

ادب عربی، سال ۹، شماره ۱

بهار و تابستان ۱۳۹۶

## سبک‌شناسی بلاغی مجموعه شاهدۀ قبر من رخام الکلمات

### اثر یحیی سماوی

محمد نبی احمدی\*

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی

یحیی معروف

استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی

مصیب قبادی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی

(از ص ۱ تا ۲۰)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۶/۲۹

### چکیده

سبک‌شناسی با انواع مختلف آن جنبه‌های مختلف متن و فرامتن اثر را با ریزبینی مورد بررسی و واکاوی قرار می‌دهد و هدف آن ارائه شناختی از ویژگی‌های اثر و شیوه یا چگونگی خلق آن در ساخت و بافتی منحصر به خالق اثر است. سبک‌شناسی از گذشته تاکنون، در پژوهش‌های کلاسیک و مدرن، مبنای بحث و بررسی آثار ادبی است و در سه سطح زبانی، محتوایی و بلاغی صورت می‌گیرد. در جستار حاضر، سبک‌شناسی بلاغی مجموعه شاهدۀ قبر من رخام الکلمات (۲۰۰۹م) اثر یحیی سماوی شاعر معاصر مبنای بحث و بررسی قرار گرفت. با بحث و بررسی در متن این مجموعه، دریافتیم که مؤلفه‌های سبکی بلاغی شاعر در این مجموعه بدین قرار است: بیان متناقض‌نما، نمادگرایی، استفاده از میراث در قالب تلمیح، آشنایی‌زدایی‌های مفهومی، گرایش به صنایع بیانی تشبیه و استعاره و تصویرسازی دیداری که هریک از اینها کارکرد خاصی برای شاعر در این مجموعه دارند. هدف از این مقاله، دریافت درکی از جنبه‌های برجسته بلاغی شاعر در مجموعه مذکور است.

**واژه‌های کلیدی:** یحیی سماوی، شاهدۀ قبر من رخام الکلمات، سبک‌شناسی بلاغی، واکاوی متن، ساختار اثر.

## ۱. مقدمه

سبک‌شناسی، از گذشته تاکنون چه در پژوهش‌های کلاسیک و چه در پژوهش‌های ادبی امروز، مبنای بررسی آثار ادبی است. سبک‌شناسی در سه سطح زبانی، محتوایی و بلاغی صورت می‌گیرد. در جستار حاضر، با توجه به ظرفیت پژوهش، سبک‌شناسی بلاغی مبنای بحث و بررسی مجموعه شاهده قیر من رخام الکلمات (۲۰۰۹) اثر یحیی سماوی شاعر معاصر عراقی قرار می‌گیرد. سبک‌شناسی بلاغی در میزان استفاده از صنایع ادبی بلاغی‌ای همچون تشبیه، استعاره، رمز، کنایه، حذف، ایجاز، اطناب، قالب شعری، حس‌آمیزی، پارادوکس، آشنایی‌زدایی، نقاب، دیالوگ، مونولوگ، تصویر دیداری یا شنیداری، میزان بهره‌گیری از متون گذشته و بینامتنیت، چندصدایی یا تک‌صدایی، جهش به گذشته و... خود را نشان می‌دهد. اما بررسی همه این موارد مجالی بیشتر از یک مقاله را می‌طلبد لذا در جستار حاضر، جنبه‌های برجسته بلاغی در این مجموعه مورد بررسی می‌شود. یکی از شاخصه‌های مهم سبک، تکرار و تداوم رفتارهای زبانی خاص در یک متن است. «سبک، زمانی هویت پیدا می‌کند که تکرار و تداوم عناصر صوری، محتوایی، در سخن یک گوینده محسوس باشد. لازمه شکل‌گیری سبک، وجود بسامد بالای شاخصه‌های سبک‌ساز است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۸). «سبک‌شناسی به جنبه‌های فردی ادبی اثر، دوره یا جریان ادبی توجه دارد» (سمیعی، ۱۳۸۶: ۵۲). بر این اساس در این جستار به این سؤال پاسخ داده می‌شود که این شاخصه‌های سبکی بلاغی در شعر سماوی چه کارکردهایی دارد.

پژوهشگران عرصه شعر و ادب معاصر عربی، در سال‌های اخیر، متوجه حضور قوی یحیی سماوی شده‌اند و این امر، باعث روی آوردن آنان به مطالعه و تحقیق درباره شعر وی شده است. از جمله پژوهش‌های انجام‌شده درباره سماوی می‌توان به پایان‌نامه‌های «مفاهیم مقاومت در شعر یحیی سماوی» (جباری کیلانده و غیبی، ۱۳۹۰)؛ پایان‌نامه «دراسة أسلوبیة فی شعر یحیی السماوی دیوان نقوش علی جندع النخلة نموذجاً» (باقری و معروف، ۱۳۹۰) و نیز مقاله «موتیف الاغتراب فی شعر یحیی السماوی» (۱۴۳۳/۲۰۱۲) در مجله العلوم الإنسانية الدولیة، نوشته رسول بلاوی و همکاران اشاره کرد. از میان پژوهش‌های یادشده تنها پایان‌نامه «دراسة أسلوبیة فی شعر یحیی السماوی» ... بررسی سبک‌شناسی شعر سماوی است. با این تفاوت که سبک‌شناسی در پایان‌نامه مذکور معطوف به سه سطح صوتی، دلالتی و ترکیبی است؛ اما در این جستار توجه ما معطوف به تحلیل سبک‌شناسی

مجموعه شاهدۀ قبر من رخام الکلمات با رویکرد سبک‌شناسانه‌ای متفاوت از پایان‌نامه مذکور است. همچنین مقاله‌های «دراسة و تحلیل في المضامين الشعرية للشاعر العراقي يحيى السماوي» (معروف، ۱۳۹۱: ۱۲۷-۱۵۳) و برخی دیگر از این پژوهش‌ها بدین ترتیب است: «استدعاء المدن في شعر يحيى السماوي» (بلاوی و آباد، ۱۳۹۱: ۱۲۱-۱۳۶)، «موتيف ابوذر غفاری در شعر يحيى سماوی» (آباد و بلاوی، ۱۳۹۱ الف)، «دلالات الألوآن في شعر يحيى السماوي» (آباد و بلاوی، ۱۳۹۱ ب)، «موتيف النهر والبحر في شعر يحيى السماوي» (آباد و بلاوی، ۱۳۹۱ ج)، «استدعاء شخصيَّة الإمام الحسين في شعر يحيى السماوي» (بلاوی، آباد، ۱۳۹۲: ۱-۱۶) و «موتيف النخلة في شعر يحيى السماوي» (بلاوی، آباد و طالبزاده، ۲۰۱۲: ۶۵-۸۳). در این پژوهش‌ها اولویت پژوهشگران بررسی بن‌مایه‌های محتوایی است و هدف این جستار، پرتو افکندن بیشتر بر جنبه‌های سبک‌شناسی بلاغی در این مجموعه است.

## ۲. ویژگی‌های سبکی يحيى سماوی در شاهدۀ قبر من رخام الکلمات

### ۲-۱. بیان متناقض‌نما

از مؤلفه‌های سبکی پربسامد يحيى سماوی در این مجموعه بیان متناقض‌نماست. «یکی از صنعت‌ها و هنرهای زیبای سخن، بیان نقیضی یا همان پارادوکس است که متناقض‌نما نیز نامیده می‌شود» (کریمی‌فرد و مهرگان، ۱۳۹۰: ۱۴۶). چنانکه می‌دانیم «پارادوکس یا متناقض‌نما مهم‌ترین نوع تضاد است و آن وقتی است که تضاد منجر به معنای غریب و به ظاهر متناقضی شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۹). «متناقض‌نما یکی از انواع آشنایی‌زدایی و شگردهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است» (گلی و بافکر، ۱۳۸۷: ۱۳۳). در ادامه، کارکردهای پارادوکس یا متناقض‌نما و انگیزه‌هایی که شاعران از این شگرد و صنعت بلاغی بهره برده‌اند با ذکر شواهد و تحلیل آنها در شعر يحيى السماوی مورد بحث و بررسی و واکاوی قرار می‌گیرد.

«متناقض‌نما از جهات مختلف زیبایی‌آفرین است؛ از جمله: آشنایی‌زدایی، ابهام، (دو بعدی بودن، برجسته شدن معنی، ایجاز» (وحیدیان کامکار، ۱۳۸۸: ۸۴-۸۷) در متناقض‌نما معمولاً ترفند تضاد هم هست؛ لذا زیبایی‌های تضاد را هم دارد از دیگر «کارکردهای متناقض‌نما ساخت مجاز و واژه‌سازی است» (همان، ۸۸). برخی معتقدند که «شاعران صنعت‌گرا یا به قصد قدرت‌نمایی یا به منظور تعلیم کوشیده‌اند در یک بیت بیشترین کلمات متضاد را به کار برند» (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۵۰). اما کثرت به کارگیری

متضاد در شعر سماوی برعکس، دلیل معنایی دارد؛ چراکه دنیای شعری وی انعکاس مسائلی متضاد در عالم واقع است و بهترین ساختار القای چنین دنیای متضادی، در قالب صنعت و بیان متناقض‌نما خود را نشان می‌دهد. به کارگیری این صنعت در موارد زیر قابل مشاهده است:

أَغِيثِي ... / أَرَى أَوْرَاقًا مِنَ الْمَاءِ / لِأَكْتُبَ / كَلِمَاتٍ / مِنْ جَمْرِ (السماء، ۲۰۰۹: ۵۹) «یاریم کنید... / برگ‌هایی از جنس آب می‌بینم / تا با آن کلماتی آتشین بنویسم!» نوشتن کلماتی آتشین بر کاغذ آبی عبارتی متناقض‌نماست و اولین زیبایی آن، زیبایی حاصل از آشنایی‌زدایی از مفهوم متداول غیر قابل جمع بودن آتش و آب است. صَبْرٌ كَ وَليْسَ جَلْدِي / شَدَّ أُرْيِي / حِينَ اقْتَحَمْتُ بَحْرَ اللّٰهْبِ / بَزُورِقٍ مِنْ وَرَقٍ (همان: ۴۱) «صبر تو و نه صبر من، بازوانم را محکم کرد / آن‌گاه که با قایقی کاغذی به دریای آتش هجوم آوردم».

دَارُنَا أَصْغَرُ مِنْ أَنْ تُقْتَسَمَ / وَأَكْبَرُ مِنْ أَنْ تُتْبَلَغَ (همان: ۸۶) «خانه ما کوچک‌تر از آن است که تقسیم شدنی باشد/ و بزرگ‌تر از آن است که بلعیدنی باشد».

تناقض این دو عبارت مذکور، کوچکی و بزرگی هم‌زمان خانه است؛ یعنی در حالی که کوچک است؛ اما مانند اشیای بزرگ بلعیدن آن ممکن نیست.

لَا طَاعَةَ لِحَاكِمٍ مَحْكُومٍ... / لِمَاذَا يَمْشِي الطَّائِفُ مُمْتَحِرًا (همان: ۱۱۹) «حاکم محکوم را اطاعت نمی‌کنند... / چرا طاووس این چنین خرمان راه می‌رود»؟

توأمان حاکم و محکوم بودن در یک فرد نیز عبارتی متناقض‌نماست.

يَا وَاضِحَ الغَمُوضِ وَيَا غَامِضَ الوَضُوحِ / دُخَانَ تَنُورِكَ كَفَيْلًا بَطْرِدِ البُعُوضِ (همان: ۱۲۱) «ای آشکار مبهم و ای مبهم آشکار/ دود تنور تو ضامن دور کردن پشه‌هاست».

در اینجا نیز هم‌زمان واضح و مبهم بودن یک شیء عبارتی پارادوکسی است. با بررسی عبارات متناقض‌نمای زیر نیز می‌توان کارکردهای چنین سبک بیانی را دریافت:

يَا وَرْدَةَ اللَّهِ فِي حَدِيقَةٍ: / أَبُوكَ الْكَهْلُ بَاتَ طِفْلًا / يَعَشِقُ الدُّمَى / فِي عَالَمٍ عَجُوزٍ (همان: ۴۵) «ای گل خدا در باغ دل من: / پدر بزرگ‌سال تو کودکی شد عاشق اسباب بازی‌ها/ در جهانی پیر»

النَّفْطُ الَّذِي أَشْبَعَنَا جُوعًا / مَتَى يُحْفَ؟ (همان: ۱۲۹) «چشمه نفتی که ما را از گرسنگی سیر

کرد/ کی خشک می‌شود»؟

«نفتی که ما را از گرسنگی سیر کرد» نیز در خود تناقض دارد؛ چراکه این موهبت برای سیر کردن مردم است؛ اما به علت هجوم بیگانه تنها گرسنگی برای آنان در پی داشته است.

متناقض‌نما در ادبیات مدرن نیز کارکردهای ویژه دارد: «آن گونه که از ساخت‌گرایی کالر برمی‌آید، ساختارهای فرهنگی و کلیت اجتماعی، بیش از همه تمایزها و تقابل‌های دوتایی را پیش می‌کشد تا آنکه به آسان‌سازی و همگانی کردن دریافت پدیدار پردازند» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۰۸). بنابراین سماوی به منظور آسان‌سازی دریافت و همگانی کردن فهم آن از بیان متناقض مکرر بهره برده است و این رویکرد با وجهه ایدئولوژیک شعر وی که در پی نشان دادن خطوط راه مبارزه به مخاطب مردمی خویش است، هماهنگی دارد.

## ۲-۲. بهره‌گیری از میراث در قالب تلمیح

سماوی، در این مجموعه، از میراث مکتوب و شفاهی در قالب تلمیح بسیار بهره می‌برد؛ به طوری که این موضوع به صورت ویژگی سبکی وی درآمده است. این میراث گاه با بهره‌گیری از متون اساطیری، قرآنی، امثال و ... بیان می‌شود.

تلمیح آن است که به مناسبت کلام به داستان، یا مثل، یا آیه، یا حدیث یا شعری اشاره شود. لازمه دریافت معنی و زیبایی تلمیح، آشنایی قبلی با کلامی است که به آن تلمیح می‌شود. آوردن تلمیح بر زیبایی کلام می‌افزاید؛ زیرا تناسب و رابطه‌ای میان مطلب و داستان و واقعه اصلی برقرار می‌سازد. «در تلمیح ایجاز هم هست و ایجازی که رساننده معنی باشد، از موارد بلاغت و هنر کلامی است ... در تلمیح ابهامی است که برای پی بردن به نکته آن نیاز به دقت داشته باشد و تأمل و سپس کشفی صورت بگیرد، شکی نیست که چنین تلمیحی زیباتر خواهد بود» (کامیار، ۱۳۸۸: ۶۷ و ۶۸). اما در نقد ادبی جدید در موارد زیر شاعر تلمیحاتی به داستان‌های قرآنی و پیامبران دارد: برای مثال در این بخش: *مُعْتَصِمُونَ بِحَبْلِ الْأَجْنَبِيِّ.. / مُتَعَاوُونَ عَلَيَّ «الْمَنُّ وَالسَّلْوَى»..* (السماوی، ۲۰۰۹: ۱۱۳) به ماجرای قوم بنی اسرائیل تلمیح دارد: *«يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ قَدْ أُنجَيْنَاكُمْ مِّنْ عَدُوِّكُمْ وَوَعَدْنَاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّاءَ وَالسَّلْوَى»* (طه: ۸۰) در اینجا شاعر به نوعی برابرسازی بین مردم زیاده‌خواه امروز و قوم حریص بنی اسرائیل دست زده؛ مردمانی که راه به هدایت نداشتند.

در این مورد یعنی: لَمْ أَقْطَفِ الثُّفَاحَةَ السُّمَّرَمَةَ / وَلَمْ أَصْنَعِ رَبًّا مِنْ تَمْرٍ (سماوی، ۲۰۰۹: ۴۹) قسمت اول، یادآور ماجرای حضرت آدم<sup>(ع)</sup> است؛ «وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ» (اعراف: ۱۹). یحیی سماوی در این قسمت به نوعی به ماجرای خوردن آدم<sup>(ع)</sup> و حوا از شجره ممنوعه اشاره نموده است اما به جای گندم سیب آمده. «در اعتقادات و باورهای اسلامی گندم و در روایات یهودی سیب، نماد درخت و میوه ممنوعه بهشتی است» (زمردی، ۱۳۸۷: ۱۲۴). سماوی در شعر خویش از روایت یهودی در مورد میوه ممنوعه بهره برده است. از طرف دیگر در متون منظوم کلاسیک به تبع روایات و باورهای اسلامی همواره گندم، نماد درخت آفرینش دانسته شده (همان: ۱۲۸) از طرف دیگر سیب «سمبل آگاهی، معرفت و بینایی است» و در قرآن از این درخت و میوه‌اش صحبتی به میان نیامده است (شریفیان و داربیدی، ۱۳۸۶: ۶۳-۶۴). شفیع‌ی کدکنی می‌گوید که «این نهایت جذب فرهنگ غربی است چون میوه ممنوعه در عالم اسلامی گندم است نه سیب» (۱۳۸۰، ۴۰).

سماوی در بخش «وَلَمْ أَصْنَعِ رَبًّا مِنْ تَمْرٍ» (۲۰۰۹: ۴۹) نیز ماجرای مشرکان جاهلیت را یادآور می‌شود که خدایی از خرما ساختند، اما به وقت نیاز به جای پرستش شروع به خوردن آن کردند؛ طوری که به مصداقی تبدیل شد برای کسانی که حتی به عقاید غلط خویش نیز پایبند نیستند.

این عبارات نیز یادآور ماجرای موسی<sup>(ع)</sup> در صحرای سیناست: إِخْلَعِي قَمِيصَكَ/ فَأَنْتَ فِي الْخِضْنِ الْمُقَدَّسِ (سماوی، ۲۰۰۹: ۱۳۷) «پیراهنت را دریاورا/ زیرا تو در آغوش مقدس هستی» که این سروده سماوی یادآور این آیه قرآن کریم است که می‌فرماید: «إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوًى» (طه: ۱۲).

در عبارت «أَفِيَالِكُمْ الْفُولَادِيَّةُ لَنْ تَتَحَمَّلَ سَجِيلَ أَبَائِنَا» (سماوی، ۲۰۰۹: ۸۶) (فیل‌های آهنین شما، تاب تحمل سنگ‌گل‌های پرندگان ما را ندارند)، شاعر به ماجرای سپاهیان ابرهه در سوره الفیل تلمیح دارد و غاصبان ملت و سرزمینشان را در ردیف اصحاب الفیل قرار می‌دهد و معتقد است که سرانجام، عذاب خداوندی، آنان را فرا خواهد گرفت.

بر این اساس، کارکرد صنعت ادبی تلمیح، وارد کردن خوشه معنایی از خارج متن به داخل آن است (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۶۴/۲). سماوی معانی این آیات قرآنی را به این مجموعه شعری تسری می‌دهد و بر اساس آن درون‌مایه‌های مورد نظر خود را القا می‌کند؛ سماوی بدین گونه نظر خود را درباره ریشه‌داربودن مبارزه علیه ظلم در قرآن، مطرح

می‌کند. او در بخش‌هایی از مجموعه، خواننده را به فعالیت ذهنی برای ایجاد پیوند بین شخصیت‌ها و حوادث تاریخی، دینی و عرفانی برآمده از فرهنگ‌های مختلف دعوت کرده است.

سماوی با ایجاد پیوند میان مضامین امروزیین شعرخویش با اسطوره، معنایی اسطوره‌ای به حوادث دنیای امروز می‌دهد و هدفش از این کار، ایجاد همانندسازی بین اسطوره‌ها و حوادث امروزیین است؛ به این معنا که از نظر وی آن ماجرای اسطوره‌ای شبیه این ماجرای امروزیین است یا آن شخصیت در اسطوره همانند این شخصیت امروزی است. سماوی معتقد است اسطوره‌ها از بین نرفته‌اند و تنها تغییر شکل داده‌اند. از طرف دیگر، شاید سماوی معتقد است برای برخورد با پدیده‌ها در جهان امروز می‌توان به گذشته و اسطوره‌ها نقب زد و برای حل بحران‌های جهان امروز می‌شود از اسطوره‌ها الهام گرفت.

### ۲-۳. نمادگرایی

«نماد، انگشت اشاره‌ای است به سوی اردوگاهی از معانی نامرئی» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۹۷). «هر چیزی که مظهر و نماینده چیزی دیگر بشود نماد است» (لاج، ۱۳۸۸: ۲۴۱). «روند نماد شدن، صورت‌های متفاوتی می‌یابد. صلیب شاید در بستر یا زمینه بخصوصی نماد مسیحیت باشد و صلیب را تداعی کند، اما در بستر یا زمینه‌ای دیگر شاید نماد تقاطع جاده باشد» (همان: ۲۴۱). نمادگرایی، هر شیوه بیانی است که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه موضوع دیگری بیان کند (شریفیان و داربیدی، ۱۳۸۶: ۶۱). برخی نمادها در شعر سماوی چنان پر بسامد هستند که تبدیل به بن‌مایه می‌شوند. «بن‌مایه، کلمه، جمله، حالت، تصویر یا فکری است که در اثر ادبی تکرار می‌شود؛ به طوری که نقشی در اثر ادبی بر عهده می‌گیرد» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۶۹). از جمله این نمادها گنجشک است. گنجشک گاهی نماد انسان‌های بی‌پناه و ضعیف است که باید پناهمان داد.

لَا تُحِبُّ سَمَاعَ دَوِي الْمَدَافِعِ / لَيْسَ لِأَنَّهُ يَفْزَعُ / عَصَافِيرَ نَخْلَةٍ بَيْتِنَا (سماوی، ۲۰۰۹: ۱۰) «او صدای شلیک توپ‌ها را خوش ندارد/ چون که گنجشک‌های روی شاخه‌های نخل خانه‌مان را به وحشت می‌افکند».

الطیبةُ أُمِّي / مَا عَادَتْ تَخَافُ الْمَوْتَ / لَكِنَّهَا / تَخَافُ عَلَيَّ الْعَصَافِيرِ / مِنَ الشَّظَايَا (همان: ۱۷)  
«مادر نیک سرشت من / دیگر از مرگ نمی‌هراسد / اما نگران اصابت ترکش به گنجشک‌هاست»

گنجشک گاه نماد وفاداری است: شَبَّعَتْهَا: / عَيْونُ الْفُقَرَاءِ .. / الْعَصَافِيرُ .. / وَيَتَامَى كَثِيرُونَ (سماوی ۲۰۰۹: ۱۷). «چشمان فقیران .. / گنجشک‌ها و یتیمان بسیاری به دنبال او بود»  
گاه نماد فطرت بیدار انسانی است که اگر فرد بتواند او را از قفس تعلقات و نفس رها کند، به رستگاری و خوشبختی می‌رسد و بر این اساس، آواز گنجشک‌ها منادی فطرت انسانی است، مانند: أُمِّي تُحِبُّ الْعَصَافِيرَ / كُلُّ فَجْرٍ: / تَسْتَقِظُ عَلَيَّ سَقَسَقَاتِهَا (سماوی، ۲۰۰۹: ۱۸) «مادرم گنجشک‌ها را دوست دارد / هر صبح / با صدای جیک‌جیک آنان از خواب بر می‌خیزد».

شاعر با یادآوری این خاطرات، بر این خاطرات از دست رفته مرثیه می‌خواند. همچنین گنجشک نماد قناعت معرفی می‌شود: كُونُوا كَالْعَصَافِيرِ: / تَسْرِقُ مِنَ الْبَيْدَرِ / عَلَيَّ قَدْرٍ سِعَةِ الْحَوْصَلَةِ / لَا كَالْتَّمَّاسِيحِ (همان: ۷۴) «مانند گنجشک‌ها باشید / که از خرمن، تنها به اندازه چینه‌دان بر می‌دارد، تمساح‌گونه نباشید». در اینجا شاعر از مخاطبش می‌خواهد که در این وضعیت پرمخاطره، همچون گنجشک قانع باشد و با دشواری‌های کوچک و بزرگ، سریع زبان به اعتراض نگشاید.

در فرهنگ مصور نمادهای سنتی در مورد نخل آمده: «هرگز شاخ و برگ نخل نمی‌ریزد، دائما سر سبز است. این نیرو انسان را به فکر انداخت که نخل نشانه‌ای درخور برای پیروزی است.» (کوپر، ۱۳۸۶: ۳۶۲)، اما این نماد سپس در فرهنگ اسلامی نیز جایگاهی برجسته پیدا می‌کند. «خرما علاوه بر آن که یکی از میوه‌های بهشتی به شمار می‌رود مطابق تفاسیر، کرامت آن به دلیل همراهی با حضرت آدم علیه السلام است که حضور آن را در نمادهای تکوینی نباتات پر معنی‌تر از نباتات دیگر و همزاد و عمه بشر می‌کند» (زمردی، ۱۳۸۷: ۱۳۱). در روایات اسلامی به اعتبار این که خرما از باقیمانده گل آدم<sup>(ع)</sup> آفریده شده و نیز از آن جا که درخت نخل به آدمی شباهت دارد؛ عمه انسان قلمداد شده و حدیثی نیز به همین مضمون از پیامبر اکرم<sup>(ص)</sup> روایت شده است: «أَكْرِمُوا عَمَّتْكُمْ النَّخْلَةَ؛ عمه خود درخت نخل را گرامی بدارید». (همان: ۱۳۳)  
کاربرد نمادین نخل در این مجموعه عبارت است از:



لِنُكُنْ / نَخْلَةً جَنْبَ نَخْلَةٍ / لِيَقُومَ الْبُسْتَانُ (سماوی، ۲۰۰۹: ۸۷) «بیا دوش به دوش هم به مانند نخل‌ها باشیم/ تا بستان پایدار بماند» دوش به دوش ایستادن نخل‌ها اولین تعبیری که به ذهن متبادر می‌کند، دعوت به ایستادگی است.

لَا تُحِبُّ سَمَاعَ دَوَى الْمَدَافِعِ / لَيْسَ لِأَنَّه يُفْرِعُ / عَصَافِيرَ نَخْلَةٍ بَيْتَنَا (همان: ۱۰)

گنجشک‌های نخل خانه نیز نمادی برای اهالی بی‌پناه و ضعیف کشور اشغال‌زده شاعر است که صدای هر شلیک توپ، مادر شاعر را از اینکه ویرانی و کشتاری به بار آورد به وحشت می‌اندازد.

لَنَا مِنَ النَّخْلِ: / شَرَفُ الْمَوْتِ... (سماوی، ۲۰۰۹: ۸۶) «ما از نخل، شرف مرگ‌خواهی را به ارث برده‌ایم».

اینجا نیز ویژگی نستوه بودن نخل مد نظر است.

نَخْلَةٌ جُنْدُهَا فِي قَلْبِي / وَفَرَعُهَا فِي عَيْنِي (همان: ۴۲) «نخلی که ریشه‌هایش در قلب و شاخه آن در چشم من است». شاعر در اینجا گوشزد می‌کند که نماد نخل باید ریشه در وجود ما داشته باشد.

در عبارت: فَأَنَا بِحَاجَةٍ الْآنَ إِلَى: / صَبْرِ رَمَالِ الصَّحْرَاءِ عَلَى الْعَطَشِ / وَتَجَلُّدِ بَعْلِ بَرِّي / وَبِلَادَةِ خُرُوفٍ / وَلَا مَبَالَاةٍ حِمَارٍ (همان: ۱۹) «هم‌اکنون من نیازمند/ شکیبایی شن‌های صحرا در برابر عطش و تشنگی / و تحمل قاطر صحرایی / حماقت بره / و بی‌خیالی الاغ هستم».

«الرمال» (شن‌ها) و «البغل» (قاطر) نماد صبوری معرفی شده و «بلاده» را به «بره» نسبت داده است؛ پس «الخروف» یا بره نماد حماقت و «لامبالاة»، یعنی بی‌خیالی به الاغ نسبت داده شده؛ پس «الحمار» یا الاغ نماد بی‌خیالی معرفی شده است؛ در نتیجه باید اعتراف کرد که شاعر از نمادهای عجیبی بهره برده است

در عبارت «مُدَّ غَادِرَ أَبِي بَيْتَنَا وَهِيَ تَجْلِسُ عَلَى حَافَةِ الدُّنْيَا بَانِيظَارٍ هُدْهُدِ الْآخِرَةِ» (همان: ۲۳) «از آن زمان که پدرم خانه را ترک کرد، مادرم بر لبه دنیا در انتظار هدهد آخرت ایستاده است». اینجا شاعر دست به نمادسازی زده است و هدهد را نماد مرگ ساخته است.

در قسمت «أَطْلِقُوا سَرَاحِي مِنْ قَبْضَةِ الْخَرْتِيتِ / وَأَعْتَقِلُوا الْوَطْنَ» (همان: ۳۲) «مرا از چنگ کرگدن آزاد کنید/ ولی در عوض وطنم را اسیر کنید» و همچنین در قسمت «كَيْفَ اجْتَمَعَتْ فِيهِ كُلُّ هَذِهِ الْأَدْرَانِ؟ خَنَازِيرٌ بِمَلَابِسٍ مَارِيَتِ...» (همان: ۳۴) «چگونه همه این

آلودگی‌ها یکجا در وی جمع شد؟ خوک‌هایی در لباس مارینز...» «الخرتیت» (کرگدن) و «خنازیر» (خوک‌ها) نماد توحش است.

برخی از نمادهای به کار رفته در این مجموعه نماد شخصیتی و قومی است، یعنی به کارگیری شخصیت‌های شناخته شده تاریخی، مذهبی، عرفانی، سیاسی و ... که معانی نمادین به ذهن القا می‌کنند:

أَعْطُونِي قَلَمًا وَدَفْتَرًا / لِأَكْتُبَ عَنِ الَّذِينَ يَرْفُضُونَ تَحْرِيبَ: / النَّارِ عَلَى الْأَكْوَاخِ.. / وَالْقَحْطِ عَلَى الْحُقُولِ .. / وَأَكْيَاسَ الرَّمْلِ عَلَى الشَّرْفَاتِ.. / وَابْنَ طَالِبٍ عَلَى ابْنِ الْحَطَّابِ.. / وَأَبِي ذَرِّ الْغَفَّارِيِّ عَلَى الْقَدِيسِ أَوْغُوسْطِيسَ (سماوی، ۲۰۰۹: ۳۲) «قلم و دفتری به من دهید/ تا از کسانی بنویسم که نمی‌خواهند آتش را بر سوزاندن کوخ‌ها/ و قحطی را بر از بین بردن مزارع/ و کیسه‌های شن را بر بالکن‌ها/ علی بن ابیطالب را بر عمر بن خطاب / و ابوذر غفاری را علیه قدیس آگوستین/ تحریک کنند» شاید بتوان گفت که شاعر می‌کوشد تا با سلاح قلم، تاریخی را که به غلط نوشته شده و بر ضد حق و حقیقت است، بار دیگر تصحیح کند و حق را به حقدار برساند.

لِكُلِّ عَصْرٍ شَهْرِيَارَةٌ.. / شَهْرِيَارُ هَذَا الْعَصْرِ / لَا يَحْزُرُ رُؤُوسَ النِّسَاءِ.. / إِنَّمَا الْأَوْطَانُ بِشَعُوبِهَا (همان: ۳۵) «هر زمانی شهریار خود را دارد/ شهریار این زمان/ تنها سر زنان را نمی‌برد/ بلکه وطن‌ها سر ملت‌هایشان را می‌برند». در اینجا شهریار نماد هر انسان قدرت‌طلبی است که در ازای قدرت به راحتی خون می‌ریزد.

كَمْ ثَمُودٍ يَجِبُ أَنْ تَدْتَرُ / وَكَمْ عَادٍ يَتَعَيَّنُ دَفْنُهَا / لِيَكْفَى مَلُوكَ الطَّوَانِفِ / عَنْ إِثَارَةِ غِبَارِ الْفِتْنَةِ؟ (همان: ۳۷) «چه بسا اقوامی مانند قوم ثمود که باید از میان رود/ و چه بسا اقوامی مانند قوم عاد که باید دفنشان کرد/ تا باز دارند حاکمان اقوام را/ از برانگیختن غبار فتنه». قوم عاد و ثمود را شاعر در اینجا نماد اقوام قتنه‌گر گرفته است که نابودی آنان را خواستار است. إِنْ كَانَ الْإِرْهَابُ جِهَادًا وَالْقَتْلُ الْأَعْمَى تَقَى إِنَّ أَرِيْلَ شَرُونَ أَتَقَاكُمْ جَمِيعًا (همان: ۱۰۴) «اگر تروریسم عمل جهادی است و کشتار کورکورانه در حکم تقواست پس آریل شارون از همه شما با تقواتر است».

## ۲-۴. آشنایی‌زدایی از مفاهیم متداول

«آشنایی‌زدایی مفهومی است که نخستین بار ویکتور اشلوفسکی (*oslofski victor*) در مقاله «هنر به مثابه تمهید» به کار برد. وی بر این باور بود که معنای هنر در توانایی «آشنایی‌زدایی» از چیزها، در نشان دادن آنها به شیوه‌ای نو و غیرمنتظره نهفته است».

(مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳) هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از اشیاء آشنایی‌زدایی می‌کند؛ زیرا فرایند ادراک در خود، غایت زیبایی‌شناختی است و باید این فرایند طولانی شود... (رک همان، ۱۳۸۸: ۱۳) در این مجموعه موارد زیادی از آشنایی‌زدایی‌های مفهومی وجود دارد؛ اما در پاسخ اینکه چرا غالباً آشنایی‌زدایی‌ها مفهومی و معنایی هستند؟ باید پاسخ داد که شاعر به دنبال بازی با مفاهیم است و چندان در پی آشنایی-زدایی از جنبه‌های زبانی اثر نیست و دلیل آن تلاش سماوی برای همه‌فهم کردن دریافت و فهم شعرهاش است تا بتواند مضمون‌های سیاسی و اجتماعی خویش را آسان‌تر به گوش توده مردم و خوانندگان خاص آثارش برساند؛ لذا آشنایی‌زدایی‌های زبانی مانعی بر سر این راه است.

چنان که پیش‌تر بیان شد، یکی از اهداف متناقض‌نما آشنایی‌زدایی است؛ لذا بخشی از موارد متناقض‌نما در شعر سماوی ذیل این بخش نیز قرار می‌گیرد.

أَيُّهَا الْحَمَاقَاتِ... / هَا أَنَا أَخْلَعُكَ مِنْ حَيَاتِي... / عَلَى مُنْذُ الْآنِ التَّوَضُّؤُ بِالْكُوْثِرِ / كَيْ يَسْمَحَ لِي اللهُ / بِدُخُولِ فِرْدَوْسِهِ / لِرُؤْيَةِ أُمِّي! (سماوی، ۲۰۰۹: ۱۴) «ای حماقت‌ها...! من شما را از زندگی‌ام ریشه‌کن خواهم کرد...! من باید از هم اکنون از چشمه کوثر وضو بگیرم/ تا خدا به من اجازه دهد/ که وارد بهشتش شوم/ و مادرم را ببینم!»

اینجا خواننده در انتظار شنیدن این است که شاعر برای آرمیدن در سایه محبت خداوندی حماقت‌ها را از زندگی دور می‌کند و از آب کوثر وضو بگیرد اما در آخر، برخلاف انتظار، بیان می‌کند که تنها برای دیدن مادرش خواهان ورود به بهشت است.

كَيْفَ سَافَرْتَ وَحَدَّهَا لِلِقَاءِ اللهِ؟ رَيْمًا؟ / تَسْتَحِي مِنْ دُؤُوبِي (همان: ۱۹) (چگونه توانست تنها به ملاقات خدا بروی؟ شاید از گناهان من شرمنده است.) در اینجا راوی می‌پرسد که چرا مادرش تنها به بهشت رفت و او را با خود نبرد و این انتظار ایجاد می‌شود که در جواب از این صحبت شود که او لیاقت رفتن به بهشت به همراه مادر را نداشت؛ اما ناگهان می‌گوید که مادر برای شرم داشتن از گناهان وی تنها به بهشت رفته است.

يَا أَحِبَّائِي الطَّيِّبِينَ / فَأَنَا بِحَاجَةٍ الْآنَ إِلَى / خَيْطٍ مِنْ جُنُونٍ أَرْتُقُّ بِهِ جُرْحَ عَقْلِي! (سماوی، ۲۰۰۹: ۲۰) (ای ای دوستان خوب من / من اکنون نیازمند / نخ‌ای از جنونی هستم که با آن زخم عقلم را وصله و مداوا کنم)

اینکه راوی شعر از خدا می‌خواهد که به او جنون عطا کند این انتظار ایجاد می‌شود که شوریدگی و عصیان پیشه کند؛ اما به یکباره بیان می‌کند که قصد دارد با آن زخم عقلش را التیام ببخشد.

يَوْمَ صَفَعَنِي / بَكَيْتُ كَثِيرًا... / لَيْسَ لِأَنَّ الدَّمَ / أَفْرَعَ الْوَجْهَ الْوَالِدِي فِي قَلْبِي / وَلَكِنْ: / خَشْيَةَ أَنْ  
يَكُونَ وَجْهِي الْفَتَى / أَلَمْ كَفَّ أُمِّي (سماوی، ۲۰۰۹: ۲۲) «روزی که مادر بر من سیلی نواخت/  
بسیار گریستم ... / نه به این جهت که خون / کودک به خواب رفته درونم را بیدار کرد/  
بلکه از ترس اینکه صورت جوان من / دست مادرم را به درد آورده باشد».

در اینجا شاعر با بیان اینکه چگونه از مادر کتک می‌خورد، این انتظار را در خواننده  
ایجاد می‌کند که او از درد بنالد اما او صرفاً از این ناراحت است که مبادا دست مادر در  
اثر نواختن سیلی به درد آمده باشد و امری برخلاف انتظار جای امر مورد انتظار را  
می‌گیرد.

در این بخش از «مجموعه»: هَبْكَ سَتَقِيمُ الْأُلْفَةَ بَيْنَ الْحُلْمِ وَالْيَقِظَةِ... / بَيْنَ مِيَاهِكِ وَنَارِ  
الْعَالَمِ / بَيْنَ صَخْرَةِ سِيزِيفَ وَالْقِمَّةِ (همان: ۹۷) «فرض کن که بین رؤیا و بیداری الفت ایجاد  
می‌کنی ... / و میان آب‌ها و آتش / بین سنگ سیزیف و قله کوه» و همچنین «مِنْ أَيْنَ لِي  
بِسِيزِيفَ جَدِيدٍ يُجْعَلُ مِنْ ظَهْرِهِ هَوْدَجًا لِصَخْرَةِ الْحَقِيقَةِ» (سماوی، ۲۰۰۹: ۹۷) «آیا مرا سیزیفی  
دیگر خواهد بود تا از پشتش کجاوه‌ای برای سنگ حقیقت بسازد». شاعر در این بخش‌ها  
به ماجرای سیزیف اشاره کرده است.

«در اساطیر یونان آمده است که سیزیف از خداوند اجازه خواست که به زمین برگردد  
تا همسر خود را که در کفن و دفن او کوتاهی کرده کیفر دهد. اما چون به زمین  
بازگشت، زیبایی‌های جهان چنان او را فریفت که پیمان خدایان را از یاد برد و به کیفر  
همین گناه قرار شد که صخره‌ای عظیم را جاودانه از کوهی بلند بالا برد و آن صخره  
پیش از رسیدن به قله فرو افتد.» (حسن‌پور و امن‌خانی، ۱۳۸۷: ۷۴)

اینجا سماوی اسطوره سیزیف را تا حدی وارونه کرده است؛ زیرا در اسطوره سیزیف  
به مجازات فراموشی کیفر خدایان، باید سنگی را به اجبار بر دوش کشد اما اینجا شاعر  
آرزو می‌کند که همواره سنگ حقیقت را بر دوش کشد شاید به آن دست یابد.

وَصَيِّتِي أَنْ تَكْمُلَ مِشْوَارِي فِي كُرْهِ شَيْطَانِ الْبَيْتِ الْأَسْوَدِ فِي وَاشْتِنُّنْ... (سماوی، ۲۰۰۹: ۴۳)  
«وصیت من این است که مأموریت مرا در تنفر از شیاطین کاخ سیاه واشنگتن کامل  
کنی». در اینجا نیز راوی شعر به جای «البیت الأبيض» از «البیت الأسود» استفاده کرده  
و به کارگیری صفت مثبت الأبيض را برای اشاره به کاخ ریاست جمهوری آمریکا مناسب  
ندیده است لذا با آشنایی‌زدایی از آن، نگرش خود را در مورد آن بیان می‌کند. وقتی  
البیت الأسود (کاخ سیاه) را که در متن آمده است، در مقابل البیت الأبيض که فرامتن مورد نظر

شاعر است قراردهیم، پارادوکس خواهیم داشت و نویسنده از البيت الأبيض در متن خویش آشنایی‌زدایی صورت داده است.

آشنایی‌زدایی در بحث مربوط به سبک‌شناسی چنان مهم است که در تعاریفی آنرا معیار سبک‌شناسی دانسته‌اند. محمدرضا شفیعی کدکنی می‌گوید: «هیچ سبکی را جز از طریق مقایسه نُرم و درجه انحراف آن از نُرم نمی‌توان تشخیص داد و در یک کلام: سبک یعنی انحراف از نُرم؛ و در مطالعه نُرم و انحراف از آن، بودن یا نبودن یک عنصر آنقدر اهمیت ندارد که بسامد آن عنصر یا عناصر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۸ - ۳۹).

## ۲-۵. گرایش به تشبیه و استعاره

تشبیه، یکی از شگردهای ادای معنی واحد به اشکال گوناگون در سینما و ادبیات است که «به کار بیان موجز، ایجاد معانی واحد، تأثیر شدید، ایجاد زیبایی و نظایر این اهداف، می‌آید. هرچه ادعای همانندی کشف شده میان دو چیز بیشتر بر عنصر خیال مبتنی باشد، تشبیه بلاغی‌تر است و کارایی بیشتری دارد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۷۴، ۷۶). از جمله اینها می‌توان موارد زیر را بیان کرد:

مَرَّةً / لَسَعَتْ نَحْلَةً جِيدُ أُمِّي / رَبِّمَا / ظَلَّتْ نُفُوشَ جِيدِهَا وَرُودًا زَرْقَاءَ (سماوی، ۲۰۰۹: ۲۳) «یک بار/ زنبوری گردن مادرم را گزید / شاید / نقش‌های گردنش را گل‌هایی آبی‌رنگ انگاشت». تشبیه نقش‌های روی گردن به گل‌های آبی صرفاً با هدف زیبایی‌شناسی است و به نظر می‌رسد نویسنده چندان در پی ایجاد معنای ویژه‌ای نبوده است.

وَحْدَهُ فَأَسُّ الْمَوْتِ / يَقْتَلِعُ الْأَشْجَارَ مِنْ جُنُورِهَا / بِضَرْبَةٍ وَاحِدَةٍ (سماوی، ۲۰۰۹: ۷) «تنها تبر مرگ/ درختان را از ریشه می‌کند/ آن هم تنها با یک ضربه». در اینجا شاعر با هدف ایجاد حسی ملموس از مرگ، آن را به تبر تشبیه کرده است؛ چون کار تبر این است که چیزی را از ریشه درمی‌آورد و تبر یعنی شاعر مرگی را تصویر می‌کند که چیزی بر جای نمی‌گذارد.

آه.. لَوْ أَنَّ سَاعِي بَرِيدِ الْآخِرَةِ / وَضَعَ الرِّسَالَةَ فِي صُنْدُوقِ عُمَرِي / لَا عَلَيَّ وَسَادَةَ أُمِّي..!  
(سماوی، ۲۰۰۹: ۱۱) «کاش نامه‌رسان آخرت / نامه را در صندوق عمر من می‌گذاشت / نه بر بالش مادرم».

در اینجا واژه‌های «ساعی البرید»، «الرسالة»، «الصندوق» که از یک مجموعه‌اند، این کارکرد را دارند تا شاعر از طریق آن، آرزوی مرگ خویش را به جای مادر در قالبی

هنری عرضه کند و در این راه از استعاره «ساعی برید الآخرة» (پستی مرگ) که استعاره از فرشته مرگ است بهره برده است.

آه / من أين لي بأمٍ مثلها / تُغسلني من وحل ذنوبي / بكوثر دُعائها / حينَ تفتشُ سجادة الصلاة (همان، ۱۹) «افسوس / از کجا مادری چون او پیدا کنم / که مرا از گل و لای گناهانم با چشمه دعایش بشوید / آن هنگام که سجاده نماز را می‌گشاید».

در اینجا شاعر کلمات «غسل»، «وحل الذنوب» و «کوثر الدعاء» را به کار برده که معنای استعاری و تشبیهی دارند. «تغسلنی» استعاره تصریحیه تبعیه برای از بین بردن گناهان است و در ادامه گناه به گل و لای تشبیه شده است؛ شاعر می‌خواهد بگوید که خاصیت گناه مانند گل و لای است که همه جا را فرا می‌گیرد و دعای مادرش را نیز به چشمه کوثر تشبیه کرده است؛ چراکه شاعر گناهان خود را تا حدی می‌داند که تنها دعای مادر این قدرت را دارد که چون چشمه مقدس کوثر همه را بشوید.

نمونه‌هایی از استعاره در این مجموعه نیز بدین قرارند:

همچنین در این مورد شیاطین را جانشین سردمداران کاخ سفید کرده است؛

وصیّتی / أن تکمل مشواری / فی کره شیاطین البیت الأسود فی واشنطن (۴۳)

در این مورد نیز از طریق استعاره تهکمیّه البیت الأسود جایگزین البیت الأبيض شده است. اوشیکُ أن أومن أن الله یحب العبد علی قدر کراهته لآلهة البیت الأسود فی واشنطن (سماوی، ۲۰۰۹: ۷۹) «نزدیک است که ایمان بیاورم که خدا به اندازه نفرت از کاخ سیاه انسان را دوست دارد». در پایان نیز می‌توان این استعاره مکنیه را مثال زد که در آن زمان حاضر به انسانی تشبیه شده که چشمانش نابینا است؛ مُشکَلتی أن حاضری أعمی (همان، ۱۳۵) «مشکل من کور بودن زمان اکنونم است».

استعاره‌های به کار رفته در این مجموعه مصداق تکنیک برجسته‌سازی هستند. این رویکرد از دل رویکردهای نقد ادبی مدرن برآمده است. «برجسته‌سازی مبتنی است بر تخطی شاعر از قراردادهای و هنجارها و به واسطه این کار از سطح منابع طبیعی به هنجار زبان فراتر می‌رود و با رها کردن خواننده از قید بیان کلیشه‌ای، او را متوجه چشم‌اندازهایی دیگر می‌کند». بیان کلی‌تر، برجسته‌سازی تمام پدیده‌های چشمگیر زبانی را دربرمی‌گیرد؛ پدیده‌هایی که به نحوی موجب می‌شوند تا خواننده از محتوای پیام روی بگرداند و توجهش را به لفظ پیام معطوف گرداند؛ در نتیجه می‌توان استفاده آگاهانه از ابهام (مانند جناس) و مهم‌تر از آن، موازنه در عام‌ترین شکل آن، به معنای الگوسازی

ورای حد متعارف آن است و به واسطه قواعد زبانی، در زبان وجود دارد، برجسته‌سازی خواند (مکاریک، ۱۳۹۰، ۶۱). می‌توان گفت که برجسته‌سازی در ابتدا تکنیکی است که سماوی به وسیله آن خواننده را در پی چگونه گفته‌شدن پیام‌ها می‌کشاند و در ادامه از رهگذر آن، معانی حاشیه‌ای را به پیش‌زمینه می‌کشاند تا معانی اصلی را که عموماً در این مجموعه مربوط به واقعیت‌های سیاسی، اجتماعی و روانی جامعه معاصر عراق است برجسته‌کند.

## ۲-۶. تصویرسازی در قالب کلمات

از ویژگی‌های سبکی شعر شاعر در این مجموعه، ساخت تصویرهای خاصی است که شعر او را در میان شاعران معاصر عراقی منحصربه‌فرد می‌کند. نمونه‌هایی از این تصویرها در ادامه خواهد آمد:

مَنْ مِنْكُمْ لَا يَرْلِقُ مُتَدَحْرِجًا / إِذَا كَانَ / يَحْمِلُ الْوَطْنَ عَلَى ظَهْرِهِ / وَعَلَى رَأْسِهِ تَابُوتُ أُمِّهِ؟  
(سماوی، ۲۰۰۹: ۱۴ - ۱۵) «از میان شما کیست که پایش نلغزد آن هنگام که وطنش را بر پشت حمل می‌کند؛ در حالی که تابوت مادرش روی سر اوست.

صویری که شاعر در اینجا ترسیم کرده، کسی است که روی سرش تابوت مادرش قرار دارد و روی پشتش وطن را حمل می‌کند. پر واضح است که چنین کاری ناممکن است و حتی اگر نقاشی پیدا شود و روی دوش کسی تابوتی بکشد و روی پشتش نقشه کشور را به نشانه و دال بر آن کشور تصویر کند، نقاشی تأمل برانگیزی خواهد بود؛ چیزی که شاعر اینجا با کلمات ترسیم می‌کند و در قالب این تصویر می‌گوید، این است که چطور از او انتظار دارند آشفته نباشد، در حالی که در بدترین وضع ممکن قرار دارد؛ از یک طرف، با مرگ مادر روبه‌روست و از طرف دیگر، دغدغه به تاراج رفتن وطن را دارد.

أَيُّهَا النَّاعُورُ / هَلَّا كَفَفْتَ عَنِ دُورَانِكَ؟ / الْمَطْرُ جَمْرٌ ... / وَالْأَرْضُ وَرَقٌ! (همان، ۲۸) «ای فواره/ چرا دست از چرخش برداشته‌ای؟ در حالی که باران چونان آتش است و زمین چون کاغذ».

در اینجا فواره‌ای دیده می‌شود که با وجود اینکه باران آتش از آسمان می‌بارد و زمین کاغذ شده است و آماده آتش گرفتن است، از گردش باز ایستاده.

كُلُّ عَصْرِ شَهْرِيَّارُهُ / شَهْرِيَّارُ هَذَا الْعَصْرِ / لَا يَحْزُ زُرُوسَ النَّسَاءِ / إِنَّمَا / الْأَوْطَانُ شُعُوبِيَّاهَا (همان، ۳۴ - ۳۵). «هر عصری شهریار خود را دارد؛ اما شهریار عصر ما سر زنان را نمی‌برد؛ بلکه وطن‌ها سر ملت را می‌برند».

تابلویی که اینجا شاعر ترسیم می‌کند حاوی حاکم خونخواری است که یکایک اعضای وطن را به ترتیب سر می‌برد. شاعر برای بیان خونخواری حاکمان مدرن، تصویری وحشتناک را روبروی چشمان مخاطب قرار می‌دهد تا خود عمق فاجعه را دریابد. آه... مَا أَصْعَرَ وَطَنِي!! / كَيْفَ أَصْبَحَ مَنْدِيلاً فِي جَيْبِ سَفِيرٍ؟ (سماوی، ۲۰۰۹: ۳۵) «افسوس... و آه که وطن من چقدر کوچک شده است؟ در شگفتم که چگونه به دستمالی در جیب سفیر تبدیل شده است».

تصویر وطنی که در جیب یک سفیر جا داده شده است، تصویری خلاقانه و بی‌نظیر بوده که شاعر برای بیان میزان تحقیری که بر وطن او رفته است آن را ترسیم کرده است.

السِّيَاسَةُ بَحْرٌ... / الدَّلِيلُ: / السِّيَاسَةُ الْكِبَارُ يَنْصِبُونَ شُبَّانَهُمْ / لِاصْطِيَادِ الْأَوْطَانِ / الصَّغَارُ يَنْصِبُونَهَا / لِاصْطِيَادِ كِرَاسِي السُّلْطَةِ (همان، ۳۶). «سیاست دریایی است. دلیل: آنکه سیاستمداران بزرگ تورهایشان را برای صید وطن پهن می‌کنند و سیاستمداران کوچک برای صید پست‌های حکومتی».

در ایماژ حاضر، دریایی دیده می‌شود که در آن عده‌ای در حال صید وطن هستند و عده‌ای در حال صید پست‌های حکومتی. بی‌شک اگر نقاشی بخواهد که این تابلوی کلامی را با قلم یا رنگ به روی تابلو بیاورد تابلویی فراواقعی و تشکیل شده از نقش‌های عجیب و غریب که دعوت به تفکر می‌کنند، ترسیم خواهد شد؛ تابلویی که در یک طرف آن به جای ماهی وطن است و در طرف دیگر صندلی‌های حکومتی.

الْعِرَاقُ الْمُنْتَظَرُ / مَتَى يَقُومُ / مِنْ تَحْتِ رَمَادِ الْإِنْتِظَارِ؟ (سماوی، ۲۰۰۹: ۷۰) «عراق در انتظار، کی از زیر خاکستر انتظار خارج خواهد شد»؟

در این عبارت شعری نیز شاعر تابلویی را ترسیم کرده است که در آن کشور عراق را تماماً خاکستر انتظار پوشانده است؛ در واقع شاعر قصد دارد بگوید کشور او و مردم کشور او در حالتی هستند که نه در ناامیدی مطلق به سر می‌برند و نه چندان به آینده



امیددارند؛ بلکه در حالتی بین امید و ناامیدی به سر می‌برند بنابراین، رنگ خاکستری را که ترکیبی از سفید و سیاه است برای ترسیم تابلوی خویش برگزیده است. *لَوْ كُنْتُ مَطْرًا / لَوَاصَلْتُ بُكَائِي / كَيْ تَضْحَكَ السَّنَابِلُ...* (سماوی، ۲۰۰۹: ۸۳) «اگر باران بودم به یقین به گریه‌ام ادامه می‌دادم تا خوشه‌های گندم به خنده افتند».

در تصویر زیر، شاعر آرزو دارد که کاش باران بود و گریه و قطرات خویش را بر سر مردم و زمین‌های کشور خویش فرو می‌ریخت تا در اثر این گریه لبخند بر لبان خوشه‌های گندم بنشینند و به بار بنشینند.

*لَوْ كُنْتُ طَاعُونًا / لَأَتَّخَذْتُ الْبَيْتَ الْأَبْيَضَ / حَقْلًا لِمَنْجَلِي* (همان، ۸۳ - ۸۴). «اگر طاعون بودم کاخ سفید را عرصه داسم می‌کردم».

اینجا شاعر دولت آمریکا را مزرعه‌ای تصویر کرده است و آرزو می‌کند که چون طاعون سراسر این مزرعه را فرا بگیرد و چنان که طاعون هیچ عضوی از بدن انسان را سالم نمی‌گذارد و چون نیزه تمام بدن را سوراخ می‌کند او نیز بتواند بر این مزرعه ویران بار فرو آید و چیزی از آن باقی نگذارد.

*لَتَكُنْ حَجْرًا عَلَيَّ حَجْرًا / كَيْ يَنْهَضَ الصَّرْحُ / لَوْنَا إِلَى جَانِبِ لُونٍ / لِيَشَعَ قَوْسُ الْقُرْحِ / نَخْلَةً جَنْبَ نَخْلَةٍ / لِيَقُومَ الْبُسْتَانُ / جَدُولًا مَعَ جَدُولٍ / لِيَكُونَ النَّهْرُ الْعَظِيمُ* (همان، ۸۷). «بیا تا سنگ روی سنگ بند شویم تا قصری برپا شود/ رنگی در کنار رنگ دیگر تا رنگین‌کمانی شکل گیرد/ نخلی کنار نخل دیگر تا باغی برپا شود/ جدولی کنار جدول دیگر تا رودی عظیم جاری شود».

در اینجا شاعر با تصاویری که در پی هم می‌آورد قصد دعوت به اتحاد را دارد. او اجزای تابلوی کلامیش را ابتدا با سنگ‌هایی شکل می‌دهد که روی هم چیده می‌شوند تا قصری نفوذناپذیر و مستحکم بسازند. جزئی دیگر رنگ‌های گوناگونی است که با هم ترکیب می‌شوند تا دنیا را زیباتر سازند و سیاهپیش را در خود حل کنند. در ادامه نخل‌ها را در کنار هم می‌گذارد تا نخلستانی را شکل دهد و بدین ترتیب، نشان دهد که میزان مقاومت و عیار مقاومتشان در برابر ظلم تا چه حدی است و همچنین جویبارهایی را که هر یک در مسیری در جریانند، به یک دریا می‌ریزد تا رودی عظیم و خروشان جاری سازد و چنان که آمد بن‌مایه همه این تصاویر، اتحاد و مقاومت است.

*عِشْتُ ذُرَيْبَةً مِنَ السَّوَاتِ / وَأَنَا أَقْفَرُ كَالنَّسَاسِ بَيْنَ حُقُولِ الْأَلْعَامِ* (سماوی، ۲۰۰۹: ۹۸). «دوازده سال را مانند میمون، جست‌وخیزکنان بین دشت‌های مین‌گذاری شده سپری کردم».

در اینجا میمونی تصویر می‌شود که دائماً در طی سالیان دراز در حال جهش از سویی به سوی دیگر در مین‌زاری است که دشمن ایجاد کرده است. در اینجا مین نماد ویرانی است و شاعر می‌گوید که ویرانی‌های حاصل از تصمیمات حاکمان مستبد و ظالمان، سال‌های سال انرژی‌شان را برای درست کردن و اصلاحش مصروف خود کرده است.

### ۳. نتیجه

نتایج به دست آمده از تحلیل اشعار مجموعه، بیانگر وجود این مؤلفه‌های سبکی در شعر یحیی سماوی در مجموعه «شاهدۀ قبر من رخام الکلمات» است؛ مؤلفه‌هایی که هر یک کارکرد ویژه خود را نزد شاعر دارند:

۱. بیان متناقض‌نما از ویژگی‌های سبکی سماوی است. این سبک باعث گسترش دایره واژگان و همچنین شگردی در راه آشنایی‌زدایی و غریبه‌گردانی اجزایی از متن وی شده است. از سوی دیگر وی با این کار تقابل‌ها را مطرح می‌کند تا فرایند دریافت معنی را آسان و همگانی کند.

۲. ویژگی سبکی دیگر سماوی، بهره‌گیری از میراث مکتوب و شفاهی، چون داستان‌های اساطیری، قرآنی، امثال، اشعار و ... در قالب صنعت تلمیح است. کاربرد فراوان میراث در شعر سماوی بیان گستره پدیده میراث اساطیری، مذهبی و تاریخی کشور اوست و همچنین پیوند دادن آنها به مسایل جهان معاصر است. از نظر سماوی، شهریار هزار و یک شب یا اصحاب الفیل از بین نرفته‌اند بلکه فقط تغییر شکل پیدا کرده‌اند و بهره‌گیری وی از زبان قرآن موجد این پیام است که اثر وی که حاکی از پیام‌هایی درباره مبارزه و مقاومت امت مسلمان است از قرآن نشأت می‌گیرد و بدین طریق، مسئولیت امت را بیش از پیش گوشزد می‌کند.

۳. دیگر مؤلفه سبکی سماوی در این مجموعه بیان نمادین است، برخی نمادهای به کار رفته در این مجموعه چندان تکرار شده‌اند که تبدیل به موتیف یا بن‌مایه شده‌اند، از این جمله می‌توان از نخل و گنجشک نام برد که هر یک از این دو در موقعیت‌های مختلف معانی مختلفی دارند. در شعر وی برخی نمادهای شخصیتی و قومی و اسطوره‌ای نیز وجود دارد که دایره نمادهای وی را گسترده کرده است. با توجه به وجهه ایدئولوژیک شعر سماوی در این مجموعه می‌توان کارکرد عمده نمادگرایی را، پرهیز از صراحت، و تلاش شاعر برای شریک کردن خواننده در امر دریافت معنی و معنا سازی دانست.

۴. از دیگر مؤلفه‌های سبکی سماوی، آشنایی‌زدایی‌های مفهومی است. آشنایی‌زدایی ارتباط با زبان شاعرانه دارد؛ چراکه اثر وی ایدئولوژیک است و قصد وی ارائه پیام‌هایی به خواننده است و زبان پیچیده، بی‌شک مانعی در این راه است؛ اما با بهره‌گیری مکرر از آشنایی‌زدایی‌های مفهومی سعی دارد حقیقتی را که خواننده تاکنون به آن خو گرفته است دگرگون سازد تا خواننده با بصیرتی تازه قدم در راه مبارزه بگذارد.

۵. مجموعه حاضر حاوی اشعاری است که ویژگی‌های عمیقاً شعری دارند. به این علت شاعر در آنها به شدت کلمات را در محور جانشینی با اشکال بیانی استعاره و تشبیه به هم پیوند می‌زند و بدین ترتیب، عطر، فضا و رنگی شاعرانه به این مجموعه متون منشور تزریق می‌کند.

۶. از دیگر ویژگی‌های سبکی شاعر تصویرسازی است؛ یعنی شاعر با کلام خویش، اشعاری می‌سراید که اجزای آن سازنده یک تابلو هستند. کارکرد این تابلوها ملموس ساختن فضاهای ذهنی شاعر برای خواننده است.

## منابع

قرآن کریم.

مکاریک، ایرنا ریما، دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران، چاپ چهارم، آگه، ۱۳۹۰.

آباد، مرضیه و رسول بلاوی، «موتیف ابوذر غفاری در شعر یحیی سماوی»، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش ۴، ۸۱-۹۶، پاییز ۱۳۹۱ الف.

\_\_\_\_\_، «دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي»، إضاءات نقدية، ش ۸، ۳۲-۹، ۱۳۹۱ ب.

\_\_\_\_\_، «موتیف النهر والبحر في شعر يحيى السماوي»، العلوم الانسانية، ش ۱، ۱-۱۸، ۱۳۹۱ ج.

باقری، بهنام، «دراسة أسلوبية في شعر يحيى السماوي ديوان نقوش على جذع النخلة نموذجاً»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی یحیی معروف، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه، ۱۳۹۰.

بلاوی، رسول و مرضیه آباد، «استدعاء المدن في شعر يحيى السماوي»، ادبیات تطبیقی، ش ۶، ۱۲۱-۱۳۶، ۱۳۹۱.

\_\_\_\_\_، «استدعاء شخصية الإمام الحسين في شعر يحيى السماوي»، مجلة انجمن عربی، ش ۲۷، ۱-۱۶، ۱۳۹۲.

- بلاوی، رسول و همکاران، «موتیف الاغتراب فی شعر یحیی السماوی»، *العلوم الإنسانية الدولية*، تسعة عشر عاماً، العدد ۳، ۷۷-۹۲، ۱۴۳۳.
- بهره‌مند، زهرا، «آیرونی و تفاوت آن با طنز و صنایه بلاغی مشابه آن»، *زیان و ادبیات پارسی*، ش ۴۵، ۹-۳۶، ۱۳۸۹.
- پاینده، حسین، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۹.
- تسلیمی، علی، *نقد ادبی؛ نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی*، تهران، کتاب آمه، چاپ دوم، ۱۳۹۰.
- جباری کیلانده، لیلا، «مفاهیم مقاومت در شعر یحیی سماوی»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، به راهنمایی عبدالاحد غیبی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ۱۳۹۰.
- حسن پور آلاشتی، حسین و عیسی امن‌خانی، «اسطوره سیزیف و تأثیر آن بر شعر معاصر»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، ش ۵۷، ۶۹-۸۶، ۱۳۸۷.
- حسینی، حسن، *مشق در نمای درشت*، تهران، سروش، ۱۳۸۸.
- زمردی، حمیرا، *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی*، تهران، زوار، ۱۳۸۷.
- زیتونی، لطیف، *معجم مصطلحات نقد الروایة*، بیروت، دارالنهار للنشر، ۲۰۰۲.
- السماوی، یحیی، *شاهدۀ قبر من رخام الکلمات*، دمشق، التکوین، ۲۰۰۹.
- سمیعی، احمد، «مبانی سبک‌شناسی شعر»، *ادب پژوهی*، ش ۲، ۴۹-۷۶، ۱۳۸۶.
- شریفیان، مهدی و یوسف داربیدی، «بررسی سمبل‌های سیب، کبوتر، گل سرخ و نیلوفر، در اشعار سهراب سپهری»، *نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)*، ش ۲۱ (پیاپی ۱۸)، ۵۹-۸۴، ۱۳۸۶.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، *ادوار شعر فارسی؛ از مشروطه تا سقوط سلطنت*، تهران، سخن، ۱۳۸۰.
- شمیسا، سیروس، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران، میترا، ۱۳۸۳.
- کریمی‌فرد، غلامرضا و فرزانه مهرگان، «پارادوکس؛ خاستگاه و پیشینه آن در بلاغت عربی»، *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، ش ۱۹، ۱۴۵-۱۷۳، ۱۳۹۰.
- کوپر، جی‌سی، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمۀ ملیحه کرباسیان، تهران، فرهنگ نشر نو، ۱۳۸۶.
- گلی، احمد و سردار بافکر، «پارادوکس (متناقض‌نمایی) در شعر صائب»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۲۰، ۱۳۲-۱۵۹، ۱۳۸۷.
- لاج، دیوید، *هنر داستان‌نویسی*، تهران، نی، ۱۳۸۸.
- معروف، یحیی، «دراسة و تحلیل فی المضامین الشعرية للشاعر العراقي یحیی السماوی»، *اللغة العربية وآدابها*، سال هشتم، ش ۱۴، ۱۲۷-۱۵۳، ۱۳۹۱.
- وحیدیان کامیار، تقی، *بدیع از دیدگاه زبان‌شناسی*، تهران، سمت، چاپ سوم، ۱۳۸۷.