تحلیلِ ساختگرایانهٔ قابیل و هابیل در شعر بدر شاکر السیاب

ناصر زارع*

استادیار دانشگاه خلیج فارس (بوشهر)

(۱۸۴-۱۶۱)

تاریخ دریافت: ۲۱/ ۱۳۹۴/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۴/۰۲

چکیده

دو نماد هابیل و قابیل از عناصر مهمِ شعر بدر شاکر سیابند که نشان آن دو را بـه وضـوح مـی‌تـوان در شعرهای مختلف وی دید. با توجه به این که ساختار هر شعر، حاصل همکاری اجزای تشـکیل دهنـدهٔ همان شعر است، قابیل و هابیل نیز به عنوان دو عنصر مهم در شعرهای بدر شاکر السـیاب، گـاه نقشـی بارز در ساختار شعرهایی دارند که این دو هنرْسازه در آن‌ها به کار رفته است. از یک سو، کارکردهـای این دو عنصر که تقابلی دوگانه با هم دارند در هر شعر متفاوت است و از دیگر سو، نظام دلالـی آن دو به فراخور ساختار متفاوت هر شعر، تحول می‌پذیرد. با تحلیل نظـام هـر شـعر بـا روش سـاختگرایانه، روشن می‌شود که این دو هنرْسازه با کارکردهای متفاوتی که در ساختار هر شعر دارند هم دلالـت‌هـای گوناگونی پیدا می‌کنند و هم ساختار آن شعر را دگرگون می‌کنند. البته نقش ایـن دو عنصـر در سـاختار بعضی از شعرها، نقشی است برجسته و پویا و گاه در پاره‌ای از شعرها بـه علـت سـاختار ضـعیف آن شعرها، نقشی حاشیه‌ای و غیر محوری است.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر عربی، تحلیل ساختاری، قابیل و هابیل، سیّاب.

---

*پست الکترونیکی نویسنده: *naserezare@gmail.com*

۱. مقدمه

«قابیل از نمادهای محبوب سیاب است» (عباس، ۱۹۸۳: ۳۳۴) که هابیل نیز گـاه در پـاره‌ای از شعرها، آشکارا با آن همنشین می‌شود. بدر شـاکر السـیاب (۱۹۲۶-۱۹۶۴م) ایـن دو را، خاصه قابیل را از مرحلهٔ آغازین شعری خود تا واپسینِ عمرِ کوتـاه خـود در شـعرهـای مختلف به کار بسته است. از علل توجه سیاب به نماد قابیل، به نظر می‌رسد سـه علـت را نمی‌توان بی تأثیر دانست: یکی، روان شناسی فردی وی و علاقهٔ شخصـیش بـه ایـن نماد، دو دیگر، اثر پذیری وی از شعرِ «سایهٔ قابیـل *"The shadow of cain"* اثـر ادیـت سیتول *"EdithSitwell"* (۱۹۶۴-۱۸۸۷م) شـاعرهٔ معاصـر انگلیسـی و سـه دیگـر، مسـائل سیاسی و اجتماعی که از دغدغه‌های غالب سیاب بود و این دو نماد، قدرت القای چنان مسائلی را در خود نهفته دارند.

در ارتباط با سیاب و شعرهای وی کتابها و مقالات فراوانی نوشته شده، اما در پیونـد با قابیل به دو اثر جدی می‌توان اشاره کرد: یکی به نـام «بـدر شـاکر السـیاب و ایـدیث سیتویل» به قلم نذیر العظمة و دو دیگر با عنوان «شبح قایین بین ایـدیث سـیتول و بـدر شاکر السیاب» به قلم علی البطل. این دو نویسنده در این دو کتاب بـه اثـر پـذیری‌هـای سیاب از شعرهای این شاعرهٔ معاصر پرداخته‌اند. در پیوند با این دو کتـاب بـه دو نکتـه باید اشاره کرد: یکی این کـه آن چـه در ایـن دو کتـاب، بررسـی شـده تنهـا پـاره‌ای از شعرهای سیاب است که البته هدف این دو کتاب ظـاهراً نـه بررسـی قابیـل در سراسـر دیوان سیاب، بلکه تنها در پاره‌ای از شعرهای وی بوده است؛ دو دیگر ایـن کـه در ایـن دو کتاب به شباهت‌های معنـایی و تصـویری پـاره‌ای از شـعرهـای سـیتول و سـیاب و اثر پذیری‌های احتمالی سیاب از او اشاره شده است بی آنکه به وظیفـه و کـارکردِ ایـن نماد/ قابیل، در ساختار شعر سیاب و تأثیر بافت و زمینهٔ هر شعر بر دلالـت بخشـی آن، اشارتی شود. برای دفع دخل مقدر در اینجا باید به کتاب «**الـموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**» **نوشتهٔ عبد الكريم حسن**، اشارتی کرد. آن چه در این کتاب ارزشمند آمـده، تِمها یا مایگان‌هایی از قبیل الحب، الفـراق، و الالـم و المـوت و الحنـین و شـبکه‌هـای مایگانی یا تماتیک مرتبط با آنهاسـت. «موضـوعیه» در ایـن کتـاب، معنـای مایگـانی یـا

تماتیک می‌دهد نه عینیت و اوبژکتیو؛ خود نویسندهٔ کتاب معادل فرانسهٔ آن را در زیر عنوان عربی این گونه آورده است: *Thématique structural*. منظور از ساختار هم در این کتاب نه به معنای تحلیل ساختگرایانه، بلکه چنان که خود نویسنده در مقدمه توضیح داده، احصای حوزه یا خانوادهٔ واژگانی برای هر یک از مایگان‌ها در ساختمان شعری سیاب است؛ برای نمونه در ارتباط با مایگان حبّ، تمام صیغه‌های فعلی و اسمی آن و نیز مترادفاتش و همچنین کلمه‌هایی که با آن قرابت معنایی دارند در شعرهای سیاب، احصاء شده (حسن، ۱۹۸۳: ۳۳، ۳۲) و به شکلی درختواره آمده است. شاکلهٔ این کتاب ارزشمند، بررسی مایگان‌ها است و در هیچ جای آن نه از قابیل و هابیل و نه از هیچ نمادی دیگر، تحلیل ساختگرایانه صورت نگرفته است. وانگهی در این کتاب تا آنجا که نگارنده می‌داند سه بار- که دو مورد آن تکراری است- آن هم به وجه استطراد، به قابیل اشاره شده است، اشاره‌ای مختصروار و گذرا که روی هم رفته بدون محاسبهٔ تکرار مطلب، سه سطر می‌شود (*همان*: ۳۷۵ ، ۳۷۰ ، ۲۲۲). وی در یک مورد، گفته قابیل، نماد شهر است و در آن دو مورد دیگر، گفته قابیل نماد نظامهای عربی است. این کتاب با توجه به احصاءات جامعی که دربارهٔ مایگان‌ها دارد، بی شک منبعی است ارزشمند برای پژوهشگرانی که بخواهند مایگان یا مایگانهایی مثل عشق و درد و رنج را در شعر سیاب با رویکردی از رویکردهای نقد ادبی، تحلیل و بررسی کنند.

۲. روش تحقیق

آن چه این نوشتار سعی دارد به آن بپردازد، تحلیل ساختاری نماد قابیل و به تبع آن هابیل، به عنوان دو هنرسازه[1] جزء تشکیل دهندهٔ ساختار هر شعری است که آن نماد را در برگرفته است و در نهایت، ساختار و معنای آن را مشخص می‌کند. تکیهٔ این تحلیل ساختاری بر تقابل دو سویه میان این دو عنصر متقابل و دیگر عناصر همپیوند با آن در دو محور همنشینی و جانشینی[2] است؛ این عناصر متقابل هم در خط افقی هر شعر یعنی در بیتهای مجزا و هم در خط عمودی هر شعر یعنی در کلیت شعر، تحلیل ساختاری می‌شود تا از یک سو نقش آنها در تکوین ساختار هر شعر و از دیگر سو نقش ساختار در دلالت بخشی به آن دو عنصر روشن شود. در یک تحلیل ساختاری، «معنا در

روابطی که میان عناصر سازندهٔ یک نظام وجود دارد، جستجو می‌شود» (*Bressler,2012,p.98*). در حقیقت، «تمامی عناصر یک متن، به هم پیوسته‌اند... و ساختار... است که [شکل گیری] معنا را ممکن می‌سازد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۶۹)؛ و «بسترساز تولید معنا می‌شود» (همان: ۷۵). در اینجا به این نکته باید اشاره کرد که دو تلقی عمده از «معنا» وجود دارد: یکی معنای پایه یا اساسی که همان معنای اصلی، ذاتی و ثابت کلمه است و به طور منفرد و مجرد از بافت کلی هر متن دریافت می‌گردد و دو دیگر، معنای نسبی که همان دلالت ضمنی کلمه است و در نتیجهٔ پیدا شدن وضعی خاص برای آن کلمه در زمینه‌ای خاص به معنای اساسی افزوده می‌شود (ایزوتسو،۱۳۸۱: ۱۵-۱۴) و از آن به دلالت (ابو زید، ۱۹۹۹: ۴۸) نیز تعبیر می‌شود. این معنای نسبی یا دلالت، همان است که از رهگذر بافت و ساختار، می‌توان به آن دست یافت. آن چه از معنا یا دلالت در این نوشتار سخن می‌رود، همین تلقیِ دومین است. نکتهٔ دیگری که مرتبط با این نوشتار است و اشاره به آن در اینجا خالی از فایده نیست، عبارت است از تقابل آشکار یا نهان قابیل و هابیل. در بعضی از شعرهای سیاب – چنان که در تحلیل شعرها خواهد آمد– به هنگام ذکر قابیل، نشانی از هابیل به چشم نمی‌خورد، اما در حقیقت غالبا جایی که ذکری از قابیل باشد، در تقابل با هابیل است؛ زیرا هابیل و قابیل دو قطب متقابلند و «دو قطب متقابل، به یکدیگر وابسته‌اند» (برتنس: ۷۷) و به واسطهٔ یکدیگر، شناخته می‌شوند (برتنس: ۱۵۱)؛ از این روی، هیچ یک از طرفین «جدا از جفت متقابل خود، قابل فهم نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷۳)؛ حتی اگر یک جزء، حضور آشکار در متن نداشته باشد و«در نگاه اول و دوم، قابل رؤیت نباشد» (همان: ۱۷۸). در حقیقت «با همکاری متقابل اجزای یک متن» (*همان*: ۸۳) است که ساختار و فرم آن متن شکل می‌گیرد.

پرسش‌های بنیادینی که در اینجا مطرح است نخست این که قابیل و هابیل در ساختار هر شعر چه نقش و کارکردی دارند؟ دو دیگر این که آیا کارکردشان از هر شعری به شعر دیگر متفاوت است؟ و سه دیگر این که این دو در ساختار هر شعر، دستخوش چه تحولات معنایی می‌شوند؟

گفتنی است که ترتیب شعرها در این نوشتار، بر اساس تاریخ سرایش آنهاست. این

تاریخها بر اساس تاریخهای موجـود در دیـوان اسـت و در صـورت عـدم ذکـر تـاریخ سرایش شعری در دیوان، به کتاب حسن توفیق، استناد شده است.

۳. یا لیالي

در شعر «یا لیالي» (سروده شده به سال ۱۹۴۷م) که شعری است کاملاً رمانتیک، سیاب با ایجـاد فضایی حزن آلود و رؤیایی، تصویری از عشق میان عاشق و معشوق به دست مـی‌دهـد کـه قابیل هم به رغم سنگدلیی که دارد از عشق آن دو، بهره‌یاب می‌شـود و لابـد قلبـی رقیـق و مهربان می‌یابد؛ افزون بر قابیل، هابیل نیز با بوی خوش دلدار، از نو حیات می‌یابد:

یغرسانِ الوُرودَ في قلبِ قَابیل　　یُحْیِي هابیلَ طِیـــبُ شَـــذاها

(السیاب، ۲۰۰۵: ۲۰۱/۱)

وصفها و ترکیبهای به کار رفته در این شعرِ بلند ده بنـدی، مناسـبات رمانتیـک آن را شکل می‌دهند. نمونه وار می‌توان به این وصفها و ترکیبها اشاره کرد: «**الـــخریف الکئیب، موعد الـــهوی**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۹۶/۱)، «**جنة الهوی، اکتئابي وحسرتي**» (*همان*: ۱۹۷/۱)، «**طـــول الفراق، الـــمساء الکئیب**» (*همان*: ۱/ ۱۹۸)، «**الشتاء الـــحزین، صوتك الفضّي**» (*همـان*: ۱۹۹/۱)، «**القُبَل الـــحَرّی، السراج الکئیب**» (*همان*: ۲۰۰/۱) و «**موعد الـــهوی**» که چندین بار در جای جای شعر، تکرار شده اسـت. چنـان کـه ملاحظـه مـی‌شـود ایـن وصـفها و ترکیبهـای نمونه وار، همگی معنایی رمانتیک دارند که با قرار گرفتن در بافـت کلـی شـعر، دلالـت رمانتیک و اندوه بار خود را به نحوی برجسته، نشان می‌دهند. نه تنها متن شعر، گویـای چنین دلالتی است بلکه حتی عنوان شعر و ترکیب «**الســـمراء ذات الغلالـــة الزرقـــاء**» در آستانهٔ شعر- کـه هـر دو «مـتن پیرامـونی[۳]» *(Allen,2000, p.103)* ایـن شـعر را تشـکیل می‌دهند- زمینهٔ دریافتی رمانتیک از این شعر را به دست می‌دهند. قابیل و هابیل، افـزون بر محور افقی شعر، در محور عمودی یعنی ساختمان کلی آن، جایگاه و کارکردی پویـا دارند؛ چرا که مسیر یکنواخت شعر به ناگاه با تصویری تازه از هابیل و قابیل، در بـافتی عاشقانه، دگرگون می‌شود و عشق که می‌تواند حتی تقابل میان قابیل و هابیل را از میـان بردارد و با دم عیسوی، هابیل را حیات مجدد بدهد، برجسته می‌شود.

۴. فجرالسلام

در شعر «فجرالسلام» (سروده شده به سال ۱۹۵۰م) که به لحاظ ساختاری، فضای جنگ و صلح را به تصویر می‌کشد، شر و ویرانگری- چنان که بافت شعر نشان می‌دهد- مؤلفهٔ دلالی و معنایی قابیل است:

ظِـلٌّ لِقابیـلَ أَلْقَـی عِـبْءَ ظُلمَتِـه ... فَحْماً یَسُـودُ البَرایـا حَوْلَـهُ القَلَـقُ...
جُنَّ الرَّضـیعُ الّذي یَحْبُـو وَهَـبَّ عَلـی ... رِجْلَیْه یَعْدُو وَ یَلْـوی جِسْـمَه العُنُـقُ
مِن فَرطِ ما طالَ وَاسْتَرخَی وَقَد صُهِرَتْ ... أعْراقُـهُ الـزُّرْقُ نـاراً فیـهِ تَخْتَنِـقُ
کـأن کفَّیْـهِ مِـذْراتَا ثَـری .. وَدَم ... لا مـا یَمُـدُّ ابـنُ عـامٍ : لَفَّـهُ الغَسَـقُ
وَ لألأ البَـدرُ فاسْـتَدْناهُ و انْبَسَـطَتْ ... ..یُمْناهُ بِالشَّـوق حَتّـی أظْلَـمَ الأُفُـقُ

(السیاب، ۲۰۰۵: ۱/۳۷۵-۳۷۶)

در هر دو محور افقی و عمودی این ابیات، از میان تمامی مؤلفه‌هایی که برای قابیل ذکر می‌شود، ویرانگری و مرگ آفرینی، نزدیکترین مفهوم به پیش نمونهٔ قابیل است. این قابیل، کودکی یک ساله را معیوب، معلول و دیوانه کرده است. آن کودک بر اثر این دیوانگی که گریبان او را گرفته، می‌دود و با گردنی دراز و افتاده، بدنش به چپ و راست تاب می‌خورد و عروقش در آتشی سوزان و خفه کننده، می‌گدازد. دستهایش نیز به شکل چهار شاخ درآمده است. این دستهای معیوب و مسخ شده، دیگر آن دستهای کوچکی نیستند که آن کودک یک ساله، شباهنگام، آنها را به سوی ماه دراز می‌کرد و از ماه می‌خواست به او نزدیک شود. قابیل مرگ آفرین با حضور شوم خود، جسمی معلول برای این کودک بی‌گناه، به ارمغان آورده است. در ساختار این شعر بلند، خواننده با دو چهره از جهان و مردمانش مواجه است که به تعبیر خود سیاب یکی «چهرهٔ اشرار است و دیگری چهرهٔ اخیار» (همان: ۱/۳۶۹) که همین چهرهٔ اخیار، سرانجام صلح و برادری را به ارمغان می‌آورد. این شعر، متشکل از تقابل‌هایی گاه ناپیدا در ضمن استعارات است که همگی در شکل بخشیدن به ساختار متن، نقشی مهم ایفا می‌کنند؛ چون گاه و بیگاه اتفاق می‌افتد که تقابل‌های یک متن در استعارات آن متن پنهان

می‌شود (برتنس: ۱۹). باری، چهرهٔ نیکان که به لحاظ دلالی در تقابل با قابیل قرار گرفته از مؤلفه‌های معنایی هابیل است که خود در متن حضور آشکار ندارد ولی نشانه‌هایی از قبیل «**الشروق، الرجاء والحمامة**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۳۸۱/۱-۳۸۰) دلالت ضمنی بر حضور ناپیدای او در تقابل با قابیل دارند. به واسطهٔ همین نشانه‌ها می‌توان از جزء غایب یعنی هابیل آگاه شد. در این شعر در واقع ما با دو جزء متقابل مواجهیم که یک جزء آن (قابیل) حاضر و جزء دیگر آن (هابیل) غایب است که به تعبیر اصحاب نقد نو با «خوانشی دقیق» (برتنس: ۳۶). هابیل در کنار قابیل قرار می‌گیرد تا مناسبات معنایی متن را با هم شکل بدهند.

باری، کمابیش تمامی وصفها، ترکیبها و تصویرهای همنشین در هر دو محور افقی و عمودی این شعر از قبیل «**تاجر الموت، نعش طاغوت**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۳۷۲/۱)، «**حراب الغزاة**» (همان: ۳۷۳/۱)، «**أعظم الموتی، مقبرة کبری**» (همان: ۳۷۴/۱)، «**الأجساد الناضجة، عویل الناس، الأرض کالأبرص المنبوذ**» (*همان*: ۳۷۵/۱)، «**قذائف کعیون السجن، اللعنة السوداء**» (همان: ۳۷۶/۱)، «**جثة ابنك، رفات موتاك الرمیم**» (*همان*: ۳۷۸/۱) نشان می‌دهد که قابیل افزون بر دلالت واقع گرایانه‌اش کارکردی برجسته در ساختمان کلی شعر و تکوین و تکمیل آن دارد به گونه‌ای که مفهوم جنایت و توحش را به نحو مؤثری، القاء می‌کند.

۵. حفار القبور

در شعر بلند «حفار القبور» (سروده شده به سال ۱۹۵۰م) (توفیق: ۲۸۱) قابیل در بافتی کاملاً گورستانی ظاهر می‌شود. در محور جانشینی، گورکن چنان که محمد مصطفی بدوی می‌گوید و متن نیز بر گفتهٔ وی صحه می‌نهد، فردی شیطان صفت، آزمند و بیرحم را نمایندگی می‌کند *(Badawi,1975, p.252)* که از رهگذر مرگ دیگران، ارتزاق می‌کند به گونه‌ای که اگر مرده‌ای نباشد به گفتهٔ خود وی، از تشنگی و گرسنگی خواهد مرد: «**سأموتُ مِنْ ظمأ وجوع/ إن لم یمتْ- هذا المساء إلی غد، بعضُ الأنام**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۶۹/۲)؛ از این روی، گورکن از خدا می‌خواهد عزرائیل را که به باور او مرده است تا پیش از تاریکی زنده کند؛ چرا که بدون زنده شدن عزرائیل که در دل جنگ، جای دارد

خواهد مرد: «**إنّ عزرائيل مات/ وغدا أموت وغدا أموت** (*همان*: ۱۶۹/۲)؛ «**فابعثْ به قبل الظلام!/ يا رب... أسبوعٌ طويلٌ مرَّ كالعامِ الطويل/ والقبرُ خاوٍ يغفر الفم في انتظار.. في انتظار/...فأين هي الحروب؟**» (همان: ۱۷۰/۲) «**نُبّئتُ عن حربٍ تدور لعلّ عزرائيل فيها**» (*همان*: ۱۷۱/۲). گورکن که آرزومند زنده شدن عزرائیل/ جنگ، است و بدون مرگ دیگران نمی‌تواند زندگی کند: «**ألن أعيش بغير موت الآخرين؟**» (*همان*: ۱۷۲/۲) برای توجیه رفتار خود، قاتلان را مقصر می‌داند نه خود را: «**والقاتلون هم الجناة وليس حفّار القبور**» (*همان*: ۱۷۳/۲)؛ از این رو از جانیان می‌خواهد دست از جنایت بردارند و از مردگان نیز می‌خواهد قیام کنند: «**يا مجرمون إلى الوراء/فسوف تنتفضُ القبورُ/ وتقيء موتاها ويا مَوْتَى عَلى اسْمِ اللهِ ثُوروا**» (همان: ۱۷۴/۲)؛ اما او که همچنان یک هفتهٔ دیرگذر بر سر گورهای خالی، چشم انتظار مرده‌ای است تا شاید گره از کار فرو بستهٔ وی بگشاید: «**يا ربِّ أُسْبوعٌ طَويلٌ مَرَّ كالعامِ الطَّويلْ/ وَالقَبرُ خاوٍ يَفْغُرُ الفَمَ في انتظارٍ.. في انتظار/ مازلتُ أحفِره ويطمُره الغبار**» (*همان*: ۱۷۰/۲) از خدا طلب عفو می‌کند؛ زیرا هم، قابیلِ ملول درون تاریکش بیدار شده: «**رَبّاه عَفْوَكَ..إنَّ قابيل المُكبَّلَ بالحَديد/ في نفسي الظَّلْماء هَبَّ وقَرَّ يَعْصِرهُ الملالْ**» (*همان*: ۱۷۴/۲) و هم مهمانی جدید- مرده‌ای جدید- از راه رسیده است. او که وسوسهٔ پول «**وسوسة النقود**» (همان: ۱۷۳/۲) رهایش نمی‌کند شادمان از رسیدن مهمان جدید، کار خود را به انجام می‌رساند و برای رسیدن به هوسهای خود، راهی شهر می‌شود: «**وكأنّ يا بشرى !/ ...لكأنه ضيف جديد/...وبدا الجناز/ ...حتى إذا انهال الترابُ وصُفِّح القبرُ الجديد/ ...كان حفّارُ القبورِ/ متعثّرَ الخطوات يأخذ دربه تحت الظلام/ يرعى مصابيحَ المدينة../ ...ويظلُّ يحلم بالنساء العاريات وبالخمور**» (همان: ۱۷۵/۲- ۱۷۴). قابیل در این شعر با تمام دلالتهای ضمنی که دارد از قبیلِ آزمندی و رذالت و بیرحمی و موحش بودن، درحقیقت، معطوف به چهرهٔ درونی گورکن است که شاعر با دستمایه قرار دادن آن به عنوان بدیل یا رابط عینی[۴] (چدویک، ۱۳۸۵: ۹) احساس درونی گورکن را نشان می‌دهد. همین مقداری که از این شعر بلند نقل شد، به روشنی، فضای واقع‌گرایانهٔ آن را نشان می‌دهد به گونه‌ای که حتی ترکیبها و وصفهایی مثل «**الشفق الكئيب، الألق**

الضئیل» (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۷۴/۲) «**مصابیح السماء، وجه حزین، الـمصابیح الضئال**» (همان: ۱۷۵/۲) که جدای از فضا و بافت این شعر، رمانتیک‌گونه می‌نمایند با قرار گرفتن در چنین سیاقی دلالتی واقع گرایانه پیدا می‌کنند. دلالت معنایی قابیل با حضور در این بافت و در همنشینی با این ترکیبها و وصفها و قرار گرفتن در چنین ساختاری، شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، نقش قابیل برای انسجام بخشیدن به محور عمودی و ساختمان شعر بسیار بجا است؛ زیرا مکنونات درونی گورکن و خویگریش با مرگ دیگران با حضور قابیل به گونه‌ای اثر بخش عینیت پیدا می‌کند؛ او هرچند بخواهد توبه کند اما نمی‌تواند؛ زیرا قابیل توبه شکن درونش که به مرگ دیگران خوی گرفته چنین مجالی به او نخواهد داد.

۶. المومس العمیاء

در شعر «المومس العمیاء» (سروده شده به سال ۱۹۵۳م)، سیاب از قابیل به عنوان نمادی فضا ساز برای بیان سخن خود بهره می‌جوید. این شعر بلند، داستان دختر بچه‌ای یتیم و تنهاست که فقر شدید او را به کژ راهه می‌کشد: «**الليل يُطبق مرةً أخرى فتشربه الـمدينة/ والعابرون إلى القرارة... مثل أغنيةٍ حزينة/ وتفتّحتْ كأزاهِر الدِّفلى مصابيحُ الطريق/...وكأنها نذرٌ تُبشّر أهلَ بابلَ بالـحريق/ مِنْ أيّ غاب جاء هذا الليل؟ مِـنْ أيّ الكهـوف/ مِـنْ أي وَجـرٍ للذئاب؟/منْ أيّ عشبٍ للمقابر../ قابيلُ أَخْفِ دَمَ الـجَريـمةِ بالأزاهرِ والشُّفوف/ وَبـما تَشاءُ مِنَ العُطورِ أو ابتِساماتِ النّساء/ وَمِنَ الـمَتاجرِ وَالـمقاهي وَهِـيَ تَنْـبِضُ بالضِّـياء/ عَميـاءُ كالـخُفّاشِ في وَضَحِ النَّهار هِيَ الـمدينَه/ وَاللَّيلُ زادَ لَهـا عَماهـا**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۴۶/۲). چنان که ملاحظه می‌شود تمامی شهر را بار دیگر، شب فرو می‌گیرد و مردم همانند ترانه‌ای غم انگیز به اعماق می‌روند. چراغها در شب شهر به گل خرزهره و چشمهای میدوز- که به هر چه چشم بدوزد به سنگش بدل می‌کند- می‌مانند. این چراغها، مردم بابل/ عراق را بیم حریق می‌دهند و نیز عابران یعنی مردم را تهدید به سنگ شدن یعنی مسخ شدن می‌نمایند. راوی می‌پرسد که این شب از کدامین جنگل و یا غار آمده است؟ همو از قابیل می‌خواهد که خونِ جنایت را با گل و عطر و خندهٔ زنان و تجارتخانه و کافه بپوشاند. شهری که راوی تصویر می‌کند به خفاشی کور می‌ماند که شب نیز بر کوریش می‌افزاید! دراین بافت، جنایت نمودن و پوشاندن آن به شیوه‌های گوناگون از مؤلفه‌های

معنایی[۵] قابیل است کـه «وجـه وارونـه[۶] و نمـادین شـدهٔ[۷]» (یـار محمـدی، ۱۳۹۳: ۱۷۲-۱۷۱) شخصیتی عینی را در بابل/ عراق می‌تواند بازنمایی کند؛ به ایـن معنـا کـه قابیـل نقشـی دوگانه ایفا می‌کند؛ یکی نقش مرتبط با همان پیشـینه و گذشـتهٔ شـناخته شـده‌اش و دو دیگر نقش وارونه و امروزی شدهٔ او یعنی پوشاندن جنایت با گل و عطر و خنـده. ایـن قابیل وارونه شده وخیالی که با قابیل واقعی متفاوت است می‌توانـد شخصـیتی عینـی و امروزی را نمایندگی کند. باری، همنشینی قابیل با دالهایی چون «**الليل، ميـــدوزا، بابـــل، الـــحريق، الذئاب، الـــجريـــمة، النساء، الـــمتاجر، الـــمقاهي**» و دیگر دالهـای موجـود در متن شعر، دلالت سلبی و در عین حال، واقع گرایانهٔ قابیل را تصـویر مـی‌کنـد. کـارکرد قابیل در همنشینی و مجاورت با دالهای مذکور هنگامی تشخص بیشتری پیدا می‌کند که در جای دیگری از همین شعر، تقابلش با هابیـل «**وطلول مقبرة تضمّ رُفات هابيل الـــجنين**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۵۷/۲) نمود می‌یابد. وجه غالب تمـامی دالهـایی ماننـد **الليـــل، ميـــدوزا، الحريق، غاب، الكهوف، وجر، المقابر، الذئاب، الجريمـــه** کـه در شـعر مـذکور دیـده می‌شود دلالت مرگ و مرگ آفرینی دارند. حتی چراغها نیز کـه درحقیقـت وجـه دیگـر چشمهای میدوزا هستند در این بافت خصلتی مرگ‌زا دارند. از کارکردهای قابیل در این شعر، یکی تأکید بر عمق جنایت وی و دو دیگر فریبکاریش با ساز و کـار مخفـی نگـه داشتن جنایت– جنایت قتل هابیل جنین و بی گناه - با چیزهایی فریبنده از قبیل گـل و عطر؛ بنابراین تمامی این تصویرها و هنرسازه‌ها از جمله قابیل در آغاز این شعر بلنـد در حقیقت، مبیّن تناقضات و جنایات فریبکارانه در شهر است، شهری که مردمان رنجـور و رنجبرش- که مومس در محور جانشینی، استعاره‌ای از آنها است- راهی جز به کژ راهـه رفتن و پناه جستن به خرابات ندارند. کارکرد قابیل با مؤلفهٔ جنایت و فریـب در محـور افقی شعر کاملا متناسب با فضای دهشت بار شعر است اما در محور عمودی هـر چنـد قابیل، کارکرد خودش را به خوبی انجام داده است ولی سـاختمان کلـی شـعر از اشـارهٔ مستقیم به اساطیر غربی مثل میدوز، اودیپ، ژوکاست (جوکست)، آفرودیـت، فاوسـت، آپولو، پنلوپ، گرانبار شده و برای خوانندهٔ نا آشنا با این اساطیر تقریبا نا مفهـوم اسـت؛ به همین جهت، سیاب ناچار شده حواشی زیادی بر ایـن شـعر بنویسـد. تنهـا اسـطورهٔ

غربی که سیاب، خلاقانه آن را به کار برده «پِنلوپ» است که ساختار معناییش را بی هیچ اشارهٔ مستقیمی به آن به کار بسته و برای خواننده‌ای که با داستان پنلوپ نا آشناست کاملا مفهوم است؛ هر چند آشنایی با آن لذت بردن از متن را دو چندان می‌کند: «**إنّك تقطعينَ/ حَبلَ الحياة لتَنقُضيه وتَضفِري حبلاً سواه**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۶۵/۲)

۷. المخبر

در شعر «المخبر»، (سروده شده به سال ۱۹۵۴م)، مخبر که خود، راویِ شعر است شخصیتی حقیر- **أنا الحقير**- و پست و کینه توز- **أنا اللئيم، أنا الحقود**- و ویرانگر است – **أنا الدمار، أنا الخراب** (همان: ۲۱/۲). او از رهگذر مرگ دیگران- که خود سبب ساز آن شده- زندگی می‌کند. ساختار این شعر متشکل از نشانه‌هایی است که دلالت بر جنایت و پلشتی دارند. قابیل در ارتباطی متقابل با هابیل و دیگر عناصر این شعر در شکل بخشیدن به ساختار آن نقشی مهم ایفا می‌کند. جنایتها و پلشتی‌های قابیل در قیاس با مخبر بسی کمرنگ است به گونه‌ای که مخبر نمی‌تواند حتی با قابیل، همذات پنداری کند. هابیل، چهرهٔ دیگر این شعر که اشارهٔ کمرنگی به آن شده با چیرگی قابیل و مخبر، به حاشیه رفته اما در حقیقت، تنشی که در ساختار شعر هست به موجب چنین تقابلی است به گونه‌ای که این شعر بدون چنین تقابلی، چنین ساختاری نمی‌گرفت. «**قُويِ وقُوتُ بَنِيَّ لَحمٌ آدميٌّ أَو عِظام/ فَليَحْقِدَنَّ عَليَّ كالحُمَمِ الأنام/ كَي لايَكونوا إخوةً لِي آنذاك ولا أكونَ/ وَريثَ قابيلَ اللَّعينَ سيَسألوُن/ عَنِ القتيلِ فلا أَقُول:/ "أ أنا المُوَكَّلُ وَيلَكُم بأخي؟" فإنَّ المُخْبِرين/ بِالآخَرينَ مُوَكَّلُون/ سحقا لهذا الكون أجمعَ وليحلّ به الدّمارْ**» (همان: ۲۴/۲-۲۳). چنان که ملاحظه می‌شود راوی/ مخبر که قوتش گوشت و خون آدمیان است از مردم می‌خواهد سخت از او کینه به دل داشته باشند تا مبادا رشتهٔ عطوفت و اخوت، آنها را به هم پیوند دهد. اگر رابطه‌ای برادرانه میان مخبر و مردم وجود داشته باشد او دیگر به راحتی و با فراغِ بال نمی‌تواند سبب سازِ مرگ آنها شود و از این رهگذر به زندگی خود ادامه دهد؛ بنابراین حتی نمی‌خواهد میراث دار قابیل باشد؛ زیرا در این صورت از او به عنوان برادر هابیل خواهند پرسید: برادرت کو؟ و او نیز ناچار است در پاسخ بگوید: مگر من نگهبان برادرم

هستم؟ مخبرها نگهبانِ دیگرانند نه نگهبان برادران خود. عبارت «**أ أنا الـــمُوَكَّلُ وَيلَكُـم بِأخي؟**» برگرفته از عهد عتیق است: «پس خداوند به قائن (قابیل) گفت: «برادرت هابیل کجاست؟» [قابیل] گفت: «نمی‌دانم مگر پاسبان برادرم هستم؟» (کتاب مقدس، عهد عتیق، کتاب پیدایش، ۹/۴)؛ «**فقالَ الربُّ لِقاينَ: "أينَ هابيلُ أخوك؟" قالَ: "لا أَعْلم. أَحارِسٌ لأخـي أنـا؟**» (الکتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، ۹/۴). راوی/ مخبر می‌خواهد بگوید که هیچ رابطه‌ای برادرانه حتی از نوع رابطهٔ قابیل و هابیل میان او و مردم نیست بلکه بسیار سنگدل‌تر از قابیل است و جنایاتش نیز بسیار موحش‌تر از جنایت قابیل؛ بنابراین نابودی را برای تمامی عالم و آدم می‌خواهد. نقش و کارکرد قابیل در هر دو محور افقی و عمودی ساختمان شعر، برجسته نمودن جنایت و حقارت و تمامی مؤلفه‌های منفی است که در وجود خبرچین نهفته است.

۸ . مِن رؤيا فوكاي

شعر «مِن رؤيا فوكاي» شعری است سه بخشی که بخش نخست آن به شیوهٔ شعر نو و دو بخش دیگر به شیوهٔ شعر کلاسیک است. این شعر که به سال ۱۹۵۵م سروده شده درونمایه‌اش افکندن بمب بر هیروشیما در سال ۱۹۴۵م است. در این شعر دو بار از قابیل سخن به میان آمده یک بار، همراه هابیل در بخش نخست و دو دیگر هم در بخش دوم. قابیل در هر دو بخش، تمامی مؤلفه‌های منفی را داراست؛ اما نکته‌ای که در بخش نخست اتفاق می‌افتد یکی بودن هابیل و قابیل برادرکش در عصر آشفتهٔ جدید است؛ همان طور که چنگیز به عنوان نماد ویرانگری و جنایت با کونگای[۸] به عنوان نماد فداکاری یکسان انگاشته می‌شود: «**سيّان جنكيز وكنغاي/ هابيلُ قابيلُ**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۲/ ۳۴) در اوضاع آشفته و وارونهٔ عصر جدید، هابیل همان قابیل است و خیر و شر، یکی شده‌اند و به عبارتی خیر به شر بدل شده است. در بخش دوم، قابیل، دلالت استعاری بر جانیانی دارد که بمب هسته‌ای بر سر هیروشیما ریختند و بسیاری از بی گناهان/ هابیلیان، را کشتند. چنان که در شعر روایت می‌شود این فاجعه چنان مهیب و تکان دهنده است که طبق گفتهٔ خود سیاب، فوکای نیز که از مبشران مسیحی است با دیدن چنان صحنه‌ای دیوانه می‌شود (السیاب، ۲۰۰۵: ۳۲/۲). قابیل، همچنان در کار جنایت و کشتن هابیل است.

قابیلُ باقٍ وإنْ صارَتْ حِجارتُــه سَیفاً وانْ عادَ ناراً سَیفُه الــخَذِمُ
وردّ هابیلُ مــا قضــاه بارئــه عن خلقه ثــمّ ردّت باسمه الأممُ
(السیاب، ۲۰۰۵: ۳۵/۲)

دلالــت واقــع گرایانــهٔ قابیــل و هابیــل کــه بــه نــوعی در دایــرهٔ «فــزون متنیــت[۹]» *(Allen,2000, p.107)* قرار می‌گیرد کاملاً پیداست به ایــن معنــا کــه در ایــن شــعر، یــک دگرگونی از نوع افزایش معنایی نسبت به پیشْ متن یا متن ماقبل که همان قابیل واقعــی و معهود است به چشم می‌خورد. به دلیل همین دگرگونی اســت کــه شــیوه‌هــا و ابــزار جنایت قابیل از سنگ به شمشیر و از شمشیر بــه بمــب تغییــر مــی‌یابــد. شــاید مشــکل ساختاری این شعر مخصوصاً بخش نخست آن را بتوان تــزاحم نامهــای غریــب و نقــل قولهای ترجمه گونه دانست؛ نقل قولهایی از شکسبیر و سیتول و لورکا و انبــوه نامهــا و اسطوره‌هایی نا آشنا مثل فوکای و کونگا، بابیون (نام میمونی در شعر سیتول) و ســازاک (نامی ژاپنی). سیاب به موجب همین غرابت، به ناچار جهت قابل فهم کردن آنهــا بــرای مخاطب شعرش حاشیه‌های زیادی بر این شعر نوشته است. البته در این شعر افــزون بــر نامهای مذکور، نامهایی دیگر اما آشــنا مثــل غرناطــه الغجــر، شــانگهای، چــین، چنگیــز، یوحنای قدیس، حواء و تموز به چشم می‌خورد. این همــه نــام و نقــل قــول و حاشــیه، ساختار این شعر را در هر دو محور افقی و عمودی مثل شعر المــومس العمیــاء ســخت گرانبار کرده است. در اینجا اشاره به نکته‌ای شاید خالی از فایــده نباشــد و آن ایــن کــه وقتی سیاب، از بغداد، نامه‌ای به ادونیس می‌نویسد و می‌خواهد دربارهٔ ایــن شــعر بــا او سخن بگوید گذشته از این که حتی عنوان آن را به یاد نمی‌آورد و می‌گوید بیــت مکــرر «**هیای.. کونغای، کونغای**» آن یادش است از ادونیس می‌خواهد از این شعر – بــه رغــم این که پیشتر هم در مجلهٔ الآداب چاپ شــده بــود– دو بیــت یــا بیشــتر را حــذف کنــد (السامرایی، ۱۹۴۴: ۱۴۲). پر پیداست که شعری اگر ساختار منسجم و خلــل ناپــذیر داشــته باشد چیزی از آن حذف شدنی نیست تا چه رسد به دو بیت یا بیشتر؛ درست مثل شعر بسیار منسجم «**أنشودة الــمطر**» که هیچ جزیی از آن را نمی‌توان نادیده گرفت.

۹. قافلة الضياع

شعر «قافلة الضياع» که در سال ۱۹۵۶م سروده شده، مشخصا و صراحتا در ارتباط با فلسطین، آوارگان فلسطینی و ستمهای رفته بر آنها است: «**أرَأَيْتَ قافِلَةَ الضّياع؟/ أما رأيتَ النّازِحينَ؟/ الحَامِلينَ عَلَى الكَواهِلِ مِنْ مَجاعاتِ السّنين/ آثامَ كلِّ الخاطئين/ النّازفينَ بِلا دماءْ/ السّائِرينَ اِلى وَراءْ/ كَي يَدفَنوا هابيل وهوَ عَلَى الصَّليبِ رُكامُ طِين؟/" قابيلُ أينَ أخوكُ اَيْنَ أخوك؟"/.../"يرقُد في خِيامِ اللّاجئين/ السِّلُّ يُوهِنُ ساعِدَيْهِ وَجِئْتُهُ أَنا بالدَّواءْ/ وَالجُوعُ لَعْنَةُ آدمَ الأُولَى وَاِرْثُ الهالِكين/ ساواهُ وَالحَيوانَ ثُمَّ رَماهُ أَسْفَلَ سافِلين/ وَرَفَعتُه أنَا بِالرَّغيف مِنَ الحَضيضِ إِلَى العَلاءْ"**» (همان: ۳۹/۲). چنان که پیداست ساختار این شعر یا به عبارتی تمامی ترکیبها، وصفها و عبارتها و حتی عنوان این شعر نشان از رویکرد واقع گرایانهٔ آن دارد و این قابیل است که در تقابل با هابیل، ساختار این شعر را شکل می‌دهد به گونه‌ای که با حذف و یا نادیده گرفتن نقش و کارکردش، این شعر در حقیقت انسجام خود را از دست می‌دهد. قابیل در اینجا با دادن اندکی دارو و لقمه‌ای ناگزیر به هابیل، او را به زعم خود از بیماری کشندهٔ سل و لعنت گرسنگی نجات داده و از حضیض زندگی حیوانی به اوج زندگی انسانی کشانده! بی آن که به آرمان هابیل یعنی باز پس دادن سرزمینش سامان ببخشد. با تأویل مبتنی بر ظن که «فرض‌های وارسی نشده‌ای را بر ملا می‌کند که یک متن احتمالا بر آنها استوار است» (کالر، ۱۳۸۵: ۹۲) و «مفروضات ضمنی و ناگفتهٔ مؤلف را در نظر می‌گیرد» (*Bressler,2012,p.4*) می‌توان قابیل را در محور جانشینی، نماد ستمگر دانست و هابیل را نماد ستمدیده. شاید هیچ نماد دیگری جز قابیل و هابیل نمی‌توانست این قدرت القایی عاطفی را که به تمامیت ساختمان شعر بخشیده‌اند، داشته باشد. هم در محور افقی و هم در محور عمودی، قابیل و هابیل، ستمهای ناروا را به نحوی مضاعف، تجسم و برجسته کرده‌اند. عبارت «**قابيلُ أينَ أخوكُ اَيْنَ اخوك؟**» چنان که در شعر المخبر ذکر شد برگرفته از عهد عتیق است.

۱۰. إلى جميلة بوحيرد

در بافت شعر «إلى جميلة بوحيرد» (سروده شده به سال ۱۹۵۹م)، حقد و ستم از مؤلفه‌های معنایی قابیل است که می‌تواند در محور جانشینی، نماد استعمارگران فرانسوی باشد و

استقامت هم از مؤلفه‌های هابیل است که می‌تواند نماد مبارزان الجزایری بر ضد استعمار فرانسه باشد: «**عشتار أمّ الخصب والحب والإحسان.../ لم تُروِ بالأمطار ما روّيتِ: قلبَ الفَقير/ لَمْ يَعْرِف الحِقْدَ الّذي يَعْرفونْ/ وَالحَسَدَ الآكِلَ حَتّى العُيون/ نحنُ بَنو الفَقرِ الّذي يَزعَمون/ في كُلِّ عصرٍ أَنّهم وارِثوه/ قابيلُ فينا ما تَهاوى أَخُوه/ مِنْ ضَربَةِ الحِقْدِ الّتي يَضرِبُون**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۵۲/۲). قلب فقیر که سیراب از باران عشق و احسان جمیله شده از هر گونه حقد و حسد حتی نسبت به کسانی که کینه‌توزند به دور است. هابیل به رغم وجود قابیل شرانگیز و حسود و کینه‌توز با ضربات کینه از پای در نیامده است. کارکرد برجسته‌ای که عشتار و بالاتر از آن، جمیله – زنی مبارز از الجزایر که در برابر استعمارگران فرانسوی به رغم شکنجه‌های فراوان بسیار مقاومت کرد- در این شعر دارند به هیچ وجه قابل قیاس با قابیل نیست. مرکزیت معنایی این شعر که شادی و خرمی برای آینده است با نماد مرکزی این شعر یعنی عشتار/ جمیله، تحقق می‌یابد. نادیده گرفتن عشتار/ جمیله، چه در محور عمودی و چه در محور افقی در این شعر ضربه‌ای اساسی به ساختار این شعر و معنای مرکزی آن که همان نوید روزهای شاد و خرم آینده است خواهد زد؛ در صورتی که چنین کارکردی در این شعر برای قابیل و هابیل در محور عمودی شعر نمی‌توان متصور شد؛ زیرا با وجود و ظهور عشتار/ الهۀ باروری و حاصلخیزی به همراه تموز، جهان خود به خود خرم و حاصلخیز می‌شود و قابیل را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد.

۱۱. مدينة السندباد

در شعر«مدينة السندباد» (سروده شده به سال ۱۹۶۰م)، آن چه برجسته می‌نماید، این همانی قابیل با مرگ است؛ به عبارت دیگر در این شعر، مرگ، همان قابیل است و قابیل تجسم و تعین مرگ است که برای ریشه کن کردن زندگی و هر آن چه مایهٔ حیات و امید به آینده است زاده شده: «**مَنِ الّذي ...خبّأ الوباءَ في المطر؟/ المَوتُ في البُيوتِ يُولَدُ/ يُولَدُ قابيلُ لِكَي يَنتَزِعَ الحَياه/ مِنْ رَحِمِ الأرضِ ومِن منابعِ المِياه/ فُيُظلِمُ الغدُ/ وتُجْهَضُ النِّساءُ في المَجازِر/ وَيَرْقُصُ اللّهيبُ في البَيادِر**» (همان: ۱۱۶/۲). این زاده شدن مرگ که یک بیان نقیضی و روی دیگر سکهٔ قابیل است دلالتگر رسوخ و چیرگی مرگ و تباهی در همه جا و

بر همه چیز است. هر چیزی به جز مرگ/ قابیل، مرده است. به هر جا رو کنی با قابیل/ مرگ مواجه می‌شوی. قابیل/ مرگ، تمامی آن چه را نشان از زندگی دارد: «**رحم الأرض، منابع السمياه، النساء، البيادر**» به کام خود می‌کشد. حتی باران نیز نه دلالت حاصلخیزی بلکه دلالت مرگ دارد. همنشینی عناصری چون «**قابيل، الموت، ينتزع، يظلم، تجهض، الممجازر، اللهيب**»، مرگ/ قابیل را وجه غالب این شعر نموده است به گونه‌ای که عنصری چون باران در محور جانشینی، نمادی از مرگ و ویران گری می‌شود. در حقیقت، همهٔ عناصر موجود در این شعر حتی آن‌هایی که به لحاظ معنای اساسی، با مرگ تقابل دارند در همنشینی با مرگ/ قابیل، دلالتی یکسره مرگ آفرین پیدا می‌کنند. قابیل، کارکردی اساسی در تمامیت ساختار این شعر دارد و چیرگی مرگ و ویرانی را در سراسر شعر نشان می‌دهد. قابیل در حقیقت، هنرسازهٔ مرکزی و انسجام بخش این شعر است.

۱۲. جیکور شابت

در شعر «جیکور شابت» (سروده شده به سال ۱۹۶۲م)، نظام معنایی قابیل در چارچوب بیماری و مرگ اندیشیِ سیاب، شکل می‌گیرد. «**يا صِبايَ الَّذي كانَ لِلكونِ عِطْراً وَزَهْواً وَتيْها/ كانَ يَومِي كعَامٍ تُعَدُّ المَسَرَّه/ فيه نَبضاً لِقَلْبي تَفَجَّرَ مِنها عَلى كُلِّ زَهْرَه/ كانَتِ الأرْضُ تَلْقَى صِباها لِأوَّلِ مَرَّه/ كانَ قابيلُها بَذْرَةً مُسْتَسِرَّه/.../ إيه جيكور عندي سُؤالٌ أما تسمعينَه؟/ هلْ تُرى أنتِ في ذكرياتِ دفينه/ أم تُرى أنتِ قبرٌ لها؟**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۲۷۱/۲). سیاب در این شعر از دوران کودکی/ سلامت و نشاط خود سخن می‌گوید که هر روزِ آن بسان سالی بود و هستی را عطرآگین و غرور آمیز می‌کرد. در آن هنگام، تپش قلبش نشانگر شادی بود و شکوفه‌ها نیز وامدار شادی او بودند وحتی زمین هم برای نخستین بار با کودکی خود روبرو می‌شود؛ اما غافل از این که قابیل چون دانه‌ای در خفا از ایام کودکی در همین زمین به کمینش نشسته بوده. این همه دال بر این است که قابیل/ بیماری مهلک، نو پدید نبوده؛ بلکه از اوان کودکی و زمان سلامت به دنبال او بوده و اینک رخ نموده تا عیش او را مکدر کند. هستی و زمین و جیکور که شورانگیزی و شادابی خود را وامدارِ بهجت و سلامت شاعر بودند با پدیدار شدن قابیل، پژمرده می‌شوند.

شاعر، شادابی خود را شادابی زمین و دلمردگی خود را دلمردگی آن تلقی کرده و بر سلامت از دست رفتهٔ خود حسرت می‌برد؛ ولی کودکی و نشاط سر آن ندارند که برگردند. بیشینهٔ تصویرها و ترکیبهای موجود در شعر، صرف نظر از بافت، بدیلِ عینیِ زندگی خواهیند؛ اما همین تصویرها و ترکیبها با قرار گرفتن در فضای معطوف به گذشته و فضایی که قابیل، وجه غالب آن است دلالتی حسرت بار پیدا می‌کنند؛ افزون بر این که عنوان خود شعر به عنوان متن پیرامونی و نیز کاربستِ استفهام بلاغی، حوزهٔ معنایی پژمردگی، یأس و مرگ‌اندیشی حاکم بر جسم و جان شاعر را به طور مضاعف برجسته می‌کنند. دلالت و کارکرد قابیل در اینجا دلالت و کارکردی است معطوف به راوی شعر/ شاعر که این راوی می‌تواند همان هابیل باشد. در سال سرایش این شعر یعنی سال ۱۹۶۲م سیاب با بیماری مهلک خود دست به گریبان بود و به همین سبب، مؤلفه‌های معنایی قابیل در بافت و شبکهٔ معناییِ معطوف به مرگ‌اندیشی و انزوای او از اجتماع شکل می‌گیرد؛ در حقیقت، قابیل نقش و کارکردی کاملا درونی در ساختار شعرهای این دوره پیدا می‌کند و این وضعی است ناگزیر؛ زیرا «معنای یک واژه از زمینه‌ای به زمینهٔ دیگر می‌تواند تغییر کند» (کالر، ۱۳۸۸: ۱۱۶) و نشانه‌ها و «رویدادهای یکسان می‌توانند در دو داستان [متن] مختلف، نقشهای بسیار متفاوتی داشته باشند و از این رو باید آنها را به عنوان دو کارکرد متفاوت دسته بندی کرد» (همان:۲۹۲).

۱۳. سفر ایوب ۲

«سفر ایوب۲» که به سال ۱۹۶۲م در لندن و به هنگام شدت بیماری، خطاب به همسرش اقبال سروده شده، فضایی تراژیک دارد. ایوب/ شاعر، از مسافتی بسیار دور و گرفتار در میان برف و باران و دود و خون و قابیل، چشمان روشن «اقبال» را می‌بیند و صدای پسرش «غیلان»را می‌شنود که از تاریکی، مادر را صدا می‌زند: «**مِنْ خَلَلِ الثلجِ الذي تَنُثّهُ السماءْ/ مِنْ خَلَلِ الضَّبابِ والمطرْ/ ألْمحُ عينيكِ بلا انتهاء/ مِنْ خللِ الدّخان والمَداخنِ الضِّخامْ/ تَمُجُّ مِنْ مَغار قابيلَ علَى الدّروب والشّجَرْ/ ذَرّاً مِنَ النَّجيع والضِّرام/ أسمعُ غيْلانَ يُناديكِ مِن الظَّلام**» (السیاب، ۲۰۰۵: ۲۹۹/۲). درون مایهٔ این شعر، دوگانهٔ حسرت و نفرت است. از یک سو حسرت برای عراق و اقبال و غیلان و هر چه در پیوند با این سه

است و از دیگر سوی، نفرت از غربت و لندن و قابیل و هر آن چه در این قلمرو جای می‌گیرد. فضای شعر چنان که اشاره شد فضای تراژدی و رنج و تیرگی و سرگردانی و حسرت و نفرت است که این را از عناصر موجود در آن به خوبی می‌توان دریافت: «**الضباب، يَغيب، شتاء، الدخان والمداخن، مغار قابيل، النجيع والضرام، خرائب الضجر، دموع، الوداع، التائه في القفار، خرّبَ عُشّه الرياح والمطر، وجْه غيلان الذي غاب عن المطار، إنّ في دمي لوجهكِ انتظار، في يدي دم، اليكِ شدّة الحنين**» (همان: ۲/۳۰۰-۲۹۹). تمامی این نشانه‌ها و عناصر، افزون بر عنوان خود شعر، هم فضای تراژیک شعر را به روشنی باز می‌نمایند و هم معنای قابیل را به خوبی آشکار می‌کنند. از مؤلفه‌های معنایی قابیل در این بافت، خون و آتش است که به نحوی آشکار، این خون و آتش نه معطوف به زندگی که معطوف به مرگ و ویرانیند؛ همان چیزی که برای ایوب/ سیاب، سخت منفور است. ایوب/ هابیل/ سیاب، در میان امید و نومیدی دست و پا می‌زند؛ از یک سوی، امید اندک به دیدار اقبال[همسر سیاب] و غیلان [پسر سیاب] و از دیگر سوی، نومیدی از یافتن راهی به رهایی از سیطرهٔ قابیل/ مرگ. استعارهٔ قابیل در محور عمودی این شعر و در تکوین ساختار آن نقشی انکار ناپذیر دارد به گونه‌ای که با نادیده گرفتن آن، تقابل بنیادینی که در شعر، میان مرگ و زندگی وجود دارد از میان می‌رود.

۱۴. سفر ایوب ۳

قابیل در «سفر ایوب ۳» (سروده شده به سال۱۹۶۲م)، در غربت لندن، همانند شعر «سفر ایوب ۲» و «جیکور شابت»، ساحتی درون‌گرایانه و در پیوند با بیماری شاعردارد: «**أَشْعُرُ أَنَّني قَدْ ضِعْتُ في الزَّحْمَه/ وَبينَ نَواجِذِ الفولاذِ تَمْضُغُ أضْلُعِي لُقْمَه/ يَمُرُّ بِيَ الوَرى مُتراكِضِينَ كأنْ عَلى سَفرِ/ فَهَلْ اَسْتَوقِفُ الخُطُوات؟ أَصْرُخُ : أَيُّها الانْسان/ أَخِي، يا أنتَ يا قابيلُ ...خُذه بِيَدِي عَلَى الغُمَّه/ أَعِنّي، خَفِّفِ الآلامَ عَنّي وَاطْرُدِ الأَحْزان/ وَأَيْنَ سِواكَ مَنْ أَدْعوهُ بَيْنَ مَقابِرِ الحَجَر؟**» (همان: ۲/۳۰۱). سیاب در این شعر از شدت تنهایی و بی‌کسی در غربت لندن با فریادی که نشان از استیصال و نومیدی دارد از انسان/ برادر/ قابیل، می‌خواهد اندوه‌گسار و غمکاه او باشد. کاربستِ قابیل در این شعر می‌تواند دو وجه داشته باشد: وجه نخست، این که تمامی کسانی که در لندن، شتابان در جنب و جوشند- به گونه‌ای

که به تعبیر خود سیاب، گویی عزم سفر دارند- بسان قابیل عاری از تـرحم و عطوفتنـد؛ هر چند که سیاب برای تسکین دردها و غمهای خود، دست به دامان قابیل می‌شود ولی خود می‌داند که این توقع، محال اندیشی است؛ زیرا چشمِ یاری داشتن از قابیـل، امـری سخت نابجا و خلاف آمدِ عادت است. وجه دیگر، این که شاید سیاب، چنان از بیماری خود به تنگ آمده که از قابیل/ مرگ، می‌خواهد با ستاندن جان او رنـج و درد بیمـاریش را از میان بردارد. کاربستِ قابیل در این وجه دوم می‌تواند به سبب اکراه بـاطنی هابیـل/ سیاب، از مواجهه با این همزادِ بیرحم/ قابیل، باشد؛ به همین جهت، آن را به عنوان شـرّ ناگزیر می‌پذیرد. هر چند هابیل/ ایوب/ سیاب، می‌خواهد از دردهـا و رنجهـای بیمـاری مهلک خود به واسطهٔ قابیل/ مرگ، رهایی یابد ولی زنـدگی را از عمـق جـان همچنـان دوست می‌دارد. یأس و نومیدی سیاب بر اثر بیماری و بـی یـاری، چنـان عافیـت سـوز است که جز قابیل نمی‌تواند برای خود، تسکینی تصور کنـد. بنـابراین قابیـل در محـور جانشینی، می‌تواند نماد مرگ/ راحتِ جانِ سیاب باشد. نقـش و کـارکرد قابیـل در ایـن شعر کارکردی است که به لحاظ عاطفی، اثر بخشـی شـعر را بـرای مخاطـب، مضـاعف می‌کند. عمق رنج و یأس به گونه‌ای است که قابیل، مؤلفهٔ معنایی یاریگری - کـه کـاملا نوپدید است و در بافت شعر محقق شده- پیدا می‌کند. ایـن مؤلفـهٔ جدیـد در حقیقـت، تأکیدی است بر یأس و رنج طاقت فرسا.

۱۵. قالوا لأیوب

در شعر «قالوا لأیوب» (سروده شده به سال ۱۹۶۳م در دُرهام انگلیس)، قابیل نماد آن کسـی است که رفتار و کرداری ناشایست از او سر زده و دردها و رنجهای موجـود، کفـاره‌ای برای آن اعمال ناشایست اسـت: «**قالو لأیوبَ: "جفاك الإلهُ/ فقالَ: لا یـــجفُو/ مَـــنْ شَـــدَّ بالإیـــمان.../ قالُوا لَهُ [ایوب]: والداءُ مَنْ ذا رَماه/ في جِسْمِكَ الواهِي وَمَنْ ثَبَّتَهْ؟/ قـــال: هُـــوَ التکفیرُ عَمّا جَناهُ قابیل والشاري سُـــدیً جنّتَـــه**» (همـان: ۳۳۲/۲). عنـوان شـعر و ترکیبهـا و وصفهای موجود در هر دو محور افقی و عمودی ایـن شـعر مثـل: «**یـــا ویلـــي، دوّامـــة الـــحزن**» (همـان: ۳۳۲/۲)، «**یوم الشفاء، الأحزان في قلبي، الداء، الدواء، العصا**» (همـان: ۳۳۳/۲)

دلالت مرگ اندیشی را به وضوح آینگی می‌کنند. در همین بافت است که قابیل، دلالت درون گرایانه پیدا می‌کند. ایوب با بیماریش، تاوان معصیتهای قابیل و آن که بهشت را فروخت می‌دهد. در اینجا به نظر می‌رسد که ایوب و قابیل، هر دو اشارتی نمادین به دو ساحت وجودی خود شاعر باشند؛ به این معنا که به لحاظ جانشینی، ایوب می تواند مبیّن ساحتِ رنج و درد و صبر شاعر باشد و قابیل هم نشانگرِ ساحت معصیت‌بارِ وی؛ به عبارتی درد و رنج ایوب/ سیاب، کفاره‌ای است برای گناه قابیل. سیاب در همین شعر، امیدوار است که بعد از بهبود یافتن، خلوت گزیند و از خدا درخواست عفو نماید: «**سیُهزَم الداء.../ فأسحبُ الساقَ إلی خَلوه/ أسأل فیها اللهَ أنْ یعفو**» (*همان*: ۳۳۲/۲). کارکرد تصویر قابیل به لحاظ عمودی بی آنکه کارکرد و نقشی محوری داشته باشد در کنار دیگر تصاویر، درد و رنج نهفته در این شعر را که در تصویر مرکزی شعر یعنی ایوب، تبلور یافته، برجسته می‌کند.

۱۶. نتیجه

در این نوشتار، سعی شد با نظر داشتِ جوانبِ مختلف از تأمل در بافت و ساختار هر شعر گرفته تا تحلیلِ پاره‌ای از عناصر و اجزای تشکیل دهندهٔ آن و نیز با توجه به دو محور افقی و عمودی هر شعر، کارکرد و دلالت‌های معنایی این دو هنرسازه در ساختمانِ شعرِ مورد نظر، بررسی شود. سیاب با دستمایه قرار دادن دو شخصیت قابیل و هابیل، تجربه‌های متفاوت و مختلفی را از دوره‌های مختلف زندگی خود تصویر کرده است. این دو هنرسازه در شعرهای مختلف وی، دستخوش دگرگونی‌های مختلف دلالی از رمانتیک گرفته تا مرگ اندیشانه شده و همچنین نقشها و کارکردهای متفاوتی در ساختار هر شعر ایفا نموده‌اند. این دو، در ساختمان یک شعر، در هر دو محور افقی و عمودی، گاه نقشی پویا و مرکزی و برجسته دارند و گاه نقشی ثانوی و حاشیه‌ای؛ به این معنا که این دو هنرسازه، گاه در شعرهایی به کار رفته‌اند که به لحاظ نقشمندی در هر دو محور، خوش درخشیده‌اند؛ اما گاه در محور عمودی و ساختمان کلی بعضی از شعرها نقشی محوری ندارند بلکه تحت الشعاع ضعف ساختاری آن شعرها قرار

گرفته‌اند. برف انبارِ نامها و اسطوره‌های غریب و درونی نشده را می‌توان از موجبات این ضعف ساختاری دانست.

پی‌نوشت‌ها

۱ – هنر سازه *artistic device*، یک تشبیه، یک استعاره، یک کنایه، و... هر نوع وسیله‌ای که بر ساحت جمال شناسیک متن بیفزاید مصداق هنرسازه است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۹–۱۵۰).

۲ - محور جانشینی *paradigmatic axis*، محوری است بر اساس روابط اجزای غایب از پیام و محور همنشینی *syntagmatic axis* ، محوری است بر اساس اجزای حاضر در پیام (نجفی، ۱۳۸۷: ۴۴). این دو محور یا رابطه از اصطلاحات سوسور زبان شناس فرانسویند که یاکوبسون دو قطب استعاری و مجازی خود را در اصل از آرای سوسور در زمینهٔ همین روابط همنشینی و جانشینی بر گرفته است (صفوی[1]، ۱۳۸۳: ۲۹–۲۷). استعاره مبتنی بر اصل شباهت و تکیهٔ اصلی آن بر محور جانشینی و اصل جایگزینی است و مجاز مبتنی بر اصل همجواری و تکیهٔ اصلی آن بر محور همنشینی و اصل ترکیب است (حق شناس، ۱۳۸۲: ۴۰). پیداست که قطب استعارهٔ یاکوبسون، رمز را نیز در بر می‌گیرد؛ ولی مجاز مورد نظر وی با آن چه در بلاغت قدیم مد نظر است متفاوت است.

۳ – متن پیرامونی *paratextuality*، عناصری از قبیل عنوانهای اصلی، عنوانهای فصلها، مقدمه‌ها، یادداشت‌ها، مصاحبه‌ها، آگهی‌ها، آرای منتقدان و نامه‌های خصوصی هستند که در آستانهٔ متن قرار دارند و درک و دریافت خواننده را از یک متن جهت می‌دهند و مهار می‌کنند(*Allen, 2000, pp.103*).

۴ – رابط یا بدیل عینی *objective correlative*، از نگاه الیوت، مجموعه‌ای از چند شیء، [یا] یک وضعیت، [یا] سلسله‌ای از رخدادهایی که تصویرگر تصویر آن عاطفه و احساس خاص باشند (چدویک، ۱۳۷۵: ۹).

۵ – مؤلفهٔ معنایی *semantic component*، مشخصه یا مشخصه‌هایی است که معنای یک واژه را معین کرده و آن را از سایر واژه‌ها متمایز می‌کند. به عنوان مثال ملموس، مفهوم مرد با مؤلفه‌ها و مشخصه‌هایی چون انسان بودن، بالغ بودن و مذکر بودن، معین می‌شود که مؤلفهٔ مذکر بودن، مرد را از زن که فاقد آن مؤلفه است متمایز می‌کند. یا مفهوم مادر با مؤلفه‌هایی چون انسان بودن، مؤنث بودن و فرزند داشتن مشخص می‌شود و با داشتن مؤلفهٔ مؤنث بودن از پدر که فاقد آن مؤلفه است متمایز می‌گردد (صفوی[2]، ۱۳۸۳: ۲۷۸، ۲۷۷، ۱۲۲).

۶ – در حالت وارونگی *inversion*، دو نقش متضاد و وارونه بازنمایی می‌شود که از این دو نقش، یکی می‌تواند شخصیتی مربوط به گذشته و دیگری مربوط به زمان حال باشد (یارمحمدی، ۱۳۹۳: ۱۷۱).

۷ – در حالت نمادین شدگی *symbolization*، کارگزار یا شخصیت خیال اسطوره‌ای نمادین، جای کارگزار واقعی را می‌گیرد (یارمحمدی: ۱۷۲).

۸ – سیاب در حاشیهٔ این شعر توضیح داده که بر اساس یکی از اسطوره‌های چینی پادشاهی تصمیم گرفت ناقوسی بزرگ از طلا و آهن و نقره و مس بسازد اما این فلزات با هم یکی نمی‌شدند مگر این

که به گفتهٔ پیشگویان با خون دوشیزه‌ای باکره آمیخته شوند از این رو کونگای دختر خود پادشاه داوطلب شد و خود را در دیگ ذوب فلزات انداخت و ناقوس ساخته شد و از آن پس بود که ناقوسِ ساخته شده همواره صدای «هیای.. کونگای، کونگای» می‌داد (السیاب، ۲: ۳۲).

۹ – فزونْ متنیت ***hypertextuality***، هر گونه رابطه‌ای است که متن ب یا فزونْمتن یا متن ما بعد ***hypertext*** را با متن الف یا پیش‌ْمتن یا متن ماقبل ***hypotext*** پیوند می‌دهد و در حقیقت متن الف سرچشمهٔ متن ب است. در آثار فزون متنی نوعی گشتار یا دگرگونی معنایی نسبت به پیشْ متن رخ می‌دهد که فهم آن معنا منوط به دانش خواننده از متن پیشین است ***(Allen,2000, pp.107-109)***.

منابع

أبو زيد، نصرحامد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، بيروت، المركز الثقافي العربي،ط٥،١٩٩٩م.

ایزوتسو، توشیهیکو، **خدا و انسان در قرآن، معنی شناسی جهان بینی قرآن**، ترجمهٔ احمد آرام، تهران، شرکت سهامی انتشار، چ ۵، ۱۳۸۱ش.

برتنس، هانس، **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی، چ ۱، ۱۳۸۴ش.

البطل، علي، **شبح قايين بين ايديث سيتويل وبدر شاكر السياب**، بيروت، دارالأندلس، ط ۱، ۱۹۸۴م.

توفيق، حسن، **شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط۱، ۱۹۷۹م.

چدویک، چارلز، **سمبولیسم**، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز، چ ۴، ۱۳۸۵ش.

حسن، عبدالكريم، **الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ۱، ۱۹۸۳م.

حق شناس، علی محمد، **زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته**، تهران، آگه، چ ۱، ۱۳۸۲ش.

السياب، بدر شاكر، **ديوان**، جزءان، بيروت، دارالعودة، ۲۰۰۵م.

السامرايي، ماجد، **رسائل السياب**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ۲، ۱۹۹٤م.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، **رستاخیز کلمات**، تهران، سخن، چ ۳، ۱۳۹۱ش.

صفوی، کوروش[1]، **از زبان شناسی به ادبیات**، ج۲: شعر، تهران، سوره مهر، چ ۱، ۱۳۸۳ش.

ـــــــــــــ[2]، **درآمدی به معنا شناسی**، تهران، سوره مهر، چ ۲، ۱۳۸۳ش.

عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره**، بيروت، دار الثقافة، ط۵، ۱۹۸۳م.

العظمة، نذير، **بدر شاكر السياب وايديث سيتويل**، دمشق، دار علاء الدين، ط۱، ۲۰۰۴م.

کالر، جاناتان، **بوطیقای ساخت‌گرا**، ترجمه کوروش صفوی، تهران، مینوی خرد، چ ۱، ۱۳۸۸ش.

ـــــــــــــ **نظریهٔ ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز، چ ۲، ۱۳۸۵ش.

الكتاب المقدس، العهد القديم، بيروت، دار المشرق، ط ۵، ۱۹۹۹م.

کتاب مقدس، بریتانیا، انتشارات ایلام، چ ۳، ۲۰۰۲م.

نجفی، ابوالحسن، **مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی**، تهران، نیلوفر، چ ۱۰، ۱۳۸۷ش.

یارمحمدی، لطف الله، **درآمدی به گفتمان انتقادی**، تهران، هرمس، چ ۲، ۱۳۹۳ش.

*Allen.Graham, **Intertextuality**, London&NewYork,Routledge,1st published, 2000.*

*Badawi. M.M, **A critical introduction to modern Arabic poetry**, Cambridge university press, London, 1975.*

*Bressler. Charles.E, **literary Criticism, An Introduction, Theory and Practice**, U.S.A, Longman, 5th Edition, 2012.*