• دریافت ۹۴/۹/۲۹
• تأیید ۹۵/۱۲/۴

ناسازواری تصویری در شعر سیاسی و اجتماعی بدرشاکر 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: بدر شاکر سیاب، ناسازواری تصویری، شعر سیاسی و اجتماعی، میراث.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، زابل (نویسنده مسئول) mojtababehroozi@uoz.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران. abavisani@khu.ac.ir
*** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران. eshkevari@tmu.ac.ir
**** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران. nazemian@khu.ac.ir

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 شاکر 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: ٤٨-٤٩). از این رو و به دلیل فزایندگی و ریشه دار بودن 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 شاکر 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 واجتماعی 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 می کند؟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 ناسازه‌های هنری، تصاویر و مضامین نوین و زیبایی را در شعر خود بیافریند و خواننده را به کنکاش لایه‌های پنهان و دلچسب شعرش وادارد؟

فرضیه های 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 می رسد 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 شاکر 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 دلالت‌های کشف نشده که مقصود شاعر است. ج)کشف و تحلیل پیوندهای موجود بین دو ناسازه معاصر و میراث و آشکار نمودن دگرگونی دلالتهای آنها برای آفرینش ناسازواری تصویری در شعر بدر شاکر. 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 بدرشاکر 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، لایه‌ها و دلالت‌های متناقض کشف نشده در شعر وی را آشکار و دامنه هریک از انواع این ناسازواری رایج در اشعار شاعر را مشخص می‌کند.

پیشینه پژوهش: از میان مهم‌ترین آثاری که درباره‌ی ناسازواری و ناسازواری تصویری نگاشته شده‌اند، می‌توان 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 القصیدة العربیة الحدیثة تألیف علی عشری زاید که وی در یک فصل چهارچوب ناسازواری تصویری را طراحی می‌نماید.

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

ابراهیم(مجله فصول، عدد٤، سال۱۹۸۷م).۲- «ناسازواری هنری در شعر امل دنقل» نوشته سید رضا موسوی، رضا تواضعی(مجلة الجمعیة العلمیة الایرانیة للغة العربیة وآدابها، دوره۸، شماره۲۲، بهار۱۳۹۱، صص۱۸۹-۲۲۲). 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 شاکر السیاب دراسة فی حیاته و شعره اثر إحسان عباس. ۲- و کتاب الرمز الأسطوری فی شعر بدر شاکر السیاب نوشته علی عبدالمعطی البطل. و مقالاتی از قبیل: «دراسة لعنصر اللّون فی أشعار بدر شاکر السیاب الأسود والأبیض نموذجاً» به قلم دکتر نرگس انصاری و دکتر طیبه سیفی (فصلنامه إضاءات نقدیة، سال سوم، عدد۱۱، پاییز۱۳۹۲، صص۱۳۱-۱۴۶)و «المبنی الإزدواجی فی شعر بدر شاکر السیاب» نوشته معصومه نعمتی و دیگران، (مجلة اللغة العربیة وآدابها، سال ۷، شماره۳، سال۱۴۳۲، صص۷۹-۱۰۲)

بدیهی است که هر یک از آثار فوق حاوی اطلاعات ارزشمندی است؛ امّا در میان این آثار فقط کتاب علی عشری زاید موضوعِ ناسازواری تصویری را در قالب نمونه‌هایی محدود، مورد بررسی قرار داده است و گویا که این نویسنده، بیشتر طراحی چهارچوب ناسازواری تصویری را مد نظر داشته و شاید که همین محدویت نمونه‌های شعری و از طرف دیگر گستردگی این نوع ناسازواری در کتاب عشری زاید، تا حدودی باعث پیچیدگی موضوع می‌گردد. به همین خاطر نیاز به پژوهش‌هایی 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 شکلِ مستقل و با نگاهِ نقدی، موضوعِ ناسازواری تصویری را در اشعار بدر شاکر سیاب مورد تحلیل و بررسی تطبیقی قرار نداده است، پژوهش حاضر با رهیافتی نو و متفاوت با سایر پژوهش‌ها، ناسازواری تصویری را در شعر سیاسی - اجتماعی سیاب، شناسایی و تحلیل می‌کند.

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 نیک پندار 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 الظاهری) 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، علی رغم 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: ۱٤۰) محمد العبد نیز وجود اصطلاح ناسازواری **(المفارقة)** را در منابع بلاغی و زبانی قدیم عربی رد می‌نماید. (العبد، ۱۹۹٤: ۲۳) ناصر شبانه واژه مفارقه (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: ٤۲) و در ادبیات عربی به تأثیر از ترجمه انگلیسی به معنای «تضاد بین معنای صریح گفته شده با معنای غیر مستقیم آن»(العبد، ۱۹۹٤: ۲۳) به کار می‌رود. ناسازواری تصویری به عنوان یکی از نمونه‌های فراوان این شگرد به شمار می‌آید که علی عشری 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 ناسازه‌ها، 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 اسلوبِ تناقض به بخش‌های متعددی تقسیم می‌شوند.(همان: ۱۳۲)

ناسازواری تصویری در شعر بدر شاکر سیاب

شرایط پیچیده سیاسی و اجتماعی دوران معاصر و فزایندگی و ریشه داری 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 نمونه های شعر معاصر به شمار می‌آید که شکل های 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: ۱۳٤) 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: ۱۳٤) نخست به ترسیم دنیای کامل کودکان زیر سایه‌ی آرامش و صلح می‌پردازد. شاعر جهت برجسته سازی این صورت‌ها، به ترسیم تصویرهای جزئی روی می‌آورد. وی در بندهای نخست از پاکی کودکان و آرامش آنان و تمامی رفتارهای کودکانه سخن می‌گوید.

۱- **عصافيرٌ أم صبيةٌ تمرَحُ.. / وأقدامُها العاريَة...** / **سَرَت عَبرَ حَقلٍ مِن السُّنبُلِ ۲- وغمغمةُ الامِّ بِاسمِ الوَليد/ تُناغيهِ فی يُومِهِ الاوَّلِ ۳- وَكَم مِن أبٍ آيبٍ فِی المَساء/ إلى الدّارِ مِن سَعيهِ الباكرِ/ وقَد زَمَّ مِن ناظريهِ العَناء/ تَلقّاهُ فِی البابِ طِفلٌ شرود/ يُكركِرُ بِالضَّحكَةِ الصّافية/... وتَزرَعُ آفاقَه الدّاجية/ نجوماً وتُنسيهِ عِبءَ القُيود ٤- وهُم فِی ليالِی الشَّتاءِ الطِّوال/ ربيعٌ مِن الدّفءِ والعافية/ تلِمُّ العَجائزُ فيهِ الورود/ ويَلمَحنَ عهدَ الصِّبا ثانية /... ويَرقصنَ بينَ التِّلالِ ٥- وأغنيةٌ مِن أغانِی الطَّريق/ يَلحنَ سِوى لَحنِها الاوَّلِ** (السیاب، ۲۰۰۲: ۲۹۸) ۱

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

وأمٌّ كما استوحَشَت فِی الخَريف/... وفرَّت عصافيرُها الشّادية (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 لِیَخلوَ هذا الطریق/ مِن الضَّحکةِ الثَّرةِ الصّافیة/ ومَن یَرتمی فوقَ صدرِ الأبِ / إذا عادَ مِن کَدّهِ المُتعِبِ (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:

ولا قصةً فِی لیالی الشّتاء/ لأنَّ الطّواغیتَ لایَسمعون/ صداحَ العصافیرِ فِی المغربِ (همان: ۳۰٦) ٤

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:

فلا بیدرٌ فی سُهولِ العراق/ و لا صِبیةٌ فِی الضُّحی یَلعَبون (همان: ۳۰٦) ٥

شاعر در ادامه با تصویر ناسازوار دیگری صدای کودکان و صدای جنگ افروزان را مقابل یکدیگر قرار می‌دهد:

و ألحانُها الحلوةُ الصّافیة/ تَغلغَلَ فیها نداءٌ بَعید/ حدیدٌ عَتیق/ رصاصٌ/ حَدید. (همان: ۲۹۹) ٦

سیاب گاه در اشعار سیاسی خود به نقد حاکمانی می پردازد 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 شاکر در قصیده‌ی "رثاء فلّاح" 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؛ دردمندانی که

در تشییع پیکرشان جز خانواده کسی جنازه آنان را همراهی نمی‌کند و جز فرزندانشان هیچ کس برایشان سوگوار 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 گله های زراندوزان، جنازه را تشییع می‌کنند. سیاب در قصاید گوناگونی چون "مأساة الميناء"، "إلى حسناء 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 تجمیع این جزئیات در سطح کلی. (عشری زاید،۲۰۰۲: ۱۳٤) قصیده «انشودة المطر» بهترین نمونه‌ی بیانگر این نوع از ناسازواریست. سیاب در آن به فراخور بافت متن دلالت‌های بی شماری را در واژه نمادین باران انشا می‌کند و مفاهیم نقیض و متضادی چون خشکسالی و حاصلخیزی، روشنایی و تاریکی و مرگ و تولد بر آن حمل می‌کند. این سروده از تعداد بیشماری 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 کودکانه 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:

أتَعلمينَ أیَّ حُزنٍ یَبعثُ المَطرْ؟(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:

کالدّمِ المُراقِ، کَالجیاعْ/ کَالحُبِّ، کَالأطفالِ، کَالموتِ، هُو المطرْ (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:

أکادُ أسمَعُ العَراقَ یَذخرُ الرُّعودْ/ و یخزنُ البُروقَ فِی السُّهولِ و الجَبالْ (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 فِی العِراقِ جوعْ/ ویَنثرُ الغَلالَ موسمُ الحصادْ/ لِتشبعَ الغربانُ والجرادْ/ و

تطحنَ الشَّوانَ والحجرْ/ رحىً تَدورُ فِی الحقولِ... حَولَها بَشرْ / مَطَر... مَطَر... مَطَر...(السیاب، ۲۰۰۰: ۲۵۵-۲۵۶) ۱۰

بار دیگر همین تصاویر با عباراتی دیگر تأکید می‌شود.

ومُندُ أن کُنّا صِغاراً، کانت السَّماءْ/ تغیمُ فِی الشّتاءْ/ و یَهطلُ المطرْ/ وکلَّ عامٍ حینَ یَعشِبُ الثَّری، نَجوعْ/ ما مَرَّ عامٌ والعراقُ لیسَ فیه جوعْ (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 یَنثرُ الخَلیجُ مِن هباتِهِ الکثارْ/ عَلی الرّمالِ، رغوةَ الأجاجِ و المَحارْ/ و ما تبقّی مِن عَظامِ بائِسٍ غَریقْ/ مِن لُجّةِ الخَلیجِ و القَرارْ/ و فِی العِراقِ ألفُ أفعی تَشربُ الرَّحیقْ/ مِن زهرةٍ یربُّها الفراتُ بِالنّدی. (همان: ۲۵۷) ۱۲

سیاب در بندهای پایانی از طریق ناسازه‌های تصویری، تناقض ظالمانه بین دو وضعیت عراق فعلی را پر رنگ می‌کند. تناقضی که سویه‌ی 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 اژدهایی 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 می گیرد.

قصیده دیگری که در بردارنده چنین شکلی از ناسازواری است، سروده «العودة لجیکور» است که ناسازواری کلی در آن حاصل رؤیارویی 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.

عَلی جَوادِ الحُلمِ الأَشهَبْ/ أسرَیتُ عَبرَ التَّلالْ/ أهربُ مِنها مِن ذُراها الطِّوالْ/ مِن سُوقِها المُکتَظِّ بالبائِعین/ مِن صُبحِهَا المُتعِبْ/ مِن لَیلِهَا النّابِحِ والعابِرین/ مِن نُورِها الغَیهَبْ/ مِن رَبّها المَغسولِ بِالخمرْ/ مِن عارِها المَخبوءِ بِالزَّهرْ/ مِن مَوتِها السّاری عَلی النَّهرْ/... لو أنَّ شمسَ المَغربِ الدّامیهْ/ تَبتلُّ فی شطّیهِ أو تُشرِقْ (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.

عَلی جَوادِ الحُلمِ الأَشهَبْ/ و تَحت شَمسِ المَشرقِ الأخضَرْ/ فی صَیف جیکورْ/ أَسریتُ أَطوی دَربی النّائِی/ بینَ النّدی و الزَّهر و الماءِ/ أَبحَثُ فِی الآفاقِ عَن کوکبْ/ عَن مولدٍ لِلرّوحِ تَحتَ السَّماءْ/ عَن مَنبَعٍ یَروی لَهیبَ الظّماءْ/ عَن مَنزلٍ لِلسّائِحِ المُتعَبْ. (همان: ۲۲۸-۲۲۹) ١٤

تقابل بین شهر و روستا در همه پدیده‌های جزئی آن دو کاملا آشکار است؛ شهری که سیاب از آن فراریست، رنگ خون گرفته «شمس المغرب الدامیة» 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 می داند.) در شهر فروشندگان و خریداران مردم را به بردگی می‌کشانند، 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، أینَ الخُبزُ والماءُ / اللّیلُ وافی وقَد نامَ الأَدِلّاءُ / والرَّکبُ سَهرانُ مِن جوعٍ ومِن عَطشٍ / والرّیحُ صَرٌّ وکُلُّ الأفُقِ أصداءُ /... وسَماءُ اللَّیلِ عَمیاءُ.
(السیاب،۲۲۹: ۲۰۰۲) ۱۵

شاعر در نقطه مقابل جیکور بخشنده و خیالی، جیکور واقعی را خالی از آب و نان ـ که هر دو رمز نوزایی و حیات بخشی است ـ 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 درآسمان آن هیچ ستاره‌ای سوسو نمی‌زند.

بدر شاکر 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 براثر جنایت های 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 سمبل ها، از رنج های ملت ستمدیده و در یوغ استبداد و استعمار سخن می گوید. 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 می دهد، سال‌هایی که اینگونه زیسته است:

قد کان - حتی قبلَ أعوامٍ من الدمِ والخطیئة/ ثغراً یکرکرُ، أو یثرثرُ بالأقاصیص

البريئة/ لأبٍ يعودُ بما استطاعَ من الهدايا فی المساء/ لأبٍ يقبّلُ وجهَ طفلتهِ النديِّ أو الجبين (السياب، ۲۰۰۰، ۲۷۱) ١٦

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

ما كان يعلمُ أنَّ ألف فمٍ كبيرٍ دونَ ماء/ستمصُّ من ذاك المحيّا كلَّ ماءٍ للحياء (همان) ١٧

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

ومَن الّذی جعلَ النساء/ دونَ الرّجال، فلا سبيلَ إلى الرّغيف سوى البغاء؟/ الله عزَّ وجلَّ شاء:/ ألا يكنَّ سوى بغايا أو حواضن أو إماء/ أو خادماتٍ يستبيحُ عفافهنَّ المترفون/ أو سائلاتٍ يشتهيهنَّ الرجالُ المحسنون؟(همان: ۲۷) ۱۸

پس از آنکه عدم تساوی ارزش‌های زن و مرد در جامعه ی 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.

لكنَّ بائسةً سواها حدّثتها منذ حينٍ/ عَن بيتِها و عَن ابنتيها، و هی تشهقُ بالبكاء/ عَن زوجِها الشّرطیّ ، يحملهُ الغروبُ إلى البَغايا (همان: ۲۷٦) ۱۹

ناسازواری بعدی حاصل تناقض میان حضور استعمار و استثمار و چپاول در کشوری است که نعمت های 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:

شبَعَ الذّبابُ من القمامةِ فی المدينة، والخيول/ سُرِّحنَ من عَرباتهنَّ إلى الحظائرِ والحقول/ والناسُ ناموا- وهی ترتقبُ الزناةَ بلا عشاء (همان: ۲۸٦) ۲۰

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

فالنورُ والأطفالُ والبسماتُ حظُّ المترفين/ والجوعُ والأدواءُ والتّشريدُ حظُّ الكادحين/ و أنت بنتُ الكادحين (همان: ٢٨٦) ٢١

بدر شاکر که دردهای جامعه روحش را آزرده می‌ساخت، در قصاید بیشماری بر علیه حاکمیت ستمگرانی که لقمه نان گرسنگان را می‌خورند و آب تشنگان را می‌نوشند، به پا می‌خیزد. وی در سروده‌ی "حطّمت قيداً 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 صورت‌گری‌های 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 قهقه‌های 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 چهره ی دوشیزگان جهت براق کردن کفش‌هایشان برگرفته اند و آنانی که تارهای چنگ و موسیقی‌شان را از رگ‌های این مردم لال، به هم تنیده‌اند.

النائمين على الحريرِ وحولَهم شعبٌ مراقدُهُ على الغبراءِ
التّاركين لكلِّ كوخٍ آهةً ولكلِّ قصرٍ ضحكةُ استهزاءِ
السّارقين مِن الرّضيعِ و امِّه " لبناً " لكلبِ نابحٍ وجراءِ
السّالبين من العُذارى بسمةً ذابت فكانت "لمعةً" لحذاءِ
والصّانعين قياثراًأوتارُها أعراقُ هذى الأمّةِ "الخرساءِ"

(السياب، ٢٠٠٠، ٤٩٦) ٢٢

ناسازواری تصویری مبتنی بر میراث

ادیب در این گونه، هـر دو طـرف متنـاقض یـا یکـی از آنهـا را از میـراث مسـتخرج 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 میـراث و معاصـر ارتبـاط ایجـاد می‌کنـد و از نظـر صراحت اشاره یا عدم تصریح بـه دو ناسـازه، ایـن نـوع بـه سـه گونـه تقسـیم می‌شـود؛ (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 قـرار می‌دهـد.(همان: ۱۳۸) سروده «ارم ذات العماد» در بردارنده چنین شکلی از ناسازواری تصویری است. شـرایط معاصر کشورهای عربی و به ویژه وضـع کنـونی عـراق، بـه گونه‌ایسـت کـه بـا گذشـته پرافتخار عربی کاملاً متفاوت است. سیاب برای ژرفـا بخشـیدن احسـاس تلـخ از ایـن وضعیت و جهت بازگرداندن آن گذشـته‌ی طلایـی بـه مقایسـه‌ی وضـعیت فعلـی و آن شرایط گذشته می‌پردازد. شاعر می‌کوشد برای فرار از رنج و درد و فقری که خود و هـم نوعانش را احاطه کرده، به ارم که در این سروده نماد همان عظمت کهن اسـت، پنـاه برده و به آن دست یازد، اما هرچه تلاش می‌کند سرانجام شکست می‌خورد. سیاب در مقدمه قصـیده پـس از طـرح انـدوه‌های فـردی و اجتمـاعی، در رؤیـا خـود را نزدیـک دیوارهای "ارم" و نزدیک مرزهای عظمت عرب می‌یابد؛ جایی که انـدوه‌های ویـژه‌اش که به فقر و بدبختی منجر شد و اندوه‌های عمـومی کـه در عقـب مانـدگی ملـی عـرب معاصر تجلی یافته، از هم می‌پاشـند. او هـزار مایـل راه مـی‌رود تـا بـه چنـین عظمتـی می‌رسد:

إلی جدارِ قَلعة بیضاءَ مِن حَجرْ/ کأنّما الأَقمارُ منذُ ألفِ عامْ/ کانَت لَهُ الطِّلاء.../ وسِرتُ حولَ سُورِها الطَّویلْ/ أعُدُّ بِالخُطی مَداهُ مِثلَ سندبادْ/ یَسیرُ حولَ بیضةِ الرُّخِ و لا یَکادْ/ یَعودُ حَیث ابتدأْ/ حتّی تَغیبَ الشمسُ غَشّی نورَها سوادْ. (السیاب، ۲۰۰۰: ۳۱٦) ۲۳

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.

جَلستُ عَن بابِها کَسائِلٍ ذَلیلْ/ جَلستُ أسمَعُ الصّدی، کأنّه العَویلْ/ یَلهثُ خَلفَ حائِطٍ مِن حَجرٍ ثَقیلْ/ کأنَّ بَینَ دَقّةٍ و دَقّةٍ یَمرُّ ألفُ عامْ/ وما أجابَ العَدَمَ والخَواءْ. (همان: ۳۱۷) ۲٤

شاعر که در ادامه تلاش می‌کند عظمت از دست رفته را بازگرداند، غفلت می‌کند و به خواب می‌رود که در حقیت این دو عامل شکست سیاب، همان علت‌های بیماری معاصر کشورهای عربی است. (الضاوی،۱۳۸٤: 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 نوشته ای 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؛

«**قرأتُ اسمی عَلی آجرةٍ حمراءَ**» (السیاب،۲۰۰۲: ۲۱۵) ۲۵، «**کَمِئذَنَةٍ تَرَدَّدَ فَوقها اسم اللـه**»، (همـان: ۲۱۵) ۲٦ و «**کـان محمّـدٌ نقشاً علـی آجـرةٍ خضـراءَ یَزهُـو فـی أعالیها**»(همان: ۲۱۵)۲۷

بین معنویت و قداست لفظ جلاله «اللـه» و میـراث پرافتخـار و باشـکوه «محمـد» (ص) و فردیـت عربـی پیونـدی ناگسسـتنی ایجـاد می‌نمایـد، تـا از طریـق ناسـازواری تصویری دو حالت کاملاً متناقض از وضعیت گذشته با شرایط کنـونی را فـرا روی هـم قرار دهد. سیاب در نخستین تصویر ناسازوار ایـن سـروده، از خـلال شخصـیت پیـامبر (ص) که در شعر معاصر نمـاد میـراث پرافتخـار عربـی اسـت، بـه خاموشـی گراییـدن عظمت و مجد انسان عربی را اراده می‌کند، (عشری زاید، ۱۹۹۷: ۷۸-۷۹)؛ زیـرا ایـن میراث پرافتخار، امروزه به دلیل نابسامانی شرایط برخی کشورهای عربـی بـه گونـه‌ای شده تا حتی کسانی که هیچ نشانه‌ی فرهنگی نداشته‌اند، جسم ایشـان را لگـد مـال و خون وی را ریخته اند.

«**فأمسی تَأکُلهُ الغَبراءُ / و یَرکُلُه الغزاةُ بِلا حذاءٍ و بِـلا قـدمٍ...**» (السـیاب، ۲۰۰۰: ۲۱۵) ۲۸

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

«**فَنحنُ جَمیعُنا أمواتٌ؛ أنا و مُحمّد و اللهُ**»(همان: ۲۱٦) ۲۹

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

«**إلهُ الکعبةِ الجبّارْ/ تَدرَّعَ أمس فی ذی قـار/ بِـدرعٍ مِـن دمِ النُّعمـانِ فـی حافاتهـا آثارْ**» (همان: ۲۱۷) ۳۰

عشری زاید این شکل را بـه دلیـل ذکـر صـریح ویژگی‌هـای هـر دو طـرف تشـکیل

دهنده ناسازوار، از نظر فنی به عنوان کم ارزش ترین نوع ناسازواری مبتنی بر میراث به شمار می‌آورد. (عشری زاید،۲۰۰۲: ۱٤۰)

دیگر سروده ای کـه حـاوی چنـین شـکلی از ناسـازواری تصـویری اسـت، قصـیده «المبغی» است که سیاب جهت برجسته سازی وضعیت کنـونی بغـداد از نمـاد عمـوره 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، عمـوره نمـاد بغـداد تحـت حاکمیت عبدالکریم قاسم است. سیاب، بغداد را در این دوره به نام المبغی می خوانـد تا بتواند بغداد دوران عبدالکریم قاسم را با زشت‌ترین نمود اجتماعی ای توصـیف کنـد که در آن هیچ نشانی از ارزش‌های متعالی انسانی نیست. اساس تقابل ناسازوار در این سروده را از یکسو وضعیت نابهنجـار دوران عبـدالکریم قاسـم و از سـویی دیگـر بغـداد دوران گذشته تشکیل می‌دهد. همچنین نوعی دیگر از ناسازواری تصویری که در پایان این سروده به چشم می‌خورد، جایی اتفاق می‌افتد که سیاب بـر خـلاف عمـوره‌ی قـوم 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 فكان المعاد/ موتاً؟ ولكنّني فی رنّة الأصـفاد/ أحسَستُ. ماذا؟ صوتَ ناعور/أم صيحةُ النُّسغ الذی فی الجذور؟ (السـياب ، ۲۰۰۰: ۳۱ (۲٤۳

ناسازواری تصـویری مبتنـی بـر طـرفین میراثـی ومعاصـر و تنهـا ذکـر دلالت‌هـای معاصر

در شکل دوم ناسازواری تصویری با یک سـویه میـراث، شـاعر از ذکـر دلالت‌هـای میراثی خودداری می‌نماید و آن را به هوش و آگاهی مخاطب می‌سپارد و بـه جـای آن ویژگی‌ها، دلالت‌های معاصر را به نمادهای موروثی اضافه می‌کنـد کـه در حقیقـت بـا ویژگی‌های اصلی و میراثی تناقض دارد و از طریق تقابل بین ویژگی‌های اصلی که در ذهن مخاطب نقش بسته با مدلول‌های معاصر، ناسازواری تصـویری شـکل می‌گیـرد.

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: ۱٤۰) سیاب که خود انگیزه سیاسی را به عنوان اولین عامل گرایش وی به استفاده از اسطوره می داند تا جاسوسان حکومت قادر به فهم آن نباشند، (علی، ۱۹۸٤: 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 امیدی به یاری عشتار در رستاخیز ندارد؛ زیرا خود عشتار غرق در نازایی و نابودیست.

و تَلتفُّ حولی دُروبُ المَدینةْ / حِبالاً مِن الطّینِ یَمضغنَ قَلبی... / وکَرمٌ مِن عَسالیجِه العاقِراتِ شَرابینُ تموزَ عبرَ المدینةِ/ شَرابینُ فی کلِّ دارٍ/ وسِجنٍ وبارٍ وکلِّ مَلهًی/ وفی کلِّ مُستشفیاتِ المَجانین/ فی کلِّ مَبغًی لِعَشتار/ یَطلعنَ أزهارَهُنَّ الهَجینةَ/ مَصابیحُ لَم یَسرجِ الزّیتُ فیها وتَمسسهُ النّارُ. (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۵-۲۲٦) 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 شـهر و روسـتا نیز آشکار است.

از دیگر سروده‌هایی که سیاب از صورتک تموز به گونه‌ای معکوس بهره می‌برد تـا ناامیدی خود را از نتایج حرکت‌های آزادی خواهانه و انقـلاب ملـت عـراق بـه گونـه‌ای عینی بیان نماید، قصـیده «تمـوز جیکـور» اسـت. ناسـازواری تصـویری در ایـن شـعر، نتیجه‌ی تقابل و درگیری میان شهر و روستا، امید و ناامیدی، مرگ و زایش، بـاروری و سترونی و نمادهای خیر و شر است کـه سـیاب در راسـتای برجسـته سـازی ایـن امـور متناقض و از خلال ناسازواری تصویری به اسطوره تموز و عشتار روی می‌آورد. در ایـن قصیده، تموز جیکور (سیاب) در کسوت خدای باروری با خوکی وحشی مقابله می‌کنـد و به دلیل غلبه‌ی روح نومیدی نشأت گرفته از بحران‌های درونـی و عوامـل اجتمـاعی شاعر، مرگ تموز جیکور از قـانون اسـطوره تبعیـت نمی‌کنـد. (البطـل، ۱۹۸۲: ۱۳٤) 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 بـدتر از آن «خـون او بر زخمها و آلامش می‌افزاید، برخلاف تموز که با کمک عشتار حیات دوبـاره می‌یابـد، ظلمت بر وجود شاعر غلبه یافته و به زندگی باز نمی‌گردد، با آنکه هر دو زخمی‌مشترک دارند.» (رجایی، ۱۳۸۱: ۱۱٤)

نابُ الخِنزیرِ یَشقُّ یَدی/ و یَغوصُ لظاهُ إلی کَبدی/ و دَمی یَتَـدفَّقُ، یَنسـابُ:/ لَـم یَغدُ شَقائقَ أو قمحاً/ لکنْ ملحاً (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۳) ۳۳

سیاب با هدف ارائه نوعی احساس عمیق شکست، درد و رنج تموز جیکور را بسیار فراتـر از رنـج تمـوز اسـطوره‌ای می‌دانـد؛ زیـرا تمـوز علـی رغـم سـختیها در نهایـت بـا بوسه‌های زندگی بخش عشتار از جهان مردگان و زیرین به جهان بالا برگشت، امـا در این قصیده با تکیه بر تکنیک ناسـازواری تصـویری، نـه تنهـا مـرگ تمـوز جیکـور گـل لاله‌ای در برندارد، بلکه بوسه‌های عشتار هم به نمکـی تبـدیل می‌شـود کـه دردهـای زخم تموز را چند برابر می‌نماید. (بیضون، ۱۹۹۱: ۸۷)

وتُقَبّلُ ثَغری عَشتارُ/ فَکأنَّ عَلی فَمِها ظُلمةْ/ تَنثالُ عَلیَّ و تَنطَبِقُ/ فَیموتُ بِعَینیَّ الألقُ/ أنا و العُتمةْ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۳) ٣٤

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 تقلّبی، ثمره‌اش یاری رساندن جعلی عشتار است. (البطل، ۱۹۸۲: ۱۳۵) و بوسه‌های زندگی بخش عشتار بار دیگر بر خلاف اصل اسطوره، سرمنشأ مرگ می‌شود.

هَیهاتَ أتُولَدُ جیکورُ/ مِن حقدِ الخِنزیرِ المُدَّثرِ بِاللّیلِ/ والقُبلَةُ بُرعمةُ القَتلِ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲٤-۲۲۵) ۳۵

یکی دیگر از بارزترین قصیده‌های تموزی سیاب که شاعر در آن به کارکردهای اسطوره، دلالتی معکوس می بخشد، قصیده «مدینة 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 می گیرد، اما در ادامه، شاعر سرخورده ی عرب بدان پناه می برد 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 می آورد، جایی که بندگان جهت رهایی از وضعیت قحطی صدای خود را بلند کرده، با دعا و توسل به عشتار مراسم را آغاز می کنند و خواهان بارش باران می شوند؛ باران انقلاب و تغییر، ولی عشتار، الهه‌ی رشد و حاصلخیزی، له له زنان از فرط خستگی و با دست خالی به سوی گرسنگانی باز می گردد که سال‌ها را با رصد کردن ابرهای رعد آسا و بدون باران آن گذرانده اند. 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 نساخت؛ تکرار واژه‌ی 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 نهیمُ کالغرباءِ من دار إلی دار / لنسألَ عن هداياها/ جیاعٌ نحن ... وا أسفاه! فارغتان کفّاها، / وقاسیتان عیناها/ باردتان کالذّهب/ سحائبٌ مرعداتٌ مُبرقاتٌ دون إمطار / قَضَینا العامَ، بعد العام، بعد العام، نرعاها، / وریحٌ تشبه الإعصار، لا مرّت کإعصار / ولا هدأت - ننام ونستفیقُ ونحن نخشاها. سیاب در قصیده ی «رؤیا فی عام ۱۹۵۶» و مقطع های پایانی سروده‌ی «مرحی غیلان» با معکوس نمایی کارکرد اسطوره ای مسیح، وی را نماد نیستی و دشمن حیات و شکوفایی قرار می دهد. اما از بهترین نمونه‌های این شکل ناسازواری تصویری، قصیده «مدینة السندباد» است، که شاعر در آن شخصیت‌ها و نمادهای اسطوره‌ای، تاریخی و دینی متفاوتی را برمی‌گزیند که همگی نماد زایش و حاصلخیزی‌اند و از طریق ناسازواری تصویری، از تبدیل شدن همه‌ی این خوبی‌ها به بدی‌های متضاد آنها سخن می‌گوید. سیاب در این قصیده «سرزمین ویرانی را به تصویر می‌کشد که یادآور عراق دوران جمهوری - بعد از سقوط حکومت سلطنتی - است، دوران ترور و هراس و ویرانی است، و این بدان معناست که همه‌ی 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 اسطوره‌ای که در این سروده با آن روبرو می‌شویم، سندباد است که به نوعی پژواک صدای مردم عراق به شمار می‌آید، که تغییرات سیاسی و اجتماعی در آن با ناکامی روبرو شده. سیاب قصیده را با تصویری از گرسنگی، قبر، برهنگی و سرما آغاز می‌کند.

جُوعان فِی القبرِ بِلا غذاءٍ / عُریان فِی الثَّلجِ بلا رداءٍ (السیاب ، ۲۰۰۰: ۲٤۸)

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، ۱۳۸٤: 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.

مَن أیقَظَ العازرَ مِن رُقادِهِ الطَّویلْ؟/ لِیعرفَ الصّباحَ والاصیلْ/ والصّیفَ والّشتاءْ/ لِکَی یَجوعَ أو یحسّ جَمرةَ الصّدی/ ویَحذرَ الرّدی...(السیاب، ۲۰۰۰: ۲٤۹) ۳۸

ناسازواری‌های تصویری میان دلالت‌های اصلی شخصیت‌های اسطوره‌ای، تاریخی و دینی ـ که در ذهن خواننده نقش بسته ـ 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 کاملا متناقض با این مفاهیم روبرو می‌شویم.

أهذا أدونیسُ هذا الخَواءْ / وهذا الشحّوبُ، و هذا الجَفافْ (همان: ۲٤۹) ۳۹

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

بِقبضةٍ تُهدّدُ/ ومنجلاً لا یُحصدُ/ سِوی العِظامِ والدّمِ (همان: ۲۵۰) ٤۰

در مقطع سوم، شاعر با بهره گیری 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 شده اند و سگهایشان از خون براق ـ اسب معراج پیامبر (ص) که نماد رشد و تعالی است ـ می‌نوشند.

هُم التتارُ أَقبَلوا... / مُحمّدُ النَّبی فِی «حَراءَ» قیّدوه/ فَسُمِّرَ النَّهارُ حیثُ سَمّروه/ غداً سَیُصلبُ المَسیحُ فِی العراقْ/ سَتأکُلُ الکلابُ مِن دمِ البُراقْ (همان: ۲۵۰) ٤١

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.

عشتارُ، لیسَ فی جَبینِها زَهرْ/ وفی یَدِها ثلّةٌ ثَمارُها حَجرْ/ ترجمُ کلَّ زوجةٍ به وللِنَّخیلْ/ فی شَطِّها عَویلْ (السیاب ، ۲۰۰۰: ۲۵۳) ٤٢

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 ناکارامد 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 بی ثمر 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)انقلابیِ 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، ۱۳۸٤: ١٦٣) و به همین خاطر به پیشواز خورشید روشنایی بخش می‌رود.

بُشراكِ يا أجداثُ حانَ النّشورْ/ بُشراكِ فی وهرانَ أصداءُ صوتْ/ سيزيف أُلقِیَ عَنهُ عِبءُ الدّهورْ/ واستقبلَ الشّمسَ علی الأطلس. (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۱۵) ٤٣

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 «أغنیة فی شهر آب» مشاهده نمود. در این قصیده که سیاب آن را در سال ۱۹۵۶ سروده با لحنی نومیدانه به انقلاب‌های مردمی‌عراق 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 خونش همراه با شفق ناپدید می شود:

تموزُ يموتُ عَلی الأفقِ/ وتَغورُ دماهُ مَع الشَّفقِ (السیاب، 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... / تَقولُ ویُخذلُها النَّفسُ: /... تموزُ یموتُ بِدون معادٍ/ ...والظَّلماءُ / نَقّالةُ مَوتی سائِقُها أَعمی، وفُؤادُک جُبانَه.**(همان: ۱۸۹-۱۸۸) ٤٥ 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 ورمزهای 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: ١٤٧). 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،۱۹۹٦: 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 تمامی‌عناصر 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.

لِيَعوِ سَربروسُ فِي الدّروبْ/ ويَنبش التُّرابَ عَن إلهنا الدَّفينْ/ تموزِ الطَّعينْ/ يأكلُه يَمصُّ عينيه إلى القَرارْ/ يقضِمُ صلبَه القويّ (السياب، ۲۰۰۰: ۲۵۹) ٤٦

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.

نَری العراقَ / یَسألُ الصغارُ فی قُراه/ مَا القمحُ؟ مَا الثَّمرُ؟/ مَا الماءُ؟ ٤٧

قصیده‌ی دیگری که سیاب در آن، درگیری بین دو شخصیت اسطوره‌ای را به تصویر می‌کشاند 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.

أنتَ مِن عالمِ الموتِ تَسعی؟ هُو الموتُ مرّة. 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.

قَدمٌ تَعدو، قَدم، قَدم/ القَبرُ یکادُ بِوقعِ خُطاها یَنهدِمُ/ أتَری جاءُوا؟ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲٤۷) ٤٩

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

کُنتُ کَالظِّلِّ بینَ الدُّجی و النّهارِ/ ثُمَّ فجّرتُ نَفسی کُنوزا، فَعرَّیتُها کَالثّمارِ. (همان: ۲٤۷) 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.

فَاجأَ الجُندُ حتّی جَراحی و دقّاتِ قَلبی/... أَعینُ البُندقیّاتِ یَأکلُ دِربی/ شَرعَ تَحلِمُ النّارَ فیها بِصُلبی (همان: ۲٤۸-۲٤۷) ٥١

اینچنین، ناسازواری تصویری نخست بین دو شخصیت اسطوره ای 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 می نهد.«آپولو یا آپولون، خدای روشنایی، موسیقی، هنرها و پیشگویی در اسطوره های 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 می شود و بر عشق بازی با او اصرار می ورزد، اما دافنه بر خلاف دیگران از وی رویگردان است. آپولو همچنان در پی دافنه بود و قصد آمیزش با وی را در سر می پروراند، تا این که سرانجام دافنه به سرزمین پدرش می رسد و با کمک پدر، خود را نجات می دهد.» (البطل، ۱۹۸۲: ۷۸) در ابیات زیر از شعر «المومس العمیاء» اپولو، نماد تجاوزگری است که همواره شخصیت سلیمه (روسپی کور) را دنبال می کند تا اینکه سرانجام سلیمه به دلیل فقر و محرومیتی که پس از کشته شدن پدر با آن روبرو شده، خود را چون کالایی عرضه می دارد:

سیظلُّ غاصبُها یُطاردُها وتلفظُها البیوت / ستظلُّ - مادامت سهام التبر تصفر فی الهواء -/ تعدو، ویتبعُها أبولو من جدید کالقضاء / وتظلُّ تهمسُ، إذ تکادُ یداهُ أن تتلقَّفاها: / "أبتی ...أغثنی" بید أنّک لا تصیخ إلی النداء / لو کنتُ من عرق الجبین ترشّها ومن الدماء / وتحیلها امرأة بحقٍّ، لا متاعاً للشراء / کللّت منها، بالفخار وبالبطولات،الجباها! (السیاب، 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 می شود.

رمزهای قرآنی، بخش دیگری از سمبل های رایج در شعر سیاب است که گاه تشکیل دهنده‌ی پایه های اصلی ناسازواری تصویری در شعر وی می‌باشند. قصیده‌ی «قافلة الضیاع» از جمله سروده های سیاب به شمار می آید که ناسازواری تصویری در

سطح نخست آن بین دو شخصیت موروثی-دینی (قابیل و هابیل) شکل مـی گیـرد. در این قصیده سطح دوم ناسازواری بین پناهندگان فلسطینی که در این معادله همان هابیل های روزگار هستند، و بین یهودیان صهیونیست که همان قابیل هـای پسـت و فرومایه ای که آنها را دچار آوارگی، گرسنگی و بیماری نموده انـد، تشـکیل مـی شـود. این دو سطح از ناسازواری را در این سروده می توان به خـوبی در ایـن پرسـش و پاسـخ سیاب درک نمود :

قابیل أیـن أخـوک ؟/یرقـدُ فـی خیـامِ اللاجئین/السـلُ یـوهنُ سـاعدیه و جئتُـه أنـا بالدّواء/و الجوع لعنةُ آدمَ الاولی وإرثُ الهالکین (همان: ۲۰۳) ۵۳

این نماد در مقطع دوم قصیده «من رؤیا فوکای» نیز ترسـیم کننـده چنـین شـکلی است. شاعر آن را تبلور مبارزه ملت های ضعیف بـا اسـتعمار معرفـی مـی کنـد. قابیـل معادل کسی است که بمب اتمی بر هیروشیمای ژاپن انداخت و هابیل معادل همه ی کسانی که به سبب جنایت متکبران و ستمگران به هلاکت رسیدند.

ناسازواری تصویری مبتنی بر متن موروثی

ادیب در این گونه با بهره گیری از تمام یا بخشی از متن موروثی به تغییر دلالتهای متن میراثی و بیان دلالتهای معاصر و متناقض با ویژگی‌هـای اصـلی مـتن می‌پـردازد و در نهایت از خلال تقابل بین مدلول‌های جدید متن اقتباسی که پـس از تحریـف و تغییـر بیانگر آنها شده و بین دلالت‌های اساسی آن متن که در ذهن خواننده نقش بسته، این نمونه ی ناسازواری تصویری به وجود می‌آید. (عشری زاید، ۲۰۰۲: ۱۵۱) هنگامی‌که سیاب در قصیده «المبغی» در پی نشان دادن جنبه‌های منفی شـهر اسـت، از طریـق فراخوانی متنی موروثی که با معانی زیبایی و نیکویی ارتباط دارد ناسازواری تصـویری را بنا می‌نهد. متن تاریخی که برگرفته از سروده «علی بن الجهم» است، در اصل چنـین می‌باشد.

عُیونُ المَها بَینَ الرّصافَةِ و الجِسرِ جَلَبنَ الهَوی مِن حَیثُ أَدری و لا أَدری (ابـن

الجهم، ۱۹۹۵: ۱٤۱) ٥٤

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

عُیونُ المَها بَینَ الرَّصافَةِ و الجِسرِ ثُقوبُ رصاصٍ رَقَّشَت صَفحةَ البَدرِ (السیاب، ۲۰۰۲: ۲٤٤) ٥٥

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 «مرثیة الآلهة» نیز اقتباسی از شعر لبید بن ابی ربیعه دارد که مصرع دوم آن را متناسب با مفهوم قصیده خود تغییر می‌دهد. بیت لبید بن ابی ربیعه بدین شکل است :

بَلینا و ما تَبلی النُّجومُ الطَّوالعُ وتَبقی الجبالُ بَعدَنا والمَصانعُ (العامری ، ۱۹٦۲: ۱۲۳) ٥٦

و سیاب با اندک تغییری در شعر لبید چنین می سراید:

بَلینا وما تَبلی النُّجومُ الطَّوالعُ ویَبقی الیتامی بَعدَنا والمَصانعُ (السیاب، ۲۰۰۰: ٥۷) ٥۷

تناقضی که عامل شکل گیری 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 مسئله ی فلسفی نهفته که آدمیان فانی اند و تنها ستارگان و کردارهایشان پس از آنها می مانند، در حالی که سیاب سر آن دارد تا

جنگ های پایاین ناپذیری که همواره و هر ساله تنها اثرات مخرب را به جای می‌گذارد 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 می‌کند.

۲.با توجه به شکل های متعدد ناسازواری تصویری، تقابل‌های دوگانه‌ای که سیاب از رهگذر ناسازواری تصویری بنیان می‌نهد بدین صورت قابل تقسیم است: الف- در شکل های «ناسازواری تصویری با ذکر منفی دلالت‌های میراثی» ، «ناسازواری مبتنی بر متن موروثی» ، «ناسازواری تصویری با یک پایه‌ی معاصر و یک قطب میراثی» و «ناسازواری با دوسویه ی معاصر و ذکر ویژگی‌های کلی هر طرف»، بدین سبب که تصریح معنا و تمایز پایه‌های ناسازوار آنها موجب نزدیک‌تر شدن کلام به سطح و باعث شفافیت سخن می‌گردد، سیاب در این گونه‌ها بیشتر تقابل‌های 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 نمونه‌های مذکور به ترتیب کمترین جایگاه را در شعر سیاب به خود اختصاص دهند. ب-هنگامی که سیاب از تحقق آرمان‌های نوخواهی 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 سویه‌ی 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 دلالتهای معاصر و متناقض آنها، هر چه بیشتر به لایه‌های 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 پررنگ‌تر بودن رمزهای شعری در این دو گونه، ناسازه‌های امید و ناامیدی، مرگ و زایش، شکست و پیروزی، جانفشانی و جانستانی، استعمارگر و مستعمره و حاکم و رعیت را طراحی می‌کند و به شیوه‌ای زیرکانه قطب‌های منفی این سویه های متناقض را منتسب به حاکمان مستبد عراق و پایه های مثبت را متعلق به مردمان انقلابی آن می‌داند.

۳.سیاب با بهره‌گیری از این تکنیک و فراخوانی میراث ادبی، دینی و قومی و خلق تصویرهای وارونه از عملکرد این گنجینه‌ها، 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 می‌کند.

پی‌نوشت

۱-«۱-گنجشکها یا کودکانی که به شادی و نشاط مشغولند... / و با پاهای برهنه ... / بر روی دشتی از خوشه‌ها راه می‌رفت ۲-و زیرلب سخن گفتن مادر، با نوزاد/ که در روز تولدش با او سخنان خوشایند می‌گوید ۳- و چه بسا پدری که هنگام غروب/ از کار و تلاش زود هنگام ،به سوی خانه باز می‌گردد/ در حالی که رنج و خستگی به شدت از چشمانش هویدا گشته/ بر در خانه، کودکی بازیگوش به استقبال او آمده است/ که با خنده‌های خالصانه، قهقهه می‌زند/... و در کرانه‌های تاریکش/ بذر ستارگان می‌پاشد و خستگی گرفتاری‌ها را از او می‌زداید ٤- 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 تپه ها به شادی و رقص مشغول می‌شوند ٥- و آوازهایی چون نغمه‌های مسیر بازگشت/ که با نغمه‌ی اولیه‌اش متفاوت است، می‌خواند.»

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

٣-«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 می اندازند/ هنگامی که پدر از کار طاقت فرسای خود بازگردد.»

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

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

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

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

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

٩-«گویی می‌شنوم که عراق، غرش رعدها را ذخیره می‌کند/ و آذرخش ها را در دشتها و کوهها.»

١٠-«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...»

١١-«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.»

١٢-«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.».

١٣-«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 فروشندگانش/ از صبح خسته کننده اش/ از شب پارس کننده‌اش و عابرانش/ از نور سیاه و پنهانش/ از خدای آغشته به شرابش/ از ننگ پنهان شده زیر گل‌هایش/ از مرگ جاری در نهرهایش، می‌گریختم/... کاش خورشید مغرب خونین رنگ/ در دو رودخانه ی آن خیس شود و یااینکه طلوع کند.»

۱۴-«سوار بر پشت اسب خاکستری رؤیاها/ زیرخورشید 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 می خندید و داستان‌های بی غرض می گفت/ 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 می بوسید.»

۱۷- «نمی دانست 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 جلیل القدر خواسته است: / که زنان جز روسپی یا هم آغوش 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 هق هق کنان گریه می کند/ 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 اصطبل ها 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 آوارگی ها 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 ربودند 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 مهتاب ها هزار سال/ بر آن پرتوافکنده اند.../ و اطراف دیوار بلندش حرکت کردم/ با گام‌هایم اندازه‌اش را شمردم، بسان سندباد/ که اطراف تخم پرنده سیمرغ چرخید و نزدیک بود/ نتواند از جایی که شروع کرده، بدانجا بازگردد/ تا اینکه خورشید نهان گشت و تاریکی، روشناییش را پوشاند.»

۲٤-«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»

۲٦-«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-«آیااین بغداد است؟ /یا این که عامورہ 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 ریشه ها را؟»

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

و تمام تیمارستان‌ها/ هـر خانـه‌ی فسـاد بـرای عشـتار/ گل‌هـای پسـت و لجـن مـالش را جلـوه می‌کند/ همچون چراغ‌هایی که نه روغنی دارد و نه آتشی بدانها رسیده است.»

۳۳-«دندان خوک دستم را می‌شکافد/ و شـعله‌ی آن تـا جگـرم فـرو مـی رود/ و خـونم می‌جوشـد و جاری می‌شود/ ولی به گل لاله و گندم بدل نمی‌گردد/ بلکه به نمک تبدیل می‌شود.»

۳٤-«عشتار بر لبانم بوسه می‌زند/ گویی بر لبهایش تاریکی است/ که بر من پاشیده می‌شـود و قـرار می‌گیرد/ پس درخشش در چشمانم می میرد/ و من و تاریکی باقی می مانیم.»

۳۵-«هرگز آیا جیکور/ از کینه خوک پوشیده در لباس شب، زنـده خواهـد شـد/ در حـالی کـه بوسـه، غنچه کشنده است.»

۳٦-« و ما همچون انسان‌های غریب از خانـه ای بـه خانـه ی دیگـر سـرگردانیم/ تـا از هـدایای آن بپرسیم/ ما گرسنه ایم... آه و افسوس! دسـتان وی خـالی هسـتند، / و چشـمانش گـود افتـاده/ 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 گردبـاد گذشـت/ و نه آرام گرفت - به خواب می رویم و بیدار می شویم در حالی که از آن می ترسیم.»

۳۷-«گرسنه در قبر بدون غذا/ برهنه در برف بدون جامه»

۳۸-«چه کسی عازر را از خـواب طـولانی‌اش بیـدار کـرد؟ تـا صـبح و شـام/ و تابسـتان و زمسـتان 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»

٤۰-«با مشتی گره کرده برای تهدید/ و با داسی که/ جز استخوان و خون درو نمی‌کند.»

٤۱-«این قوم تاتار هستند، که روی آورده‌اند... / محمد پیامبر (ص) را در «حـراء» بـه بنـد کشـیدند/ پس روز به چهار میخ کشیده شد، آن زمانی که محمد نبی را بـه مـیخ کشـیدند/ فـردا مسـیح در عراق بر صلیب خواهد شد/ و سگ‌ها از خون براق خواهند نوشید.»

٤۲-«بر پیشانی عشتار شکوفه‌ای وجود ندارد/ در دستش سبدی است با میوه‌های سنگی/ کـه هـر زنی را با آن سنگسار می‌کند و نخلستان/ در شط خود ناله می‌کند.»

٤۳-«ای گورها مژده باد شما را که زمان رستاخیز فـرا رسـیده اسـت/ مـژده بـر شـما کـه در وهـران پژواک شیپور است. / سیزیف، بار سنگین روزگاران از دوش او برداشته شد/ و به پیشواز خورشید در اقیانوس اطلس رفت.»

٤٤-«تموز در افق جان می‌دهد/ و خون‌هایش همراه با شفق ناپدید می گردد.»

٤٥-«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.»

٤٦-«تا سربروس 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.»

٤٧-«عراق را می‌بینم/ که کودکانش در روستاها می‌پرسند/ گندم و میوه چیست؟/ آب چیست؟»

٤٨-«تو از جهان مرگ می‌آیی ؟ مرگ یکبار بیش نیست.»

٤٩-«قدمی‌که می‌آید، قدم، قدم/ نزدیک است که قبر بر اثر گام نهادنشان بشکافد/ آیا می‌بینی به راستی آمدند؟»

٥٠-«مانند سایه‌ای در میان تاریکی و روز بودم/ سپس خود را شکافتم و تبدیل به گنجی شدم و بسان میوه ها عریان نمودم.»

٥١-«ناگهان سپاهیان حمله کردند حتی بر زخم‌هایم و بر تپش‌های قلبم /... چشم تفنگ‌ها راه را بر من می‌بندد/ در رویای بر صلیب کشیدنم بر آتشند...»

٥٢-«پیوسته تجاوز گرش او را دنبال خواهد کرد و خانه ها او را خواهند راند/ -مادامی که تیرهای طلایی در هوا سوت می زند- /دافنه پیوسته خواهد دوید، وآپولو 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 نمی دهی/ کاش از عرق پیشانی و از خون ها بر او می پاشیدی / و او را به زنی راستین مبدل می ساختی نه چون کالایی برای خرید/ واز آن تاج افتخار وقهرمانی می ساختی.»

٥٣-« قابیل 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.»

٥٤-«چشمان گاو وحشی میان سنگفرش‌ها وپل، عشق را از جایی که می‌دانم و نمی‌دانم به دلم راه داده اند.»

٥٥-«چشمان گاو وحشی میان سنگفرشها و پل به سان سوراخ‌های سربی‌اند که چهره ماه را خال خالی کرده است.»

٥٦-«ما از بین رفتیم ولی ستارگان درخشان از بین نمی روند و کوهها و عملکردها پس از ما می‌مانند.»

٥٧-«ما از بین رفتیم اما ستارگان درخشان از بین نمی روند و پس از ما یتیمان و کارخانه ها(ی اسلحه سازی) باقی می ماند.»

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. (۱۹۹۸ م). عناصر الإبداع الفنی فی شعر أحمد مطر. بیروت: مکتبة بودلی.
-البطل، علی عبدالمعطی. (۱۹۸۲ م). الرمز الأسطوری فی شعر بدر شاکر السیاب. الکویت: شرکة الربیعان.
-بلاطه، عیسی. (۱۹۷۱م). بدر شاکر السیاب ـ حیاته وشعره. بیروت: دارالنهار و النشر.
-بیضون، حیدر توفیق. (۱۹۹۱م). بدر شاکر السیاب رائد الشعر العربی الحدیث. بیروت: دارالکتب العلمیة.
- جاسم، محمد. (۱۳۹٤). رمز و اسطوره در شعر معاصر ایران و عرب (بررسی تطبیقی رمزگرایی در شعر بدر شاکر سیاب و مهدی اخوان ثالث. تهران: نگاه
-الجیوسی، الخضراء. (۲۰۰۱م). الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث. ترجمه الدکتور عبدالواحد لؤلؤة. بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.
-رجایی، نجمه. (۱۳۸۱ش). اسطوره رهایی ـ 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 ۸۵-۱۱٤.
-زکی، أحمد کمال. (۱۹٦۷م). الأساطیر. القاهرة: دارالکتاب العربی.
- السیاب، بدر شاکر. (۲۰۰۰م). الأعمال الشعریة الکاملة. بغداد: دار الحرّیة للطباعة و النشر.
- سیفی، طیبه؛ مرادی، کبری. (۱۳۹۱ش). «بررسی تطبیقی بسامد کاربرد رنگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر سیاب ». مجله ادبی عربی.ش ۳.صص ۲۷۳-۳۰۵.
-شبانه، ناصر. (۲۰۰۲م). المفارقة فی الشعر العربی الحدیث. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
-الضاوی، أحمد عرفات. (۱۳۸٤ش). کارکرد سنّت درشعر معاصر عرب. ترجمه: دکتر سیّد حسن سیّدی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- طهماسبی، عدنان؛ زارع، ناصر.(۱۳۹۰ش). «متناقض نمادر نمادهای شعر انشودة المطر»،

مجله ادب عربی. ش ۱. صص۱۷۷-۱۹۷.
- العامری، لبید بن ابی ربیعه. (۱۹٦۲) دیوانه. تحقیق: احسان عباس. القاهره: بلانا.
- عباس، إحسان. (۱۹۷۸م). بدر شاکر السیاب دراسة فی حیاته و شعره. بیروت: دار الثقافة.
- العبد، محمد. (۱٤۲٦ه.ق). المفارقة القرآنیة. القاهرة: مکتبة الآداب.
-علی، عبدالرضا. (۱۹۸٤م). الاسطورة فی شعر السیاب. بیروت: دار الرائد العربی.
---------(۱۹۹٥م). دراسات فی الشعر العربی المعاصر. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
- عبدربه، أحمد صالح. (۱۹۳۷م). شاعر الرافدین بدر شاکر السیاب. القاهرة: جامعة الازهر.
- عشری زاید، علی. (۲۰۰۲م). عن بناء القصیدة العربیة الحدیثة. القاهرة: مکتبة الشباب.
- ----------(۱۹۹۷م). استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر. القاهرة: دارالنقد العربی.
- کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۸۱ش). زیبایی شناسی سخن پارسی. تهران: نشر مرکز.
- میویک، دی سی. (۱۹۸۷م). المفارقة و صفاتها. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. بغداد: دار المأمون.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی