

• دریافت ۹۴/۹/۲۹

• تأیید ۹۵/۱۲/۴

ناسازواری تصویری در شعر سیاسی و اجتماعی بدرشاگر سیاب

مجتبی بهروزی*، حسین ابویسانی**

عدنان اشکوری***، هومن ناظمیان****

چکیده

ناسازواری تصویری، تکنیکی است مبتنی بر بیان تناقض بین دو تصویر متقابل از شرایط معاصر یا برخی از داده‌های میراثی و برخی اوضاع معاصر. شاعر با بهره‌گیری از چنین شگردی، گاه جهت بیان اندیشه‌های درونی خود، به سخن گفتن در لفافه گرایش پیدا می‌کند و با ایجاد ارتباط میان ناسازه‌های موجود در یک قصیده، ناهمخوانی بین شرایط فعلی و وضعیت آرمانی را اثبات می‌کند. ناسازواری تصویری به عنوان یکی از اساسی‌ترین دستمایه‌های شعر سیاسی و اجتماعی سیاب است که از طریق آن به صورت زیرکانه و غیر مستقیم به نقد چالش‌های جامعه خود می‌پردازد. وی در بیشتر مواقع با فراخوانی میراث ادبی، تاریخی، دینی، ملی و دگرگونی دلالت‌های میراثی فراخوانی شده به دلالت‌های معاصر و متناقض، در شعر خود فضایی می‌گشاید که گذشته طلایی عرب‌ها را در مقابل شرایط معاصر جامعه عربی و به ویژه عراق قرار می‌دهد. با توجه به گستردگی شکل دوم ناسازواری تصویری و نظر به فراخوانی شخصیت، حکایت و متون میراثی و دگرگونی متناقض آنها و همچنین پنهانی‌تر بودن معنا در بافت شکل دوم، شاعر از نوع دوم ناسازواری تصویری بهره‌ی بیشتری جسته است. سیاب این شگرد را بیشتر برای مقابله با ظلم حاکمان و سرکوبگری‌های سیاسی، تمسخر عقب ماندگی جوامع عربی و عراق، بیداری آنها، تشویق به مقابله با استعمار و... برگزیده است. پژوهش حاضر با روش توصیفی و تحلیلی گونه‌های مختلف ناسازواری تصویری را در شعر سیاسی و اجتماعی سیاب شناسایی و مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: بدرشاگر سیاب، ناسازواری تصویری، شعر سیاسی و اجتماعی، میراث.

mojtababehrooz@uoz.ac.ir

abavisani@khu.ac.ir

eshkevari@tmu.ac.ir

nazemian@khu.ac.ir

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، زابل (نویسنده مسئول)

** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران.

*** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران.

**** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران.

مقدمه

کشور عراق در دوره‌ی معاصر به دلیل رویدادهای مهم سیاسی، تاریخ پرفراز و نشیبی را پشت سر نهاده است. این کشور به دلیل برخورداری از منابع عظیم زیرزمینی همواره مورد توجه قدرت‌های استعمارگر بوده و به دلیل عدم ثبات سیاسی عرصه تاخت و تاز حاکمان مستبد گشته است. در این میان شاعران متعهدی چون بدر شاگر سیاب با سرودن اشعار سیاسی و اجتماعی، در آگاهی و بیداری مردم و تشویق آنان به قیام و مقابله با ظلم و استبداد نقش به سزایی ایفا کردند. «در آن سال‌ها، دنیا از نگاه سیاب به دو قطب استعمار سرمایه داری و سوسیالیسم دمکراتیک تقسیم می‌شد و جامعه نیز در رویکرد سیاسی او، به دو دسته‌ی سرمایه‌دار بهره‌مند و کارگر فقیر قابل تقسیم بود». (بلاطه، ۲۰۰۷: ۴۸-۴۹). از این رو و به دلیل فزاینده‌ی فقر و گرسنگی تناقض‌های جامعه معاصر، سلطه بیگانگان و احتکار ثروت دولت، فقر و گرسنگی مردم، تشدید سرکوب‌های پلیسی و عقب ماندگی‌های فکری در جوامع عربی و به خصوص عراق در دهه‌های گذشته، باعث شد که بدر شاگر سیاب معانی و تصاویر متناقض در قصاید خویش بازآفرینی کند. وی در راستای ترسیم چنین تصاویر متناقضی به تکنیک ناسازواری تصویری روی می‌آورد، به طوری که در اکثر شعرهای سیاسی و اجتماعی او می‌توان این تکنیک را ردیابی نمود. سیاب با بهره‌گیری از چنین شگردی در تابلوهای گوناگون چهره و عملکرد شخصیت‌های اسطوره‌ای را دگرگون و متحول می‌کند و تصاویری کاملاً متناقض با دلالت‌های اصلی آنان ارائه می‌دهد. بهترین گونه‌های ناسازواری تصویری در شعر سیاب که در بردارنده لایه‌های پنهان و دلالت‌های متناقض است، از خلال فراخوانی همین شخصیت‌های اسطوره‌ای شکل می‌گیرد. ناسازواری تصویری در دل مخاطب شعر سیاب «تأثیری بسیار عمیق‌تر از تصویر مستقیم به جای می‌گذارد؛ زیرا باعث می‌شود از مفهوم "ضد" عمق احساس و تجربه شعر را درباره مفهوم مورد نظر درک و لمس کند.» (رجایی، ۱۳۸۱: ۱۲۳) در

همین راستا این پژوهش با تحلیل و تطبیق ناسازواری تصویری که بافت کلی بسیاری از اشعار سیاسی و اجتماعی سیاب را تشکیل می‌دهد، لایه‌های پنهان و دلالت‌های متناقض کشف نشده در شعر وی را آشکار و دامنه هر یک از انواع این ناسازواری رایج در اشعار او را مشخص می‌نماید. این جستار الگوی ناسازواری تصویری عشری زاید را مبنای خویش قرار داده است.

سؤالات و فرضیات پژوهش: جستار حاضر بر مبنای دستیابی به پاسخ چند سؤال اساسی بنیان نهاده شده است: ۱- سیاب با بهره‌گیری از ناسازواری تصویری چه اهدافی را در شعر سیاسی و اجتماعی خود دنبال می‌کند؟ ۲- کدام نوع از ناسازواری تصویری در شعر سیاسی و اجتماعی شاعر نمود بیشتر و کمتری دارد؟ ۳- تا چه میزان سیاب توانسته با فراخوانی گنجینه‌ها و پردازش ناسازهای هنری، تصاویر و مضامین نوین و زیبایی را در شعر خود بیافریند و خواننده را به کنکاش لایه‌های پنهان و دلچسب شعرش وادارد؟

فرضیه‌های تحقیق بدین شرح است: ۱- به نظر می‌رسد که شاعر با بهره‌گیری از این تکنیک درونمایه‌ها و اهدافی چون: نقد شرایط سیاسی و نابسامانی‌های اجتماعی عصر خویش، سرزنش ظلم و سرکوبگری شایع در جوامع عربی و به ویژه عراق و تشویق به مقابله با استعمار و... را در شعر سیاسی و اجتماعی خود پرورانده باشد. ۲- با توجه به گستردگی شکل دوم و زمینه دگرگونی نمادهای میراثی برای بیان دلالت‌های معاصر و همچنین پنهانی‌تر بودن معنا در بافت آن، به نظر می‌رسد که شاعر از نوع دوم بهره‌ی بیشتری جسته است. ۳- نظر به فراخوانی شخصیت، نماد و متون میراثی و دگرگونی متناقض آنها و همچنین عدم تصریح ویژگی‌های یکی از طرفین ناسازواری، به نظر می‌رسد شاعر توانسته باشد با بهره‌گیری از این تکنیک، تصاویر و معانی زیبایی را بیافریند و با خلق ابهام هنری خواننده را به کنکاش معانی پنهان وادار نماید.

اهداف تحقیق به این شرح است: الف) تلاش برای نشان دادن انواع ناسازواری تصویری در شعر بدر شاگر سیاب و تحلیل ویژگی های شکلی آنها. ب) گذر از معانی ظاهری قصایدی که بافت اصلی آنها را ناسازواری تصویری تشکیل می دهد و دستیابی به دلالت های کشف نشده که مقصود شاعر است. ج) کشف و تحلیل پیوندهای موجود بین دو ناسازه معاصر و میراث و آشکار نمودن دگرگونی دلالت های آنها برای آفرینش ناسازواری تصویری در شعر بدر شاگر. د) پررنگ نمودن مهم ترین موضوعات و اهداف سیاسی و اجتماعی که شاعر برای ابراز آنها به اسلوب ناسازواری تصویری روی آورد.

ضرورت پژوهش: علی رغم انجام پژوهش های متعدد و متنوع در مورد زندگی و شعر بدرشاگر سیاب، اهمیت پژوهش حاضر از این منظر است که با رهیافتی نو و متفاوت نسبت به سایر پژوهش ها، ناسازواری تصویری را در شعر سیاسی و اجتماعی شاعر تحلیل می کند. در همین راستا این جستار با تحلیل و تطبیق ناسازواری که بافت کلی بسیاری از اشعار سیاسی سیاب را تشکیل می دهد، لایه ها و دلالت های متناقض کشف نشده در شعر وی را آشکار و دامنه هریک از انواع این ناسازواری رایج در اشعار شاعر را مشخص می کند.

پیشینه پژوهش: از میان مهم ترین آثاری که درباره ی ناسازواری و ناسازواری تصویری نگاشته شده اند، می توان به موارد ذیل اشاره نمود: ۱- کتاب المفارقة و صفاتها تألیف دی. سی. میویک و ترجمه دکتر عبدالواحد لؤلؤة ۲- و کتاب ناصر شبانه تحت عنوان المفارقة فی الشعر العربی الحدیث. نویسنده در بخش تطبیقی کتاب به تشریح انواع ناسازواری، در شعر امل دنقل، محمود درویش و سعدی یوسف، می پردازد. ۳- و اثر دیگری به نام عن بناء القصيدة العربية الحديثة تألیف علی عشری زاید که وی در یک فصل چهارچوب ناسازواری تصویری را طراحی می نماید.

و از جمله مقالات در این زمینه، مواردی است چون: ۱- «المفارقة» از نبیله

ابراهیم (مجله فصول، عدد ۴، سال ۱۹۸۷ م). ۲- «ناسازواری هنری در شعر امل دنقل» نوشته سید رضا موسوی، رضا تواضعی (مجله الجمعية العلمية الایرانیة للغة العربیة وآدابها، دوره ۸، شماره ۲۲، بهار ۱۳۹۱، صص ۱۸۹-۲۲۲). شعر سیاسی و اجتماعی سیاب نیز پیش از این از زاویه های گوناگون بررسی شده و برخی از پژوهش های انجام شده در آن، بدین قرار است: ۱- کتاب بدر شاگر السیاب دراسة فی حیاته و شعره اثر إحسان عباس. ۲- و کتاب الرمز الأسطوری فی شعر بدر شاگر السیاب نوشته علی عبدالمعطی البطل. و مقالاتی از قبیل: «دراسة لعنصر اللون فی أشعار بدر شاگر السیاب الأسود والأبیض نموذجاً» به قلم دکتر نرگس انصاری و دکتر طیبیه سیفی (فصلنامه إضاءات نقدیة، سال سوم، عدد ۱۱، پاییز ۱۳۹۲، صص ۱۳۱-۱۴۶) و «المبنى الإزدواجی فی شعر بدر شاگر السیاب» نوشته معصومه نعمتی و دیگران، (مجله اللغة العربیة وآدابها، سال ۷، شماره ۳، سال ۱۴۳۲، صص ۷۹-۱۰۲)

بدیهی است که هر یک از آثار فوق حاوی اطلاعات ارزشمندی است؛ اما در میان این آثار فقط کتاب علی عشری زاید موضوع ناسازواری تصویری را در قالب نمونه هایی محدود، مورد بررسی قرار داده است و گویا که این نویسنده، بیشتر طراحی چهارچوب ناسازواری تصویری را مد نظر داشته و شاید که همین محدودیت نمونه های شعری و از طرف دیگر گستردگی این نوع ناسازواری در کتاب عشری زاید، تا حدودی باعث پیچیدگی موضوع می گردد. به همین خاطر نیاز به پژوهش هایی که به صورت تطبیقی، همه نمونه های ناسازواری تصویری را در شعر شاعران بررسی کند، احساس می شود و بدین سبب که هیچ اثری به شکل مستقل و با نگاه نقدی، موضوع ناسازواری تصویری را در اشعار بدر شاگر سیاب مورد تحلیل و بررسی تطبیقی قرار نداده است، پژوهش حاضر با رهیافتی نو و متفاوت با سایر پژوهش ها، ناسازواری تصویری را در شعر سیاسی - اجتماعی سیاب، شناسایی و تحلیل می کند.

ناسازواری

از جمله شیوه‌های تازگی و حیات بخشی به عناصر واژگانی و معانی، استفاده از ناسازه‌های هنری در بیان و معانی است که با خلق تصاویر متناقض در شعر، معانی جدیدی را به ارمغان می‌آورد و ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت معنای حقیقی که در ورای معنای ظاهر است، وا می‌دارد. این تکنیک شعری که در آن اجتماع و هم‌زیستی میان دو طرف ناسازوار رخ می‌دهد، ناسازواری نام دارد و ارزش زیبایی آن، از آن روست که به گفته کزازی «دیگر از گونه‌های ناسازی که نیک‌پندار خیز است و ارزش زیباشناختی بسیار می‌تواند داشت، آن است که دو ناساز در همان هنگام که ناسازند با هم پیوند و همبستگی داشته باشند، مانند دو روی سکه که با همه ناسازی، سخت با هم پیوسته‌اند و از یکدیگر جدایی نمی‌توانند گرفت.» (کزازی، ۱۰۷: ۱۳۷۳) ناسازواری در ادبیات غربی به نام Irony شناخته می‌شود که نخستین بار در کتاب جمهوری افلاطون به کار گرفته شده، از طریق فلسفه وارد ادبیات گردیده است. واژه آیرونی در عربی به اسم «المفارقة» شناخته می‌شود. برخی المفارقة را در فارسی معادل متناقض نما و در لاتین معادل Paradox می‌شناسند. البته نباید از نظر نهان داشت که ناسازواری (المفارقة) و متناقض نما (التناقض الظاهري) با وجود شباهت در برخی زمینه‌ها در حقیقت کاملاً متفاوت هستند؛ اساسی‌ترین تفاوت بین این دو تکنیک نخست آن است که در متناقض نما دو پایه تشکیل دهنده تضاد در کلام موجود است، در حالی که در ناسازواری بیشتر مواقع یک طرف تضاد در ظاهر کلام و طرف دیگر در سخن نهفته است. دیگر اینکه در متناقض نما، دایره تضاد از حد ترکیب، جمله و بیت پا فراتر نمی‌نهد، در صورتی که تناقض در ناسازواری و به ویژه ناسازواری تصویری همه یا بیشتر اجزای قصیده را شامل می‌شود. به هر روی در میان پژوهش‌های ادبی، بلاغی و نقدی قدیم عربی و فارسی، علی‌رغم وجود صنعت‌هایی چون طباق، مقابله، تهکم، سخریه، تجاهل عارف و دیگر

تصویرهای بدیعی متکی بر تضاد، تکنیک ناسازواری ناشناخته مانده است. نبیله ابراهیم، ضمن مردود دانستن تلاش‌های ناقدان برای ریشه‌دار کردن فن ناسازواری در بلاغت قدیم عربی بیان می‌کند: «فن ناسازواری از شناخت بلغای عرب پنهان ماند، هر چند گاهی به شیوه آن عمل کردند، با وجود این از دایره‌ی تهکم و تمسخر و لطیفه، مدح شبیه بالذم و عکس آن خارج نشدند.» (نبیله، ۱۹۸۷: ۱۴۰) محمد العبد نیز وجود اصطلاح ناسازواری (المفارقة) را در منابع بلاغی و زبانی قدیم عربی رد می‌نماید. (العبد، ۱۹۹۴: ۲۳) ناصر شبانه واژه مفارقة (ناسازواری) را در اصل ترجمه اصطلاح غربی آیرونی، می‌داند. (شبانه، ۲۰۰۲: ۲۸)، اما در عصر حاضر، به پیروی از نقد غربی و پژوهش‌هایی که در باب تضاد با رویکرد نوین انجام گرفت، به آفرینش معنای ناسازواری و استفاده از آن به عنوان تکنیکی جدید در شعر معاصر انجامید. رشد و تحول این فن شعری در ادبیات اروپایی و به تبع آن در ادبیات عربی، باعث کاربرد زیاد و گوناگونی آن شد تا جایی که حتی تعاریف و مفاهیم آن هم متعدد و گاه متفاوت گردید. ناسازواری در ادبیات اروپایی گاه به مفهوم «اسلوب بلاغی که در آن بافت سخن با معنای ظاهری و لغوی آن در تعارض کامل است.» (همان: ۲۵) و پاره‌ای به معنای «سخن گفتن در مورد چیزی که نقیض آن مورد نظر است.» (میویک، ۱۹۹۳: ۲۹) یا «سخن گفتن به شیوه‌ای که نه یک تفسیر بلکه مجموعه پایان ناپذیری از تحلیل‌ها را برانگیزد.» (همان: ۴۲) و در ادبیات عربی به تأثیر از ترجمه انگلیسی به معنای «تضاد بین معنای صریح گفته شده با معنای غیر مستقیم آن» (العبد، ۱۹۹۴: ۲۳) به کار می‌رود. ناسازواری تصویری به عنوان یکی از نمونه‌های فراوان این شگرد به شمار می‌آید که علی‌عشری زاید مفهوم و چهارچوب آن را به دقت ترسیم می‌کند. وی ناسازواری تصویری را تکنیکی فنی می‌شناسد که شاعر معاصر از آن بهره می‌گیرد تا با ایجاد ارتباط بین ناسازوها، تناقض میان دو تصویر را نشان دهد. در حقیقت ناسازواری تصویری، تکنیکی است مبتنی بر بیان

تناقض بین دو تصویر معاصر از یک امر یا بیان تناقض بین برخی از داده‌های میراثی و برخی شرایط معاصر. در این نوع ناسازواری، تناقض در بیشتر موارد، تمامی قصیده را شامل می‌شود. (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۳۰) برای آفرینش ناسازواری تصویری در شعر معاصر و بر اساس دو سویه بودن آن، عشری زاید دو شکل اساسی را ترسیم می‌کند: ۱- ناسازواری تصویری متکی بر دو پایه معاصر ۲- ناسازواری تصویری مبتنی بر میراث، که هر یک از این شکل‌ها از نظر ساختار و اسلوب تناقض به بخش‌های متعددی تقسیم می‌شوند. (همان: ۱۳۲)

ناسازواری تصویری در شعر بدر شاگر سیاب

شرایط پیچیده سیاسی و اجتماعی دوران معاصر و فزاینده‌گی و ریشه‌داری تناقض‌های جامعه در برخی کشورهای عربی و به ویژه عراق، در کنار انگیزه‌های هنری باعث می‌شود تا سیاب برای بیان اندیشه‌های درونی خود به استفاده از تکنیک ناسازواری تصویری و خلق ابهام هنری روی آورد. شعر سیاسی و اجتماعی سیاب به عنوان یکی از بهترین نمونه‌های شعر معاصر به شمار می‌آید که شکل‌های مختلف ناسازواری تصویری در آن با هنرنمایی پی ریزی شده است.

ناسازواری تصویری مبتنی بر دو طرف معاصر

در این شیوه شاعر، برای ابراز هر دو طرف ناسازوار، از واقعیت و تناقض‌های جامعه معاصر مدد می‌جوید. (همان: ۱۳۳) این شکل خوداز نظر ساختار و اسلوب تناقض میان دو طرف به دو بخش تقسیم می‌گردد:

ناسازواری تصویری با طرفین معاصر و ذکر ویژگی‌های کامل هر طرف

در این نمونه شاعر، طرف اول تشکیل دهنده ناسازواری را با همه عناصر و چهارچوبش به صورت کامل ذکر می‌کند و سپس سویه دوم را با تمام ویژگی‌هایش

می‌آورد و از طریق تقابل بین این دو قطب، ناسازواری شکل می‌گیرد و تناقض بین آنها آشکار می‌گردد. (همان: ۱۳۴) قصیده «الاسلحة و الاطفال» سیاب در بردارنده چنین شکلی می‌باشد. نخستین ناسازواری در این قصیده برآمده از تناقضی است میان دو واژه «الاسلحة» نماد خشونت و مرگ و «الاطفال» نماد معناهایی چون لطافت و تولد. سیاب که ساختار و تصویر کلی این قصیده را بر اساس تقابل و دوگانگی استوار نهاده است، (عباس، ۱۹۹۲: ۱۳۴) نخست به ترسیم دنیای کامل کودکان زیر سایه‌ی آرامش و صلح می‌پردازد. شاعر جهت برجسته‌سازی این صورته‌ها، به ترسیم تصویرهای جزئی روی می‌آورد. وی در بندهای نخست از پاکی کودکان و آرامش آنان و تمامی رفتارهای کودکانه سخن می‌گوید.

۱- عصافیرُ أم صبیةٌ تمرُّحُ... / وأقدامُها العاریة... / سَرَتْ عَبْرَ حَقْلِ مِنَ السَّنْبِلِ
 ۲- وغممةُ الأمِّ بِاسْمِ الولیدِ / تُناغیه فی یومِهِ الاوَّلِ ۳- وَكَمْ مِنْ أَبٍ آیِبٍ فی الْمَساءِ /
 إلی الدَّارِ مِنْ سَعِیهِ الْبَاکِرِ / وَقَدْ زَمَّ مِنْ ناظِرِهِ الْعَناءِ / تَلْقَاهُ فی الْبَابِ طِفْلٌ شَرُودِ /
 يُکَرِّزُ بِالصَّحْکَةِ الصَّافِیةِ... / وَتَزْرَعُ آفاقَهُ الدَّاجِیةِ / نَجُوماً وَتُنْسِیهِ عِباءُ الْقُیُودِ ۴-
 وَهُمْ فی لِبالی الشَّتاءِ الطَّوَالِ / رَبِیعٌ مِنَ الدَّفءِ وَالْعافیةِ / تَلْمُ الْعِجائِزُ فیهِ الْوَرُودِ /
 وَیَلْمَحْنَ عَهْدَ الصَّبَا ثانیةِ / ... / وَیرْقِصَنَّ بَیْنَ التَّلالِ ۵- وَأُغْنِیةٌ مِنْ أَغانِی الطَّرِیقِ /
 یَلْحَنُ سِوِی لَحْنِها الاوَّلِ (السیاب، ۲۰۰۲: ۲۹۸) ۱

پس از آنکه شاعر به توصیف زندگی کودکان در سایه‌ی صلح پرداخت، به تصاویر کاملاً متناقض روی می‌آورد و حالت‌های ناسازوار تمامی تصویرهای قبلی را ترسیم می‌کند. وی که در مقطع‌های پیشین از شادی مادران هنگام تولد کودکان سخن گفته بود، اکنون از ماتم‌زدگی مادران در غم از دست دادن گنجشک‌های آوازخوانشان (کودکان) می‌سراید:

وَأُمُّ کما اسْتَوْحِشَتْ فی الْخَرِیفِ... / وَفَرَّتْ عَصافِیرُها الشَّادِیةِ (همان: ۲۹۹) ۲
 و کودکانی که دیروز با خنده خود اندوه و خستگی کار را از چهره پدر می‌زدودند،
 امروز گلوله‌ها کوچه را از وجود آنان و خنده‌هایشان زدوده است تا هیچ مرهمی برای

خستگی‌های پدر یافت نشود:

رصاصٌ لِيَخْلُوَ هَذَا الطَّرِيقَ / مِنَ الضَّحَكَةِ الثَّرَةِ الصَّافِيَةِ / وَمَنْ يَرْتَمِي فَوْقَ صَدْرِ
الْأَبِ / إِذَا عَادَ مِنْ كَدِّهِ الْمُتَعَبِ (همان: ۳۰۱) ۳

اینان که در شب‌های زمستان با جمع شدن اطراف بزرگان و شنیدن قصه‌های
کودکانه گرما بخش محفل خانواده بودند، اکنون با مرگشان گویا که داستان‌های
کودکانه هم از بین رفته است؛ زیرا که طاغوتیان طاقت شنیدن آوازشان را ندارند:
وَلَا قِصَّةً فِي لِيَالِي الشِّتَاءِ / لَأَنَّ الطَّوَاغِيتَ لَا يَسْمَعُونَ / صَدَاخَ الْعَصَافِيرِ فِي
الْمَغْرِبِ (همان: ۳۰۶) ۴

تصویر سازی سیاب از بحران‌های جنگ و ویرانی ادامه می‌یابد، تا اینکه نشان
می‌دهد خرمن‌زارها که دیروز جایگاه بازی کودکان بوده است، امروز زیر آتش جنگ نه
نشانی از آنها مانده است و نه از کودکان بازیگوش:

فَلَا بَيْدُرٌ فِي سُهُولِ الْعِرَاقِ / وَ لَا صَبِيَّةٌ فِي الضُّحَى يَلْعَبُونَ (همان: ۳۰۶) ۵
شاعر در ادامه با تصویر ناسازوار دیگری صدای کودکان و صدای جنگ افروزان را
مقابل یکدیگر قرار می‌دهد:

و أَلْحَانُهَا الْحُلُوَّةُ الصَّافِيَةُ / تَغْلَغَلُ فِيهَا نَدَاءُ بَعِيدٍ / حَدِيدٌ عَتِيقٌ / رصاصٌ / حَدِيدٌ.
(همان: ۲۹۹) ۶

سیاب گاه در اشعار سیاسی خود به نقد حاکمانی می‌پردازد که جامعه را به سمت
دو سویه بودن کشانده اند. وی در این گونه سروده ها مدام از دو قطب کاملاً
ناسازواری سخن می‌گوید که سویه ی نخست آن را اندک ثروتمندان بی درد تشکیل
می‌دهد و قطب مخالف این دسته را زندگی اکثریت مردم عراق در بر می‌گیرد. بدر
شاگر در قصیده‌ی "رثاء فلاح" حتی مرگ این دو گروه را کاملاً متناقض و متفاوت
می‌بیند و به تصویرسازی های ناسازوار از نوع مردن و تشیع و سوگواری بر این دو
دسته اشاره می‌کند. شاعر، نخست از مرگ تهیدستان سخن می‌گوید؛ درمندی که

در تشییع پیکرشان جز خانواده کسی جنازه آنان را همراهی نمی‌کند و جز فرزندان‌شان هیچ کس برایشان سوگواری نیست، اما سمت مخالف صورت‌های فوق را تصویرسازی مرگ ثروتمندانی در بر می‌گیرد که گویا مرگشان مصیبتی جانکاه بوده است و شاعران جیره خوار برایشان سوگ سرایی و گله‌های زران‌دوزان، جنازه را تشییع می‌کنند. سیاب در قصاید گوناگونی چون "مأساة المیناء"، "إلى حسان الكوخ" و... به ترسیم چنین فضا و تصویرهای متناقضی می‌پردازد.

ناسازواری تصویری با دو سویه معاصر و ذکر ویژگی‌های جزئی هر طرف

در شکل دوم از اشکال ناسازواری تصویری با دو طرف معاصر بر خلاف نوع اول، شاعر هریک از طرفین را به صورت کامل در مقابل هم قرار نمی‌دهد، بلکه آنها را به مجموعه‌ای از عناصر جزئی تقسیم می‌کند و هر عنصر را در مقابل طرف متناقض آن قرار می‌دهد و بدین ترتیب ناسازواری در دو سطح انجام می‌پذیرد؛ نخست بین عنصرهای جزئی و سپس از تجميع این جزئیات در سطح کلی. (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۳۴) قصیده «انشودة المطر» بهترین نمونه‌ی بیانگر این نوع از ناسازواریست. سیاب در آن به فراخور بافت متن دلالت‌های بی‌شماری را در واژه نمادین باران انشا می‌کند و مفاهیم تقیض و متضادی چون خشکسالی و حاصلخیزی، روشنایی و تاریکی و مرگ و تولد بر آن حمل می‌کند. این سروده از تعداد بیشمار تناقض و تصویرهای ناسازوار جزئی تشکیل یافته که در نهایت از مجموع این جزئیات، ناسازواری کلی در بافت قصیده شکل می‌گیرد. قطب اول ناسازواری کلی این قصیده را وضعیت سیاسی امروز عراق و سیطره استعمار بر تمامی ثروت‌های آن تشکیل می‌دهد، در حالی که مردم عراق از گرسنگی ناله می‌کنند و طرف دوم آن بیانگر آینده عراق است که شاعر امید به خرمی و حاصلخیزی و گشایش در زندگی مردم آن دارد. بند نخست این شعر، تصاویری است زیبا از نخلستان، ایوان، سحر و مهتاب، رقص نور و تپش‌های

ستارگان و تاکستان تازه به برگ نشسته که همگی نشان از شادی و امید و تولد دارند، همراه با تصویرهای متضادی از آرامش گرمی در زمستان و لرزش و سردی باد پائیزی و مرگ و میلاد و تاریکی و روشنایی. در تصویرهای بعدی سیاب با ترسیم نخستین قطره‌ی باران و پشته‌های ابر به تصویرسازی شادی کودکان می‌پردازد، اما این شادی کودکان ناشی از باران دیری نمی‌پاید که به تصویری متناقض، یعنی خمیازه آسمان و ریزش اشک‌های سنگین ابرها و پریشانی کودکان بدل می‌گردد و باران برخلاف مفهوم واقعی اش، یعنی فرح بخشی به ناگاه علت اندوه و تباهی می‌گردد:

أَتَعْلَمِينَ أَيُّ حُزْنٍ يَبْعَثُ الْمَطَرُ؟ (السیاب، ۲۰۰۲: ۲۵۴-۲۵۵) ۷

سیاب در ادامه بیشتر نمادهای متناقضی که از باران در این قصیده ارائه داده بود، با یکدیگر جمع می‌کند؛ دلالت‌هایی چون خون ریخته شده، گرسنگی، عشق، کودکی و مرگ:

كَالْدَمِ الْمُرَاقِ، كَالْجِيَاغِ / كَالْحُبِّ، كَالْأَطْفَالِ، كَالْمَوْتِ، هُوَ الْمَطَرُ (همان: ۲۵۵) ۸
وی در تصویر بعدی، متناقض با مفاهیم اندوه، پوچی و انفعال، بار معنایی پویایی را بر واژه باران حمل می‌کند و از آن قیام در برابر حکومت ظالم را اراده می‌کند:
أَكَاذُ أَسْمَعُ الْعِرَاقَ يَذْخَرُ الرُّعُودُ / وَيَخْزُنُ الْبُرُوقُ فِي السُّهُولِ وَالْجِبَالِ (همان: ۲۵۵) ۹

پس از این تصاویر، تابلوهای اصلی این سروده ترسیم می‌گردد و شاعر اصلی‌ترین تصویرهای ناسازوار آن را ترسیم می‌کند. آغاز این تصاویر چنین است، که با وجود سیراب شدن نخلستان‌های عراق از آب باران و علی رغم وجود غله‌های فراوانی که در خرمن‌زارهای عراق موج می‌زند، اما از گرسنگی مردم کاسته نمی‌شود و اوضاعشان وخامتی فزاینده دارد. «راز این تناقض در کلاغ‌ها و ملخ‌هایی نهفته است که به دست رنج مردم دراز دستی می‌کنند.» (طهماسبی، ۱۳۹۰: ۱۹۱)
و فِي الْعِرَاقِ جَوْعٌ / وَيَنْثُرُ الْغَلَالُ مُوسِمَ الْحَصَادِ / لِتَشْبَعَ الْغُرَبَانُ وَالْجِرَادُ و

تَطْحَنُ الشَّوَانَ وَالْحَجَزُ / رَحَى تَدْوُرُ فِي الْحَقُولِ ... حَوْلَهَا بَشَرُ / مَطَرٌ ... مَطَرٌ ...
مَطَرٌ... (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۵۵-۲۵۶) ۱۰

بار دیگر همین تصاویر با عباراتی دیگر تأکید می‌شود.

وَمُنْدُ أَنْ كُنَّا صِغَارًا، كَانَتْ السَّمَاءُ / تَغِيْمُ فِي الشِّتَاءِ / وَيَهْطُلُ الْمَطَرُ / وَكُلَّ عَامٍ
حِينَ يَعْتَشِبُ الثَّرَى، نَجْوَعُ / مَا مَرَّ عَامٌ وَالْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جَوْعٌ (همان: ۲۵۶) ۱۱ شاعر
که در بند پایانی سروده خود از خون بردگان و اشک گرسنگان و برهنگان، امید به
گشایش دارد و در انتظار تبسم است، در آغاز همین بند و در تصویرهایی ناسازوار از
وضعیت عراق و مردم و بیگانگان ساکن در آن سخن می‌گوید.

و يَنْثُرُ الْخَلِيجُ مِنْ هَبَاتِهِ الْكَثَاثُ / عَلَى الرَّمَالِ، رَغْوَةَ الْأَجَاثِ وَالْمَحَاثُ / وَ مَا تَبَقَّى مِنْ
عَظَامِ بَائِسٍ غَرِيقٍ / مِنْ لُجَّةِ الْخَلِيجِ وَالْقَرَارُ / وَ فِي الْعِرَاقِ أَلْفُ أَفْعَى تَشْرَبُ الرَّحِيقُ /
مِنْ زَهْرَةِ يَرْبُهَا الْفَرَاتُ بِالتَّدَى. (همان: ۲۵۷) ۱۲

سیاب در بندهای پایانی از طریق ناسازه‌های تصویری، تناقض ظالمانه بین دو
وضعیت عراق فعلی را پر رنگ می‌کند. تناقضی که سوبه‌ی اول آن را فرزندان عراق
تشکیل می‌دهند که یا در عراق مانده‌اند و به هنگام درو، آسیابشان، سنگ و کاه آرد
می‌کند یا در پی لقمه نانی به کشورهای خلیج مهاجرت کرده و امروزه استخوان‌های
آنان در کف خلیج مرگ می‌نوشند، اما قطب دوم این ناسازواری‌ها را کلاغ‌ها و
ملخ‌هایی تشکیل می‌دهد که بدون اندک زحمتی از دسترنج مردم عراق سیر می‌خورند
و هزاران ازدهایی که از شکوفه‌های فرات عسل می‌نوشند و اینگونه از طریق بیان
تصویرهای ناسازوار جزئی و متفاوت در هر بند، ناسازواری تصویری کلی که روح آن بر
تمامی سروده سیطره دارد، شکل می‌گیرد.

قصیده دیگری که در بردارنده چنین شکلی از ناسازواری است، سروده «العودة
لجیکور» است که ناسازواری کلی در آن حاصل رؤیاری و تقابل شهر و روستا و
جیکور نقش بسته در خیال شاعر با جیکور واقعی که رنگ شهر به خود گرفته، است.
شاعر در سروده خود در برابر ناکامی‌های سیاسی، دردهای روحی و رنج‌های

اجتماعی، از شهر فراریست و آرمانشهر خود (جیکور) را تصور می‌کند و رؤیای بازگشت به سوی آن را در سر می‌پروراند.

عَلَى جَوَادِ الْحَلِيمِ الْأَشْهَبِ / أُسْرِيتُ عَبْرَ التَّلَالِ / أَهْرَبُ مِنْهَا مِنْ ذُرَاهَا الطَّوَالِ /
مِنْ سُوقِهَا الْمُكْتَظِّ بِالْبَائِعِينَ / مِنْ صُبْحِهَا الْمُتَعِبِ / مِنْ لَيْلِهَا النَّايِحِ وَالْعَابِرِينَ / مِنْ
نُورِهَا الْغَيْهَبِ / مِنْ رَبِّهَا الْمَغْسُولِ بِالْخَمْرِ / مِنْ عَارِهَا الْمَخْبِوءِ بِالزَّهْرِ / مِنْ مَوْتِهَا
السَّارَى عَلَى التَّهْمِزِ ... لَوْ أَنَّ شَمْسَ الْمَغْرِبِ الدَّامِيَةَ / تَبْتَلُ فِي شَطِئِهِ أَوْ تُشْرِقُ
(همان: ۲۲۸) ۱۳

سیاب بعد از فرار از طبیعت، مادیگرایی و معنویت رنگ باخته ی شهر، زیر خورشید تابان در طبیعت زیبا و بخشنده جیکور پرسه می‌زند.

عَلَى جَوَادِ الْحَلِيمِ الْأَشْهَبِ / وَ تَحْتَ شَمْسِ الْمَشْرِقِ الْأَخْضَرِ / فِي صَيْفِ جِيكُورِ /
أُسْرِيتُ أَطْوَى دَرَبِ النَّائِي / بَيْنَ النَّدَى وَالزَّهْرِ وَالْمَاءِ / أَبْحَثُ فِي الْأَفَاقِ عَنْ
كُوكَبٍ / عَنْ مَوْلِدٍ لِلزَّوْجِ تَحْتَ السَّمَاءِ / عَنْ مَنَبَعٍ يَرُوي لَهْيَبَ الظَّمَاءِ / عَنْ مَنْزِلٍ
لِلسَّائِحِ الْمُتَعَبِ. (همان: ۲۲۸-۲۲۹) ۱۴

تقابل بین شهر و روستا در همه پدیده‌های جزئی آن دو کاملاً آشکار است؛ شهری که سیاب از آن فراریست، رنگ خون گرفته «شمس المغرب الدامية» در حالی که جیکور، روشنایی بخش است «شمس المشرق الأخضر» (سیاب مغرب را نماد شهر و مشرق را نماد جیکور قرار داده و نتیجه‌ی تابش خورشید بر مشرق را سرسبزی آن می‌داند.) در شهر فروشندگان و خریداران مردم را به بردگی می‌کشاند، در حالی که جیکور معدن بخشش و ثروت است. آنجا زشتی زیر سایه درختان مصنوعی پنهان است، اما گل‌ها و غنچه‌های جیکور، واقعی و طراوت بخش هستند. درخشش شهر زیر تاریکی پنهان شده و معنویت غرق در پلیدی گشته و مرگ در رودها جاریست و بشریت را می‌کشد، ولی شاعر در آسمان خیال خود، در جیکور به دنبال منجی است و حتی طلوع ستاره وی را نظاره می‌کند و در جستجوی چشمه‌ایست تا سیرابش کند و جای امنی تا در آن بیاساید و می‌پندارد که همه‌ی آنها در زادگاهش وجود دارد.

در این سروده نیز، همچون دیگر قصیده‌های این دوره سیاب، تردید و دوگانگی فکری وجود دارد. به همین خاطر در مقطع بعدی، سیاب بر خلاف جیکور ترسیم شده در خیالش که آن را توصیف نمود، به تصویرپردازی جیکور واقعی که رنگ شهر به خود گرفته، روی می‌آورد:

جیکور، جیکور، أَيْنَ الْخُبْرُ وَالْمَاءُ / اللَّيْلُ وَافَى وَقَدْ نَامَ الْأَدْلَاءُ / وَالرَّكْبُ سَهْرَانُ
مِنْ جَوْعٍ وَمِنْ عَطَشٍ / وَالزَّبْحُ صَرٌّ وَكُلُّ الْأَفْقِ أَصْدَاءُ / ... وَسَمَاءُ اللَّيْلِ عَمِيَاءُ.
(السیاب، ۲۲۹: ۲۰۰۲) ۱۵

شاعر در نقطه مقابل جیکور بخشنده و خیالی، جیکور واقعی را خالی از آب و نان - که هر دو رمز نوزایی و حیات بخشی است - می‌یابد. شب، تاریکی خود را بر جیکور پهن کرده و هدایتگران مردم به خواب رفته، قهرمانان سواره و مجاهدان در جیکور، گرسنه و تشنه مانده اند و در آسمان آن هیچ ستاره‌ای سوسو نمی‌زند.

بدر شاگرد در سروده «فجر السلام» نیز چنین شکلی از ناسازواری تصویری را به خدمت می‌گمارد. «ساختار کلی آن را تقابل و تناقض بین خیر و شر و صلح و جنگ تشکیل می‌دهد و شاعر می‌کوشد تاریکی و سیاهی که بر اثر جنایت‌های حاکمان مستبد بر زمین حاکم شده توصیف کند.» (سیفی و مرادی، ۱۳۹۱: ۲۸۳)

سیاب در قصیده ی المومس العمیاء، در فضایی آکنده از نمادها و سمبل‌ها، از رنج‌های ملت ستمدیده و در یوغ استبداد و استعمار سخن می‌گوید. وی این سروده را بر پایه ی تناقض‌های متعدد جامعه و ناسازواری‌های جزئی بنا می‌نهد و در نهایت پایه‌های ناسازواری تصویری کلی آن، یعنی تقسیم جامعه به دو گروه ظالم و مظلوم، استعمارگر و استعمار شده شکل می‌گیرد. نخستین ناسازواری تصویری که با آن روبرو می‌شویم، حاصل تصویرپردازی سیاب از شخصیت قهرمان داستان است. قسمت نخست این تصویر را کودکی وی و سال‌های قبل از سقوط اخلاقی تشکیل می‌دهد، سال‌هایی که اینگونه زیسته است:

قد کان - حتی قبل أعوامٍ من الدِّمِ والخطيئةِ / ثغراً يكركرُ، أو يثرثرُ بالأفاصيصِ

البریئة / لأبٍ يعودُ بما استطاعَ من الهدايا في المساء / لأبٍ يقبلُ وجهَ طفلهِ الندى أو
الجبین (السیاب ، ۲۰۰۰ ، ۲۷۱) ۱۶

سویه‌ی دوم آن را شخصیت کاملاً متناقض وی بعد از انحراف اخلاقی تصویر
سازی می‌کند :

ما کان یعلمُ أنَّ ألفَ فمٍ کبیرٍ دونَ ماءٍ / ستمضُ من ذاک المَحیا کُلَّ ماءٍ للحیاء
(همان) ۱۷

شاعر در ادامه جهت برجسته سازی تناقض‌های جامعه‌ی معاصر به تفاوت زندگی
و ارزش زن و مرد در جامعه‌ی کنونی اشاره می‌کند که زنان در آن از جایگاهی به
مراتب پست تر از مردان برخوردار هستند.

وَمَنْ الَّذی جَعَلَ النساءَ / دونَ الرجالِ ، فلا سبیلَ إلى الرِّغیفِ سوی البغاءِ ؟ / الله
عزَّ وجلَّ شاءَ : / ألا یکنَّ سوی بغایا أو حواضن أو إماء / أو خادِماتٍ یستبِیحُ عفافهنَّ
المترفون / أو سائلاتٍ یشتیهنَّ الرجالُ المحسنون ؟ (همان : ۲۷) ۱۸

پس از آنکه عدم تساوی ارزش‌های زن و مرد در جامعه‌ی کنونی ذهن شاعر را به
چالش می‌کشاند، او به تناقض میان عملکرد نیروهای امنیتی و وظیفه‌ی اصلی آنها
اشاره می‌کند. پاسبانانی که به جای برقراری نظم و امنیت و مقابله با فساد، خود نماد
تمام عیار تباهی و حافظ پلیدی و گارد شبانه‌ی تبهکاران هستند.

لکنَّ بائِسةٌ سواها حدَّثَتْها منذَ حینٍ / عَن بَیتِها و عَن ابنتِیها ، و هی تشهقُ بالبکاءِ /
عَن زوجها الشرطی ، یحملُهُ الغروبُ إلى البغایا (همان : ۲۷۶) ۱۹

ناسازواری بعدی حاصل تناقض میان حضور استعمار و استثمار و چپاول در
کشوری است که نعمت‌های فراوانش مگس‌ها و اسب‌ها (نیروهای استعمارگر و
زمین‌داران) را سیر می‌کند، در حالی که مردمانش برای زنده‌مان باید آبروی خود را
چون کالایی عرضه دارند:

شَبَعَ الذَّبابُ مِنَ القمامَةِ فی المَدینَةِ ، والخیولُ / سُرِّحَ من عَرباتِهنَّ إلى الحِظائِرِ
والحقولُ / والناسُ ناموا - و هی ترتقبُ الزَّناةَ بلا عشاء (همان : ۲۸۶) ۲۰

در پایان این سروده شاعر بار دیگر ناسازواری تصویری جزئی را برای بیان تناقض میان زندگی ثروتمندان و زحمتکشان به کار می‌گمارد:

فالتور والأطفال والبسات حط المترفین / والجوع والأدواء والتشريد حط
الكادحین / و أنت بنت الكادحین (همان: ۲۸۶) ۲۱

بدر شاکر که دردهای جامعه روحش را آزاده می‌ساخت، در قصاید بیشمار بر علیه حاکمیت ستمگرانی که لقمه نان گرسنگان را می‌خورند و آب تشنگان را می‌نوشند، به پا می‌خیزد. وی در سروده‌ی "حطمت قیداً من قيود" با بهره‌گیری از ناسازواری تصویری بین صورتهای متناقض تلفیق ایجاد می‌کند و به محض ترسیم یک وجه از زندگی ثروتمندان، شکل متناقض آن را تصویرسازی می‌کند. سیاب در این صورتهای ناسازوار به نازک‌ترین لایه‌های ظلم و ستم حاکمان و دو قطبی بودن جامعه اشاره می‌کند. او گاه از بستر نرم و لطیف ثروتمندان سخن به میان می‌آورد که اطرافشان مردمانی به روی خاک آرمیده‌اند و زمانی از ناله‌ها و دردهای ویرانه نشینان و قهقهه‌های مستانه قصر نشینان حرف می‌زند و پاره‌ای از سوء تغذیه و گرسنگی تهیدستان و کودکانی پرده بر می‌دارد که شیر مادرانشان را ثروتمندان برای سیر کردن سگ‌هایشان دزدیده‌اند، و کسانی که شفافیت را از چهره‌ی دوشیزگان جهت براق کردن کفش‌هایشان برگرفته‌اند و آنانی که تارهای چنگ و موسیقی‌شان را از رگ‌های این مردم لال، به هم تنیده‌اند.

النائمين على الحرير وحوْلهم شعبُ مراقدة على الغبراء
التاركين لكل كوخ أهة ولكل قصر ضحكة استهزاء
السارقين من الرضيع و أمه "لبناً" لكل نابج وجراء
السالبين من العذاري بسمه ذابت فكانت "لمعة" لحذاء
والصانعين قياثراً أو تارها أعراقُ هذي الأمة "الخرساء"

(السياب، ۲۰۰۰، ۴۹۶) ۲۲

ناسازواری تصویری مبتنی بر میراث

ادیب در این گونه، هر دو طرف متناقض یا یکی از آنها را از میراث مستخرج می‌نماید که بر این اساس، این شکل به سه نوع کلی تقسیم می‌شود.

ناسازواری تصویری با یک طرف میراث

پدیدآورنده در این نوع بین دو ناسازه میراث و معاصر ارتباط ایجاد می‌کند و از نظر صراحت اشاره یا عدم تصریح به دو ناسازه، این نوع به سه گونه تقسیم می‌شود؛ (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۳۸)

ناسازواری تصویری با ذکر ویژگی‌های پایه‌ی میراث و طرف معاصر

در شکل اول شاعر به ویژگی‌های هر دو طرف میراث و معاصر به وضوح اشاره می‌کند و پس از ذکر کامل هر طرف، طرف دیگر را در مقابل آن قرار می‌دهد. (همان: ۱۳۸)

سروده «ارم ذات العمد» در بردارنده چنین شکلی از ناسازواری تصویری است. شرایط معاصر کشورهای عربی و به ویژه وضع کنونی عراق، به گونه‌ایست که با گذشته پرافتخار عربی کاملاً متفاوت است. سیاب برای ژرفا بخشیدن احساس تلخ از این وضعیت و جهت بازگرداندن آن گذشته‌ی طلایی به مقایسه‌ی وضعیت فعلی و آن شرایط گذشته می‌پردازد. شاعر می‌کوشد برای فرار از رنج و درد و فقری که خود و هم نوعانش را احاطه کرده، به ارم که در این سروده نماد همان عظمت کهن است، پناه برده و به آن دست یازد، اما هرچه تلاش می‌کند سرانجام شکست می‌خورد. سیاب در مقدمه قصیده پس از طرح اندوه‌های فردی و اجتماعی، در رؤیا خود را نزدیک دیوارهای "ارم" و نزدیک مرزهای عظمت عرب می‌یابد؛ جایی که اندوه‌های ویژه‌اش که به فقر و بدبختی منجر شد و اندوه‌های عمومی که در عقب ماندگی ملی عرب معاصر تجلی یافته، از هم می‌پاشند. او هزار مایل راه می‌رود تا به چنین عظمتی می‌رسد:

إِلَى جِدَارِ قَلْعَةٍ بَيْضَاءٍ مِنْ حَجَرٍ / كَأَنَّمَا الْأَقْمَارُ مِنْذُ أَلْفِ عَامٍ / كَانَتْ لَهُ الطَّلَاءُ... /
وَسِرْتُ حَوْلَ سُورِهَا الطَّوِيلِ / أَعْدُّ بِالْخُطَى مَدَاهُ مِثْلَ سَنَدْبَادٍ / يَسِيرُ حَوْلَ بَيْضَةِ الرُّخِ وَ
لَا يَكَاذُ / يَعُودُ حَيْثُ ابْتَدَأُ / حَتَّى تَغِيْبَ الشَّمْسُ غَشَى نَوْرَهَا سَوَادُ. (السياب، ۲۰۰۰: ۲۳ (۳۱۶)

شاعر به توصیف این شکوه ادامه می‌دهد تا اینکه پس از جستجوی طولانی و رنج آور به دربان می‌رسد و ناگاه در این لحظه و در هر تیک تاک ساعت هزار سال می‌گذرد. سیاب از پس این گذر پرشتاب زمان، از آن گذشته و عظمت کهن ناگهان به شرایط کنونی می‌رسد. به همین دلیل وقتی بر در عظمت آن چون گدایی می‌ایستد و در می‌زند، جز فقر و تهیدستی پاسخی نمی‌شنود.

جَلَسْتُ عَنْ بَابِهَا كَسَائِلٍ ذَلِيلٍ / جَلَسْتُ أَسْمَعُ الصَّدَى، كَأَنَّهُ الْعَوِيلُ / يَلْهَثُ خَلْفَ
حَائِطٍ مِنْ حَجَرٍ ثَقِيلٍ / كَأَنَّ بَيْنَ دَقَّةٍ وَ دَقَّةٍ يَمْرُ أَلْفِ عَامٍ / وَمَا أَجَابَ الْعَدَمَ وَالْحَوَاءُ.
(همان: ۲۴ (۳۱۷)

شاعر که در ادامه تلاش می‌کند عظمت از دست رفته را بازگرداند، غفلت می‌کند و به خواب می‌رود که در حقیقت این دو عامل شکست سیاب، همان علت‌های بیماری معاصر کشورهای عربی است. (الضاوی، ۱۳۸۴: ۱۰۷). همانگونه که دیده شد سیاب در این سروده نخست به ترسیم پایه اول این گونه ناسازواری تصویری، یعنی توصیف عظمت گذشته و نماد میراثی پرداخت و در سوی مقابل آن، وضعیت فعلی کشورهای عربی را با آن مقایسه نمود. سروده‌ی دیگری که سیاب در آن به مقایسه گذشته پرافتخار عربی و وضعیت اسف بار و امروزی بعضی کشورهای عربی می‌پردازد، قصیده «فی المغرب العربی» است. شاعر که این قصیده را در تمجید از پیروزی‌های مردم الجزایر و به نوعی انفعال و شکست برخی کشورهای شرق عربی سروده است، از پرتوی نوشته‌ای در دل صحرا و بر روی آجری سرخ رنگ از تکه‌های یک قبر نخست افقی را به روی شعر خود می‌گشاید تا از تاریخ امت عربی و وضعیت کنونی و آینده آن سخن گوید. وی در آغاز سخن با آوردن جملاتی چون؛

«قَرَأْتُ اسْمِي عَلَى آجِرَةِ حَمْرَاءَ» (السیاب، ۲۰۰۲: ۲۱۵) ۲۵، «كَيْمَنْدَنِي تَرَدَّدَ فَوْقَهَا
اسم الله»، (همان: ۲۱۵) ۲۶ و «كَانَ مُحَمَّدٌ نَقَشًا عَلَى آجِرَةِ خَضْرَاءَ يَزْهُو فِي
أَعَالِيهَا» (همان: ۲۱۵) ۲۷

بین معنویت و قداست لفظ جلاله «الله» و میراث پرافتخار و باشکوه «محمد»
(ص) و فردیت عربی پیوندی ناگسستنی ایجاد می‌نماید، تا از طریق ناسازواری
تصویری دو حالت کاملاً متناقض از وضعیت گذشته با شرایط کنونی را فرا روی هم
قرار دهد. سیاب در نخستین تصویر ناسازوار این سروده، از خلال شخصیت پیامبر
(ص) که در شعر معاصر نماد میراث پرافتخار عربی است، به خاموشی گراییدن
عظمت و مجد انسان عربی را اراده می‌کند، (عشری زاید، ۱۹۹۷: ۷۸-۷۹)؛ زیرا این
میراث پرافتخار، امروزه به دلیل نابسامانی شرایط برخی کشورهای عربی به گونه‌ای
شده تا حتی کسانی که هیچ نشانه‌ی فرهنگی نداشته‌اند، جسم ایشان را لگد مال و
خون وی را ریخته‌اند.

«فَأَمْسَى تَأْكُلُهُ الْعَبْرَاءُ / وَ يَرْكُلُهُ الْغَزَاءُ بِلا حِذَاءٍ وَ بِلا قَدَمٍ...» (السیاب، ۲۰۰۰:
۲۸) (۲۱۵)

به دلیل همین شرایط اسف بار فعلی، شاعر مرگ گذشته طلایی عرب‌ها را با مرگ
سه عنصر پیوسته، ذکر می‌کند.

«فَنَحْنُ جَمِيعُنَا أَمْوَاتُ؛ أَنَا وَ مُحَمَّدٌ وَ اللَّهُ» (همان: ۲۱۶) ۲۹

شاعر که از آغاز سروده خود تا این عبارات از طرف نخست این ناسازواری، یعنی
ترسیم وضعیت عرب تحقیر شده و شکست خورده‌ی امروز، سخن می‌گفت، در ادامه
به قطب متناقض این وضعیت یعنی گذشته طلایی و پیروزی عرب‌ها سخن می‌گوید.

«إِلَهُ الْكَعْبَةِ الْجَبَّازُ / تَدْرَعُ أَمْسَ فِي ذِي قَارٍ / بِدَرَعٍ مِّنْ دِمِ النُّعْمَانِ فِي حَافَاتِهَا
آثَارُ» (همان: ۲۱۷) ۳۰

عشری زاید این شکل را به دلیل ذکر صریح ویژگی‌های هر دو طرف تشکیل

دهنده ناسازوار، از نظر فنی به عنوان کم ارزش ترین نوع ناسازواری مبتنی بر میراث به شمار می‌آورد. (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۴۰)

دیگر سروده ای که حاوی چنین شکلی از ناسازواری تصویری است، قصیده «المبغی» است که سیاب جهت برجسته سازی وضعیت کنونی بغداد از نماد عموره وام گیری می‌نماید. عموره شهری است که قوم لوط آن را به جهت خرمی، بهره‌وری و بهشت گونگی، سکونت گاه خود قرار دادند. در این سروده، عموره نماد بغداد تحت حاکمیت عبدالکریم قاسم است. سیاب، بغداد را در این دوره به نام المبغی می‌خواند تا بتواند بغداد دوران عبدالکریم قاسم را با زشت‌ترین نمود اجتماعی ای توصیف کند که در آن هیچ نشانی از ارزش‌های متعالی انسانی نیست. اساس تقابل ناسازوار در این سروده را از یکسو وضعیت ناپه‌نجار دوران عبدالکریم قاسم و از سوی دیگر بغداد دوران گذشته تشکیل می‌دهد. همچنین نوعی دیگر از ناسازواری تصویری که در پایان این سروده به چشم می‌خورد، جایی اتفاق می‌افتد که سیاب بر خلاف عموره‌ی قوم لوط که برای همیشه نابود شده، در فرجام خوش بینانه و امید بخش شعرش عموره‌ی مردم عراق (بغداد) را طوری ترسیم می‌کند که روزی آباد می‌شود:

أهذه بغداد؟ أم أن عاموره / عادت فکان المعاد / موتاً؟ ولکننی فی رنة الأصفاد /
أحسست. ماذا؟ صوت ناعور / أم صيحة التسغ الذی فی الجذور؟ (السیاب، ۲۰۰۰:

۳۱ (۲۴۳)

ناسازواری تصویری مبتنی بر طرفین میراثی و معاصر و تنها ذکر دلالت‌های

معاصر

در شکل دوم ناسازواری تصویری با یک سویه میراث، شاعر از ذکر دلالت‌های میراثی خودداری می‌نماید و آن را به هوش و آگاهی مخاطب می‌سپارد و به جای آن ویژگی‌ها، دلالت‌های معاصر را به نمادهای موروثی اضافه می‌کند که در حقیقت با ویژگی‌های اصلی و میراثی تناقض دارد و از طریق تقابل بین ویژگی‌های اصلی که در ذهن مخاطب نقش بسته با مدلول‌های معاصر، ناسازواری تصویری شکل می‌گیرد.

در این شکل، تمامی نمادهای میراثی به ویژگی‌های معکوس آن بدل می‌گردد، به گونه‌ای که سرچشمه‌های بخشش و حاصلخیزی در میراث به عنوان رمز خشکسالی و نازایی، معنای شجاعت به رمز ترس و ارزش‌های نیکی به نمادهای بدی، تبدیل می‌شوند. (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۴۰) سیاب که خود انگیزه سیاسی را به عنوان اولین عامل گرایش وی به استفاده از اسطوره می‌داند تا جاسوسان حکومت قادر به فهم آن نباشند، (علی، ۱۹۸۴: ۱۰۵) و به دلیل پنهانی بودن معنا در این نمونه، طبیعی است این شکل از ناسازواری تصویری به نسبت دیگر نمونه‌های آن نخستین جایگاه را در اشعار سیاسی و اجتماعی شاعر به خود اختصاص دهند. به همین خاطر آنگاه که استبداد و ستم و بدبختی در عراق فراگیر می‌شود و شاعر امید چندانی به انقلاب‌ها و جنبش‌های مردمی ندارد، قصایدی می‌سراید که در اکثر آنها به معکوس نمودن نمادها و دلالت‌های اسطوره‌ای روی می‌آورد. از جمله این قصیده‌ها شعر «جیکور و المدینة» است که شاعر از پس صورتک تموز به بیان شرایط ناگوار سیاسی و اجتماعی حاکم بر عراق پرداخته و تا حدی از نوزایی و به ثمر نشستن انقلاب ناامید است. شاعر اسطوره تموز را در روندی وارونه و به شکل معکوس به کار می‌گیرد تا تجربه‌ی شعری معاصر را که حاصل تناقضات بیرونی و بحران‌های درونی او در سطح شخصی یا عام است، تصویر کند. سیاب در این قصیده، مرگ تموز را که در اصل دال بر زندگی و امید است، تبدیل به شکست و تسلیم شدن به یأس می‌کند. (علی، ۱۹۹۵: ۱۳۳). وی در اوج ناامیدی از اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی حاکم بر کشورش، این شرایط را با اسطوره تموز پیوند می‌دهد و دیگر هیچ آمیدی به یاری عشتار در رستخیز ندارد؛ زیرا خود عشتار غرق در نازایی و نابودیست.

و تَلْتَفُ حَوْلِي دُرُوبُ الْمَدِينَةِ / جِبَالاً مِنَ الطِّينِ يَمْضَعْنَ قَلْبِي... / وَكَرَمٌ مِنْ عَسَالِيحِهِ
العَاقِرَاتِ شَرَايِينُ تَمُوزَ عَبْرَ الْمَدِينَةِ / شَرَايِينُ فِي كُلِّ دَارٍ / وَسِجْنٍ وَبَارٍ وَكُلِّ مَلْهَى / وَفِي
كُلِّ مُسْتَشْفِيَاتِ الْمَجَانِينِ / فِي كُلِّ مَبْعَى لِعِشْتَارٍ / يَطْلَعْنَ أَزْهَارَهُنَّ الْهَجِينَةَ / مَصَابِيحُ لَمْ
يَسْرِجِ الزَّيْتُ فِيهَا وَتَمْسَسُهُ النَّارُ. (السياب، ۲۰۰۰: ۲۲۵-۲۲۶) ۳۲

در این سروده، علاوه بر تقابل و درگیری درامی میان اصل اسطوره و تصاویر ناشی

از تجربه‌ی معاصر شاعر، تناقض و تقابل میان تصویرهای ارائه شده از شهر و روستا نیز آشکار است.

از دیگر سروده‌هایی که سیاب از صورتک تموز به گونه‌ای معکوس بهره می‌برد تا ناامیدی خود را از نتایج حرکت‌های آزادی خواهانه و انقلاب ملت عراق به گونه‌ای عینی بیان نماید، قصیده «تموز جیکور» است. ناسازواری تصویری در این شعر، نتیجه‌ی تقابل و درگیری میان شهر و روستا، امید و ناامیدی، مرگ و زایش، باروری و سترونی و نمادهای خیر و شر است که سیاب در راستای برجسته سازی این امور متناقض و از خلال ناسازواری تصویری به اسطوره تموز و عشتار روی می‌آورد. در این قصیده، تموز جیکور (سیاب) در کسوت خدای باروری با خوکی وحشی مقابله می‌کند و به دلیل غلبه‌ی روح نومیدی نشأت گرفته از بحران‌های درونی و عوامل اجتماعی شاعر، مرگ تموز جیکور از قانون اسطوره تبعیت نمی‌کند. (البطل، ۱۹۸۲: ۱۳۴) سراینده، خون تموز جیکور را جاری می‌سازد، اما نه تنها این جانفشانی را ثمری نیست بلکه از آن نمکی حاصل می‌گردد که موجب نازایی و نابودیست و بدتر از آن «خون او بر زخمها و آلامش می‌افزاید، برخلاف تموز که با کمک عشتار حیات دوباره می‌یابد، ظلمت بر وجود شاعر غلبه یافته و به زندگی باز نمی‌گردد، با آنکه هر دو زخمی مشترک دارند.» (رجایی، ۱۳۸۱: ۱۱۴)

نَابُ الْخَنْزِيرِ يَشْقُ يَدِي / وَيَغْوُصُ لَهَا إِلَى كَبْدِي / وَ دَمِي يَتَدَفَّقُ، يَنْسَابُ: / لَمْ يَغْدُ شَقَائِقُ أَوْ قَمَحًا / لَكِنْ مَلْحًا (السياب، ۲۰۰۰: ۲۲۳) ۳۳

سیاب با هدف ارائه نوعی احساس عمیق شکست، درد و رنج تموز جیکور را بسیار فراتر از رنج تموز اسطوره‌ای می‌داند؛ زیرا تموز علی‌رغم سختیها در نهایت با بوسه‌های زندگی بخش عشتار از جهان مردگان و زیرین به جهان بالا برگشت، اما در این قصیده با تکیه بر تکنیک ناسازواری تصویری، نه تنها مرگ تموز جیکور گل لاله‌ای در برن دارد، بلکه بوسه‌های عشتار هم به نمکی تبدیل می‌شود که دردهای زخم تموز را چند برابر می‌نماید. (بیضون، ۱۹۹۱: ۸۷)

وَتَقَبَّلُ نَعْرِي عَشْتَارُ / فَكَأَنَّ عَلَى فَمِهَا ظُلْمَةً / تَنثَالُ عَلَى وَ تَنْطَبِقُ / فَيَمُوتُ بِعَيْنِي
الْأَلْقُ / أَنَا وَالْعُتْمَةُ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۳) ۳۴

علی عبدالمعطی البطل، علت آنکه مرگ تموز جیکور حاصلخیزی را در پی ندارد، شخصیت دروغین تموز جیکور می‌داند که برخلاف تموز اسطوره‌ای به جای جانفشانی فقط به آرزوی تغییر شرایط اکتفا می‌کند، پس در چنین شرایطی جانفشانی تقلبی، ثمره‌اش یاری رساندن جعلی عشتار است. (البطل، ۱۹۸۲: ۱۳۵) و بوسه‌های زندگی بخش عشتار بار دیگر بر خلاف اصل اسطوره، سرمنشأ مرگ می‌شود.

هِيَهَاتَ أَتَوْلَدُ جِيكُورُ / مِنْ حَقْدِ الْخَنَزِيرِ الْمُدَثِّرِ بِاللَّيْلِ / وَالْقُبْلَةُ بُرْعَمَةُ الْقَتْلِ
(السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۴-۲۲۵) ۳۵

یکی دیگر از بارزترین قصیده‌های تموزی سیاب که شاعر در آن به کارکردهای اسطوره، دلالتی معکوس می‌بخشد، قصیده «مدینه بلا مطر» است. در این قصیده بهره‌مندی سیاب از نماد عشق عشتار و تموز در سطح اسطوره‌ای و نمادین نخست سرمنشأ زندگی، مبارزه و انقلاب در دنیای معاصر قرار می‌گیرد، اما در ادامه، شاعر سرخورده ی عرب بدان پناه می‌برد تا از رکود حاکم بر وطنش شکوه کند. محور اسطوره بر خلاف اصل آن در این قصیده عبارت است از: ارتباط میان توقف باران و ادامه یافتن مصیبت و ناکارآمدی نمادهای حاصلخیزی از ایفای نقش. (جاسم، ۱۳۹۴: ۶۳۶) ناسازواری تصویری در این قصیده برآمده از عجز عشتار در حیات بخشیدن و نیرنگ پرستش کنندگان در مقابل تموز است. سیاب به خلق ناسازواری تصویری روی می‌آورد، جایی که بندگان جهت‌رهایی از وضعیت قحطی صدای خود را بلند کرده، با دعا و توسل به عشتار مراسم را آغاز می‌کنند و خواهان بارش باران می‌شوند؛ باران انقلاب و تغییر، ولی عشتار، الهه‌ی رشد و حاصلخیزی، له له زنان از فرط خستگی و با دست خالی به سوی گرسنگانی باز می‌گردد که سال‌ها را با رصد کردن ابرهای رعد آسا و بدون باران آن گذرانده‌اند. سیاب در این قسمت «فریاد زنان، ترس

خود را از آنچه این ابرهای رعد آسا به همراه دارند، اعلام می دارد و به قیام های بسیار مردم عراق اشاره دارد که انقلاب را محقق ساخت؛ تکرار واژه ی سال به همراه انتظار باران به منزله ی بزرگ جلوه دادن تراژدی انتظار است. بر این اساس شاعر در قسمت های بعدی، بار دیگر به ذکر انتظار تلخ باز می گردد تا پژمردگی و مرگ را در کنار یکدیگر قرار دهد.» (علی، ۱۹۸۴: ۱۵۸)

و نحن نهیم کالغریاء من دار إلی دار / لنسأل عن هداياها / جياغ نحن ... و
أسفاه! فارغتان کفاه، / وقاسیتان عیناهما / باردتان کالذهب / سحائب مرعدات
مُبرقات دون إِمطار / قَصینا العام، بعد العام، بعد العام، / وریخ تشبه
الإعصار، لا مَرّت کإعصار / ولا هدأت - ننام ونستفیق ونحن نخشاها. سیاب در
قصیده ی «رؤیا فی عام ۱۹۵۶» و مقطع های پایانی سروده ی «مرحی غیلان» با
معکوس نمایی کارکرد اسطوره ای مسیح، وی را نماد نیستی و دشمن حیات و
شکوفایی قرار می دهد. اما از بهترین نمونه های این شکل ناسازواری تصویری،
قصیده «مدینة السندباد» است، که شاعر در آن شخصیت ها و نمادهای اسطوره ای،
تاریخی و دینی متفاوتی را برمیگزیند که همگی نماد زایش و حاصلخیزی اند و از
طریق ناسازواری تصویری، از تبدیل شدن همه ی این خوبی ها به بدی های متضاد آنها
سخن می گوید. سیاب در این قصیده «سرزمین ویرانی را به تصویر می کشد که یادآور
عراق دوران جمهوری - بعد از سقوط حکومت سلطنتی - است، دوران ترور و هراس و
ویرانی است، و این بدان معناست که همه ی آمال و آرزوها و انتظارات شاعر انقلابی
نقش بر آب شده، نه تنها هیچ یک از امیدهایش به بار ننشسته، بلکه سیاهی در پس
سیاهی بر وطنش سیطره یافته و ظلمت متراکم مرکب هیچ کورسوی امیدی بجا
ننهاده است» (رجایی، ۱۳۸۱: ۱۱۹) نخستین شخصیت اسطوره ای که در این سروده
با آن روبرو می شویم، سندباد است که به نوعی پژواک صدای مردم عراق به شمار
می آید، که تغییرات سیاسی و اجتماعی در آن با ناکامی روبرو شده. سیاب قصیده را با
تصویری از گرسنگی، قبر، برهنگی و سرما آغاز می کند.

جُوعان في القبر بلا غذاء / غريان في الثلج بلا رداء (السياب، ۲۰۰۰: ۲۴۸)

شخصیت بعدی که در ادامه همین مقطع از آن سخن گفته می‌شود، عازر است؛ شخصیتی که مسیح (ع) او را بعد از مرگش زنده کرد. سیاب از خلال ناسازواری تصویری و جهت ترسیم مصیبت‌های مردم عراق در دوران حکومت عبدالکریم قاسم، از شخصیت عازر به عنوان نمادی از یک رستاخیز نافرجام و دروغین یاد می‌کند. (الضاوی، ۱۳۸۴: ۹۵) عازر معاصر که در این دوران، جز گرسنگی و تشنگی و ترس چیزی برایش نمانده، برخلاف مدلول اسطوره‌ای خود از زنده شدن دوباره پشیمان است.

مَنْ أَيْقَظَ الْعَازِرَ مِنْ رُقَادِهِ الطَّوِيلِ؟ / لِيَعْرِفَ الصَّبَاحَ وَالْأَصِيلَ / وَالصَّيْفَ وَالشَّتَاءَ /

لِكَيْ يَجُوعَ أَوْ يَحْسَ جَمْرَةَ الصَّدَى / وَيَحْذَرَ الرَّدَى... (السياب، ۲۰۰۰: ۲۴۹) ۳۸

ناسازواری‌های تصویری میان دلالت‌های اصلی شخصیت‌های اسطوره‌ای، تاریخی و دینی - که در ذهن خواننده نقش بسته - و مفاهیمی که در سایه‌ی حکومت عبدالکریم قاسم نماد آن قرار گرفته‌اند، در این شعر ادامه می‌یابد، تا اینکه در مقطع دوم با تصویر ادونیس خدای حاصلخیزی و نوزایی، اما با ویژگی‌هایی کاملاً متناقض با این مفاهیم روبرو می‌شویم.

أَهَذَا أَدُونِيسُ هَذَا الْخَوَاءُ / وَهَذَا الشَّخُوبُ، وَهَذَا الْجَفَافُ (همان: ۲۴۹) ۳۹

در ادامه ادونیس معاصر نه تنها باعث حاصلخیزی و زایش نمی‌گردد، بلکه حتی عامل مرگ و نیستی می‌شود.

بِقَبْضَةٍ تُهْدَدُ / وَمَنْجَلًا لَا يُحْصَدُ / سِوَى الْعِظَامِ وَالْدَمِ (همان: ۲۵۰) ۴۰

در مقطع سوم، شاعر با بهره‌گیری از شخصیت پیامبر (ص) و مسیح (ع) نشان می‌دهد که چگونه این نمادهای خیر و برکت، که قابل تبدیل به نماد شر و ظلمت نیستند، در حصار نیروهای شر و ظلم و قومی‌از تبار تاتار گرفتار شده‌اند و سگهایشان از خون براق - اسب معراج پیامبر (ص) که نماد رشد و تعالی است - می‌نوشند.

هُم التَّارُ أَقْبَلُوا... / مُحَمَّدُ النَّبِيِّ فِي «حَرَاءٍ» قَيْدَوْهُ / فَسُمِّرَ النَّهَارُ حَيْثُ سَمَّرُوهُ /
غَدًا سَيُصْلَبُ الْمَسِيحُ فِي الْعِرَاقِ / سَتَأْكُلُ الْكَلَابُ مِنْ دَمِ الْبُرَاقِ (همان: ۲۵۰) ۴۱

مقطع چهارم، تکرار همین مفاهیم گذشته است با بهره‌گیری از تعدادی شخصیت‌های اسطوره‌ای تا از این رهیافت شاعر بار دیگر تأکید کند تمامی سرچشمه‌های نیکی و نوزایی که عراق رویای آن را در سر می‌پروراند، به عنصرهای مرگ و ویرانی تبدیل شده‌اند و سرانجام اوج درگیری و تقابل در پایان قصیده با ناسازواری تصویری دیگری، جلوه می‌کند، آن گاه که عشتار به نماد سترونی و علت ویرانی و کشتار بدل می‌شود (عشری زاید، ۱۹۹۷: ۳۸) و با این معکوس نمایی دلالت‌هایی میراثی، شاعر تداوم کامل بحران‌های عراق را ترسیم می‌کند.

عَشْتَارُ، لَيْسَ فِي جَبِينِهَا زَهْرٌ / وَفِي يَدَيْهَا ثَلَاثَةُ ثَمَارِهَا حَجَرٌ / تَرْجُمُ كُلَّ زَوْجَةٍ بِهِ
وَلِلنَّخِيلِ / فِي شَطَطِهَا عَوِيلٌ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۵۳) ۴۲

اما نباید چنین پنداشت که در این شکل ناسازواری، همواره شاعر نمادها و دلالت‌های مثبت میراثی را به ویژگی‌های منفی معاصر معکوس می‌نماید، بلکه گاه متناسب با روحیه و شرایط معاصر، برخی ویژگی‌های منفی میراث را در تجربه‌ی جدید ناکارآمد می‌کند. سیاب در قصیده «رسالة من مقبرة» از شخصیت اسطوره‌ای «سیزیف» به گونه‌ای معکوس بهره می‌گیرد. اسطوره سیزیف در شعر معاصر عرب موازی با ویژگی اسطوره‌ای آن، به نبردی بی پایان، ولی بی‌فایده اشاره دارد و رمزی برای تلاش بی‌ثمر و پایان ناپذیر است. (الجیوسی، ۲۰۰۱: ۸۱۳). سیزیف در این سروده سیاب دلالتی معکوس می‌یابد و سیزیف سیاب وقتی در می‌یابد که رنج‌های او پیاپی و بیهوده است، با چهره‌ی انقلابی و خشمگین بر می‌خیزد تا بار ظلم را از پشت به زمین افکند؛ «این سیزیف همان (ملت) انقلابی عرب در کشور الجزایر است که سیاب به استقبال او می‌رود و او نیز از پشت خود بار سنگین استعمار و ستم را به زمین می‌گذارد.» (الضاوی، ۱۳۸۴: ۱۶۳) و به همین خاطر به پیشواز خورشید روشنایی بخش می‌رود.

بُشْرَاكِ يَا أَجْدَاثُ حَانَ النَّشُورُ / بُشْرَاكِ فِي وَهْرَانَ أَصْدَاءِ صُورُ / سِيزِيفُ أُلْقَى
عَنْهُ عِبَاءُ الدَّهْوَزُ / وَاسْتَقْبَلَ الشَّمْسُ عَلَى الْأَطْلَسِ. (السياب، ۲۰۰۰: ۲۱۵) ۴۳

ناسازواری تصویری با طرفین میراثی و معاصر و تنها ذکر ویژگی‌های منفی میراثی

این شکل بر خلاف نوع قبلی است و شاعر در آن از ذکر دلالت‌های معاصر خودداری می‌کند و در عوض ویژگی‌های منفی میراثی را بدان اضافه می‌کند که در حقیقت با سلب ویژگی‌های میراثی از پایه معاصر، ناسازواری شکل می‌گیرد. (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۴۲) بهترین نمونه این شکل ناسازواری را می‌توان در قصیده «أغنية في شهر آب» مشاهده نمود. در این قصیده که سیاب آن را در سال ۱۹۵۶ سروده با لحنی نومیدانه به انقلاب‌های مردمی عراق علیه حکومت استبدادی و پادشاهی اشاره دارد (علی، ۱۹۸۴: ۱۰۶) انقلابی که مردم برای تحقق آرزوهایشان بسیار بدان دل بسته بودند، اما به دلیل سرکوبگری‌ها و انحراف شعارهای قبل از انقلاب و تحقق نیافتن مسیر آن، شاعر جهت بیان احساسات خود و مردمش به عملکرد تموز اسطوره‌ای بعدی منفی می‌دهد، تا از طریق سلب ویژگی‌های اسطوره‌ای وی در عصر حاضر، نومیدی از تحقق انقلاب و حرکت‌های مردمی را ترسیم کند. شاعر، نخست با لحنی یأس آلود حکایت می‌کند که تموز در افق آرام آرام خواهد مرد و خونس همراه با شفق ناپدید می‌شود:

تَمُوزُ يَمُوتُ عَلَى الْأَفْقِ / وَتَعُورُ دِمَاهُ مَعَ الشَّفَقِ (السياب، ۲۰۰۰: ۱۸۷) ۴۴

تصاویر مرگ، نومیدی و تاریکی چنان فراوان می‌شود که شاعر نجوای خدمتکار سیاه پوست به نام «مرجانه» را تکرار می‌کند که تموز مرگ بدون بازگشتی دارد. سیاب اینگونه با نفی بازگشت و زنده شدن دوباره تموز، در حقیقت امید به زایش و بهبودی شرایط کشورش را منتفی می‌بیند. و سرانجام، کور بودن راننده ی نعش کشی که

تابوت تموز را می‌برد، نمادی است از حرکت آینده مردم عراق به سمتی نامعلوم که جایی تاریک و ترسناک است. **تموزُ یموتُ ومُرجانه...** / **تَقُولُ وَيُخَذِّلُهَا النَّفْسُ: ...** / **تموزُ یموتُ بدون معادٍ / ... وَالظَّلْمَاءُ / نَقَالَةُ مَوْتِي سَائِقُهَا أَعْمَى، وَفُؤَادُكَ جُبَانَه.** (همان: ۱۸۹-۱۸۸) ۴۵ همان‌گونه که پیداست سیاب در این عبارات به ویژگی‌های معاصر اسطوره‌ی تموز اشاره‌ای صریح ندارد، بلکه فقط به نفی دلالت اصلی شخصیت تموز، یعنی منتفی دانستن بازگشت دوباره وی اکتفا می‌کند و ناسازواری تصویری از طریق منتفی دانستن همین دلالت‌های میراثی از پایه معاصر شکل می‌گیرد. لازم به ذکر است که این شکل از ناسازواری، کمترین کاربرد را در شعر سیاسی و اجتماعی سیاب دارد و شاید مهم‌ترین دلیل کمبود آن را بتوان چنین فرض کرد که در این ناسازواری شاعر به صراحت از دلالت‌های میراثی سخن می‌راند و تنها تغییری که در آن ایجاد می‌نماید، به صورت منفی ذکر کردن آن ویژگی‌هاست که به همین دلیل لایه‌های پنهان و رمزهای شعر کم رنگ می‌گردد.

ناسازواری تصویری متکی بر دو سویه میراث

در این شکل هر دو طرف متناقض را نمادهای موروثی تشکیل می‌دهد، اما شاعر بر هر دو یا یک طرف آنها به صورت رمزگونه، سایه دلالت‌های معاصر می‌گستراند. در این شکل، ناسازواری در دو سطح انجام می‌پذیرد؛ نخست بین دو نماد یا دو شخصیت اسطوره‌ای و در سطح دوم بین دلالت‌های میراثی یکی از شخصیت‌های مذکور با دلالت‌های معاصر و رمزی شخصیت دیگر و حتی گاه بین دلالت‌های معاصر هر دو شخصیت میراثی. این نوع از نظر فنی نسبت به ناسازواری مبتنی بر یک پایه میراثی، از پیچیدگی و ژرفای بیشتری برخوردار است (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۴۷). قصیده «سربروس فی بابل» سیاب در بردارنده چنین نوعی از ناسازواری است. ناسازواری تصویری در این قصیده حاصل رویارویی و نبرد دو اسطوره قدیمی؛ سربروس عامل مرگ و درندگی از یک طرف و تموز و عشتار نماد باروری و زندگی بخشی و خیزش از

جانب دیگر است. این تقابل، اوج درگیری و ناسازواری را در ساختار اسطوره‌ای شعر جلوه‌گر می‌کند. «سربروس که در اصل اسطوره‌ای سگی با سه سر و نگهبان جهنم است، از گوشت مردگان می‌خورد و از نزدیک شدن زندگان به آنان ممانعت می‌کند.» (زکی، ۱۹۹۶: ۱۵۲) در این سروده سربروس به رمزی نمادین از قدرت دیکتاتوری و حکومت خودکامه بدل می‌شود، در حالی که تموز، نمادی برای شاعر و تمامی عراقیان ستم کشیده و عشتار، نماد انقلاب و خیزش برای تحقق عراق آرمانی است. (عبدربه، ۱۹۳۷، ۱۲۲) شاعر در آغازین بیت‌های این شعر با انتخاب جنبه‌ی وحشی‌گری سربروس، فضایی سرشار از ترس و وحشت و درندگی را ترسیم می‌کند و در ادامه سر آن دارد تا تمامی عناصر خیر و برکت را نابود کند و قحطی را رواج دهد. به همین خاطر سربروس خاک را از خدای باروری (تموز) که در قبر آرمیده است کنار می‌زند تا آن را بخورد و چشمانش را بمکد و پشت نیرومندش را بشکند.

لِيعُو سَرْبَرُوسُ فِي الدَّرُوبِ / وَيَنْبِشُ الثُّرَابُ عَنِ إِلَهِنَا الدَّفِينِ / تَمُوزِ الطَّعِينِ /
يَأْكُلُهُ يَمَضُّ عَيْنِيهِ إِلَى الْقَرَارِ / يَقْضِمُ صِلْبَهُ الْقَوَى (السياب، ۲۰۰۰: ۲۵۹) ۴۶
همان‌گونه که پیداست سطح نخست ناسازواری تصویری در گونه مذکور از درگیری و تقابل بین دو شخصیت اسطوره‌ای سربروس و تموز شکل می‌گیرد و در کنار این تقابل، در ذهن خواننده بین دلالت‌های رمزگونه آنها نیز درگیری رخ می‌دهد و بدین ترتیب در ذهن خواننده، سطح دوم ناسازواری تصویری هم مصور می‌گردد. درگیری بین ویژگی‌های سربروس معاصر (حکومت خودکامه) و دلالت‌های معاصر شخصیت تموز (مردم عراق) که تشکیل دهنده‌ی سطح دوم ناسازواری تصویری می‌باشند، در جایی از قصیده به زیبایی هویداست که سیاب بعد از درگیری بین دو شخصیت در سطح اسطوره، از پیامد آن درگیری در شرایط معاصر عراق سخن می‌گوید و بیان می‌کند که به دلیل مرگ تموز قحطی در عراق چنان فراگیر شده که کودکان عراقی حتی آب و غذا را نمی‌شناسند.

نَرَى الْعِرَاقَ / يَسْأَلُ الصَّغَارُ فِي قُورَاهُ / مَا الْقَمْحُ؟ مَا التَّمْرُ؟ / مَا الْمَاءُ؟ ٤٧

قصیده‌ی دیگری که سیاب در آن، درگیری بین دو شخصیت اسطوره‌ای را به تصویر می‌کشد تا شرایط کنونی جامعه‌اش را ترسیم کند؛ سروده «المسیح بعد الصلب» است. شاعر در بند سوم این قصیده، تعارض آشکار میان یهودا و مسیح را به تصویر می‌کشد. یهودا به عنوان نماد حکومت جور و خیانت، به شدت از میلاد دوباره‌ی مسیح در هراس است.

أَنْتَ مِنْ عَالَمِ الْمَوْتِ تَسْعَى؟ هُوَ الْمَوْتُ مَرَّةً. ٤٨

سیاب در ترسیم این قسمت از تجربه‌ی شعری، به خوبی شخصیت یهودا را به عنوان نماد دشمنی با زندگی و تولد دوباره به کار برده و شدت سرگشتگی او را از تحقق رستاخیز مسیح به تصویر کشیده است. (رجایی و حبیبی: ۱۳۹۰: ۱۵) یهودای خائن و یارانش در ادامه سرآسیمه بر گور مسیح گام می‌نهند و خشمگین از میلاد دوباره‌ی این فدایی، پیش می‌آیند تا بار دیگر او را بر صلیب کشند.

قَدَمْ تَعْدُو، قَدَمْ، قَدَمْ / الْقَبْرِ يَكَادُ بِوَقْعِ خُطَايَا يَنْهَدِمُ / أَتَرَى جَاءُوا؟ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۷) ٤٩

اما مسیح آن قربانی است که برای رهروانش گنجی بی پایان و ابدی فراهم آورده است.

كُنْتُ كَالظِّلِّ بَيْنَ الدُّجَى وَ النَّهَارِ / ثُمَّ فَجَرْتُ نَفْسِي كُنُوزًا، فَعَرَيْتُهَا كَالثَّمَارِ. (همان: ۲۴۷) ٥٠

در ادامه، مسیح که هنوز از زخم‌های بر صلیب شدن پیشین التیام نیافته، به ناگاه مورد هجوم سربازان حکومت جور که قلبش را نشانه رفته‌اند، قرار می‌گیرد.

فَاجَأَ الْجُنْدُ حَتَّى جَرَّاحِي وَ دَقَاتِ قَلْبِي / ... أَعَيْنُ الْبُنْدَقَاتِ يَأْكُلُ دَرْبِي / شَرَعَ تَحْلِمُ النَّارَ فِيهَا بِصُلْبِي (همان: ۲۴۸-۲۴۷) ٥١

اینچنین، ناسازواری تصویری نخست بین دو شخصیت اسطوره‌ای مسیح و یهودا

و در سطح دوم بین نماد مسیح معاصر به عنوان رمز پاکی و خیر و جانفشانی با نماد معاصر یهودا به عنوان رمز حکومت جور و شر و خیانت رخ می‌دهد.

سیاب در سروده‌ای دیگر با بهره‌گیری از داستان آپولو و دافنه چنین شکلی از ناسازواری را بنیان می‌نهد. «آپولو یا آپولون، خدای روشنایی، موسیقی، هنرها و پیشگویی در اسطوره‌های یونان و رومی است. گرچه آپولو هرگز ازدواج نکرد، اما زن‌های فانی بسیاری را به ابتذال کشانده عاشق و فاسق خود کرد. او سرانجام عاشق دافنه می‌شود و بر عشق بازی با او اصرار می‌ورزد، اما دافنه بر خلاف دیگران از وی رویگردان است. آپولو همچنان در پی دافنه بود و قصد آمیزش با وی را در سر می‌پروراند، تا این که سرانجام دافنه به سرزمین پدرش می‌رسد و با کمک پدر، خود را نجات می‌دهد.» (البطل، ۱۹۸۲: ۷۸) در ابیات زیر از شعر «المومس العمياء» آپولو، نماد تجاوزگری است که همواره شخصیت سلیمه (روسی کور) را دنبال می‌کند تا اینکه سرانجام سلیمه به دلیل فقر و محرومیتی که پس از کشته شدن پدر با آن روبرو شده، خود را چون کالایی عرضه می‌دارد:

سَيَظَلُّ غَاصِبُهَا يُطَارِدُهَا وَتَلْفُظُهَا الْبَيُوتُ / سَتَظَلُّ - مَادَامَتُ سَهَامُ التَّبَرِّ تَصْفَرُ فَيُ
الْهَوَاءُ - / تَعْدُو، وَتَتَّبِعُهَا أَبُولُو مِنْ جَدِيدٍ كَالْقَضَاءِ / وَتَظَلُّ تَهْمِسُ، إِذْ تَكَادُ إِدَاهُ أَنْ
تَتَلَقَّهَا: / "أَبْتِي... أَغْنِنِي" بِيَدِ أَنْكَ لَا تَصِيخُ إِلَى النَّدَاءِ / لَوْ كُنْتُ مِنْ عَرَقِ الْجَبِينِ
تَرَشَّهَا وَمِنْ الدَّمَاءِ / وَتَحِيلُهَا امْرَأَةً بِحَقٍّ، لَا مَتَاعاً لِلشَّرَاءِ / كَلَّتْ مِنْهَا، بِالْفَخَارِ
وَبِالْبَطُولَاتِ، الْجَبَاهَا! (السياب، ۲۰۰۰: ۲۲۷) ۵۲

اینگونه ناسازواری تصویری نخست در تناقض بین آپولو و دافنه و در سطح دوم میان نمادهای معاصر آپولو که در شخصیت زنا پیشگان جلوه گر شده، و شخصیت دافنه که روسپی کور جایگزین آن است، آشکار می‌شود.

رمزهای قرآنی، بخش دیگری از سمبل‌های رایج در شعر سیاب است که گاه تشکیل دهنده‌ی پایه‌های اصلی ناسازواری تصویری در شعر وی می‌باشند. قصیده‌ی «قافلة الضياع» از جمله سروده‌های سیاب به شمار می‌آید که ناسازواری تصویری در

سطح نخست آن بین دو شخصیت موروثی-دینی (قابیل و هابیل) شکل می‌گیرد. در این قصیده سطح دوم ناسازواری بین پناهندگان فلسطینی که در این معادله همان هابیل‌های روزگار هستند، و بین یهودیان صهیونیست که همان قابیل‌های پست و فرومایه‌ای که آنها را دچار آوارگی، گرسنگی و بیماری نموده‌اند، تشکیل می‌شود. این دو سطح از ناسازواری را در این سروده می‌توان به خوبی در این پرسش و پاسخ سیاب درک نمود:

قابیل این‌أحوک؟ / یرقد فی خیامِ اللاجئین / السلُّ یوهنُّ ساعدیه و جئتهُ أنا
بالدواء / و الجوع لعنةُ آدمِ الاولى وإرثُ الهالکین (همان: ۲۰۳) ۵۳

این نماد در مقطع دوم قصیده «من رؤیا فوکای» نیز ترسیم‌کننده چنین شکلی است. شاعر آن را تبلور مبارزه ملت‌های ضعیف با استعمار معرفی می‌کند. قابیل معادل کسی است که بمب اتمی بر هیروشیما زاین انداخت و هابیل معادل همه‌ی کسانی که به سبب جنایت متکبران و ستمگران به هلاکت رسیدند.

ناسازواری تصویری مبتنی بر متن موروثی

ادیب در این گونه با بهره‌گیری از تمام یا بخشی از متن موروثی به تغییر دلالت‌های متن میراثی و بیان دلالت‌های معاصر و متناقض با ویژگی‌های اصلی متن می‌پردازد و در نهایت از خلال تقابل بین مدلول‌های جدید متن اقتباسی که پس از تحریف و تغییر بیانگر آنها شده و بین دلالت‌های اساسی آن متن که در ذهن خواننده نقش بسته، این نمونه‌ی ناسازواری تصویری به وجود می‌آید. (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۵۱) هنگامی که سیاب در قصیده «المبغی» در پی نشان دادن جنبه‌های منفی شهر است، از طریق فراخوانی متنی موروثی که با معانی زیبایی و نیکویی ارتباط دارد ناسازواری تصویری را بنا می‌نهد. متن تاریخی که برگرفته از سروده «علی بن الجهم» است، در اصل چنین می‌باشد.

عُیُونُ الْمَهَابِينَ الرَّصَافَةِ وَالْجِسْرِ جَلَبْنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أُدْرِى وَلَا أُدْرِى (ابن

الجهم، ۱۹۹۵: ۱۴۱) ۵۴

اما سیاب با اقتباس این متن، در مصراع دوم چنین تغییری ایجاد می‌کند:

عُيُونُ الْمَهَابِينَ الرَّصَافَةِ وَالْجِسْرِ ثُقُوبُ رِصَاصٍ رَقَّشَتْ صَفْحَةَ الْبَدْرِ (السیاب،

۲۰۰۲: ۲۴۴) ۵۵

ناسازواری تصویری در این شکل، حاصل تناقض سخن سیاب با شعر موروثی است. بدر شاکر متناسب با مضمون کلی قصیده‌اش که در پی نشان دادن جنبه‌های منفی شهر جدید است، در مصرع دوم شعر سنتی تغییراتی ایجاد می‌کند که منجر به تناقض هدفمند بیت او با شعر علی بن الجهم می‌شود؛ این تناقض بدین شکل است که چشمان گاو وحشی در شعر سنتی در نهایت زیبایی و دلربایی است و از هر سو عشق را جلب می‌کند و حال آنکه همین نماد زیبایی، در شعر سیاب متناسب با فضای کلی قصیده و جامعه شهری معاصر نه تنها زشت بلکه زیبایی را هم آلوده می‌کند و بسان سربی در صفحه‌ی زیبای ماه می‌شود.

سیاب در قصیده «مرثیه الالهة» نیز اقتباسی از شعر لبید بن ابی ربيعة دارد که مصرع دوم آن را متناسب با مفهوم قصیده خود تغییر می‌دهد. بیت لبید بن ابی ربيعة بدین شکل است:

بَلِينَا وَمَا تَبَلَى النُّجُومُ الطَّوَالِعُ، وَتَبَقَى الْجِبَالُ بَعْدَنَا وَالْمَصَانِعُ (العامری، ۱۹۶۲:

۱۲۳) ۵۶

و سیاب با اندک تغییری در شعر لبید چنین می‌سراید:

بَلِينَا وَمَا تَبَلَى النُّجُومُ الطَّوَالِعُ، وَيَبْقَى الْيَتَامَى بَعْدَنَا وَالْمَصَانِعُ (السیاب، ۲۰۰۰:

۵۷) ۵۷

تناقضی که عامل شکل‌گیری ناسازواری تصویری در شعر سیاب و از طریق فراخوانی بیت لبید صورت گرفته، حاصل هدف متفاوت دو شاعر از ایراد سخنان است؛ از این روی که در سخن لبید این مسئله‌ی فلسفی نهفته که آدمیان فانی‌اند و تنها ستارگان و کردارهایشان پس از آنها می‌مانند، در حالی که سیاب سر آن دارد تا

جنگ های پایین ناپذیری که همواره و هر ساله تنها اثرات مخرب را به جای می گذارد نکوهش کند.

نتیجه

پس از بررسی موضوع بحث، نتایج ذیل حاصل گردید:

۱. پیچیدگی و تناقض چند لایه ی شرایط سیاسی و اجتماعی باعث گردیده تا سیاب در بیشتر مواقع به سخن گفتن در لفافه گرایش پیدا کند و تکنیک جدید ناسازواری تصویری را به خدمت گمارد. سیاب در اشعار سیاسی و اجتماعی به فراخور شرایط جامعه از این تکنیک برای اهدافی چون: مقابله با ظلم حاکمان و سرکوبگری های آزادی بیان و اندیشه، تمسخر عقب ماندگی جوامع عربی و بویژه عراق و بیداری آنها، تشویق به مقابله با استعمار، دفاع از مردم فلسطین و مقابله با اشغال صهیونیستی استفاده می کند.

۲. با توجه به شکل های متعدد ناسازواری تصویری، تقابل های دوگانه ای که سیاب از رهگذر ناسازواری تصویری بنیان می نهد بدین صورت قابل تقسیم است: الف- در شکل های «ناسازواری تصویری با ذکر منفی دلالت های میراثی»، «ناسازواری مبتنی بر متن موروثی»، «ناسازواری تصویری با یک پایه ی معاصر و یک قطب میراثی» و «ناسازواری با دوسویه ی معاصر و ذکر ویژگی های کلی هر طرف»، بدین سبب که تصریح معنا و تمایز پایه های ناسازوار آنها موجب نزدیک تر شدن کلام به سطح و باعث شفافیت سخن می گردد، سیاب در این گونه ها بیشتر تقابل های جنگ و صلح، خیر و شر، ثروتمند و فقیر، شهر و روستا را مطرح می کند. همین شفافیت معنا و آشکاری قطب های ناسازوار باعث گردیده تا نمونه های مذکور به ترتیب کمترین جایگاه را در شعر سیاب به خود اختصاص دهند. ب- هنگامی که سیاب از تحقق آرمان های نوحواهی و انقلابی مردم عراق ناامید است، به سرودن

قصایدی روی می آورد که «ناسازواری تصویری موروثی با ذکر ویژگی های معاصر» و «ناسازواری تصویری با دو سویه ی میراث» چهارچوب بنیادین آنها را پی ریزی می کند. سیاب در شکل نخست با ارائه شخصیتی وارونه از کهن الگوها و تصویری معکوس از نمادهای میراثی و در شکل دوم با تنش آفرینی بین نمادهای میراثی و بازآفرینی دلالت های معاصر و متناقض آنها، هر چه بیشتر به لایه های پنهان اینگونه سروده هایش می افزاید. از همین روی این دو شکل به ترتیب بیشترین سهم را بین زبان ناسازوار سیاب داشته اند. سیاب با توجه به پررنگ تر بودن رمزهای شعری در این دو گونه، ناسازه های امید و ناامیدی، مرگ و زایش، شکست و پیروزی، جانفشانی و جانستانی، استعمارگر و مستعمره و حاکم و رعیت را طراحی می کند و به شیوه ای زیرکانه قطب های منفی این سویه های متناقض را منتسب به حاکمان مستبد عراق و پایه های مثبت را متعلق به مردمان انقلابی آن می داند.

۳. سیاب با بهره گیری از این تکنیک و فراخوانی میراث ادبی، دینی و قومی و خلق تصویرهای وارونه از عملکرد این گنجینه ها، توانسته است ابهام هنری و تصاویر و معانی نوین و زیبایی بیافریند. این تکنیک شعری حیرت مخاطب شعر وی را برانگیخته، ذهن خواننده را به کنکاش دلالت های کشف نشده آن متمایل می کند.

پی نوشت

- ۱- «۱- گنجشکها یا کودکانی که به شادی و نشاط مشغولند... / و با پاهای برهنه ... / بر روی دشتی از خوشه ها راه می رفت ۲- و زیر لب سخن گفتن مادر، با نوزاد / که در روز تولدش با او سخنان خوشایند می گوید ۳- و چه بسا پدری که هنگام غروب / از کار و تلاش زود هنگام، به سوی خانه باز می گردد / در حالی که رنج و خستگی به شدت از چشمانش هویدا گشته / بر در خانه، کودکی بازیگوش به استقبال او آمده است / که با خنده های خالصانه، قهقهه می زند... / و در کرانه های تاریکش / بذر ستارگان می باشد و خستگی گرفتاری ها را از او می زداید ۴- و آنان در

شب‌های طولانی زمستان / بهاری از گرما و سلامتی هستند / پیرزنان در (چهره) آنان به چیدن گلها مشغول می‌شوند / و دوباره رویای روزگاران کودکی را در سر می‌پرورانند / و بین تپه‌ها به شادی و رقص مشغول می‌شوند ۵- و آوازهایی چون نغمه‌های مسیر بازگشت / که با نغمه‌ی اولیه‌اش متفاوت است، می‌خواند.

۲- «ومادری که گویا در پاییز ترسیده است /... گنجشک‌های آوازخوانش پریدند.»

۳- «گلوله‌هایی که شلیک شده اند تا این مسیر / از وجود خنده‌های فراوان و بی ریا تهی بماند / و خالی گردد از کودکانی که خود را بر روی سینه‌ی پدر می‌اندازند / هنگامی که پدر از کار طاقت فرسای خود بازگردد.»

۴- «و در شب‌های زمستانی هیچ داستانی گفته نمی‌شود / زیرا که گردنکشان / آواز گنجشکها را به هنگام غروب، نمی‌شنوند.»

۵- «در دشتهای عراق هیچ خرمنازی یافت نمی‌شود / و هیچ کودکی به هنگام چاشتگاهان بازی نمی‌کند.»

۶- «و نغمه‌های زیبا و خالصانه‌ی او / صدایی از دور در آن پیچید / آهنی خالص / گلوله / آهن.»

۷- «آیا می‌دانی باران چه اندوهی را بر می‌انگیزد؟»

۸- «همچون خون ریخته شده بر زمین، همچون گرسنگان / چون عشق، چون کودکان، چون مرگ، اینها همه باران است.»

۹- «گویی می‌شنوم که عراق، غرش رعدها را ذخیره می‌کند / و آذرخش‌ها را در دشتهای و کوهها.»

۱۰- «گرسنگی در عراق حاکم است / حال آنکه هنگام درو، محصول و غله فراوان است، تا جایی که کلاغ‌ها و ملخ‌ها سیر می‌خورند، اما آسیاب مردم جز سنگ و کاه چیزی برای آرد کردن ندارد / آسیاب در مزارع می‌چرخد و آدمیان اطراف آن / باران... باران... باران...»

۱۱- «از زمانی که بچه بودیم / آسمان در زمستان ابری می‌شد / و باران می‌بارید / و هر سال آنگاه که زمین سرسبز می‌شود، ما گرسنه ایم، هیچ سالی نمی‌گذرد که گرسنگی بر عراق حاکم نباشد.»

۱۲- «خلیج از میان آن همه موهبت‌های بی شمارش / کف تلخ و شور و صدف بر ساحل می‌پراکند / و آنچه که از استخوان‌های مهاجران بینوای غرق شده باقی مانده / که از اعماق خلیج و مرداب / مرگ می‌نوشند / درحالی که در عراق هزار اژدها / از شکوفه‌ای که فرات با قطره قطره شبنم به بار آورده، شیره می‌نوشند.»

۱۳- «سوار بر پشت اسب خاکستری رؤیاها / شب هنگام، از میان تپه‌ها گذشتم / در حالی که از آنها

و از بلندی‌های طولانی آنها / از بازار مملو از فروشندگان / از صبح خسته کننده اش / از شب پارس کننده اش و عابرنش / از نور سیاه و پنهانش / از خدای آغشته به شرابش / از ننگ پنهان شده زیر گل‌هایش / از مرگ جاری در نه‌هایش، می‌گریختم / ... کاش خورشید مغرب خونین رنگ / در دو رودخانه ی آن خیس شود و با اینکه طلوع کند.»

۱۴- «سوار بر پشت اسب خاکستری رؤیاها / زیر خورشید خاور سبز رنگ / در تابستان جیکور / راه‌های طولانی را / میان شبنم و گل و آب، پرسه می‌زنم / در کرانه‌ها در جستجوی ستاره ای هستم / به دنبال زادگاهی برای روح، زیر آسمان / و به دنبال چشمه ای که سوز تشنگی را سیراب کند / و به دنبال منزلگاهی برای رهرو خسته.»

۱۵- «جیکور، ای جیکور، آب و نان کجاست؟ / شب فرا رسید در حالیکه راهنمایان در خواب شدند / اما کاروان از فرط گرسنگی و تشنگی بیدار است / باد ناله می‌کند و سراسر افق پژواک آن صداست / ... و آسمان شب کور است.»

۱۶- «تا سالیانی پیش از خونریزی و گنه‌کاری / دهانی داشت که به سادگی می‌خندید و داستان‌های بی‌غرض می‌گفت / داستان برای پدری که شبانگاه با هدایایی که توانسته بود فراهم کند، به خانه باز می‌گشت / برای پدری که صورت شاداب یا پیشانی دخترش را می‌بوسید.»

۱۷- «نمی‌دانست که هزاران دهان بزرگ و خشکیده / آب حیا و شرمساری را از آن چهره خواهند مکید.»

۱۸- «چه کسی زنان را / دون مایه‌تر از مردان قرار داده است، تا جز فروش آبروی خویش راهی برای کسب روزی نداشته باشند؟ / آیا خداوند عزیز و جلیل‌القدر خواسته است: / که زنان جز روسپی یا هم‌آغوش یا کنیز نباشند / و یا کنیزکانی باشند، که ثروتمندان، پاکدامنی آنان را برای خود مباح بدانند؟ / و یا گدایانی باشند که مردان نیکوکار به آنان تمایل داشته باشند.»

۱۹- «لیکن دیر زمانی است که زن بینوای دیگری با او سخن گفته است / درباره ی خانه اش و دو دخترش، در حالی که حق‌کنان گریه می‌کند / و درباره ی همسر پلیسش سخن گفت که هنگام غروب آفتاب به سوی عشرتکده‌ها روان می‌شود.»

۲۰- «مگس‌ها از زباله شهر خوردند و سیر شدند، و اسب‌ها / از گاری‌هایشان آزاد گشتند و به اصطبل‌ها و چمنزارها رفتند / و مردم نیز خوابیدند- در حالی که او همچنان شام نخورده منتظر زناکاران است.»

۲۱- «روشنایی و کودکان و خنده‌ها، سهم ثروتمندان است / و گرسنگی و بیماری و آوارگی‌ها سهم رنج کشیدگان است / و تو دختر رنج کشیدگانی.»

۲۲- «کسانی که بر روی ابریشم خفته اند در حالی که پیرامونشان ملتی بر روی خاک بستر دارند / آنانکه برای هر ویرانه ای ناله و برای هر قصری لبخند تمسخر آمیز به جای نهادند / کسانی که از مادر و فرزند شیرخواره اش شیر می دزدند و به سگ‌ها و توله سگ‌هایشان می دهند / آنانکه لبخند را از دختران باکره ربوندند و به واکسی جهت براق شدن کفش‌هایشان بدل کردند / و سازندگان گیتارهایی که تارهای آن از رگهای این ملت لال بهم تنیده است.»

۲۳- «نزدیک دیوار قلعه‌ی سفیدرنگ و سنگی رسیدم / گویا که پرتو مهتاب‌ها هزار سال / بر آن پرتوافکنده اند... / و اطراف دیوار بلندش حرکت کردم / با گام‌هاییم اندازه‌اش را شمردم، بسان سنباد / که اطراف تخم پرنده سیمرغ چرخید و نزدیک بود / نتواند از جایی که شروع کرده، بدانجا بازگردد / تا اینکه خورشید نهان گشت و تاریکی، روشنایش را پوشاند.»

۲۴- «همچون گدایی خوار و ذلیل بر درگاهش نشستم؛ / نشستم به پژواک گوش سپردم؛ گویی فریادی بود که پشت دیواری از سنگ‌های سخت له له می‌زند، / گویی در فاصله هر تیک تاک ساعت هزار سال می‌گذرد، / و فقر و تهیدستی را پاسخی نیست.»

۲۵- «بر روی آجری سرخ رنگ، نام خود را خواندم»

۲۶- «مانند گلدسته‌ای که نام الله بر بالای آن نقش بسته»

۲۷- «محمد (ص) پرتویی بر روی خشتی سبز رنگ بود که در بالای آن می‌درخشید»

۲۸- «پس اینگونه گشته که بیچارگان از گوشت وی می‌خورند / و اشغالگران بی کفش و لباس، بدنش را لگد مال می‌کنند»

۲۹- «پس همه‌ی ما مرده‌ایم؛ من و محمد و خداوند.»

۳۰- «خداوند مقتدر کعبه / دیروز در [جنگ] ذی قار زره پوشید / با زرهی از خون نعمان که در اطرافش، آثار آن آشکار است.»

۳۱- «آیا این بغداد است؟ / یا این که عاموره دوباره بازگشت و روز آخرت / به سان مرگ است؟ ولی در صدای زنجیرها / احساس کردم... چه چیزی را؟ / صدای چرخ چاه را / یا فریاد سبز شدن پنهان در ریشه‌ها را؟»

۳۲- «راه‌های شهر، پیرامونم / ریسمانی گلی که قلبم را می‌چوند، می‌تند... / شاخه‌های تاک سترون، رگ‌های تموز است در تمام شهر / رگ‌هایی در هر خانه / و زندان و کاباره و عشرتکده /

- و تمام تیمارستان‌ها/ هر خانه‌ی فساد برای عشتار/ گل‌های پست و لجن مالش را جلوه می‌کند/ همچون چراغ‌هایی که نه روغنی دارد و نه آتشی بدانها رسیده است.»
- ۳۳- «دندان خوک دستم را می‌شکافد/ و شعله‌ی آن تا جگرم فرو می‌رود/ و خونم می‌جوشد و جاری می‌شود/ ولی به گل لاله و گندم بدل نمی‌گردد/ بلکه به نمک تبدیل می‌شود.»
- ۳۴- «عشتار بر لبانم بوسه می‌زند/ گویی بر لبهایش تاریکی است/ که بر من پاشیده می‌شود و قرار می‌گیرد/ پس درخشش در چشمانم می‌میرد/ و من و تاریکی باقی می‌مانیم.»
- ۳۵- «هرگز آیا جیکور/ از کینه خوک پوشیده در لباس شب، زنده خواهد شد/ در حالی که بوسه، غنچه کشنده است.»
- ۳۶- «و ما همچون انسان‌های غریب از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر سرگردانیم/ تا از هدایای آن بپرسیم/ ما گرسنه ایم... آه و افسوس! دستان وی خالی هستند،/ و چشمانش گود افتاده/ سرد همچون طلا/ ابرهای رعد آسا و پربرق ولیکن بی باران/ امسال را پشت سر گذاشتیم، پس از یکسال، و یکسال که منتظر بارانیم،/ و بادی که شبیه گردباد، که نه چون گردباد گذشت/ و نه آرام گرفت - به خواب می‌رویم و بیدار می‌شویم در حالی که از آن می‌ترسیم.»
- ۳۷- «گرسنه در قبر بدون غذا/ برهنه در برف بدون جامه»
- ۳۸- «چه کسی عازر را از خواب طولانی‌اش بیدار کرد؟ تا صبح و شام/ و تابستان و زمستان را بشناسد/ تا گرسنه شود یا سوزش تشنگی را حس کند/ و از مرگ بهراسد...»
- ۳۹- «آیا این ادونیس است؟ این گرسنگی/ این رنگ پریدگی و این خشکی»
- ۴۰- «با مشتی گره کرده برای تهدید/ و با داسی که/ جز استخوان و خون درو نمی‌کند.»
- ۴۱- «این قوم تاتار هستند، که روی آورده‌اند.../ محمد پیامبر (ص) را در «حراء» به بند کشیدند/ پس روز به چهار میخ کشیده شد، آن زمانی که محمد نبی را به میخ کشیدند/ فردا مسیح در عراق بر صلیب خواهد شد/ و سگ‌ها از خون براق خواهند نوشید.»
- ۴۲- «بر پیشانی عشتار شکوفه‌ای وجود ندارد/ در دستش سیدی است با میوه‌های سنگی/ که هر زنی را با آن سنگسار می‌کند و نخلستان/ در شط خود ناله می‌کند.»
- ۴۳- «ای گورها مژده باد شما را که زمان رستاخیز فرا رسیده است/ مژده بر شما که در وهران پژواک شیپور است./ سیزیف، بار سنگین روزگاران از دوش او برداشته شد/ و به پیشواز خورشید در اقیانوس اطلس رفت.»
- ۴۴- «تموز در افق جان می‌دهد/ و خون‌هایش همراه با شفق ناپدید می‌گردد.»

- ۴۵- «تموز می‌میرد و مرجانه... / با لحنی شکست خورده می‌گوید: .../ تموز به مرگی بی بازگشت می‌رود... / و تاریکی / راننده این نعش کش کور است، و قلب تو گوریست.»
- ۴۶- «تا سرپروس در راه‌ها زوزه کشد / و خاک را، از خدای دفن شده مان / تموز بدبو، کنار زند / و آن را بخورد و چشمش را تا انتها بمکد / و پشت نیرومندش را بشکند.»
- ۴۷- «عراق را می‌بینم / که کودکانش در روستاها می‌پرسند / گندم و میوه چیست؟ / آب چیست؟»
- ۴۸- «تو از جهان مرگ می‌آیی؟ مرگ یکبار بیش نیست.»
- ۴۹- «قدمی که می‌آید، قدم، قدم / نزدیک است که قبر بر اثر گام نهادنشان بشکافد / آیا می‌بینی به راستی آمدند؟»
- ۵۰- «مانند سایه‌ای در میان تاریکی و روز بودم / سپس خود را شکافتم و تبدیل به گنجی شدم و بسان میوه‌ها عریان نمودم.»
- ۵۱- «ناگهان سپاهیان حمله کردند حتی بر زخم‌هایم و بر تپش‌های قلبم / ... چشم تفنگ‌ها راه را بر من می‌بندد / در رویای بر صلیب کشیدم بر آتشند...»
- ۵۲- «پیوسته تجاوز گرش او را دنبال خواهد کرد و خانه‌ها او را خواهند راند / مادامی که تیرهای طلایی در هوا سوت می‌زند - / دافنه پیوسته خواهد دوید، و آپولو نو به نو همچون قضا و قدر او را دنبال خواهد کرد / و همچنان نجوا خواهد کرد، تا جایی که نزدیک است با دو دست او را بگیرد: / پدر ... مرا یاری کن اگر چه تو به نداهای من گوش نمی‌دهی / کاش از عرق پیشانی و از خون‌ها بر او می‌پاشیدی / و او را به زنی راستین مبدل می‌ساختی نه چون کالایی برای خرید / واز آن تاج افتخار و قهرمانی می‌ساختی.»
- ۵۳- «قایل برادرت کجاست؟ / در خیمه پناهندگان خوابیده است / سل بازوانش را سست کرده و من با دارو نزد او آمدم / گرسنگی لعنت نخستین آدم و میراث هلاک شدگان است.»
- ۵۴- «چشمان گاو وحشی میان سنگفرش‌ها و پل، عشق را از جایی که می‌دانم و نمی‌دانم به دلم راه داده اند.»
- ۵۵- «چشمان گاو وحشی میان سنگفرش‌ها و پل به سان سوراخ‌های سربی‌اند که چهره ماه را خال خالی کرده است.»
- ۵۶- «ما از بین رفتیم ولی ستارگان درخشان از بین نمی‌روند و کوه‌ها و عملکردها پس از ما می‌مانند.»
- ۵۷- «ما از بین رفتیم اما ستارگان درخشان از بین نمی‌روند و پس از ما یتیمان و کارخانه‌ها (ی اسلحه سازی) باقی می‌ماند.»

منابع

- ابراهیم، نبیلة. (۱۹۸۷م). «المفارقة». مجلة فصول. عدد ۴.
- ابن الجهم، علی. (۱۹۵۹م). دیوانه. تحقیق: خلیل مردم بک. بیروت: لجنة التراث العربی.
- أحمد غنیم، کمال. (۱۹۹۸م). عناصر الإبداع الفنی فی شعر أحمد مطر. بیروت: مكتبة بودلی.
- البطل، علی عبدالمعطی. (۱۹۸۲م). الرمز الأسطوری فی شعر بدر شاكر السياب. الكويت: شركة الربيعان.
- بلاطه، عیسی. (۱۹۷۱م). بدر شاكر السياب - حياته وشعره. بیروت: دارالنهار و النشر.
- بیضون، حیدر توفیق. (۱۹۹۱م). بدر شاكر السياب رائد الشعر العربی الحديث. بیروت: دارالکتب العلمیة.
- جاسم، محمد. (۱۳۹۴). رمز و اسطوره در شعر معاصر ایران و عرب (بررسی تطبیقی رمزگرایی در شعر بدر شاكر سیاب و مهدی اخوان ثالث. تهران: نگاه
- الجیوسی، الخضراء. (۲۰۰۱م). الاتجاهات و الحركات فی الشعر العربی الحديث. ترجمه الدكتور عبدالواحد لؤلؤة. بیروت: مركز دراسات الوحدة العربیة.
- رجایی، نجمه. (۱۳۸۱ش). اسطوره رهایی - تحلیلی روانشناسانه بر اسطوره در شعر عربی معاصر. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- رجایی، نجمه؛ حبیبی، علی اصغر (۱۳۹۰ش). «تکنیک نقاب در قصیده المسیح بعد الصلب». مجله ادب عربی. شماره ۳. صص ۸۵-۱۱۴.
- زکی، أحمد کمال. (۱۹۶۷م). الأساطیر. القاهرة: دارالكتاب العربی.
- السیاب، بدر شاكر. (۲۰۰۰م). الأعمال الشعریة الكاملة. بغداد: دار الحرّیة للطباعة و النشر.
- سیفی، طیبه؛ مرادی، کبری. (۱۳۹۱ش). «بررسی تطبیقی بسامد کاربرد رنگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاكر سیاب». مجله ادبی عربی. ش ۳. صص ۲۷۳-۳۰۵.
- شبانه، ناصر. (۲۰۰۲م). المفارقة فی الشعر العربی الحديث. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- الضاوی، أحمد عرفات. (۱۳۸۴ش). کارکرد سنت در شعر معاصر عرب. ترجمه: دکتر سید حسن سیدی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- طهماسبی، عدنان؛ زارع، ناصر. (۱۳۹۰ش). «متناقض نماد نمادهای شعر انشودة المطر».

مجله ادب عربی. ش ۱. صص ۱۷۷-۱۹۷.

- العامری، لیبید بن ابی ربيعة. (۱۹۶۲) دیوانه. تحقیق: احسان عباس. القاهرة: بلانا.
- عباس، إحسان. (۱۹۷۸م). بدر شاكر السياب دراسة في حياته و شعره. بيروت: دار الثقافة.
- العبد، محمد. (۱۴۲۶ه.ق). المفارقة القرآنية. القاهرة: مكتبة الآداب.
- علی، عبدالرضا. (۱۹۸۴م). الاسطورة في شعر السياب. بيروت: دار الرائد العربي.
- (۱۹۹۵م). دراسات في الشعر العربي المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- عبدربه، أحمد صالح. (۱۹۳۷م). شاعر الرافدين بدر شاكر السياب. القاهرة: جامعة الازهر.
- عشري زايد، علی. (۲۰۰۲م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة الشباب.
- (۱۹۹۷م). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: دارالنقد العربي.

- كزازی، میرجلال الدین. (۱۳۸۱ش). زیبایی شناسی سخن پارسی. تهران: نشر مركز.
- میویک، دی سی. (۱۹۸۷م). المفارقة و صفاتها. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. بغداد: دار المأمون.