Archive of SID
www.SID.ir

شاهد حضور کاملاً واضح شخصیت محوری مسیح (ع) در کنار حضور جزئی امّا مؤثر شخصیت‌های هم‌سلک ایشان در موضوع رستاخیز هستیم که برگرفته از اسطورهٔ تموز[۲۰] و ققنوس[۲۱] است. این موضوع در مبحث تعدد شخصیتها مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

ب- ساختار دایره‌ای[۲۲] قصیده: در این ساختار، قصیده به دایرهٔ بسته ای می‌ماند که آغاز و پایانش یکی است؛ یعنی شعر به همان جایی ختم می‌شود که از آن شروع شده است. البته باید در نظر داشت که این تلاقی آغاز و پایان باید نتیجهٔ طبیعی قصیده و در راستای اندیشهٔ اصلی آن و خط سیر احساسی کلّی حاکم بر شعر باشد. به علاوه تکرار آغاز در پایان لزوماً تکرار لفظ به لفظ نیست، بلکه مهم آن است که شعر با همان نگرش و احساسی پایان پذیرد که با آن آغاز شده است (اسماعیل، ص ۲۵٦ و الحلاوی،ص ۲۷۸). این ساختار درامی- روایی بواسطهٔ وجود ابهام و پیچیدگی در شروع، یکی از مظاهر تعقید است و از آن جهت که با پیشرفت هر دور و با افزودن اندیشه‌ای نو و بعدی جدید از شخصیت ابهام کاهش می‌یابد، یکی از مظاهر پویایی و تطور شعری به شمار می‌رود که موجب عمق بخشیدن به کار هنری می‌شود. (کندی، صص ۳۲۷-۳۲۸).

قصیدهٔ «المسیح بعد الصلب» با صحنهٔ به پایین کشیده شدن مسیح از صلیب و نگاهی پر معنی به سوی شهر و شنیدن صدای شیون شهر آغاز می‌شود؛ اما علی‌رغم جو غمزدهٔ شهر، اندیشهٔ میلاد نو بر آن حاکم است و شاعر با تشبیه فغان شهر به نوری بین تاریکی(= شک و تردید مردمان) و روشنایی(= حصول یقین) تلویحاً خبر از رستاخیز ملّتش در سحرگاه زایش دوباره می‌دهد. در بند پایانی می‌بینیم که این خبر به وضوح تحقق یافته و شاعر به همان اندیشهٔ بند آغازین باز می‌گردد و با صراحت ابراز می‌دارد که تولد تازه‌ای در راه است و با زاده شدن مسیح‌های دوران دیگر مسیح تنها نیست و راهش پر رهرو خواهد ماند.

ج- ساختار درامی: همان‌گونه که عزالدین اسماعیل تأکید کرده، بهترین قصاید فراشخصی و بشری آنهایی هستند که از رنگی درامی برخوردارند (اسماعیل،ص ۲۸۱) این خصوصیت در شعر نقاب- به عنوان تجلی‌گاه مسائل شخصی در قالبی فراگیر و کلی

Archive of SID
www.SID.ir

– یکی از اصول اساسی محسوب می‌گردد. البته نباید پنداشت که چون نقاب از هنر درام برخوردار است خواننده در این نوع شعر با یک درام یا نمایشنامهٔ کامل روبروست، بلکه بهره‌مندی از خصوصیات و اصول درام به این معناست که این ویژگی‌ها به عنوان ابزاری برای بیان نهفته‌های درونی و فاصله گرفتن از شکل غنایی و رومانتیک شعر و برای جهت‌گیری به سمت تحقق بیشتر عینیت و واقعیت در شعر است؛ از این رو در شعر نقاب خواننده با یک درام ناقص روبروست. شاعر با تعهد نسبی به اصول درامی سعی در رهانیدن شعرش از شیوهٔ غنایی محض و تحقق حالت عینی دارد. شعر نقابی که دارای خصوصیت درامی است از چند اصل مرتبط هم برخوردار است که همه در خدمت تحقق دو اصل اساسی و کاملاً در هم تنیدهٔ «درگیری»[۲۳] و «پویایی»[۲۴] هستند. از این‌رو در این مبحث تلاش برای بررسی مواردی است که با افزودن بر پویایی و درگیری موجب نزدیکی هر چه بیشتر شعر نقاب به حالت عینی درام می‌گردد و مهمترین آنها عبارت‌اند از:

۱– درگیری میان دو طرف مثبت و منفی قصیده که در اینجا میان مسیح/ سیاب از یک‌سو و یهودا/ حکومت جور از سوی دیگر است و ساده‌ترین نوع درگیری محسوب می‌شود. در این نزاع غالباً هر یک در صدد حاکم نمودن ارادهٔ خویش است. سیاب بر درگیری میان خیر و شر تأکید دارد؛ فرایندی که از شروع خلقت بشر تاکنون همراه او بوده است، آن زمان که شیطان با سرپیچی از فرمان خداوند به عنوان نماد شر در برابر خداوند (به عنوان منشأ همهٔ خوبی‌ها) اسباب تکرار مکرر این قصه در طول تاریخ گردید و درگیری میان نیروهای خیر/ مسیح و یارانش با نیروهای شر/ یهودائیان و رویداد بر صلیب شدن آن حضرت(ع) یکی از این داستان‌هاست.

در راستای درگیری و تقابل میان مسیح و یهودا (نور و روشنایی)، شاعر در بند اول و دوم بیشتر به جنبهٔ مثبت رویداد بر صلیب شدن و رستاخیز مسیح یعنی همان نیروهای خیر که مسیح/ سیاب نماد آن است، پرداخته است. در بند سوم که نقطهٔ اوج درگیری است، شاعر به طرف دیگر درگیری یعنی به نیروهای شر که یهودای خائن/ حکومت نماد آن است توجه کرده است. سیاب در ترسیم این قسمت از تجربهٔ شعری به خوبی

www.SID.ir

شخصیت یهودا را به عنوان نماد دشمنی با زندگی و تولّد دوباره بـه کـار بـرده و شـدت سرگشتگی او را از تحقق رستاخیز مسیح(ع) به تصویر کشیده است. در بنـد چهـارم نیـز درگیری میان نور و ظلمت را پـی‌گرفتـه و بـا آوردن روشـنایی از پـی تـاریکی (الـدجی – النهار)–ضمن پای‌بندی به عنصر درگیری، خود را بسان سایه‌ای میان خیر و شـر قـرار داده و بر این باور است کـه سـرانجام بـا تپیـدن پرتـو رهـایی، فـرداروز از آن مـسیح و رهروانش خواهد بود؛ آن زمان که دیگر خبری از یهودائیان خیانت‌پیشه و ظالم نیست.

در بند پنجم و در پی بیان رنـج‌هـای مـسیح و شـرح قـدرت تهـاجمی طـرف منفـی درگیری در مقابل طرف مثبت، شاعر همان درگیری موجود میان نیروهای خیـر و شـر را در قالب تشبیه سپاهیان جور به فوج پرندگان گرسنه و تشبیه خویش به نخل بنی پـر بـار در دهکده‌ای متروک که مورد هجوم این پرندگان واقـع شـده، تـصویر کـرده و بـه ایـن صورت برای چندمین بار تعهد خویش را به اصل درگیری در نقاب نشان داده است.

از سوی دیگر بهره‌مندی از کاربرد متضاد واژگان و عبـارات در بیـان افکـار و تفـسیر اندیشه‌های شاعر، در کنار دلالت‌های معنایی مترتب بر آنها نیز نشان‌دهندهٔ اهتمام سـیاب به اصل درامی درگیری(صراع) در کاربرد تکنیک نقاب است. به عنوان نمونه می‌تـوان بـه موارد زیر اشاره نمود: النور/ الدجی و الشتاء الحزینـة– سـناها/ دجاهـا– مـوت/ البعـث و یحیی– ظل/ ابیض و نور– الثلج/ الدم– الدجی/ النهـار– مـا أصـغره/ مـا أکبـره– مـسیح/ یهودا– یصدق/ زعموا– عریت/ ضمدت

نکتهٔ اساسی در اینجا آن اسـت کـه نیرومنـد کـردن سـوی منفـی و مخـالف (یهـودا/ حکومت جور) نه تنها به این هدف است که پیـروزی قهرمـان و طـرف مثبـت (مـسیح/ سیاب) ارزشمند جلوه داده شود، بلکه برای این نیز هست که خود داستان به آخـر خـط یعنی نقطهٔ اوجی درخشان و رضایت‌بخش برسد(مک کی،ص ۲۰۹).

۲. رابطهٔ بینامتنی«التنـاص» (Intrtextuality) [۲۵]: در شـعر نقـاب بواسـطهٔ ضـرورت برقراری ارتباط با شخصیت – غالبـاً کهـن– رابطـهٔ بینـامتنی امـری گریزناپـذیر اسـت؛[۲۶] فرایندی که بواسطهٔ ارتباط با میراث کهن موجب رهایی از شخصی‌انگـاری و رومانتیـسم افراطی و تحقق کلیت و شمول در شعر می‌شود و از طرفی با ایجاد پیوند میان گذشـته و

www.SID.ir

حال موجب بیان تعارض میان حالت غنایی و عینی می‌گردد. در این قصیده نیز بهره‌مندی از این رابطه مورد توجه شاعر است. نمونهٔ آن را در بند دوم می‌یابیم: «مت،کی‌یؤکل الخبز باسمی...» اساس این سطر بر پایهٔ گفته‌ها و رویدادهای شام آخر مسیح است که در *انجیل* آمده، آن هنگام که مسیح در شام آخر با گردآوردن شاگردانش ضمن تبرک نمودن نان آن را به شاگردانش داد وگفت: بخورید که این جسم من است و جام را برگرفت و پس از شکر خداوند به آنها داد وگفت: بنوشیدکه این خون من است، که برای آمرزش گناهان ریخته می‌شود (رجایی، ص۱۱۰).

از طرفی در این بند قرابت خاصی میان اندیشه، خیال و صورت‌پردازی شعری سیاب و بخشی از شعر شاعرهٔ انگلیسی «ایدیث سیتول» وجود دارد که حاصل تأثیر انجیل و نشان‌دهندهٔ وجود نوعی رابطهٔ بینامتنی میان شعر این دو شاعر و انجیل است. آنگاه که مسیح اندکی قبل از بر صلیب شدن گفت: حق را به شما می‌گویم، دانهٔ گندم که در زمین قرار داده می‌شود، اگر نمیرد به تنهایی باقی می‌ماند، ولی اگر بمیرد، ثمر زیادی می‌دهد (البطل، ص۱۷۰) به نقل از *یوحنا*– الاصحاح–۱۲، عبارات ۲٤–۲۵). سیتویل در ترسیم مسیح که نماد ارزش‌ها و الگوی انسانیت است، می‌گوید:

Proclaim our Christ and rear ' let there be harvest
Let there be no more poor
For the son of God is Sowed in every furrow

که احسان عباس آن را اینگونه ترجمه کرده است: لیکن هناک حصاء/ و لایکن بعد الیوم فقیر/لأن المسیح قدبذرفی ثلم[۲۷] (البطل، ص۱۷۰ و عباس، ص ۲۵٦).

۳–درگیری تجربهٔ عینی(objective) و ذاتی(subjective) دو شخصیت کهن و معاصر: به طور کلّی نقاب، غالباً، فرایندی است در جهت آمیزش تجربهٔ شخصیت کهن و معاصر با هدف ابراز دغدغه‌های درونی شاعر در قالبی بشری و عام. اما با توجه به گردآمدن امور متناقض و متقابل چون: گذشته و حال، ذاتیت و عینیت در یک ساختار، به طور طبیعی بروز درگیری امری گریزناپذیر است؛ زیرا حاصل تجارب متفاوت از زمان‌های متباین چیزی جز تعارض و نهایتاً کشمکش نیست و این امر نیازمند توجه خاص در هماهنگ‌سازی این امور متناقض است؛ زیرا لغزش در هر مرحله منجر به فروافتادن در

www.SID.ir

ورطهٔ روح غنایی افراطی یا تبدیل شدن نقاب به نمایشنامهٔ شعری ویا طغیان حالات کهن بر شعر و بالعکس می‌شود.

شاعر در این قصیده به جهت آنکه از اوّلین طبع‌آزمایی‌ها در وادی نقاب به‌شمار می‌رود،[۲۸] به نسبت دیگر نقاب‌های فنی همچون نقاب‌های بیاتی[۲۹] که بعد از این شعر سروده شده، در پردازش شخصیت کهن در برابر تجربهٔ معاصر گاهی دچار لغزش گردیده و نتوانسته به‌طورکامل میان طرفین نقاب آمیزشی موفق ایجاد نماید و آنها را به مرز اتحاد کامل برساند. از این رو،گاه خصوصیات یک شخصیت در یک یا چند بند طغیان می‌کند و سپس در بندی دیگر شاهد طغیان دغدغه‌های شخصیت دیگر بر قصیده هستیم و اگرچه این بندها در کنار هم و به هم پیوسته‌اند امّا به سبب وجود رابطهٔ غالب و مغلوبی میان شخصیت کهن و تجربهٔ معاصر شاعر، اتحاد و امتزاج کامل و فنی میان آنها و میان تجربهٔ کهن و معاصر محقق نگردیده است (کندی،ص ۱۸۷).

در این قصیده عنصر غالب، شخصیت مسیح و تجربیات اوست؛ به‌گونه‌ای که بندهای ۷،٤،۳،۱ و تا حدّ زیادی بند۲ مختص زندگی و شخصیت و حتی کلام اوست و بارزترین آن بند اول است؛ آنجا که می‌گوید: «بعدما» «أنزلونی، سمعت الریاح/ فی نواح طویل تسف النحیل/ والخطی وهی تنأی.إذن فالجراح/ و الصلیب الذی سمرونی علیه طوال الأصیل/ لم تمتنی...» در این قسمت حضور مسیح کاملاً غالب است و«ابعاد و جنبه های شخصیتی ایشان بر تمام این بند حکمفرماست؛ تا آنجا که گویی این بند مختص به مسیح(ع) است و شاعر جای چندان مشخصی درآن ندارد. در این بند با گفته‌ها و رویدادهایی همچون(أنزلونی- سمعت- الجراح- الصلب- سمرونی- لم تمتنی) مواجهیم که بی هیچ شائبه‌ای می‌توان آنها را به مسیح ارجاع داد و مستقیماً به سراغ رویداد بر صلیب شدن او رفت.» (همان، ص ۱۸۹).

در بند دوم به ناگاه شاعر از شخصیت مسیح روی برمی‌گرداند و با پرداختن به حالات معاصر، نقابش را به سطحی شفاف نزدیک می‌کند. این امر حاکی از کم‌توجهی شاعر به اصل پیوند و تعامل میان شخصیت مسیح و تجربهٔ معاصر است: «حینما یزهر

www.SID.ir

التوت و البرتقال/ حین تمتد جیکور حتی حدود الخیال/ حین تخضر عشباً یغنی شذاها/ والشموس التی أرضعتها سناها / حین یخضر حتی دجاها...».

به‌طور کلّی در باب این قصیده باید اذعان داشت که شخصیت مسیح بیشتر فراخوانده شده تا شخصیت معاصر(سیاب). امّا با وجود این لغزش‌های فنی گریزناپذیر– بواسطهٔ نوظهور بودن نقاب در زمان سرودن قصیده– سیاب در یک مورد اساسی توانسته در ایجاد تعامل میان شخصیت مسیح و شخصیت خویش با موفقیت عمل کند و آن هماهنگی جوّ کلّی و اندیشهٔ حاکم بر قصیده یعنی اندیشهٔ تحمل رنج و تحقق میلاد با تجربهٔ مشترک میان دو طرف نقاب است.

٤– نماد:(Symbol) در شعر نقاب، کاربرد نماد علاوه بر یاری‌رسانی به شاعر در بیان غیرمستقیم و تلویحی مفاهیم ذهنی– به سبب وجود دو لایهٔ ظاهری (لفظ و معنای غیرنمادین) و باطنی(مدلول نمادین و موردنظر شاعر)– منجر به نوعی درگیری و پیدایش حرکت میان این دوسطح متقابل و در عین حال مرتبط می‌شود. البته در کاربرد نماد باید جانب تعادل رعایت شود تا شعر بواسطهٔ کاربرد فراوان نمادهای مستور و شخصی در ورطهٔ ابهام و غموضی که جو شعری را مختل می‌کند گرفتار نیاید.

در این قصیده کاربرد واژگان، عبارات نمادین از پردازش موفقی برخوردار است و نقشی سازنده در ایجاد کشمکش و پویایی ایفا می‌کند. نکتهٔ اساسی در کاربرد نماد در این قصیده، به‌کار گرفتن موفق نمادها در حصول هدف کلی شعر یعنی موضوع رستاخیز و باروری است. چنانکه در بند دوم آرمانشهر سیاب – جیکور– غرق در نمادهای باروری است؛ نمادهایی چون: پرتو خورشید– آب– خاک– درختان پرتقال و توت–گل و گیاه– خوشهٔ گندم– باران–گرمای جانبخش– زمین و آینده.

نمونهٔ دیگر کاربرد منسجم چندین نماد را در بند اول می‌یابیم که در قالب یک مجموعه به‌هم پیوسته می‌گوید: «کان النواح/ مثل خیط من النور بین الصباح/ و الدجی، فی‌سماء الشتاء الحزینه...» در این عبارات، در کنار عنصر تناقض میان «الصباح» و «الدجی»،کاربرد نمادین عبارات تأکید بیشتری بر درگیری و بالاگرفتن کشمکش دارد، چرا که نور نماد رستاخیز ملّت عراق و آسمان غمزده در آن سرمای جانکاه، نماد جوّ

Archive of SID
www.SID.ir

رعب و خفقان و صبح نماد آیندهٔ روشن و قطعی و تاریکی نماد وضعیت مرگبار و ناخوشایند زمانهٔ شاعر است و آمیزش این نمادها در یک مجموعه نشان از اوج توانایی سیاب در پردازش تصویر ذهنی مورد نظرش در قالبی نمادین دارد.

در بند چهارم در قرار گرفتن نمادهای یأس و سترونی (برف- تاریکی- سایه) در برابر نمادهای باروری (غنچه- روز- خون) تکیه بر درگیری و تضاد از یک طرف و کاربرد نماد در دو سطح ظاهری و باطنی از طرف دیگر آشکار است، این فرایند در بند پنجم در درگیری میان گروه پرندگان گرسنه (نماد دشمنان) و نخل پر ثمر (نماد مسیح/سیاب) دیده می‌شود.

۵- تعدد صداها وشخصیت‌ها: آنگونه که در آغاز بحث اشاره شد، شاعر در این قصیده بر سبک نقاب بسیط تکیه دارد؛ اما با این بیان نباید چنین پنداشت که شاعر در پردازش رویدادها و بیان تجربهٔ معاصرش فقط به شخصیت آن حضرت بسنده کرده است، بلکه گاهی علی‌رغم حضور کاملاً پررنگ مسیح، شخصیتی دیگر چهره می‌نماید. این ویژگی تکیه بر عنصر تعدد صداها دارد که یکی از اصول درامی تکنیک نقاب است و سبب ایجاد درگیری و پویایی در قصیده می‌شود؛ اسطورهٔ خودسوزی و نوزایی ققنوس و اسطورهٔ باروری و رستاخیز تموز در این قصیده به عنوان دو بال محرک در کنار شخصیت مسیح به کار رفته است؛ به گونه‌ای که می‌توان مسیح، ققنوس و تموز را به عنوان سه ضلع مثلث با تجربهٔ مشترک زندگی دوباره نزد سیاب و مسیح در نظر گرفت.

در بند دوم آنجا که می‌گوید: «حین یخضر حتی دجاها / یلمس الدفء قلبی، فیجری دمی فی ثراها...»، مسیح(ع)/ سیاب شخصیت تموز را به خود می‌گیرد؛ از این‌رو ابراز می‌دارد که آن هنگام که با فرا رسیدن بهار، قلبش گرما را حس می‌کند، خون زندگی‌بخش در جسم وخاک جیکور جاری خواهد شد و مسیح (ع) / سیاب/ تموز با آرمانشهر شاعر پیوند خواهند خورد و از خون خود آن را سیراب خواهند نمود، تا جیکور دوباره زنده شود و خرّمی گیرد. از طرفی اگر از جنبه‌ای دیگر به این تصاویر شعری بنگریم خواهیم دید که برخی از خصوصیات پرداخته‌شده در این قسمت بیشتر بر تموز منطبق است تا مسیح (ع)؛ زیرا شخصیت مسیح (ع) بیشتر به روحانیت و عرفان

Archive of SID
www.SID.ir

متمایل است در حالی که تموز بیشتر به جنبه‌های مادی و فیزیکی قضایا اشاره دارد. او خدای خورشید و زمین و گل است که جملگی نشان باروری‌اند. از این جهت در این قصیده، سیاب با الهام از شخصیت تموز، ابعادی جدید از مادیت مرتبط با زمین بر شخصیت روحانی و معنوی مسیح (ع) می‌افزاید و با کاستن جنبه‌های لاهوتی مسیح (ع) بعد ناسوتی آن را قوی‌تر می‌کند و او را به قهرمانی زمینی بدل می‌سازد. از طرفی مسیح (ع) نیز بر تموز اثر می‌نهد و هاله‌ای از معنویت بر او می‌افکند. در این میان سیاب میان دو شخصیت با زمینهٔ مشترک فدادهی و قربانی‌شدن واقع شده است؛ زیرا برصلیب شدن مسیح، رهایی بشریت است و مرگ تموز، دمیدن روح زندگی دوباره در رگهای زمین (الحلاوی، صص ۷۳-۷٤).

شخصیت اسطوره‌ای دیگر که شاعر را در القاء اندیشهٔ میلاد دوباره یاری می‌دهد، ققنوس افسانه‌ای است. او با خودسوزی مسیح‌گونه‌اش موجبات زایش دوباره و ادامهٔ نسلی نو را فراهم می‌آورد. در بند دوم سیاب در کنار بهره‌مندی از شخصیت تموز، از خودسوزی مرغ آتش نیز بهره می‌برد[۳۰]: «مت بالنار: أحرقت ظلماء طینی...».

به طور کلّی می‌توان گفت که در این بند، شخصیت نقاب از سوی چند قدرت جذب می‌شود و شکل می‌گیرد؛ چرا که این نقاب در حقیقت همان مسیح مصلوب است که جان خود را فدای بشریت کرده و چهرهٔ در خاک کشیده و یا همان تموزی است که حیوانی وحشی بدنش را دریده و با خونش خاک را سیراب نموده و یا ققنوسی است که با خودسوزی نماد فدا و تولد دوباره شده و یا سیاب است در آرزوی تحقق زندگی آسوده و حیات جاودانه (همان،ص۷۲).

٦- مونولوگ یا تک‌گویی(monologue)[۳۱]: شیوهٔ تک‌گویی در این قصیده نقشی سازنده در پیش بردن شعر و عمق بخشیدن به دیدگاهها و تصاویر ذهنی شاعر دارد. زیرا که شیوهٔگفتگوی درونی (الحوار الداخلی) و خیالی که در آن، هر دو طرف گفتگو خود شاعر است، به شعر حرکت و پویایی می بخشد و به اوج‌گیری کشمکش میان شاعر و خواننده کمک می‌کند. سیاب بر این اصل درامی تأکید دارد. او بیش از شصت بار ضمیر متکلم را به‌کار برده و به گفتگوی با خویش پرداخته است. این امر بر کاربرد موفق

www.SID.ir

مونولوگ نزد او صحه می‌نهد. نمونهٔ آن در بند چهارم است که در گفتگوی با خویش در گور چنین می‌گوید:

«القبر یکاد بوقع خطاها ینهدم/ أتری جاءوا ؟ من غیرهم ؟/ قدم .. قدم .. قدم/ ألقیت الصخر علی صدری/ أو ما صلبونی أمس ؟ .. فها أنا فی قبر/ فلیأتوا – إنی فی قبری/ من یدری أنی .. ؟ من یدری ؟/ ورفاق یهوذا ؟ من سیصدق ما زعموا ؟...»

۷- پویایی (dynamism) در ساختار کلام: در مقایسه‌ای آماری میان جملات فعلیه (که دلالت بر تجدید، پویایی و تحول دارد) و جملات اسمیه (که دال بر ثبوت و ایستایی است) در این قصیده، برتری تقریبی ۳ به۱- نسبت جمله‌های فعلیه به اسمیه است که حکایت از فاصله‌داشتن نسبی شعر از حالت ایستایی(static) و غلبهٔ پویایی بر آن دارد. از طرفی در مقایسهٔ بندها، همگن نبودن آن‌ها در پویایی و ایستایی قابل ملاحظه است و این نشان از همراهی لفظ با جوّ کلّی قصیده در توالی و چینش پویایی و ایستایی دارد. به عنوان مثال در بند دوم و سوم با برتری ٤ به۱ و در بند هفتم برتری ۸ به ۱ جملهٔ فعلیه بر اسمیه، غلبهٔ پویایی نشان داده می‌شود و بند ششم با نسبت تقریبی۱به۱ حکایت‌گر ایستایی است.

۸- تنش(tension): از نظر لفظی برتری نسبت فعل(که دال بر حدوث است) بر صفت(صفت مفرد) نشان‌دهندهٔ تنش و انفعالی بودن است؛ در حالی که کم شدن این نسبت دال بر آرامش اسلوب و نزدیک شدن به تصویر و تجربهٔ معاصر و سرانجام شفافیت و سطحی شدن نقاب است (کندی،ص ۳٤۸). در این قصیده جریان تنش در بند اول حرکتی آرام و منطقی دارد (برتری٤ به۱فعل)؛ چرا که هنوز تقابل و درگیری روی نداده است. اما رفته‌رفته با به وجود آمدن تقابل میان مرگ (بند اول) و زندگی (بند دوم) تنش از شدت بیشتری برخوردار می‌شود و نسبت برتری فعل به ۸ به۱می‌رسد. اما از آن جهت که هنوز تقابل نهایی میان دوسوی اصلی(مسیح/ سیاب و یهودا/ حکومت) روی نداده، تنش به نقطهٔ بحران و اوج نرسیده است. در بند سوم با آشکار شدن طرف دیگر درگیری (یهودا/ حکومت) شعر به نقطهٔ اوج (climax) می‌رسد (برتری۱۹ به صفر فعل) و پس از رسیدن به نقطهٔ اوج، در بندهای بعدی تنش سیر نزولی می‌یابد و نهایتاً در بند

Archive of SID

www.SID.ir

ششم و هفتم به پایین‌ترین حد خود می‌رسد (مانند بند اول برتری ٤ به۱ فعل) و به این وسیله گره‌گشایی(denouement) و انجام کار حاصل می‌شود.

د- ساختار روایی (قصصی): ساختار روایی از روش‌های درامی است که در تجارب شعری جدید از جمله نقاب به عنوان ابزاری کارآمد رواج یافته است. به‌علاوه از آن جهت که شعر بیانی الهام‌بخش و تأثیرگذار است و داستان بیانی تفصیلی و تأثیرگذار، کاربرد این دو در تکنیک نقاب ایجاد رابطه‌ای متقابل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که شعر در این رابطه از ویژگی غنایی به سوی صورتی عینی تغییر جهت می‌دهد و شاعر برای بیان اندیشه‌های شخصی‌اش از آن بهره می‌برد.

ساختار قصصی اصولی دارد که با آنها تحقق می‌یابد. از آن جمله، پیش‌نمایی نتیجه«استباق» (anticipation)[۳۲] است و نمونهٔ آن را در بند اول این قصیده مشاهده می‌کنیم. ماجرا با صحنهٔ پایین کشیدن مسیح (ع) از چلیپا که در واقع پایان داستان است، شروع می‌شود. شروعی این‌گونه در شعر حاکی از آن است که سیاب در تسلسل رویدادها از تکنیک روایی «پیش‌نمایی نتیجه» بهره برده است. اگر نگاهی به ترتیب سطرها در این بند بیندازیم، آشکار خواهد شد که چرا فعل «أنزلونی» در پی ظرف زمانی (بعدما) آمده که بر وقوع حوادثی دیگر دلالت دارد که قبل از آن آمده است. (کندی، صص ۱۸۷-۱۸۸). با استمرار سطرها متوجه می‌شویم شاعر پس از بیان فرجام داستان و سرنوشت مسیح به عقب بازگشته است تا از زبان مسیح/ خودش به تفصیل جزئیات آلام مسیح(ع) در طی بر صلیب شدن بپردازد.

تعیین زمان و مکان از دیگر اصول ساختار روایی است که در این قصیده مورد استفاده قرار گرفته است. کاربرد بیش از ٤۰ ظرف مکان و زمان نشان از توجه به این اصل دارد.

اصل روایی دیگر در این شعر توصیف تفصیلی وقایع است. شاعر به طور مفصل به توصیف جزئیات رویدادها (برصلیب شدن مسیح- حالات دشمنان او و شهر و نسل‌های آینده و...) و همچنین تشبیه[۳۳] آن‌ها می‌پردازد.

اصل گفتگو- از اصول ساختار قصصی -که موجب رهایی شعر از شخصی بودن و سبب زنده‌تر و پویاتر شدن آن است در این قصیده بیشتر به صورت گفتگوی درونی

Archive of SID
www.SID.ir

(مونولوگ) جلوه کرده است و تنها در بند سوم شاهد گفتگوی دو طرفه‌ای(دیالوگ) در قالب سؤال بدون جواب یهودا از مسیح هستیم:«أنت»؟ أم ذاک ظلی قدابیض وارفض نورا؟/ أنت من عالم الموت تسعی؟... ».

نکتهٔپایانی اینکه کثرت افعال اخباری[۳٤] در قصیده امر دیگری است که نشان‌دهندهٔ پای‌بندی سیاب به ساختار روایی است.

پایان سخن:

بررسی قصیده نشان می‌دهد که سیاب ضمن پای‌بندی به ساختار درامی- روایی و با رهایی از رومانتیسم افراطی، از مرزهای محدود فردیت خویش فراتر رفته و به جزئی از یک کل بشری و فرازمانی تبدیل گردیده است. اگر از ضعف اساسی شاعر در تصویر تعارض میان شخصیت کهن و تجربهٔ معاصرخود او- که حاصل عدم تحقق آمیختگی فنی شخصیت مسیح (ع) و شخصیت شاعر و غلبهٔ شخصیت مسیح (ع) بر جوّ کلّی شعر است- صرف نظر شود می‌توان گفت که پردازش نقاب در این شعر از روندی مطلوب برخوردار است.

در این قصیده- آنگونه که از عنوان بر می‌آید - سیاب به بیان رویدادهای پس از بر صلیب شدن مسیح (ع) پرداخته و روایت با ضمیر متکلّم را برگزیده است. مسیح/ شاعر علی‌رغم بر صلیب شدن، زنده است و به سوی زادگاه و آرمانشهرش، جیکور که غرق در نمادها و تصاویر باروری و نوزایی است می‌نگرد. یهودای خیانت‌کار/ حکومت از زنده ماندن مسیح/ شاعر در شگفت و عصبانی است و سر آن دارد تا دگربار و با آتش مسیح را بر چلیپا آرد؛ لیکن مسیح را باکی نیست؛ چرا که او به رستاخیزش ایمانی قلبی دارد و به یقین می‌داند که راهش در نسل‌های آینده پر رهرو خواهد ماند.

از نظر فنی،کشمکش میان دو طرف مثبت- مسیح/سیاب - و منفی- یهودا/ حکومت جور - در بیشتر اجزای قصیده مشهود است. رابطهٔ بینامتنی میان انجیل و شعر سیاب و همچنین کاربرد نماد در دو سطح ظاهری و باطنی از یک طرف و تقابل نمادهای

Archive of SID

www.SID.ir

باروری و سترونی از طرف دیگر نشان‌دهندهٔ موفقیت شاعر در پای‌بندی به دو اصل درگیری و پویایی است.

در باب عنصر گفتگو، اگرچه کم‌توجهی سیاب به گفتگوی خارجی(دیالوگ) اندکی بر تحقق عینیت کلامش تأثیر گذاشته، اما پرداختن به گفتگوی درونی(مونولوگ) که در آن دوطرف گفتگو، خود شاعر(من درون – من بیرون) است، سبب پویندگی شعر در شکل و به اوج رسیدن تعارض و درگیری شده است.

نکتهٔ دیگر آنکه؛ پای‌بندی شاعر به اصول ساختار روایی همچون تعیین زمان و مکان، توجه به جزئیات رویدادها و در نهایت کاربرد فراوان افعال اخباری، اهتمام او را به ساختار روایی در کنار ساختار درامی نشان می‌دهد که بال دیگر تکنیک نقاب است. این ویژگی گاه شعر او را به داستان و یا نمایشنامه‌ای ناقص تبدیل نموده است.

از نظر لفظی برتری پویایی بر ایستایی و هماهنگی آن با روند کلی قصیده از یک طرف و برتری تنش بر آرامش اسلوب و همچنین همسو بودن نسبت صعودی و نزولی این معادله با سیر معنایی و درامی قصیده، همگی از توجه شاعر به دو عنصر لفظ و معنا در ساختار درامی– روایی نقاب در قصیده حکایت دارد که از جمله رموز موفقیت در کاربرد این تکنیک در شعر است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. دربارهٔ اشتراک عینی به اختصار باید گفت: اولین بار آن را تی اس الیوت شاعر انگلیسی به کار برد. او معتقد است تنها شیوهٔ بیان احساس به شکل هنری، یافتن اشتراک عینی است و ادیب نباید مستقیماً به ارائهٔ ذات و عاطفهٔ خود بپردازد و صریح‌گویی داشته باشد، زیرا مستقیم‌گویی ارزش چندانی برای متن ادبی ندارد. بلکه شاعر باید به‌طور غیرمستقیم آنچه را که در سر دارد بیان کند. این به معنی کمک گرفتن از دیگر عناصر ادبی در ارائهٔ بعد شخصی و عاطفی خود و پرهیز از رومانتیسم و عاطفه‌پردازی صرف است. جان کلام در باب اشتراک عینی آنکه با این روش می‌توان به یک امر کاملاً شخصی بعدی عام و کلی بخشید (کندی،ص ۷۰–۱۵۲–۱۵۵ و داد، ص ۲۷–۱۸ و اسماعیل،۳٤۹).

۲. از بزرگان شعر معاصر عرب و یگانه شاعر مضامین عمیق فلسفی است.او در ۱۹۱۹ میلادی در خانواده‌ای مسیحی در لبنان زاده شد و نهایتاً در سال ۱۹۸۲به زندگی خویش پایان داد. از آثار او می‌توان به مجموعه‌های: رود خاکستر، نی و باد و خرمن زارهای گرسنگی اشاره نمود.

Archive of SID
www.SID.ir

۳. از بزرگترین و ژرف‌اندیش‌ترین شاعران پیشرو عرب و متولد۱۹۳۰ در سوریه است. او را به حق باید مبدع قصیدهٔ کلیه شعر آیینه در ادبیات عرب دانست. از آثارش: ترانه‌های مهیار دمشقی،تصوف و سوررئالیسم، صحنه و آینه‌ها.

٤. جهانی‌ترین شاعر معاصر عرب و از پیشگامان مکتب تموز و مبدع شعر نقاب در ادبیات معاصر عربی بود که در سال ۱۹۲٦ در بغداد متولد شد و در سال ۱۹۹۹ در گذشت. از آثار وی دفاتر شعری: فرشته‌ها و شیاطین، ابریق‌های شکسته، مرگ در زندگی، کتاب فقر و انقلاب.

۵. از نامی‌ترین شاعران نوپرداز عرب و متولد ۱۹۳۱ در مصر است. از دفاتر شعری او: مردم در سرزمین من، رؤیای شهسوار قدیم، به شما می‌گویم.

٦. شاعر محرومان و از چهره‌های شناخته شدهٔ شعر دههٔ هفتاد، متولد ۱۹٤۰ در جنوب مصر که به سال ۱۹۸۳ در گذشت. از آثار وی دفاتر شعری: بردار کردن ماه، مویه در پیشگاه زرقاءیمامه، دوران آینده.

۷. برای اطلاعات بیشتر در باب تأثیر شاعران غربی به‌ویژه تی اس الیوت شاعر انگلیسی‌زبان بر شعر بیاتی و دیگر شاعران عرب‌زبان رک:۱-المؤثرات الأجنبية فی الشعر العربی المعاصر، یوسف حلاوی۲- المؤثرات الأجنبية فی الشعر العربی المعاصر، مجموعة من النقاد ۸- الشعر العربی الحديث(تطور أشكاله و موضوعاته بتأثر الأدب الغربی) س.موریه٤- الحداثة فی حركة الشعر العربی المعاصر،خلیل موسی۵- المصادر الثقافية لتجربةالبياتی الشعرية، ممدوح السكاف٦- المؤثرات الإنكليزية فی تجربة السياب الشعرية عدنان مكارم۷-الأرض الخراب والشعر العربی الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. إليوت فی الشعر العربی الحديث)، ديزيرة سقّال۹-الايقاع و الزمان(كتابات فی نقدالشعر)، جودت فخرالدين۱۰- از سرود باران تا مزامیر گل سرخ، موسی اسوار۱۱- المؤثّرات الأجنبيَّة فی حركة الحَداثة الشعريّة، د.فؤاد مرعی۱۲- تجليات الصحراء اليباب فی «الأرض الخراب» لـ «ت-س إليوت» مقاربة مقارنة فی التأثر والتأثير، حفناوی بعلی۱۳- اليوت و أثره علی عبدالصبور و السياب، محمد شاهين و....

۸. وجود این خصوصیت در کاربرد انواع شخصیت‌های کهن و اسطوره‌ای با حالات گوناگون و هستهٔ اولیهٔ مشترک نزد بشر از ابتدا تاکنون نشأت‌گرفته از همان چیزی است که یونگ آن را کشف کرد و آرکی تایپ، صورت ازلی و کهن‌الگو و یا به قول عرب‌ها الانماط الاولی،النماذج العالية،الرموز الكبيرة، نامید. کهن‌الگوها را رفتاری غریزی می‌داند که در ناخودآگاه جمعی ما حضور دارند و برجسته‌ترین ویژگی ناخوآگاه جمعی بشر محسوب شده و حکم یک گنجینه برای انگاره‌های آدمی را دارند. ناخودآگاه جمعی بخشی از ضمیر نا خودآگاه ماست که فرا شخصی و جهانی است با شکل و محتوای رفتاری کما بیش یکسان در همه جا و برای همهٔ انسان‌ها (کزازی، ص ۷۲-۷۳ و قنبر علی زاده ۱٦۰ -۱٦۱).

www.SID.ir

۹. از آن نمونه در قصاید جیکور و المدینة، مرثیة الآلهة، «غریب علی الخلیج، رویا عام ۱۹٦٥»، رؤیا فوکای در قصیدة قصائد الی یافا و کتابة علی قبر السیاب، الی ذکری دیمتروف، الی عام ۱۹۵۷، العرب اللاجئون بیاتی و بسیاری از قصاید دیوان البئر المهجورة یوسف الخال و قصیدة قالت الارض ادونیس قصیدهٔ العازر عام ۱۹٦۲خلیل حاوی وقصاید رسالة إلی صدیقة،القدیس، حکایة قدیمة صلاح عبد الصبور و قصاید طفلتها،العشاءالأخیرامل دنقل و...

۱۰. شاعران مکتب تموز شامل؛ بدرشاکر السیاب- ادونیس- عبدالوهاب البیاتی- صلاح عبدالصبور - یوسف الخال- جبرا ابراهیم جبرا و انسی الحاج است. این شاعران متأثر از اسطورهٔ نوزایی و باروری تموز یا همان ادونیس هستند و به رستاخیز ملّت عرب اعتقاد دارند و در این راستا اسطورهٔ تموز در کنار دیگر اسطوره‌های نوزایی همچون ققنوس، اورفئوس، ایزیس، بعل، مسیح(ع) و... از منابع اصلی الهام‌گیری این شاعران محسوب می‌شود.

۱۱. پس از آنکه از چلیپا پایینم کشیدند، باد را می‌شنیدم که در نخلستان‌ها فغان سر می‌داد وگام‌هایی که دور می‌گشت.اینک زخم‌ها و چلیپایی که مرا در طول شب بر آن به چار میخم کشیدند، مرگم را موجب نشد و من سراپا گوش می‌سپارم:گویی صدای شیون‌ها از گذر دشت میان من و شهر می‌گذشت.همچو ریسمانی که کشتی بدان بند شود آن زمان که به اعماق غور می‌کند. گویی شیون و مویهٔ شهر بسان رشته‌ای از نور در آسمان غمزدهٔ آن فصل سرد میان سحرگاهان و تاریکی بود و شهر با هر آنچه حس می‌نمود به نیمخواب فرو می‌رفت.

۱۲. آنگاه که درختان توت و پرتقال بشکفند، آنگاه که جیکور تا مرزهای رؤیا بگسترد، آنگاه که زمین سبز شود، شمیم خوش‌عطر جیکور پراکنده می‌گردد و آفتابی که از پرتو خویش بدان می‌نوشاند، بر می‌آید. آنگاه که تاریکی‌اش نیز سبز می‌شود، گرما قلبم را لمس می‌کند و خون من در خاک جیکور جریان می‌یابد، قلب من آفتاب است، چون آفتاب به نور تپیدن گیرد، قلب من زمین است و تپش آن خوشهٔ گندم و شکوفه و آب گوارا است، قلب من آب است، قلب من همان خوشهٔ گندم است. مرگ او نوزاییست و زنده می‌شود به خورندگان آن خمیر گرد که چون پستانی خرد، چون سینهٔ حیات، پهنش کنند. در آتش جان زکف دادم، تاریکنای گل مایه‌ام را سوختم و خداگونه گشت. من سرآغاز بودم و در آن آغاز بی‌چیز بود. جان دادم زان جهت که نان به نامم خورده شود، تا در موسم کشت در زمینم کارند، چه بیشمار زندگانی خواهم یافت: در هر حفره‌ای به آینده، به بذری بدل گشتم. نسلی از بشر شدم و در هر قلبی خونم جاریست، قطره‌ای یا کمتر از آن.

۱۳. بدین‌سان بازگشتم، چون یهودا دیده بر من گشود، رنگ از رخش پرید؛ .چرا که من راز او بودم، سایه‌ای بود از من، به سیاهی می‌زد و تندیس اندیشه‌اش، که در او به سختی خشکیده و روح از آن گرفته شده بود، او خوفناک از آن بود که مرگ را در آب دیدگانش رسوا کند، دیدگانش تکه

www.SID.ir

صخره‌ای‌ست که گور او را در آن از دید مردمان پنهان می‌ساخت.آیا تویی؟یا اینکه سایهٔ من است که سپید شده و در جلوهٔ نور پراکنده؟ تو از جهان مرگ می‌آیی؟مرگ یک بار بیش نیست. پدران ما چنین ما را آموخته‌اند، آیا دروغ بود؟آنگاه که دیده بر من گشود چنین گمانی داشت و دیده‌اش نیز اینگونه می‌گفت.

١٤.(صدای پایی صدای پایی که می‌پوید و گور که از فشار این گام‌ها در آستانهٔ ریزش است، پندار تو بر آمدن آنان است؟چه کسی جز آنها می‌تواند باشد؟صدای پایی پایی پایی..سنگ بر سینه‌ام می‌فکنم. مگر دیروزم بر چلیپا نکشیدند؟...اینک این منم آرمیده در گورم. بگذار تا بیایند، من در گورم آرمیده‌ام. که می‌داند منم؟..که می‌داند؟...و یاران یهودا؟که پندار ایشان را باور خواهد کرد؟صدای پایی‌پایی. هان، اینک این منم برهنه آرمیده در گور تاریک خویش: تا روز پیشین بسان گمان، بسان جوانه می‌پیچیدم،گل خون در زیر کفن‌های یخ وارم نمناک می‌گشت، همچو سایهٔ میان تاریکی و روز بودم. زان پس خویش را همچو گنجی بشکافتم و بسان ثمرش عریان نمودم. آن زمان که از گریبان و آستر جامه‌ام لباسی دوختم و با گوشت تنم استخوان کودکان را گرم ساختم. آن زمان که زخم خویش گشودم تا زخمی دگر را مرهم التیام بخش باشم، فاصله‌ها میان من و دادار پاک فرو افتاد.

١٥ـ از قفا سپاهیان هجمه بر زخم‌ها و تپیدن‌های قلبم آغازیدند، بر سر هرچیز جز مرگ، اگر چه در گورستان، از قفا هجمه آغازیدند آن سان که فوج پرندگان گرسنه بر نخل بنی پر ثمر در دهکده‌ای ویران. دیدهٔ تفنگ‌ها راه بر من می‌بندد، در رؤیای بر صلیب‌کشیدنم بر آتشند، چه از آتش و چه از پاره آهن، دیدگان مردمم نور از آسمان‌ها، از خاطرات و از دلدادگی دارند، بار از دوشم بر می‌گیرند و صلیبم نمناک می‌شود، چه خرد است آن مرگ، مرگ من و چه بزرگ است.

١٦- زان پس که بر چلیپا شدم و دیده به سوی شهر گرداندم، نه دشت را شناختم و نه حصار و نه گورستان را: تا چشم را یاری چرخیدن بود آنجا چون جنگلی بر شکوفه بود. در هر گوشه‌ای صلیبی بر پاست و مادری غرقه به غم. پاکی را سزاوار دادار پاک ! این زایش شهر است.

١٧ـ این نقاب در مقابل نقاب مرکب قرار دارد : در نقاب مرکب برعکس نقاب بسیط، شاعر از چندین شخصیت اصلی در جهت بیان اندیشه و تجربهٔ معاصرش بهره می‌برد. از این رو قطعاً پیوستگی و تسلسل و در هم تنیدگی صداها در این تکنیک مرکب که منجر به نوعی تداخل و غموض در فضای قصیده و شخصیت‌ها می‌شود، در نهایت بر پختگی تکنیک و پیشرفت آن و عمق و پیچیدگی تجربه شاعر دلالت می‌کند. از جمله نقاب‌های مرکب در شعر عربی معاصر می‌توان به قصیدهٔ «محنة ابی‌العلاء»بیاتی و «رسالة من مقبرة» سیّاب اشاره نمود.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۸ـ درونمایه(theme):در اصطلاح ادبیات، درونمایه و مضمون عبارت است از فکر اصلی و مسلط در هر اثر ادبی؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به‌هم پیوند می‌دهد.و بیانگر جهت فکری نویسنده‌اش است (داد، ص ۱۳۱ و میرصادقی، ص ۱۷٤)

۱۹ـ موضوع: شامل پدیده‌ها و رویدادهایی است که داستان را می‌آفریند و درونمایه را تصویر می‌کند؛ به عبارت دیگر موضوع قلمروی است که در آن خلاقیت می‌تواند درونمایهٔ خود را به نمایش گذارد. درونمایه با موضوع تفاوت دارد؛ مثلاً موضوع یک کتاب عشق است، اما درونمایهٔ آن شکست در عشق غالباً نتایج ناخوشایندی دارد و یا عشق باعث ایثارگری می‌شود(همان، صص ۲۱۷-۱۷٤)

۲۰ـ تموزtammuz: یکی از خدایان(خدای حاصلخیزی و باروری) بابلی، معادل آدونیس(adonis) یونانی و اوزیریس(osiris) مصری است. تموز همسر عشتار ashtart بود و گفته شده، تموز را گرازی درید و پس از مرگ به جهان فرودین هبوط نمود و سرمنشأ سترونی و نازایی شد. عشتار در پی یافتن او به جهان فرودین رفت و رنج‌های فراوان دید و سرانجام توانست تموز را به زمین بازگرداند و سرآغاز زندگی دوباره و باروری گردید(رضایی، صص ۱۹۲ـ۱۹۵).

۲۱ـ ققنوسPhoenix: پرنده‌ای است افسانه‌ای که گویند حدود ۵۰۰ سال عمر می‌کند و به هنگام فرا رسیدن مرگ با جمع‌آوری گیاهان خشک با بال زدن آتشی می‌افروزد و خود را در آن آتش می‌سوزاند. در روز سوم از خاکستر او ققنوسی دیگر زاده می‌شود(الجیوسی، ص ۸۰۸). این افسانه تأثیر زیادی بر شاعران عرب در موضوع قربانی و رستاخیز داشته است که از آن جمله می‌توان به اشعار ادونیس اشاره نمود.

۲۲ـ از جمله قصایدی که از این ساختار برخوردارند: رسالة من مقبرة سیاب و میلاد عائشة و موتها...، النار و الکلمات، الی محارب القدیم و محنة ابی العلا بیاتی.

۲۳ـ این اصل که بر پایهٔ نوعی تعارض و تناقض استوار است از اصلی‌ترین عناصر پیرنگ (پیرنگ یا طرح plot: به معنی الگوی حادثه و ترکیب‌دهندهٔ رویدادها و استخوان‌بندی وقایع است ـ در ساختار نمایشی محسوب می‌شود (داد، ص ۲٤۲ و میرصادقی، ص ۷۱). عزّالدین اسماعیل پا را از این فراتر نهاده، می‌گوید: «به‌صورت ساده و ایجاز درام یعنی درگیری در هر یک از اشکالش»(اسماعیل، ص ۲۷۹).بدین جهت است که ناقدان ضمن قراردادن درگیری و کشمکش به‌عنوان یکی از اصول زندگی بر این عقیده‌اند که درگیری روح و جان درام است و هیچ چیز در درام و داستان پیش نمی‌رود مگر از طریق درگیری؛ به بیانی دیگر کشمکش برای درام حکم صدا برای موسیقی را دارد(مک کی، صص ۱٤۰ـ۱٤۱).

۲٤ـ طبیعت تجربه‌ای که نقاب آن را بیان می‌کند به واسطهٔ حرکت میان گذشته، حال و آینده و همچنین من ذاتی و من هنری و تکاپو میان دیدگاه‌ها و احساسات گوناگون و گاه متعارض بین شخصیت‌های

www.SID.ir

کهن و معاصر اقتضای درگیری و تحرک مستمر دارد. وانگهی اگر از شعر درگذریم و با دیدی عام‌تر به قضیه بنگریم بر ما روشن خواهد شد که «طبیعت و ساختار زندگی بر اصل درامی پویایی دینامیکی استوار است و جریان داشتن دو اصل درامی درگیری و پویایی در جای جای زندگی به هیچ عنوان تعجب برانگیز نیست» (اسماعیل، ص ۲۷۹).

۲۵ـ این اصطلاح به معنی بهره‌مندی شاعر از کلام یا رویدادهای زندگی شخصیت کهن چه به‌صورت کامل و ذکر کلام و چه به‌صورت تلویحی و الهام در شعر که در شعر نقاب به‌واسطهٔ حضور پر رنگ شخصیت کهن بسیار کاربرد دارد. از نظر نوع، رابطهٔ بینامتنی را می‌توان به چند نوع تقسیم نمود: اقتباسی، اشاره‌ای و تلویحی، اسلوبی.

۲٦ـ البته این کلام بدان معنا نیست که رابطهٔ بینامتنی(التناص) در دیگر انواع ادبی به کار نمی‌رود بلکه باید اذعان داشت که به واسطهٔ وجود ارتباط میان تاریخ وگذشتهٔ قومی ـ بشری با شاعر، نمود رابطهٔ بینامتنی در تمام انواع ادبی امری کاملاً طبیعی است.

۲۷ـ باید که محصولی باشد و نباید بعد از این فقیری بماند، چراکه مسیح بذرواردرشکافی کاشته شد.

۲۸ـ شایان ذکر است که تجارب اولیه کاربرد میراث کهن همچون نقاب بیشتر حالت فراخوانی داشت تا الهام‌گیری، از این رو شاعر بیشتر به بیان و روایت حالات و رویدادهای زندگی شخصیت کهن می‌پرداخت و الهام‌گیری از آن در جهت بیان تجربهٔ معاصر از بُعدی فنی و پخته برخوردار نبود.

۲۹. همچون قصیدهٔ «عذاب الحلاج» و«محنة أبی العلاء».

۳۰ـ البته این قسمت به برخی اعتقادات مسیحیان در زمینهٔ تطهیر نیز اشاره دارد که نشانهٔ تأثیرپذیری شاعر از این عقاید است(کندی، ص ۱۹۵)

۳۱ـ گاه میان تک‌گویی و حدیث نفس التباس پیش می‌آید. «حدیث نفس معمولاً سیر اندیشه‌ها و افکار درونی شخص را بیان می‌کند و از آن رو با تک‌گویی تفاوت دارد که حدیث نفس فاقد مخاطب است»(داد، ص ۱۱۱). این در حالی است که تک‌گویی، بازنمای مکتوب افکار و خاطرات درونی یک شخصیت آن طور که گویی بی‌دخالت علنی یک راوی مستقیماً شنیده می‌شود، است. در تک گویی جریان و آهنگ ضمیر خودآگاه همان‌گونه که در ذهن شخص رخ می‌دهد، بازگو می‌شود و نویسنده در این کار دخالتی ندارد و سخنان و روحیات و وضعیت خاص شاعر از زبان شخصی خاص و یگانه که همان ضمیر شاعر است، بیان می‌گردد (کادن، ص ۲۰۱ و داد، ص ۸٤ ـ ۸۵ ـ ۸٦)

۳۲. این اصطلاح روایی معادل «استباق» در عربی است. یعنی بیان نتایج داستان و سرنوشت شخصیت‌ها و سپس بازگشت به گذشته و بیان تفاصیل و جزئیات داستان و حرکت در مسیر آنها (کندی، ص ۱۸۷) البته به‌جای اصطلاح «پیش نمایی نتیجه» در فارسی می‌توان مواردی چون پیش‌نگری و یا پیامد نمایی را به کار برد.

۳۳. از آن نمونه سطر۷ و۹ بند اوّل ـ سطر۱۲بند دوم ـ سطر۱۱و۱۳بند چهارم ـ سطر٤بند هفتم.

Archive of SID
www.SID.ir

۳٤. این قصیده، فاقد فعل امر است و در آن فقط در بند چهارم از استفهام بهره برده شده است.

منابع:

اسماعیل، عزالدین، *الشعرالعربی المعاصر، قضایا وظواهره الفنیة والمعنویة*، بیروت، دارالعودة، ۱۹۸۸م.

البطل، علی عبدالمعطی، *الرمز الأسطوری فی شعر بدر شاکر السیاب*، الکویت، شرکة الربیعان للنشر و التوزیع،۱۹۸۲م.

البیاتی، عبدالوهاب، *تجربتی الشعریة*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر،۱۹۹۳.

الجیوسی، سلمی الخضراء، *الإتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث*،ترجمه: عبدالواحد لؤلؤة، بیروت، مرکز الدراسات الوحدة العربیة،۲۰۰۱ م.

حداد، علی، *أثر التراث فی الشعر العراقی الحدیث*، بغداد، دار الشؤون الثقافیة،۱۹۸٦م.

الحلاوی،یوسف، *الاسطورة فی الشعر العربی المعاصر*، بیروت، دار الآداب، ۱۹۹٤م.

داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۸۰.

رجایی، نجمه، *اسطوره‌های رهایی*، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی،۱۳۸۱.

رضایی،مهدی،*آفرینش و مرگ در اساطیر*، تهران، انتشارات اساطیر،۱۳۸۳.

السیاب، بدر شاکر، *الأعمال الشعریة الکاملة*، بغداد،دار الحریة للطباعة و النشر،۲۰۰۰م.

الضاوی،أحمدعرفات، *کارکرد سنت در شعر معاصرعرب*،ترجمه: سیدحسین سیدی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی ۱۳۸٤.

عباس،إحسان،*إتجاهات الشعرالعربی المعاصر*،الکویت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب،۱۹۷۸،

عباس،إحسان *رویکردهای شعر معاصر عرب*، ترجمه: حبیب الله عباسی، تهران، سخن،۱۳۸٤هـ ش.

عباسی،حبیب الله،«*کارکرد نقاب در شعر- همراه با تحلیل دو نقاب در شعر م. سرشک-*»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات علوم انسانی(تخصصی زبان وادبیات) دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۱۵۲/ بهار ۱۳۸۵: ۱۷۳-۱۵۵.

عشری زاید،علی، *استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر*،القاهرة، دار غریب، ۲۰۰٦م.

علی،بدالرضا،*الأسطورة فی شعر السیاب*، بیروت، دار الراشد العربی،۱۹۸٤م.

فتحی،إبراهیم، *معجم المصطلحات الأدبیة*،بیروت، الموسسة العربیة للدراسات و النشر،۱۹۸٦م.

فتوح أحمد، محمد، *الرمز و الرمزیة فی الشعر العربی المعاصر*،القاهرة، دار المعارف،۱۹۷۷م.

فوزی، *ناهدة،عبدالوهاب البیاتی، حیاته و شعره*، تهران، ثار الله,۱۳۸۳.

قنبرعلیزاده، رقیه،«زن نویسنده و افسانه‌های زن»، *اسطوره و ادبیات*،تهران، سمت،۱۳۸۳، ۱٦۰-۱۷۰.

Archive of SID

www.SID.ir

کادن،جی.ای، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه:کاظم نیروزمند،تهران، شادگان، ۱۳۸۰.
کزازی، میرجلال الدین، *رؤیا،حماسه،اسطوره*، تهران، نشر مرکز،۱۳۷۲.
کندی،علی، *الرمزوالقناع فی الشعر العربی الحدیث*، بیروت، دار الکتاب الجدید المتحدة،۲۰۰۳ م.
مک کی، رابرت، داستان، *ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی*، تهران: هرمس،۱۳۸۳.
موسی،خلیل، *بنیة القصیدة العربیة*،دمشق، منشورات اتحاد الکتاب العرب،۲۰۰۳م.
میرصادقی،جمال، *عناصر داستان*،تهران، سخن،۱۳۸۰ هـ ش،

Archive of SID

www.SID.ir