

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

دکتر نجمه رجائی

استاد دانشگاه فردوسی مشهد^۱

دکتر علی اصغر حبیبی

استادیار دانشگاه زابل

(از ص ۸۵ تا ص ۱۱۴)

تاریخ دریافت مقاله ۸۹/۱۲/۱۰، پذیرش ۹۰/۰۳/۱۱

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. قصیده «المسیح بعد الصلب» سیاب از نخستین نمونه‌های این تکنیک نوین ادبی به شمار می‌رود. از آنجا که فن نقاب بر پایه 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 برگزیده 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 تجربه 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 تجربه شخصی خود را به سطحی فراگیر و بشری ارتقا دهد.

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

۱. استاد دانشگاه فردوسی مشهد. Najme_rajayi@yahoo.com

تعریف و رویکرد:

پس از آنکه کاربرد شیوه اسطوره‌ای و استفاده از اساطیر- در انواع گوناگون آن- بعد از جنگ جهانی دوم و بخصوص در چند دهه 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.

ارائه یک نمونه 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 تشکیل‌دهنده 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 «masqued, masque», mask» غربی و «القناع» عربی است، که شخص آن را بر چهره می‌زند و بدان وسیله چهره خود را می‌پوشاند و چهره دیگر نمایان می‌سازد (فتحی، ص ۲۷۹). مؤلف «دایرةالمعارف بریتانیکا» نیز با تأکید بر نوعی دیالکتیک 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، نقطه مشترک تمام نقاب‌ها در طول تاریخ است.» (فوزی، ص ۱۳۹).

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 الهه مرگ و زندگی است (کندی، ص ۶۵). بعدها «این اصطلاح از حوزه تئاتر به قلمرو روان‌شناسی یونگ راه یافت تا از آن برای تبلور و تجسم شخصیت و جلوه بیرونی افراد استفاده کند» (عباسی، ص ۱۵۷) 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 مد نظرش که بیانگر دیدگاه او درباره 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»^۱ 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 سراینده شعر همخوانی و همسویی داشته باشد، بلکه باید به گونه‌ای به کار گرفته 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،

و این خود دلیلی است بر ناتوانی شاعر در به کار بستن نقاب (حداد، ص ۱۴۹)؛ زیرا این تکنیک از طریق حفظ خصوصیت نمادین اثر ادبی، به هیچ عنوان قصد ندارد چهره شخصیت‌ها را به گونه‌ای صریح آشکار نماید.

زمینه اخذ نقاب در ادبیات:

در بیشتر موارد نقاب‌ها از دایره 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، اسطوره 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 سرچشمه نقاب نشأت نمی‌گیرد، بلکه در توانایی شاعر بر حسن‌گزینش نقاب و مهارت او در تعامل با آن نهفته است. به همین علت، اصالت تاریخی و کهن نقاب نمی‌تواند ضامن موفقیت شاعر و توجیه‌کننده کوتاهی و کم‌کاری او در بیان تجربه ابداعی و شکل‌دهی آن باشد (فتوح احمد، ص ۱۶۵).

نقاب در عرصه 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

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 می‌زند 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 ۲۱۴).

در دوره معاصر، کاربرد هنری نقاب از دهه شصت قرن بیستم میلادی به طور گسترده‌ای به شعر پیشگامان ادبیات معاصر عربی همچون سیاب، خلیل حاوی،^۲ ادونیس،^۳ بیاتی،^۴ صلاح عبدالصبور،^۵ و در ادامه نزد امل دنقل^۶ 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، ص ۲۱۷) و... از نمونه‌های اهتمام شاعران این دوران به تکنیک نقاب است. شاید تجربه بیاتی اولین تجربه در کاربرد آگاهانه نقاب و عناصر آن در شعر عربی باشد. تجربه‌ای که در درجه اول - و به ویژه در زمینه 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 علت اساسی آن را در وجود نوعی قرابت میان تجربه 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

متافیزیکی برخوردارند. (عشری زاید، ص ۷۷). اما چهره مسیح (ع) در میان شخصیت‌های پیامبران بیشترین اهتمام شاعران معاصر عرب را به خود اختصاص داده^۹ به گونه‌ای 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 تجربه معاصر او سازگاری دارد، فراوان به کار بسته است (الضاوی، ص ۳۲). نکته قابل تأمل در این زمینه آن است که بیشتر تصاویر شعری شاعران معاصر عرب درباره مسیح، متأثر و برگرفته از عقاید مسیحیت و منعکس‌کننده تفکر انجیل است تا اسلام و قرآن. به عبارت بهتر شعر معاصر تجسم‌بخش اندیشه مسیحیت در سه موضوع اصلی: بر صلیب شدن، فدا دهی و زندگی یافتن 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 تجربه 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 درباره مسیح (ع) محسوب می‌شود. (البیاتی، ص ۴۰).

قصیده «المسیح بعد الصلب»:

سیاب به عنوان یکی از پیشگامان مکتب تموز^{۱۰} و پیشتاز در بهره‌گیری از شخصیت‌های کهن، در بیان تجربه تحمل رنج و اندیشه 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. قصیده «المسیح بعد الصلب» در فراخوانی شخصیت مسیح - یا به تعبیر یونگ «کهن الگوی حکیم، مخلص و جانفشان» (الجیوسی، ص ۸۱۳) از آن نمونه است. در این قصیده سیاب ضمن یکی شدن با شخصیت مسیح، خویشتن را مسیحی می‌داند که باید در راه تولد دوباره بنیان فکری ملت رنج‌دیده و عقب‌نگه داشته‌شده خویش با ایمان قلبی به ایده فدا دهی هدفمندانه جانفشانی کند.

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 (من درون / أنا الذات) است یا شخصیت عینی - شخصیتی که آن را به عنوان نقاب به کار برده است (من عینی / أنا الموضوع).

شرح و تفسیر قصیده:

بند اول: بعدما أنزلوني، سمعت الرياح / فی نواح طویل تسف النخيل / و الخطی وهی تنأی. إذن فالجراح / و الصليب الذی سمرونی علیه طوال الأصيل / لم تمتنی. و أنصت: كان العویل / يعبر السهل بينی و بين المدینه / مثل حبل یشد السفینه / وهی تهوی إلى القاع. كان النواح / مثل خیط من النور بین الصباح / و الدجی، فی سماء الشتاء الحزینة / ثم تغفو، علی ما تحس المدینه^{۱۱} (السیاب، صص: ۲۴۵-۲۴۶)

عنوان قصیده از همان ابتدا بیانگر تجربه 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: حينما یزهر التوت و البرتقال / حین تمتد جیکور حتی حدود الخیال / حین تخضر عشباً یعنی شذاها / و الشموس التي أرضعتها سناها / حین یخضر حتی دجاها / یلمس الدفء قلبی، فیجری دمی فی تراها / قلبی الشمس إذا تنبض الشمس نورا / قلبی الأرض، تنبض قمحا، و زهرا، و ماء نمیرا / قلبی الماء، قلبی هو السنبل / موته البعث، یحیا بمن یأكل / فی العجین الذی یشدیر / و یدحی کنهد صغیر، کثدی الحیاة / مت بالنار: أحرقت ظلماء طینی فظل الإله / کنت بدءاً، و فی البدء کان الفقیر / مت، کی یؤکل الخبز باسمی، لکی یزرعونی مع الموسم / کم حیاة سآحیا: ففی کل حفره / صرت مستقبلاً،

صرت بذره، صرت جیلاً من الناس، فی کل قلب دمی / قطرة منه أو بعض
قطره^۲ (السیاب، ص ۲۴۶)

شاعر سیماچه مسیح از چهره برگرفته، به ترسیم زادگاهش، روستای کوچک جیکور که نماد عراق است؛ می‌پردازد «و این روستا را آنقدر در افق گسترده خیالش می‌گسترده تا تبدیل به آرمانشهری می‌شود که باروری و سرسبزی و بهار جای آن را دربر گرفته است» (کندی، ص ۱۸۹) و تا آن حد در خوشبینی به باززایی ملت و وطنش ایمان دارد که حتی تاریکی‌های آرمانشهرش جیکور را غرق در جلوه‌ها و نمادهای باروری (پرتو خورشید، آب، درختان پرتقال و توت، گل و خوشه‌های گندم) می‌بیند.

در این بند تأکید بر اندیشه فدادهی و کاربرد نمادهای میلاد دوباره در یک رابطه مجازی است. شاعر، با توجه به کهن‌الگوهای حاصلخیزی و نوزایی به بیان این مهم پرداخته که اگرچه مسیح/سیاب بر صلیب شده، ولی رستاخیز و رهایی حتمی است و اندیشه باززایی در قلب شاعر به طور خاص و در قلب تمام انسان‌های مؤمن به این اندیشه به طور عام ریشه دوانده و و خاموش نمی‌شود؛ چرا که این اندیشه بسان گندم، رشدی روزافزون و حیات‌بخش دارد. فدایی همچون گندمی در خاک است که چون 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: هکذا عدت، فاصفر لَمَّا رَأَى يَهُودًا / فقد كنت سرّه / كان ظلاً، قد اسود منى و تمثال فکره / جمدت فيه و استلت الروح منها / خاف أن تفضح الموت فى ماء عينية / (عیناه صخره راح فیها یواری عن الناس قبره) / خاف من دفئها، من محال علیه، فخبیر عنها / أنت؟ أم ذاک ظلّی قد ابیض و ارفض نوراً؟ / أنت من عالم الموت تسعی؟ هو الموت مره / هکذا قال أبائنا، هکذا علمونا، فهل كان زوراً؟ / ذاک ما ظن لَمَّا رَأَى، و قالته نظره^۳ (السیاب، صص: ۲۴۶-۲۴۷)

در این بند شاهد تعارضی آشکار میان یهودا و مسیح هستیم که شاعر در ترسیم آن ابداع به خرج داده است؛ مسیح - صاحب روح جاویدانی که با قربانی کردن جسمش بشریت را به ابدیت متصل می‌کند - و نقیض مستقیم آن یهودا/ شخص خائنی است که در امانت خیانت می‌کند. آن روح جاوید نمود سفیدی و نماد پاکی و زلالی است، در حالی که یهودای خائن غرق در سیاهی و تاریکی است (کان ظلا، قداسود منی، وتمثال فکرة) سیاهی که می‌توان آن را سایه سیاه مسیح و نقطه مقابل سفیدی او دانست. یهودا به عنوان نماد حکومت جور و خیانت به شدت از میلاد دوباره مسیح در هراس است و اصرار چندین باره او بر سؤال، نشان از تزلزل در عقیده پدرانش دارد که مرگ را پایان کار می‌شمرند و میلاد نو را انکار می‌کنند، چیزی که دیدگان یهودا بر آن صحنه می‌نهد.

بند چهارم: قدم تعدو، قدم، قدم / القبر یکاد بوقع خطاها ینهدم / اتری جاءوا ؟ من غیرهم ؟ / قدم .. قدم .. قدم / ألقیت الصخر علی صدری / أو ما صلبونی أمس ؟ .. فهأنا فی قبری / فلیأتوا - إنی فی قبری / من یدری أنی ..؟ من یدری ؟ / و رفاق یهوذا؟ من سیصدق ما زعموا ؟ / قدم / قدم / ها أنا الآن عریان فی قبری المظلم / کنت بالأمس ألتف کالظن، کالبرعم / تحت أكفانی الثلج، ینخضل زهر الدم / کنت کالظل بین الدجی و النهار / ثم فجرت نفسی کنوزا فعریتها کالثمار / حین فصلت جیبی قماطا و کمی دثار / حین دفأت یوما بلحمی عظام الصغار / حین عریت جرحی، وضمدت جرحا سواه / حطم السور بینی و بین الإله^۴ (السیاب، ص ۲۴۷)

یهودای خائن و یارانش سراسیمه بر گور مسیح / سیاب گام می‌نهند و خشمگین از میلاد دوباره این فدایی پیش می‌آیند تا او را دگر بار بر صلیب آرند، اما مسیح / سیاب که به رستاخیز ایمان قلبی دارد از این برچلیپا گشتن چند باره و خشم و کثرت دشمنان ترسی به دل راه نمی‌دهد: تکرار چندین باره واژه «قدم» ویرانگر قبر: قدم تعدو، قدم، قدم / القبر یکاد بوقع خطاها ینهدم) و کاربرد ضمیر جمع برای دشمنان (جاءوا - صلبونی - فلیأتوا - زعموا) نشان‌دهنده کثرت دشمنان و شدت خشم آنهاست. سخنی که او در گور با خویش دارد حکایت این احوال است که ای سیاب! بگذار پیش آیند،

چه کسی در نسل‌های آینده گفته این خیانت‌پیشگان را باور خواهد کرد؟ گویی سیاب با ترسیم در قبر شدن خویش، گور را نقطه 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 یا کل دربی / شرع تحلم النار فیها بصلبی / إن تکن من حدید و نار، فأحداق شعبی / من ضیاء السموات، من ذکریات وحب / تحمل العبء عنی فیندی صلیبی، ما أصغره / ذلک الموت، موتی، و ما أكبره^{۱۵} (همان، صص ۲۴۷- ۲۴۸)

مسیح / سیاب که هنوز زخم‌هایش از بر صلیب شدن 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 مسیحاگونه بسیار تقدیم کرد تا نهال تولد دوباره اندیشه 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 کوتاه‌نظران مادی‌نگر پایان کار است - نه مردن، که عین زندگی است.

بند هفتم: بعد أن سمرونی وألقت عینی نحو المدینة / کدت لا أعرف السهل و السور و المقبرة / کان شیء، مدی ماتری العین / کالغابة المزهرة / کان فی کل مرمی، صلیب و أم حزینة / قدس الرب / هذا مخاض المدینة^{۱۶} (همان، ص ۲۴۸)

پس از آنکه مسیح بر صلیب شد، به سوی شهر می‌نگرد، ولی آن را نمی‌شناسد؛ چرا که شهر دگرگون شده و همه چیز آن از جنگل، دشت، دیوارها گرفته تا قبرستان تغییر کرده است. دیگر مسیح در شهر تنها نیست، بلکه هر یک از فرزندان ملت در شهر بدل به مسیحی شده و هر مادری مریم گشته است. این درد زایشی است که شهر را در آستانه 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 کلی آن در همه دوران‌ها.

کارکرد نقاب در قصیده:

الف- سبک نقاب: قصیده «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 رستخیز آن حضرت با کیفیت هنری مطلوبی تصویر شده و شهر، ملت، قاتلان و دوستان خیانت‌پیشه مسیح در ساختاری معاصر تجلی یافته است.

البته محوریت یک شخصیت در نقاب بسیط نباید چنین تداعی کند که شاعر در بیان تجربه 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

شاهد حضور کاملاً واضح شخصیت محوری مسیح (ع) در کنار حضور جزئی اما مؤثر شخصیت‌های هم‌سلک ایشان در موضوع رستاخیز هستیم که برگرفته از اسطوره 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 دایره 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 نتیجه طبیعی قصیده و در راستای اندیشه اصلی آن و خط سیر احساسی کلی 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 ۲۵۶ و الحلاوی، ص ۲۷۸). این ساختار درامی-روایی بواسطه 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).

قصیده «المسیح بعد الصلب» با صحنه به پایین کشیده شدن مسیح از صلیب و نگاهی پر معنی به سوی شهر و شنیدن صدای شیون شهر آغاز می‌شود؛ اما علی‌رغم جو غم‌زده شهر، اندیشه 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 ملتش در سحرگاه زایش دوباره می‌دهد. در بند پایانی می‌بینیم که این خبر به وضوح تحقق یافته و شاعر به همان اندیشه 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 بشری‌انتهایی هستند که از رنگی درامی برخوردارند (اسماعیل، ص ۲۸۱) این خصوصیت در شعر نقاب- به عنوان تجلی‌گاه مسائل شخصی در قالبی فراگیر و کلی

- 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 نمایشنامه 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 شیوه 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 تنیده «درگیری»^{۲۳} و «پویایی»^{۲۴} هستند. از این رو 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 یک سو و یهودا / حکومت جور از سوی دیگر است و ساده‌ترین نوع درگیری محسوب می‌شود. در این نزاع غالباً هر یک در صدد حاکم نمودن اراده 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 همه 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 روشنائی)، شاعر در بند اول و دوم بیشتر به جنبه مثبت رویداد بر صلیب شدن و رستاخیز مسیح یعنی همان نیروهای خیر که مسیح / سیاب نماد آن است، پرداخته است. در بند سوم که نقطه 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 تجربه شعری به خوبی

شخصیت یهودا را به عنوان نماد دشمنی با زندگی و تولد دوباره به کار برده و شدت سرگستگی او را از تحقق رستاخیز مسیح (ع) به تصویر کشیده است. در بند چهارم نیز درگیری میان نور و ظلمت را پی گرفته و با آوردن روشنایی از پی تاریکی (الدجی - النهار) - ضمن پای بندی به عنصر درگیری، خود را بسان سایه ای میان خیر و شر قرار داده و بر این باور است که سرانجام با تپیدن پرتو رهایی، فردا روز از آن مسیح و رهروانش خواهد بود؛ آن زمان که دیگر خبری از یهودائیان خیانت پیشه و ظالم نیست.

در بند پنجم و در پی بیان رنج های مسیح و شرح قدرت تهاجمی طرف منفی درگیری در مقابل طرف مثبت، شاعر همان درگیری موجود میان نیروهای خیر و شر را در قالب تشبیه سپاهیان جور به فوج پرندگان گرسنه و تشبیه خویش به نخل بنی پر بار در دهکده ای متروک که مورد هجوم این پرندگان واقع شده، تصویر کرده و به این صورت برای چندمین بار تعهد خویش را به اصل درگیری در نقاب نشان داده است.

از سوی دیگر بهره مندی از کاربرد متضاد واژگان و عبارات در بیان افکار و تفسیر اندیشه های شاعر، در کنار دلالت های معنایی مترتب بر آنها نیز نشان دهنده اهمیت سیاب به اصل درامی درگیری (صراع) در کاربرد تکنیک نقاب است. به عنوان نمونه می توان به موارد زیر اشاره نمود: النور / الدجی و الشتاء الحزینة - سناها / دجاها - موت / البعث و یحیی - ظل / ابیض و نور - الثلج / الدم - الدجی / النهار - ما أصغرہ / ما أكبرہ - مسیح / یهودا - یصدق / زعموا - عریت / ضمدت

نکته اساسی در اینجا آن است که نیرومند کردن سوی منفی و مخالف (یهودا / حکومت جور) نه تنها به این هدف است که پیروزی قهرمان و طرف مثبت (مسیح / سیاب) ارزشمند جلوه داده شود، بلکه برای این نیز هست که خود داستان به آخر خط یعنی نقطه اوجی درخشان و رضایت بخش برسد (مک کی، ص ۲۰۹).

۲. رابطه بینامتنی «التناسص» (Intrtextuality)^{۲۵}: در شعر نقاب بواسطه ضرورت

برقراری ارتباط با شخصیت - غالباً کهن - رابطه بینامتنی امری گریزناپذیر است؛^{۲۶} فرایندی که بواسطه ارتباط با میراث کهن موجب رهایی از شخصی انگاری و رومانسیسم افراطی و تحقق کلیت و شمول در شعر می شود و از طرفی با ایجاد پیوند میان گذشته و

حال موجب بیان تعارض میان حالت غنایی و عینی می‌گردد. در این قصیده نیز بهره‌مندی از این رابطه مورد توجه شاعر است. نمونه آن را در بند دوم می‌یابیم: «مت، کی یوکل الخبز باسمی...» اساس این سطر بر پایه 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 و گفت: بخورید که این جسم من است و جام را برگرفت و پس از شکر خداوند به آنها داد و گفت: بنوشید که این خون من است، که برای آمرزش گناهان ریخته می‌شود (رجایی، ص ۱۱۰).

از طرفی در این بند قرابت خاصی میان اندیشه، خیال و صورت‌پردازی شعری سیاب و بخشی از شعر شاعره انگلیسی «ایدیث سیتول» وجود دارد که حاصل تأثیر انجیل و نشان‌دهنده وجود نوعی رابطه بینامتنی میان شعر این دو شاعر و انجیل است. آنگاه که مسیح اندکی قبل از بر صلیب شدن گفت: حق را به شما می‌گویم، دانه گندم که در زمین قرار داده می‌شود، اگر نمیرد به تنهایی باقی می‌ماند، ولی اگر بمیرد، ثمر زیادی می‌دهد (البطل، ص ۱۷۰) به نقل از یوحنا - الاصحاح - ۱۲، عبارات ۲۴-۲۵. سیتول 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 قد بذرفی ثلم^{۲۷} (البطل، ص ۱۷۰ و عباس، ص ۲۵۶).

۳- درگیری تجربه عینی (objective) و ذاتی (subjective) دو شخصیت کهن و معاصر:

به طور کلی نقاب، غالباً، فرایندی است در جهت آمیزش تجربه 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

ورطه روح غنایی افراطی یا تبدیل شدن نقاب به نمایشنامه شعری و یا طغیان حالات کهن بر شعر و بالعکس می‌شود.

شاعر در این قصیده به جهت آنکه از اولین 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 تجربه معاصر گاهی دچار لغزش گردیده و نتوانسته به‌طور کامل 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 اما به سبب وجود رابطه غالب و مغلوبی میان شخصیت کهن و تجربه معاصر شاعر، اتحاد و امتزاج کامل و فنی میان آنها و میان تجربه کهن و معاصر محقق نگردیده است (کندی، ص ۱۸۷).

در این قصیده عنصر غالب، شخصیت مسیح و تجربیات اوست؛ به‌گونه‌ای که بندهای ۱، ۳، ۴، ۷ و تا حد زیادی بند ۲ مختص زندگی و شخصیت و حتی کلام اوست و بارزترین آن بند اول است؛ آنجا که می‌گوید: «بعدهما» «أنزلونی، سمعت الریاح / فی نواح طویل تسف النخیل / والخطی وهی تنأی. إذن فالجراح / والصلیب الذی سمرونی علیه طوال الأویل / لم تمتنی...» در این قسمت حضور مسیح کاملاً غالب است و «ابعاد و جنبه‌های شخصیتی ایشان بر تمام این بند حکمفرماست؛ تا آنجا که گویی این بند مختص به مسیح (ع) است و شاعر جای چندان مشخصی در آن 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 تجربه معاصر است: «حینما یزهر

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

به طور کلی در باب این قصیده باید اذعان داشت که شخصیت مسیح بیشتر فراخوانده شده تا شخصیت معاصر (سیاب). اما با وجود این لغزش‌های فنی گریزناپذیر - بواسطه 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 کلی و اندیشه حاکم بر قصیده یعنی اندیشه تحمل رنج و تحقق میلاد با تجربه مشترک میان دو طرف نقاب است.

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

در این قصیده کاربرد واژگان، عبارات نمادین از پردازش موفق‌تری برخوردار است و نقشی سازنده در ایجاد کشمکش و پویایی ایفا می‌کند. نکته اساسی در کاربرد نماد در این قصیده، به کار 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 - خوشه گندم - باران - گرمای جانبخش - زمین و آینده.

نمونه دیگر کاربرد منسجم چندین نماد را در بند اول می‌یابیم که در قالب یک مجموعه به هم پیوسته می‌گوید: «كان النواح / مثل خيط من النور بين الصباح / و الدجی، فی سماء 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 ملت عراق و آسمان غم‌زده در آن سرمای جانکاه، نماد جوّ

رعب و خفقان و صبح نماد آینده روشن و قطعی و تاریکی نماد وضعیت مرگبار و ناخوشایند زمانه 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 می شود.

۵- تعدد صداها و شخصیت‌ها: 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 تجربه 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؛ اسطوره خودسوزی و نوزایی ققنوس و اسطوره 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 تجربه 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 تراها...»، مسیح(ع) سیاب شخصیت تموز را به خود می‌گیرد؛ از این رو ابراز می‌دارد که آن هنگام که با فرا رسیدن بهار، قلبش گرما را حس می‌کند، خون زندگی‌بخش در جسم و خاک 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 خرمی گیرد. از طرفی اگر از جنبه‌ای دیگر به این تصاویر شعری بنگریم خواهیم دید که برخی از خصوصیات پرداخته شده در این قسمت بیشتر بر تموز منطبق است تا مسیح(ع)؛ زیرا شخصیت مسیح(ع) بیشتر به روحانیت و عرفان

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 زمینه مشترک فدادهی و قربانی‌شدن واقع شده است؛ زیرا بر صلیب شدن مسیح، رهایی بشریت است و مرگ تموز، دمیدن روح زندگی دوباره در رگهای زمین (الحلاوی، صص ۷۳-۷۴).

شخصیت اسطوره‌ای دیگر که شاعر را در القاء اندیشه میلاد دوباره یاری می‌دهد، ققنوس افسانه‌ای است. او با خودسوزی مسیح‌گونه‌اش موجبات زایش دوباره و ادامه 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 ظلماً طینی...». به طور کلی 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 چهره 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، صص ۷۲).

۶- مونولوگ یا تک‌گویی (monologue)^{۳۱}: شیوه تک‌گویی در این قصیده نقشی سازنده در پیش بردن شعر و عمق بخشیدن به دیدگاهها و تصاویر ذهنی شاعر دارد. زیرا که شیوه گفتگوی درونی (الحوار الداخلی) و خیالی که در آن، هر دو طرف گفتگو خود شاعر است، به شعر حرکت و پویایی می‌بخشد 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 به کار برده و به گفتگوی با خویش پرداخته است. این امر بر کاربرد موفق

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

«القبر یکاد بوقع خطاها ینهدم / اتری جاءوا ؟ من غیرهم ؟ / قدم .. قدم .. قدم / ألقیت الصخر علی صدری / أو ما صلبونی أمس ؟ .. فها أنا فی قبر / فلیأتوا - إنی فی قبری / من یدری ائی .. ؟ 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 به ۱- نسبت جمله‌های فعلیه به اسمیه است که حکایت از فاصله‌داشتن نسبی شعر از حالت ایستایی (static) و غلبه پویایی بر آن دارد. از طرفی در مقایسه بندها، همگن نبودن آن‌ها در پویایی و ایستایی قابل ملاحظه است و این نشان از همراهی لفظ با جو کلی قصیده در توالی و چینش پویایی و ایستایی دارد. به عنوان مثال در بند دوم و سوم با برتری ۴ به ۱ و در بند هفتم برتری ۸ به ۱ جمله فعلیه بر اسمیه، غلبه پویایی نشان داده می‌شود و بند ششم با نسبت تقریبی ۱ به ۱ حکایت‌گر ایستایی است.

۸- تنش (tension): از نظر لفظی برتری نسبت فعل (که دال بر حدوث است) بر صفت (صفت مفرد) نشان‌دهنده تنش و انفعالی بودن است؛ در حالی که کم شدن این نسبت دال بر آرامش اسلوب و نزدیک شدن به تصویر و تجربه معاصر و سرانجام شفافیت و سطحی شدن نقاب است (کندی، ص ۳۴۸). در این قصیده جریان تنش در بند اول حرکتی آرام و منطقی دارد (برتری ۴ به ۱ فعل)؛ 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 به ۱ می‌رسد. اما از آن جهت که هنوز تقابل نهایی میان دوسوی اصلی (مسیح / سیاب و یهودا / حکومت) روی نداده، تنش به نقطه بحران و اوج نرسیده است. در بند سوم با آشکار شدن طرف دیگر درگیری (یهودا / حکومت) شعر به نقطه اوج (climax) می‌رسد (برتری ۱۹ به صفر فعل) و پس از رسیدن به نقطه اوج، در بندهای بعدی تنش سیر نزولی می‌یابد و نهایتاً در بند

ششم و هفتم به پایین‌ترین حد خود می‌رسد (مانند بند اول برتری ۴ به ۱ 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)^{۳۳} است و نمونه آن را در بند اول این قصیده مشاهده می‌کنیم. ماجرا با صحنه 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 «آنزولونی» 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 ۴۰ 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 (بر صلیب 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

(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 قدایض وارفرض نورا؟/ أنت من عالم الموت تسعی؟...».

نکته پایانی اینکه کثرت افعال اخباری^{۳۴} در قصیده امر دیگری است که نشان‌دهنده پای‌بندی سیاب به ساختار روایی است.

پایان سخن:

بررسی قصیده نشان می‌دهد که سیاب ضمن پای‌بندی به ساختار درامی - روایی و با رهایی از رومانسیسم 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 تجربه معاصر خود او - که حاصل عدم تحقق آمیختگی فنی شخصیت مسیح (ع) و شخصیت شاعر و غلبه شخصیت مسیح (ع) بر جو کلی 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 متکلم 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. رابطه بینامتنی میان انجیل و شعر سیاب و همچنین کاربرد نماد در دو سطح ظاهری و باطنی از یک طرف و تقابل نمادهای

باروری و سترونی از طرف دیگر نشان‌دهنده 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 دو طرف گفتگو، خود شاعر (من درون - من بیرون) است، سبب پویندگی شعر در شکل و به اوج رسیدن تعارض و درگیری شده است.

نکته 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. درباره اشتراک عینی به اختصار باید گفت: اولین بار آن را تی اس الیوت شاعر انگلیسی به کار برد. او معتقد است تنها شیوه بیان احساس به شکل هنری، یافتن اشتراک عینی است و ادیب نباید مستقیماً به ارائه ذات و عاطفه خود پردازد و صریح‌گویی داشته باشد، زیرا مستقیم‌گویی ارزش‌چندانی 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 ارائه 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، ۳۴۹).

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 ۱۹۸۲ به زندگی خویش پایان داد. از آثار او می‌توان به مجموعه‌های: رود خاکستر، نی و باد و خرمن زارهای گرسنگی اشاره نمود.

۳. از بزرگترین و ژرف‌اندیش‌ترین شاعران پیشرو عرب و متولد ۱۹۳۰ در سوریه است. او را به حق باید مبدع قصیده کلیه شعر آئینه در ادبیات عرب دانست. از آثارش: ترانه‌های مهیار دمشقی، تصوف و سوررئالیسم، صحنه و آینه‌ها.

۴. جهانی‌ترین شاعر معاصر عرب و از پیشگامان مکتب تموز و مبدع شعر نقاب در ادبیات معاصر عربی بود که در سال ۱۹۲۶ در بغداد متولد شد و در سال ۱۹۹۹ در گذشت. از آثار وی دفاتر شعری: فرشته‌ها و شیاطین، ابرق‌های 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.

۶. شاعر محرومان و از چهره‌های شناخته شده شعر دهه هفتاد، متولد ۱۹۴۰ 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 حلاوی ۲-المؤثرات الأجنبية فی الشعر العربی المعاصر، مجموعة من النقاد ۸- الشعر العربی الحدیث (تطور أشكاله و موضوعاته بتأثر الأدب الغربی) س. موریه ۴- الحدائث فی حركة الشعر العربی المعاصر، خلیل موسی ۵- المصادر الثقافیة لتجربة البياتی الشعریة، ممدوح السکاف ۶- المؤثرات الإنکلیزیة فی تجربة السیاب الشعریة عدنان مکارم ۷- الأرض الخراب والشعر العربی الحدیث (دراسة تأثیر قصیده ت. س. الیوت فی الشعر العربی الحدیث)، دیزیره سقال ۹- الايقاع و الزمان (کتابات فی نقد الشعر)، جودت فخرالدین ۱۰- از سرود باران تا مزامیر گل سرخ، موسی اسوار ۱۱- المؤثرات الأجنبية فی حركة الحدائث الشعریة، د. فؤاد مرعی ۱۲- تجلیات الصحراء الیباب فی «الأرض الخراب» لـ «ت-س الیوت» مقاربة مقارنة فی التأثر والتأثیر، حفناوی بعلی ۱۳- الیوت و أثره علی عبدالصبور و السیاب، محمد شاهین و....

۸. وجود این خصوصیت در کاربرد انواع شخصیت‌های کهن و اسطوره‌ای با حالات گوناگون و هسته اولیه مشترک نزد بشر از ابتدا تاکنون نشأت گرفته 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 العالیة، الرموز الکبیرة، نامید. کهن‌الگوها را رفتاری غریزی می‌داند که در ناخودآگاه جمعی ما حضور دارند و برجسته‌ترین ویژگی ناخودآگاه جمعی بشر محسوب شده و حکم یک گنجینه برای انگاره‌های آدمی را دارند. ناخودآگاه جمعی بخشی از ضمیر ناخودآگاه ماست که فرا شخصی و جهانی است با شکل و محتوای رفتاری کما بیش یکسان در همه جا و برای همه انسان‌ها (کزازی، ص ۷۲-۷۳ و قنبر علی زاده ۱۶۰-۱۶۱).

۹. از آن نمونه در قصاید جیکور و المدینة، مرثیة الآلهة، «غریب علی الخلیج، رویا عام ۱۹۶۵»، رؤیا فوکای در قصیده 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 قصیده قالت الارض ادونیس قصیده العازر عام ۱۹۶۲ خلیل حاوی و قصاید رساله الی صدیقه، القدیس، حکایة قدیمة صلاح عبد الصبور و قصاید طفلتها، العشاء الأخير امل دنقل و...

۱۰. شاعران مکتب تموز شامل؛ بدر شاکر السیاب - ادونیس - عبدالوهاب البیاتی - صلاح عبدالصبور - یوسف الخال - جبرا ابراهیم جبرا و انسی الحاج است. این شاعران متأثر از اسطوره نوزایی و باروری تموز یا همان ادونیس هستند و به رستاخیز ملت عرب اعتقاد دارند و در این راستا اسطوره 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 پایبیم کشیدند، باد را می‌شنیدم که در نخلستان‌ها فغان سر می‌داد و گام‌هایی 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 مویه شهر بسان رشته‌ای از نور در آسمان غمزه 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 خوشه گندم و شکوفه و آب گوارا است، قلب من آب است، قلب من همان خوشه گندم است. مرگ او نوزاییست و زنده می‌شود به خوردندگان آن خمیر گرد که چون پستانی خرد، چون سینه حیات، پهنش کنند. در آتش جان زکف دادم، تاریکنای گل مایه‌ام را سوختم و خداگونه گشت. من سرآغاز بودم و در آن آغاز بی چیز بود. جان دادم زان جهت که نان به نامم خورده شود، تا در موسم کشت در زمین کارند، چه بشمار 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 رخس 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

صخره‌ای‌ست که گور او را در آن از دید مردمان پنهان می‌ساخت. آیا تویی؟ یا اینکه سایه من است که سپید شده و در جلوه 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.

۱۴. (صدای پای صدای پای که می‌پوید و گور که از فشار این گام‌ها در آستانه ریزش است، پندار تو بر آمدن آنان است؟ چه کسی جز آنها می‌تواند باشد؟ صدای پای پای پای.. 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 پای پای. 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 سایه 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.

۱۵- از قفا سپاهیان هجمه بر زخم‌ها و تپیدن‌های قلبم آغازیدند، بر سر هر چیز جز مرگ، اگر چه در گورستان، از قفا هجمه آغازیدند آن سان که فوج پرندگان گرسنه بر نخل بنی پر ثمر در دهکده‌ای ویران. دیده تفنگ‌ها راه بر من می‌بندد، در رؤیای بر صلیب کشیدنم بر آتشند، چه از آتش و چه از پاره آهن، دیدگان مردم نور از آسمان‌ها، از خاطرات و از دلدادگی دارند، بار از دوشم بر می‌گیرند و صلیب نمناک می‌شود، چه خرد است آن مرگ، مرگ من و چه بزرگ است.

۱۶- 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.

۱۷- این نقاب در مقابل نقاب مرکب قرار دارد: در نقاب مرکب برعکس نقاب بسیط، شاعر از چندین شخصیت اصلی در جهت بیان اندیشه و تجربه 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 قصیده «محنة ابی‌العلاء» بیاتی و «رسالة من مقبرة» سیاب اشاره نمود.

۱۸- 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 به هم پیوند می‌دهد. و بیانگر جهت فکری نویسنده‌اش است (داد، ص ۱۳۱ و میرصادقی، ص ۱۷۴)

۱۹- 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 درونمایه خود را به نمایش گذارد. درونمایه با موضوع تفاوت دارد؛ مثلاً موضوع یک کتاب عشق است، اما درونمایه آن شکست در عشق غالباً نتایج ناخوشایندی دارد و یا عشق باعث ایثارگری می‌شود (همان، صص ۲۱۷-۱۷۴)

۲۰- تموز tammuz: یکی از خدایان (خدای حاصلخیزی و باروری) بابلی، معادل آدونیس (adonis) یونانی و اوزیریس (osiris) مصری است. تموز همسر عشتار ashtar 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 ۱۹۲-۱۹۵).

۲۱- ققنوس Phoenix: 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 ققنوس دیگری 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.

۲۲- 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 العلابیاتی.

۲۳- این اصل که بر پایه نوعی تعارض و تناقض استوار است از اصلی‌ترین عناصر پیرنگ (پیرنگ یا طرح plot: به معنی الگوی حادثه و ترکیب‌دهنده رویدادها و استخوان‌بندی وقایع است - در ساختار نمایشی محسوب می‌شود (داد، ص ۲۴۲ و میرصادقی، ص ۷۱). عزالدین اسماعیل پا را از این فراتر نهاده، می‌گوید: «به صورت ساده و ایجاز درام یعنی درگیری در هر یک از اشکال» (اسماعیل، ص ۲۷۹). بدین جهت است که ناقدان ضمن قراردادن درگیری و کشمکش به عنوان 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 ۱۴۰-۱۴۱).

۲۴- طبیعت تجربه‌ای که نقاب آن را بیان می‌کند به واسطه 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

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).

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

۲۶- البته این کلام بدان معنا نیست که رابطه بینامتنی (التناس) در دیگر انواع ادبی به کار نمی‌رود بلکه باید اذعان داشت که به واسطه وجود ارتباط میان تاریخ و گذشته قومی - بشری با شاعر، نمود رابطه بینامتنی در تمام انواع ادبی امری کاملاً طبیعی است.

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

۲۸- 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 تجربه معاصر از بُعدی فنی و پخته برخوردار نبود.

۲۹- همچون قصیده «عذاب الحلاج» و «محنة ابي العلاء».

۳۰- البته این قسمت به برخی اعتقادات مسیحیان در زمینه تطهیر نیز اشاره دارد که نشانه تأثیرپذیری شاعر از این عقاید است (کندی، ص ۱۹۵).

۳۱- 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 بی‌دخال غلنی یک راوی مستقیماً شنیده می‌شود، است. در تک‌گویی جریان و آهنگ ضمیر خودآگاه همان‌گونه که در ذهن شخص رخ می‌دهد، بازگو می‌شود و نویسنده در این کار دخالتی ندارد و سخنان و روایات و وضعیت خاص شاعر از زبان شخصی خاص و یگانه که همان ضمیر شاعر است، بیان می‌گردد (کادن، ص ۲۰۱ و داد، ص ۸۴ - ۸۵ - ۸۶).

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

۳۳- از آن نمونه سطر ۷ و ۹ بند اول - سطر ۱۲ بند دوم - سطر ۱۱ و ۱۳ بند چهارم - سطر ۸ بند هفتم.

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

منابع:

- اسماعیل، عزالدین، *الشعر العربی المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية*، بیروت، دارالعودة، ۱۹۸۸م.
- البطل، علی عبدالمعطی، *الرمز الأسطوری فی شعر بدر شاکر السیاب*، الكويت، شركة الربيعان للنشر و التوزيع، ۱۹۸۲م.
- البیاتی، عبدالوهاب، *تجربتی الشعریة*، بیروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ۱۹۹۳.
- الجیوسی، سلمی الخضراء، *الاتجاهات و الحركات فی الشعر العربی الحديث*، ترجمه: عبدالواحد لؤلؤة، بیروت، مرکز الدراسات الوحده العربیة، ۲۰۰۱ م.
- حداد، علی، *أثر التراث فی الشعر العراقی الحديث*، بغداد، دار الشؤون الثقافیة، ۱۹۸۶م.
- الحلاوی، یوسف، *الاسطورة فی الشعر العربی المعاصر*، بیروت، دار الآداب، ۱۹۹۴م.
- داد، سیمما، *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 الكاملة*، بغداد، دار الحریة للطباعة و النشر، ۲۰۰۰م.
- الضواوی، أحمد عرفات، *کارکرد سنت در شعر معاصر عرب*، ترجمه: سیدحسین سیدی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی ۱۳۸۴.
- عباس، إحسان، *اتجاهات الشعر العربی المعاصر*، الكويت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب، ۱۹۷۸،
- عباس، إحسان، *ویکردهای شعر معاصر عرب*، ترجمه: حبیب الله عباسی، تهران، سخن، ۱۳۸۴هـ ش.
- عباسی، حبیب الله، «کارکرد نقاب در شعر - همراه با تحلیل دو نقاب در شعر م. سرشک -»، *مجله دانشکده ادبیات علوم انسانی (تخصصی زبان و ادبیات)* دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱۵۲ / بهار ۱۳۸۵: ۱۵۵-۱۷۳.
- عشری زاید، علی، *استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر*، القاهرة، دار غریب، ۲۰۰۶م.
- علی، بدالرضا، *الأسطورة فی شعر السیاب*، بیروت، دار الراشد العربی، ۱۹۸۴م.
- فتحی، ابراهیم، *معجم المصطلحات الأدبیة*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، ۱۹۸۶م.
- 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، ۱۶۰-۱۷۰.

- کادن، جی. ای، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه: کاظم نیروز مند، تهران، شادگان، ۱۳۸۰.
- کزازی، میرجلال الدین، رؤیا، حماسه، اسطوره، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲.
- کندی، علی، الرموز والقناع فی الشعر العربی الحديث، بیروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ۲۰۰۳ م.
- مک کی، رابرت، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی، تهران: هرمس، ۱۳۸۳.
- موسی، خلیل، بنیة القصيدة العربية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ۲۰۰۳ م.
- میرصادقی، جمال، عناصر داستان، تهران، سخن، ۱۳۸۰ هـ ش،