

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)  
(علمی - پژوهشی)  
سال چهارم، دوره جدید، شماره نهم، پاییز ۱۳۹۱، ص ۳۸-۶۱

## بررسی نقاب تموز در قصیده «تموزجیکور» سیاب (با تکیه بر رویکرد درامی و روایی)\*

علی اصغر حبیبی  
استادیار دانشگاه زابل

### چکیده

رویگردانی از روشهای مستقیم در بیان عواطف از اصلیت‌ترین ویژگیهای شعر معاصر است. تکنیک نقاب را بایست یکی از بهترین و کارآمدترین ابزارهای بیانی غیرمستقیم در شعر معاصر قلمداد نمود. این تکنیک با تکیه بر اشتراک عینی در تبیین نهفته‌های درونی شاعر، نقش میانجی را بین غنایی گری شعر و حالت درامی نمایش ایفا می‌نماید. به این سبب، شاعر معاصر با بهره مندی از ابعاد فنی و سرشار از الهام شعری این شگرد نوظهور ادبی، ضمن گستراندن پلی میان گذشته، حال و آینده می‌تواند از مرزهای شخصی و حتی قومی درگذرد و به اعماق ذات بشری نفوذ کند. سیاب نیز به‌عنوان شاعری پیشرو در قصیده «تموزجیکور» با نقاب افکندن بر شخصیت اسطوره ای تموز و تکیه بر رویکرد درامی و روایی تکنیک نقاب، به بیان دغدغه‌های فردی و جامعه عراق از زبان تموز پرداخته است. در این تحقیق، با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، پس از مطالعه و بررسی نقاب شعری در ادبیات، به چگونگی کاربرد اصول هنری شعر نقاب (تموز) در قصیده «تموزجیکور» پرداخته است. نکته قابل توجه در نقاب پردازی سیاب در این قصیده؛ کاربرد معکوس نقاب تموز و بدل نمودن دلالت مثبت زندگی بخشی و باروری آن به دلالت‌های منفی چون نابودی و سترونی است که نشان دهنده توانایی والای شاعر در کاربست اسطوره برای بیان تجربیات معاصر است.

### کلمات کلیدی

سیاب، تموز، نقاب، اسطوره، درام.

تاریخ پذیرش نهائی: ۱۳۹۱/۰۹/۲۵

\* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۱۰

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: amin\_habiby@yahoo.com

## تعریف مسأله

شاعر معاصر با هدف ترسیم سترونی و عقب ماندگی حاکم بر جامعه معاصر عرب از یک سو و جهت گیری اندیشه‌ها و تجربیات شعری اش در مسیر باززایی و عدالت خواهی از دیگر سو، پیوسته به دنبال ابزارهایی کارآمد است. در این میان، اسطوره از پرسامدترین دستمایه‌ها برای بیان نهفته‌های درونی محسوب می‌شود و شاعر معاصر آن را در سطوح و تکنیکهای گوناگونی از فراخوانی و الهام گیری گرفته تا تکنیکهای نوظهور نقاب و آینه بکار می‌بندد. در این بین، به حق بایست اسطوره مرگ ایثارگرانه و رستاخیز خدای باروری؛ یعنی «تموز» را از منابع اصلی الهام گیری و از محورترین بن مایه اسطوره‌ای نزد شاعران معاصر به شمار آورد. در دوران معاصر، الهام از بن‌مایه‌هایی مانند مرگ و زندگی دوباره تموز نزد برخی از شاعران از جنبه عملی و هنری بسامدی قابل تأمل یافته است؛ به گونه‌ای که در اواسط دهه ۵۰ از قرن بیستم بایست از ظهور گرایشی به نام «مکتب تموز»<sup>۱</sup> در عرصه شعر عربی نام برد که نقشی سازنده در پیشبرد حرکت شعری جدید به خود اختصاص داد؛ گرایشی که شاعران مدافع آن را ضمن دعوت به همذات‌پنداری با شخصیت‌های کهن، به استفاده پرکاربرد تکنیک نقاب و سخن راندن از پس چهره آنها، در دوران معاصر کشاند. «بدر شاکر سیاب» یکی از آن شاعران تموزی در استفاده از تکنیک نقاب در سطوح و گونه‌های مختلف ادبی است. وی نقاب تموز را در دو سطح کاملاً متفاوت بکار می‌گیرد: آنگاه که به زندگانی دیدی مثبت دارد، شخصیت تموز را مطابق با اصل اسطوره‌ایش نماد نوزایی می‌خواند (مانند بسیاری از قصایدی که در دفتر شعری «أنشودة المطر» آمده است)؛ اما آنگاه که به سبب فشارهای روحی، جسمی، اجتماعی و سیاسی به ستوه آمده، امیدش را از کف می‌دهد، به کاربرد وارونه این نقاب می‌پردازد که قصیده «تموزجیکور» از این نوع اخیر است.

## پیشینه تحقیق

با توجه به این نکته که کاربست نقاب شعری بصورت فنی در شعر عربی، پدیده‌ای نوظهور است، درباره نقاب تموز در شعر سیاب تحقیقی جامع و چشمگیر و با تأکید بر ابعاد دراماتیک آن صورت پذیرفته و در حد اشاراتی گذرا و نقد مضمونی باقی مانده است. چنانکه مقالات یا کتابهای موجود در این باره گواه این ادعاست. از جمله آنها می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود: «الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث» نوشته علی کندی؛ «الرمز الأسطوری فی شعر بدر شاکر السیاب» از علی عبدالمعطی البطل؛ «الاسطورة فی الشعر العربی المعاصر» نوشته یوسف الحلاوی؛ «قصيدة القناع فی الشعر العربی المعاصر» اثر عبدالحمن بسیسو؛ «الشعراء التموزیین» نوشته اسعد رزوق؛

«الأسطورة فی شعر السیاب» از عبدالرضا علی؛ «أسطورة الموت و الانبعاث فی الشعر العربی الحدیث» نوشته ریتا عوض و... .

### چیستی نقاب

در زبان و ادبیات عرب، نقاب یا سیمایچه را معادل «القناع» می‌دانند. در فرهنگ و لغت عامه نقاب «به معنی حجاب، پرده، آلتی به صورت حیوانات یا اشخاص که بر چهره نصب کنند و شکل حقیقی خود را بدان وسیله مخفی دارند». (داد، ۱۳۸۰: ۱۹۰) از نظر اصطلاحی، نقاب در اصل یکی از اصطلاحات تئاتر و نمایشنامه است که کاربرد آن به زمانهای بسیار دور باز می‌گردد که با گذشت زمان بر شخص «persona» و یا شخصیت اطلاق گردید؛ (فتیحی، ۱۹۸۶: ۲۷۹) اما دامنه نقاب به آیینهای دینی و نهایتاً نمایشنامه و تئاتر محدود نماند، بلکه بعدها این اصطلاح از حوزه تئاتر به وادی روان شناسی یونگ (Carl Gustav Jung) و نظریات وی در باب کهن الگوها و ضمیر ناخود آگاه جمعی بشر وارد شد و سرانجام در عرصه ادبیات به اوج کاربرد فنی خود رسید.

در ادبیات، هنرمند با بهره‌گیری از تکنیک نقاب از خلال شخصیت‌های برگزیده، افکار برآمده از تجربه معاصر خود را به صورت غیرمستقیم و نمادین ابراز می‌دارد و در عین حال خویشتن را از خطرهای احتمالی همچون سقوط در ورطه غنایی‌گری، گزارش نویسی، رومان‌تیسیم افراطی و یا گرایش شدید به کارکرد دراماتیک در نمایشنامه محفوظ می‌دارد. «البیاتی»، از پیشگامان اصلی کاربرد نقاب شعری، در کتاب «تجربتی الشعریه» می‌گوید: «نقاب اسمی است که شاعر از خلال آن، رها از ذاتیگری صرف، درباره خودش سخن می‌راند. به عبارت بهتر؛ شاعر به آفرینش وجودی مستقل از ذات خود تکیه دارد و از این رو، از مرزهای غناییگری و رومان‌تیسیم - که غالب شعر عربی در زیر چنبره آن است - رهایی می‌یابد. همچنین از انفعالات اولیه - که شکل و مضمون قصیده محسوب می‌شود - دور می‌گردد.» (البیاتی، ۱۹۹۳: ۴۰)

### نقاب در شعر معاصر عربی

شعر نقاب در واقع همان شکل اولیه و تکامل یافته قصیده «التوحد»<sup>۲</sup> (همذات پنداری) است، شعری که شاعران مکتب تموز - بویژه سیاب - در دهه ۵۰ بدان پرداختند. در این شیوه، شاعر با شخصیت‌های نمادین و اسطوره ای یکی می‌شود تا بتواند درونیات خویش را بیان نماید. کاربرد فنی نقاب از دهه ۶۰ قرن بیستم میلادی بطور گسترده در شعر پیشگامان ادبیات معاصر عرب؛ همچون سیاب، خلیل حاوی، ادونیس، البیاتی، صلاح عبدالصبور و جبرا ابراهیم جبرا گسترش یافت. شاعران معاصر عربی با کاربرد این تکنیک تلاش می‌کنند تا دغدغه‌های اجتماعی و درونی خود از خلال یک قهرمان

الگو بیان کنند؛ قهرمانی که در بیان قضایای شخصی شاعر- که همان مسائل بشری است- توانمند است و با بیان اندیشه‌ها و احساسات شاعر آن را از سطحی شخصی به سطحی جهان شمول بالا می‌برد.

البته در کاربرد نقاب در شعر عموماً و شعر معاصر عرب خصوصاً، عیوب و لغزشهایی وجود دارد که از چندین علت سرچشمه می‌گیرد. محوریت‌ترین و شاید مهمترین و شایعترین آن، ناتوانی شاعر در تحقق آمیزش ضروری در فرایند کاربرد میراث کهن، میان آنچه تاریخی و کهن است با آنچه نو و معاصر است (عشری زاید، ۲۰۰۶: ۲۷۹) از یک طرف و رعایت جانب تعادل در گرویدن به هر یک از طرفین گذشته و حال از طرف دیگر است. بطور کلی، در کنار لغزشهای ذکر شده، می‌توان موارد ذیل را نیز در نظر داشت:

۱. غموض و ابهام منحل ۲. اسیر و در بند غناییگری (همذات پردازی) و طغیان ابعاد معاصر بر شعر ۳. طغیان دلالت‌های کهن بر کل یا قسمتی از قصیدهٔ نقاب ۴. تأویل اشتباه برخی از شخصیتها ۵. تقلید کور کورانه از نمونه‌های موفق کاربرد نقاب.<sup>۳</sup>

#### اسطورهٔ تموز در باورهای کهن و شعر معاصر عربی

گزارشهایی گوناگون در متون کهن دربارهٔ اسطورهٔ تموز و عشتار وارد شده است. (رضایی، ۱۳۸۳: ۱۹۴) تموز چوپانی بود که عشتار، الهه باروری، عاشق او گشت؛ اما تموز به خشم همسر کینه توز عشتار، آریس (Ariss) گرفتار شد که به خوکی مسخ شده بود. وی تموز را درید و باعث مرگ و سقوط تموز به جهان زیرین شد. عشتار برای یافتن او راهی جهان فرودین یا مردگان شد. خواهر عشتار (آرشکی گال، فرمانروای جهان زیرین) انواع رنجها را بر او تحمیل کرد و زندانی‌اش نمود. در پی این امر، در جهان بالا تمام موجودات از باروری و زایش درماندند و سترونی فراگیر شد. در نهایت، پس از اینکه عشتار از بیماریها و زندان‌هایی یافت، مقرر شد تا تموز نیمی از سال (بهار و تابستان) را در جهان بالا، نزد عشتار سپری نماید و نیمی دیگر (پاییز و زمستان) را در جهان فرودین، نزد «آرشکی گال» باقی بماند.<sup>۴</sup>

این اسطوره یکی از پربسامدترین اسطوره‌ها در ادبیات معاصر عربی قلمداد می‌شود. اسطوره ای که به واسطهٔ فراهم آوردن زمینه برای عرضهٔ دغدغه‌های درونی شاعر معاصر، به یکی از مناسب‌ترین دستمایه‌های در ابراز این موضوع بدل شده تا جایی که می‌توان تجربیات و تصاویر شعری حاصل از اینگونه تصاویر را از قویترین و عمیقترین تصاویر و اندیشه‌ها در شعر معاصر عربی دانست؛ زیرا شاعر معاصر به سبب شرایط حاکم بر کشورها و ملت‌های عربی (عقب ماندگی و مرگ و سترونی اجتماعی، فرهنگی و سیاسی) اسطورهٔ تموز را کاراترین نماد برای به تصویر کشیدن اوضاع کنونی ملت خویش می‌داند. در حالی امیدوارانه، با کمک گیری از آن به عرضهٔ طرح و الگویی

روشن برای آینده برای ایجاد جوشش و خیزش ملت و بازگرداندن زندگی و ایجاد نوزایی و رستاخیز وطن می‌پردازد.

### قصیده «تموز جیکور»

در این قصیده همانگونه که از نامش پیداست، شاعر با بهره‌مندی از تکنیک نقاب، به پردازش شخصیت اسطوره‌ای تموز می‌پردازد. او از صورتک تموز بگونه‌ای معکوس بهره می‌برد تا ناامیدی خویش را از نتایج حرکت‌های آزادی خواهانه و انقلابی ملت عراق خصوصاً و ملت عرب عموماً بگونه‌ای عینی بیان نماید.

در این قصیده موضع سیاب نسبت به قضایای مقاومت اجتماعی در راه وطن کاملاً واضح است. تموز جیکور در واقع خود شاعر است که در کسوت خدای باروری؛ یعنی تموز، با خوکی وحشی مقابله می‌کند؛ اما خبر شکست و کشته شدن تموز به دست خوک، نمادی از حلول خشکسالی و قحطی است. مرگ تموز جیکور از قانون اسطوره تبعیت نمی‌کند (البطل، ۱۹۸۲: ۱۳۴) و به علت غلبه روح نومیدی نشأت گرفته از بحرانهای درونی و عوامل اجتماعی شاعر،<sup>۵</sup> تا حدی زیاد با تفکر رستاخیز گونه حاکم بر آن متفاوت است. سیاب بگونه‌ای هنرمندانه و با استفاده ابزاری از رویدادها و شخصیت‌های اسطوره تموز، کارکردی معکوس بدان می‌بخشد تا دغدغه‌های انسان معاصر عرب و تردیدهای تحقق آزادی و رستاخیز را در آنها به نمایش بگذارد؛ زیرا معتقد است که این حالت برخلاف روایت اصلی اسطوره، شایستگی بیشتری در بیان واقعیت زمانه او دارد. او این دگرگونی را در ساختار کلی اسطوره وارد می‌کند و به این امر واقف است که «اگر فقط به اصل اسطوره کفایت می‌نمود، اسطوره در شعرش از استعاره‌ای تفسیری که مشبه آن حذف شده و مشبه به باقی مانده است، فراتر نمی‌رفت. از این رو، سیاب با عرضه محتوایی جدید، آن ساختار معنایی اولیه را برهم می‌زند» (فتوح احمد، ۱۹۷۷: ۲۹۴) و خون تموز معاصر را جاری می‌سازد؛ اما نه تنها این جانفشانی را هیچ ثمری نیست، از آن نمکی (نماد نابودی و نازایی) حاصل می‌گردد که موجب سترونی 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) زیرا جانفشانی تقلبی نتیجه‌ای جز یاری رسانی جعلی ندارد:

ناب الخنزیر یشق یدی / و یغوص لظاه إلی کبدی / و دمی یتدفق ینساب / لم یغد شقائق أو قمحا / لکن ملحا (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۳): دندان خوک دستم را می‌شکافد و شعله‌ای تا انتهای وجودم را می‌سوزاند و خونم می‌جوشد و جاری می‌شود؛ ولی به گل لاله و گندم بدل نمی‌گردد، بلکه به نمک تبدیل می‌شود.

به باور سیاب، تموز دوران ما بسیار ناامید کننده است. او برای بازگشت به آرمانشهر پاک و سرسبزش؛ یعنی جیکور، عشتار، آن معشوق زندگی بخش اسطوره‌ای را صدا می‌زند و خواهان جاری شدن زندگی در رگهای جسد بی‌جان خود است؛ اما برخلاف طبیعت اسطورهٔ تموز، عشتار معاصر آن طراوت و زندگی بخشی گذشته اش را از دست داده است. لذا تموز (شاعر) برای رهایی از ابعاد منفی زندگی (بیماری لاعلاج، تنگدستی، عقب ماندگی ملت عراق، اوضاع ناگوار سیاسی و اجتماعی) هیچ فریاد رسی ندارد و ناگزیر به آرزوی محال روی می‌آورد:

«عشتار»... و تخفق أثواب/ و ترف حیالی أعشاب/ من نعل یخفق كالبرق/ كالبرق الخلب ینساب/ لو یومض فی عرقی/ نور، فیضیء لی الدنیا/ لو أنهض، لو أحیا/ لو أسقی آه لو أسقی. (همان، ۲۲۳) یعنی: عشتار... و لباسها به تکان خوردن می‌افتد و در پیش رویم گیاهان تکان می‌خورند. به تأثیر گامهای سریع همچو برق عشتار؛ همچو برقی فریبنده که روان است. ای کاش پرتویی در رگهایم می‌درخشید و دنیا را برایم روشن می‌ساخت. ای کاش به پا می‌خواستم و ای کاش زنده می‌شدم! ای کاش سیراب می‌گشتم و سیراب می‌کردم!

سیاب با هدف ارائه نوعی احساس عمیق شکست و جدایی، درد و رنج خویش را بسیار فراتر از رنج تموز اسطوره‌ای می‌داند؛ زیرا تموز علی‌رغم تحمل سختیها، در نهایت با بوسه‌های زندگی بخش عشتار از جهان مردگان و زیرین به جهان بالا بازگشت؛ اما در این قصیده با تکیه بر کارکرد معکوس، مرگ سیاب/ تموز جیکور هرگز گل لاله ای در پی نداشت، بلکه بوسه‌های عشتار بدل به نمکی شد که رنجهای زخمش را چند برابر نمود (بیضون، ۱۹۹۱: ۸۷) و سرسبزی زمین را نابود ساخت:

وتقبل ثغری عشتار/ فكأن علی فمها ظلمة/ تنثال علی و تنطبق/ فیموت بعینی الألق/ أناو العتمة (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۳): عشتار بر لبانم بوسه می‌زند، گویی بر لبهایم تاریکی است که بر من پاشیده می‌شود و قرار می‌گیرد پس من، و تیرگی در مقابل دیدگان درخشانم جان می‌دهیم.

علی رغم شدت ناامیدی، هنوز از خلال تاریکیها کورسویی از امید برای تموز/سیاب باقی مانده است. از این رو، طی چرخش درامی به دگرگونی در نوع نگرش منفی خود در مطلع اول روی می‌آورد و با نمایش تصویری سرسبز و درخشان از جیکور در نیمهٔ اول مطلع دوم، تا حدی با اصل اسطوره در موضوع رستاخیز همراهی می‌نماید. در این مطلع، تموز جیکور همچون اسطورهٔ کهن، ندا دهنده و وعده دهندهٔ بیداری و تولد است و در این مرحله اعتقاد دارد که جانفشانی‌هایش بی‌فایده نخواهد بود، خورش به هدر نمی‌رود و باعث سترونی نیست، بلکه برعکس خون او در دشتها، خرمزارها و

۴۴/ بررسی نقاب تموز در قصیده «تموزجیکور» سیاب (با تکیه بر رویکرد درامی و روایی)

باغهای جیکور تجلی خواهد یافت و سرمنشأ خیر و برکت، ترانه سرایی و پرتوافکنی می گردد. (کندی، ۲۰۰۳: ۲۹۵)

جیکور... ستولد جیکور/ النور سیورق و النور/ جیکور ستولد من جرحی/ من غصه موتی، من ناری/ سیفیض البیدر بالقمح/ و الحزن سیضحک للصبح/ و القریه دارا عن دار/ تتماوج أنغاماً حلوه... جیکور ستولد (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۳-۲۲۴): جیکور... جیکور دگر بار زاده خواهد شد، پرتو و شکوفه به برگ خواهد نشست، جیکور از زخم من متولد خواهد شد و از اندوه مرگم و از آتشم، خرمن مملو از گندم خواهد شد و اندوه به سپیده دمان پوزخند خواهد زد و جای جای روستا از ترانه های دلنشین موج خواهد زد... جیکور متولد خواهد شد.

اما به علت شدت رنجهای درونی و مشکلات جامعه، بی درنگ درد و غم دگر بار این شاعر تموزی را در بر می گیرد و خوشبینی چندان دوام نمی یابد و با گذر از این مرحله، امید به نوزایی را کاملاً از دست می دهد و خویشتن و آرمانشهرش جیکور را پیوسته در بند شبی تیره و طولانی می یابد:

...لکنی/ لن أخرج فیها من سجنی/ فی لیل الطین الممدود/ لن ینبض قلبی کاللحن/ فی الأوتار/ لن یخفق فیه سوی الدود (همان: ۲۲۴): اما من در جیکور هرگز از زندانم خارج نخواهم شد، در شبی تیره و طولانی، قلبم همچو آهنگ در تار نخواهد تپید، و چیزی جز کرم در آن نخواهد لولید.

این ناامیدی در مطلع سوم به اوج می رسد. آیا جیکور/ وطن عربی دوباره متولد خواهد شد؟ آیا نور زندگی بخش در سپیده دم رهایی و نوزایی خواهد دمید؟ آیا گنجشک(نماد کودکان وطن) در دشتهای وطن به تکاپو خواهد افتاد؟ این سؤالاتی است که شاعر بگونه ای انکاری و در قالب مونولوگ(تک گویی) از من درونش می پرسد و به یقین می داند که جواب تمام این پرسشها، چیزی جز «نه» نیست و ابراز می کند که شیخ هولناک مرگ و تاریکی شب (عقب ماندگی و استبداد) بر جای جای وطن فراگیر شده است. «سیاب، تموز را مرده و جیکور را جهانی بی آب و علف می گرداند و آرزوی سیاب به شفا و بازگشت به سرزمین وطن ناکام می گردد. گویی وی دریافته که بیماری اش قویتر از آن است که به وی آن طور که خود آرزو می کند، اجازه بازگشت دهد». (الضاوی، ۱۳۸۴: ۱۴۷)

هیئات أتولد جیکور/ إلا من خصه میلادی؟/ هیئات اینبثق النور/ و دمائی تظلم فی الوادی؟/ ایستقسق فیها عصفور/ و لسانی کومه أعود؟/ و الحقل، متی یلد القمح/ و الورد... لا شیء سوی العدم العدم/ و الموت هو الموت الباقی/ یا لیل أظل مسیل دمی/ و لتغد تراباً أعرافی؟ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۴): بعید است(هرگز) آیا جیکور جز از درد زایمانم زاده می شود؟ هرگز، آیا نور پرتو افشانی خواهد کرد در حالی که خونم دشت

را تیره نموده است؟ آیا گنجشکی در آن فضله خواهد انداخت، در حالی که زبانم توده‌ای چوب است؟ و چه زمان دشت به گندم و گل می‌نشیند؟ چیزی جز نابودی و عدم نیست و مرگ همان مرگ دائمی است. ای شب بستر خونم را تیره ساز و باشد که رگهایم به خاک بدل گردد.

در ادامه هرچه به پایان قصیده نزدیک می‌شویم، مظاهر نابودی و سترونی فراگیرتر می‌شود و نهایتاً تاریکی تمام جوانب زندگانی را در برمی‌گیرد و تموز/ سیاب مطمئن می‌شود که او (تموزجیکور) را هیچ‌گیزی از چنگالهای کینه‌توز آن خوک وحشی و سیه‌پوش (بیماریها و نهایتاً مرگ) نیست و با تکرار تصویر شعری مطلع اول بر بوسه‌های زندگی بخش‌عشتار، بعدی معکوس افکنده، آن را سرمنشأ مرگ می‌داند:

هیئات أتولد جیکور/ من حقد الخنزیر المدثر باللیل/ و القبلة برعمه القتل/ و الغیمة رمل منشور/ یا جیکور؟ (همان: ۲۲۴-۲۲۵): هرگز، آیا جیکور از کینه‌خوک پوشیده در لباس شب، زاده خواهد شد؟ در حالی که بوسه غنچه کشته شدن است و [نتیجه] ابر شنزاری پراکنده، ای جیکور؟

#### ساختار قصیده

این قصیده همچون بسیاری از قصاید- که بر تکنیک نقاب تکیه دارند- از نوع نقاب بسیط و ساده با محوریت یک شخصیت اصلی است. البته از آنجا که به سبب تکیه تکنیک نقاب بر ساختار دراماتیک و اینکه تک صدایی محض با اصول ساختار آن در تناقض است، شاعر در کنار شخصیت تموز از شخصیت‌های کهن دیگر که جملگی بر موضوع نوگرایی و باززایی دلالت دارند؛ مانند قفوس و مسیح به عنوان شخصیت‌های ثانویه و یاریگر شخصیت محوری بهره می‌برد.

از نظر ساختار قصیده، «تموز جیکور» از ساختاری دایره‌ای برخوردار است.<sup>۶</sup> در این ساختار، قصیده به دایره ای بسته می‌ماند که آغاز و پایانش یکی است؛ یعنی شعر به همان جایی ختم شود که شروع شده است. البته باید در نظر داشت که این تلاقی آغاز و پایان ضرورتاً باید نتیجه طبیعی قصیده و در راستای استمرار آن اندیشه و خط سیر احساسی کلی و حاکم بر شعر باشد. وانگهی تکرار آغاز در پایان ضرورتاً تکرار لفظ به لفظ نیست، بلکه مهم به پایان رساندن شعر با همان نگرش احساسی و فکری اول است. (اسماعیل، ۱۹۸۸: ۲۵۶ و الحلاوی، ۱۹۹۴: ۲۷۸) این ساختار درامی-روایی به سبب وجود پیچیدگی در آغاز، نوعی ابهام را به ذهن متبادر می‌سازد؛ اما در ادامه با آشکارسازی ابهام موجود و ارائه جوانب دیگر شخصیت، به یکی از مظاهر پویایی و تطور شعری بدل می‌گردد که موجب عمق بخشیدن به کار هنری می‌شود. (کندی، ۲۰۰۳: ۳۲۷-۳۲۸)



قصیده «تموزجیکور» به عنوان شعری برخوردار از ساختار دایره‌ای، با سخن راندن از دریده شدن بدن تموز/ شاعر توسط آن خوک وحشی (شرایط ناگوار زندگی شاعر و جامعه اش) آغاز می‌گردد و بطور کلی جوی غرق در ناامیدی و نگرشی کاملاً منفی و معکوس از اصل اسطوره را ترسیم می‌کند. در پایان قصیده، پس از پیمودن روندی آمیخته با یأس و کور سویی از امید بی‌ثمر، نهایتاً شعر بگونه‌ای دایره‌وار به نقطه آغاز بازگشته، همان مفهوم ناامیدی آغازین را ارائه می‌دهد که از نظر لفظی نیز، می‌توان تکرار واژه‌هایی چون الخنزیر، تقبل، ثغر و فم (مجازاً به معنی بوسه) و القبله (با دلالتی بی‌ثمر برای عشتار) را در آغاز و پایان، کامل کننده این دایره قلمداد کرد.

یکی از اساسی‌ترین خصوصیات ساختاری و فنی این قصیده که ریشه در ساختار درامی آن دارد، وجود نوعی پیوند و اتحاد انداموار میان تمام اجزای آن است که قصیده را از وحدتی ارگانیک برخوردار نموده است. بگونه‌ای که نمی‌توان آنها را از هم جدا نمود و یا به صورت منفک و خارج از بنای کلی قصیده بررسی نمود.

نکته دیگر در باب ساختار این قصیده آنکه «تموزجیکور» همچون دیگر قصاید نقاب که به فراخوانی شخصیت‌های کهن می‌پردازد در ساختار درامی خود از دو محور متعامل برخوردار است:

نخست، محور کهن و اسطوره‌ای که در آن در کنار شخصیت تموز شاهد حضور ققنوس و مسیح هستیم. دوم، محور انسانی و معاصر بودنش که با ابعاد گوناگونش در ارتباط تنگاتنگ با محور کهن است و آن را دست مایه بیان جنبه‌های گوناگون خود قرار می‌دهد.

بطور کلی می‌توان به این نتیجه رسید که این قصیده به واسطه تکیه بر ساختار درامی که بر تعدد و تعامل سطوح کاربرد تاکید دارد، در چندین سطح حرکت می‌کند و ناخودآگاه جمعی بشر و ناخود آگاه فردی را گرد هم می‌آورد:

۱. سطح ناخودآگاه از خلال اسطوره تموز به عنوان کهن الگوی باروری و نوزایی و رؤیای شاعر؛

۲. سطح خودآگاه از خلال واقعیت معاصر و ابعاد گوناگون آن که کارکردی وارونه یافته است؛

۳. سطح فردی و شخصی از خلال دغدغه‌ها و عواطف شاعر؛

۴. سطح جمعی از خلال ملت عرب بطور خاص و تمام افراد بشر بطور عام.

(الحلاوی، ۱۹۹۴: ۲۵۰-۲۴۹)

ساختار دراماتیک قصیده

شاعر معاصر در شعر مدرن عرب بنای کارش را بر پایه کاهش شدت غنایی گری و شخصی پردازی قرار داده است و با هدف افکندن عینیت و روح زندگی بر تجربه شعری اش، بدون خروج کامل از طبیعت ذاتی و خیال شعری، از بسیاری از تکنیکها و عناصر درامی روایت همچون تعدد صداها، گفتگو، زمان و مکان رویدادها، شخصیت پردازی، طرح داستانی بهره می برد که جملگی گرد دو عنصر پویایی و درگیری می چرخد تا از توانایی پاسخگویی به علاقه مندی خواننده معاصر در زمینه بیان عینی عواطف و افکار خویش برخوردار گردد.

از سوی دیگر، بهره مندی از ساختار روایی در شعر به رابطه ای تقابلی و تعاملی منجر می شود؛ چرا که شعر بیانی است مجمل و تأثیر گذار درحالی که روایت کلامی تفصیلی و تأثیر گذار است. در قصیده «تموز جیکور» نیز در کنار تأکید بر مؤلفه های دراماتیک روایت، از دیگرساختمایه های روایی همچون توصیف و تفسیر جزئیات، تکرار لفظی و معنایی، کاربرد افعال اخباری، نوع چینش زمانی افعال، کثرت تشبیهات و... نیز به عنوان عناصری مؤثر در جهت رهایی از رومانتیسم افراطی و غنایی گری و حرکت در مسیر عینیت گرایی بهره برده است.

در شعر نقاب توجه به ساختمایه های دراماتیک روایت بیشتر مورد توجه است، بگونه ای که «شاعران معاصر در کاربرد تکنیک نقاب به شدت به شعر نمایشی نزدیک می گردند و در این گرایش به سوی درام، قصیده از آهنگ غنایی ساده خارج شده، به سوی آهنگی نمایشی و دراماتیک گرایش می یابد که در مواجهه با حرکت واقعی و خارجی بر پویایی درون تکیه دارد» (علی، ۱۹۸۴: ۲۰) به این دلیل، عزالدین اسماعیل تأکید دارد، بهترین قصاید فراشخصی و بشری آنهایی هستند که از رنگی درامی برخوردارند؛ (اسماعیل، ۱۹۸۸: ۲۸۱) خصوصیتی که در شعر نقاب به عنوان تجلیگاه مسائل شخصی در قالبی فراشمول، یکی از اصول اساسی محسوب می گردد. البته در برخورداری نقاب از هنر درام نباید چنین تداعی شود که در شعر نقاب، خواننده با یک درام یا نمایشنامه کامل روبروست، بلکه هدف بهره مندی از خصوصیات و اصول درام به عنوان ابزاری در بیان نهفته های درونی و فاصله گرفتن از گرایش غنایی و رومانتیسم صرف و جهت گیری به سوی عینیت است. از این رو، در شعر نقاب خواننده با درامی ناقص روبروست که شاعر با تعهد نسبی به اصول درامی سعی در رهانیدن شعرش از غنایی گری محض به سوی حالت عینی دارد. (البطل، ۱۹۸۲: ۲۴۰، کندی، ۲۰۰۳: ۲۵۴-۲۵۵ و رنه ولک، ۱۳۸۲: ۲۶۲-۲۶۳)

شعر نقاب با خصوصیت درامی دارای چندین اصل مرتبط است که جملگی در خدمت تحقق دو اصل اساسی و کاملاً در هم تنیده درگیری<sup>۷</sup> و پویایی<sup>۸</sup> هستند. از این رو، در این مبحث تلاش نگارنده بر بررسی مواردیست که با افزودن بر پویایی و

درگیری موجب نزدیکی بیشتر شعر نقاب به عینیت دراماتیک می‌گردد. خصایصی چون:

### ۱. درگیری میان امور متضاد

یکی از علل بروز درگیری و پویایی در ساختار دراماتیک شعر نقاب، پرداختن به عنصر تضاد و تناقض میان گونه‌های مختلف در سطوح معنایی و لفظی است که می‌توان نمود آن را به عنوان عناصری متقابل در قصیده «تموزجیکور» در موارد زیر بررسی نمود: درگیری میان امید و ناامیدی، مرگ و زایش، باروری و سترونی، نمادهای خیر و شر، شهر و روستا و ... .

در بررسی مطلع‌های سه گانه قصیده، سیاب گاه (به ندرت و آن هم در یک مورد) نسبت به زندگی و باروری امیدوار می‌شود و با نزدیک شدن به اصل اسطوره تموز، نگرشی مثبت نسبت به شرایط پیدا می‌کند. او در آغاز مطلع دوم، با پرداختن به عناصری مثبت، بر امید خویش می‌افزاید؛ عناصری همچون: زایش و باروری مجدد در آرمانشهر جیکور، جریان یافتن زندگی که تبلور آن در رویدن گندمزارها و ترانه خوانی هاست، وارد آوردن حرف سین بر سر افعالی چون رویدن، تپیدن، برگ دادن، متولد شدن که دال بر استقبال نزدیک است. لکن اگر سطرها و تصاویر شعری پیش و پس از این بخش (بخش اول مطلع دوم) بررسی شود، آشکار می‌گردد که روح حاکم بر قصیده، همان روح ناامیدی و مرگ است. در مطلع اول آن خوک وحشی، تموز را می‌درد و بجای ثمر دهی مرگ تموز و بدل گشتن به گل لاله و گندم، خونش هدر رفته، چیزی جز تاریکی و مرگ حاصل نمی‌گردد و دیگر به عشتار هم امید نیست و بوسه های زندگی بخش، تاثیری وارونه می‌یابد و باعث مرگ و تاریکی می‌شود و با تکرار حرف امتناع «لو» چیزی جز آرزوی محال باقی نمی‌ماند.

در نیمه دوم مطلع دوم، نیز پس از خاموش شدن آن کورسوی امید، دوباره روح ناامیدی بر سرتاسر اندیشه شاعر حاکم می‌گردد؛ امری که در مطلع سوم به اوج خود می‌رسد و تمام مظاهر یأس و احساس شکست بر شعر حاکم می‌گردد که تکرار چندین باره واژه «هیئات» و آوردن چندین استفهام انکاری بر سر عباراتی - که دال بر نوزایی اند- مبین این سیطره است. در پایان نیز این درگیری میان مرگ و زندگی ادامه می‌یابد؛ اما بافراگیر گشتن تاریکی و نابودی، جیکور تاب نمی‌آورد و می‌میرد. در پی آن بوسه های مرگ و ابرهای سترون فراگیر می‌گردند.

یکی از جلوه های درگیری میان امور خیر و شر در این قصیده، تقابل میان شهر نماد نفاق، دروغ، کینه، شرارت، ناپاکی و دیگر مفاسد اجتماعی با روستا نماد محبت، فطرت، امنیت، خیر و پاکی است. سیاب در کاربردی کاملاً نمادین، آن خوک درنده را نماد

ناپاکی شهر و جیکور (شاید هم عشتار) را در مقابل آن، نماد پاکی روستا می‌داند. چنانکه محمد العبد حمود معتقد است «خوک در اینجا همان شهری است که شاعر در گمراهی آن افکنده شده و یا میان توده های آن دفن گردیده است. خون او (تموز/شاعر) شهر را رنگین نمی‌کند و در آن شهر نه گلی می‌روید و نه ثمری حاصل می‌گردد، بلکه پیوسته همه چیز عقیم و مرده است. این خوک همان شهری است که فرزندان خویش را شکار نموده، از خون آنها می‌خورد و زیبایی و جوانی شان را نابود می‌سازد.» (حمود، ۱۹۹۶: ۲۷۱)

اما از نظر واژگانی همچون بسیاری از قصاید سیاب<sup>۱</sup> نامها و کلمات بیشتر به محیط روستایی تعلق دارند تا محیط شهر و این نشان دهندهٔ توجه شاعر به دوران پاک کودکی در روستای جیکور است. این امر را می‌توان نوعی تداعی تجربیات گذشته قلمداد نمود که شاعر آن را از طریق واژه ارائه می‌دهد و در کنار حفظ رابطهٔ دوگانهٔ اخفا و اظهار، افق بیانی مطمح نظرش را کامل می‌نماید؛ بگونه‌ای که با ذکر واژهٔ «جیکور» الفاظ مرتبط با روستا مانند گندم، گل لاله، برگ دادن، غنچه، خرمن، روستا، تپه، دشت، ابر و... آشکار می‌گردد و الفاظ مرتبط با نقطه مقابل جیکور؛ یعنی شهر مخفی می‌شود و یا برعکس، امری که بروز درگیری میان دو عنصر متضاد شهر و روستا را در دو سطح واژگانی و مفهومی شدت می‌بخشد.

نکتهٔ اساسی درخصوص درگیری میان امور متضاد (طرفین مثبت و منفی، روستا و شهر، امید و یأس و...) برجسته کردن سویهٔ منفی و کم فروغ جلوه دادن سویهٔ مثبت است که در کنار ارزشمندی مبارزهٔ شاعر (طرف مثبت) «موجب رسیدن داستان به آخر خط؛ یعنی نقطهٔ اوج درخشان و رضایت بخش می‌شود». (مک کی، ۱۳۸۲: ۲۰۹)

## ۲. گفت و گو (دیالوگ-مونولوگ)

یکی از اساسی ترین اصول ساختار روایت دراماتیک در هنگام استفاده از تکنیک نقاب، گفت و گو است. این عنصر، جوهره و اساس روایت و هنر نمایش است و درام پیش از هر چیز هنر گفتار است، (ویینی، ۱۳۷۷: ۴۰) چنانکه شاید نتوان درام یا روایتی را یافت که در آن از گفت و گو استفاده نشده باشد؛ (سرشار، ۱۳۷۷: ۱۶) چرا که گفت و گو در کنار عنصر توصیف نقشی سازنده در تبیین درونمایه، موضوع، پیش بردن رویدادها، دادن اطلاعات، معرفی شخصیتها، گسترش پیرنگ، بیان لحن و آهنگ کلام دارد. (یونسی، ۱۳۶۵: ۳۱۵)

نکتهٔ اساسی دربارهٔ نوع گفت و گوهای بکار رفته در این شعر- همچون بسیاری از قصاید دراماتیک- آن است که به واسطهٔ حضور عنصر ذاتیت در کنار عینیت و تبدیل نشدن شعر به درام کامل، نباید انتظار مواجهه با انبوهی از دیالوگها را داشت؛ بلکه آنچه از گفت و گو در قصاید نقاب مورد نظر است، بیشتر حالت دوم گفت و گو؛ یعنی

مونولوگ یا همان واگویه درونی است که بر جریان سیال ذهن استوار است. در این نوع که طرفین گفت و گو، به سبب حرکت میان ذات و عینیت جهان خارج، موجبات پویایی و اوج گیری درگیری و کشمکش در روند روایی قصیده می شوند.

در آغاز مطلع دوم، گویی من درون شاعر پس از درک اوضاع اسف بار، شنونده سؤالی درباره نوزایی دوباره آرمانشهر و زادگاهش، جیکور است. اینجاست که شاعر/تموز در جواب با لحنی امیدوارانه می گوید:

جیکور. ستولد جیکور/ النور سیورق و النور/ جیکور سیولد من جرحی ... / و الحزن سیضحک للصبح ... (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۳-۲۲۴) جیکور دگر بار زاده خواهد شد، پرتو و شکوفه به برگ خواهد نشست، جیکور از زخم من متولد خواهد شد و اندوه به سپیده دمان پوزخند خواهد زد.

اما دیری نمی باید که در مطلع سوم و در پی غلبه ناامیدی، به حالت یأس آلود آغازین قصیده، باز می گردد و در جواب سؤال دوباره من درونی اش، در قالب مونولوگ ضمن تکرار واژه «هیئات» و آوردن چندین استفهام انکاری، چنین پاسخ می دهد:

هیئات. أتولد جیکور/ إلا من خصه میلادی؟/ هیئات اینبثق النور/ و دمائی تظلم الوادی؟/ ایستسق فیها عصفور ... (همان، ۲۲۴) بعید است (هرگز) آیا جیکور جز از درد زایمانم زاده می شود؟ هرگز، آیا نور پرتو افشانی خواهد کرد در حالی که خونم دشت را تیره نموده است؟ آیا گنجشکی در آن فضله خواهد انداخت.

در ادامه شاعر با تکیه بر صنعت تشخیص، هم کلام شب (نماد تاریکی و نابودی) می شود و ضمن تأکید مجدد بر نابودی و سترونی، آن را خطاب قرار می دهد:

لا شيء سوى العدم العدم/ و الموت هو الموت الباقي/ یا لیل أظل مسیل دمی... (همان) چیزی جز نابودی و عدم نیست و مرگ همان مرگ دائمی است. ای شب بستر خونم را تیره ساز.

### ۳. چینش واژگان و پویایی روایت

در کنار روابط معنایی و دلالت‌های حاصل از آن، نوع و موقعیت واژگان و ترکیبها اعم از فعل، اسم و حرف و همچنین روابط موازی و متقابل آنها نقشی بسزا در روند پویایی دراماتیک قصیده دارند. در این راستا موارد زیر در قصیده «تموز جیکور» قابل بررسی است:

یکی از ویژگیهای این قصیده، کاربرد فراوان افعالی است که دال بر تحرک و جابجایی دارند که این امر بر پویایی دینامیکی شعر می افزاید؛ مانند یشق، یغوص، یتدفق، ینساب، تخفق، یومض، تتال، تتماوج، ینبض، ینبثق و... . نکته قابل توجه در

این افعال، غلبهٔ افعال مضارع و امر بر ماضی است. امری که بواسطهٔ دلالت فعل مضارع بر تجدید و استمرار، نشان از نقش بارز آن در روند پویایی قصیده دارد. ویژگی دیگر، کاربرد متناظر واژگان و دلالت‌های متضاد در یک یا دو سطر شعری که به علت بروز تنش میان طرفین درگیر، موجب پویایی کلام می‌گردد؛ مثل

لم یغد شقائق أو قمحا لکن ملحا (همان، ۲۲۳): ولی به گل لاله و گندم بدل نمی‌گردد، بلکه به نمک تبدیل می‌شود.

لو أنهض، لو أحياء... فیموت بعینی الألق أنا و العتمه (همان): ای کاش به پا می‌خواستم و ای کاش زنده می‌شدم... و تیرگی در مقابل دیدگان درخشانم جان می‌دهیم.

جیکور ستولد من جرحی من غصه موتی و من ناری (همان، ۲۲۳-۲۲۴): جیکور از زخم من متولد خواهد شد و از اندوه مرگم و از آتشم.

از دیگر ویژگی‌های این قصیده، نقش واژگانی است که با همجواری با واژگانی منفی، موجب معکوس‌نمایی دلالت اولیه آنها می‌گردد که وجود این تقابل بین دلالت اصلی و عارضی می‌تواند یکی از عوامل بروز کشمکش و نهایتاً پویایی محسوب شود؛ مثل افعالی با دلالت مثبت که به سبب همراه شدن با حرف شرط و امتناع «لو» از بعدی منفی (آرزوی محال) برخوردار شده‌اند (لو یومض، لو أنهض، لو أحياء، لوأسقی و...) و یا کاربرد همزه استفهام انکاری بر سر افعالی چون تولد، ینبثق، یسقسق و... که علی‌رغم مثبت بودن دلالت اصلی آنها، این دلالت انکار شده است و حالتی معکوس یافته‌اند.

ترکیب واژگان (وصفی-اضافی) و دلالت‌های معنایی جملات برای معکوس‌نمایی دلالت‌های اصلی، روشی دیگر در مسیر افزایش پویایی شعر سیاب است؛ بگونه‌ای که موصوف و صفت، مضاف و مضاف الیه، مبتدا و خبر و... پیش از قرار گرفتن در ترکیب جدید از دلالتی (مثبت یا منفی) مخالف با دلالت کنونی اش برخوردار اند؛ مانند «القبله برعمة القتل / و الغیمة رمل منثور...» (همان، ۲۲۵): در حالی که بوسه غنچه کشته شدن است و [نتیجه] ابر شنزاری پراکنده.

که واژه‌های القبلة، الغیمة و برعمة ذاتا از دلالتی مثبت برخوردارند؛ اما در این ساختار، بعدی منفی و متقابل با معنای اصلی خود دارند. در مطلع اول آنجا که دربارهٔ بوسهٔ عشتار سخن می‌گوید: تقبل ثغری عشتار / فکأن علی فمها ظلمة... (همان، ۲۲۳) عشتار بر لبانم بوسه می‌زند، گویی بر لبهایش تاریکی است.

بوسهٔ عشتار در اصل اسطوره‌ای خویش‌نماد نوزایی و زندگی‌بخشی است؛ اما به تأثیر از اندیشهٔ یأس‌آلود و غمزدهٔ شاعر، دلالتی معکوس و دال بر نازایی و نابودی است.

#### ۴. نماد پردازی

بهره‌مندی از کاربردهای نمادین در قصیده روایی مورد نظر، در کنار کمک به شاعر در بیان غیرمستقیم مفاهیم ذهنی، به علت وجود دو لایهٔ خارجی (لفظ و معنای غیر

نمادین) و داخلی (مدلول و معنای مد نظر) دو قطب متقابل و در عین حال متعامل، روند درگیری و نهایتاً پویایی کلام را پیش می‌برند. باید دانست که میزان توانایی نماد در افزودن غنای هنری شعر، با توجه به انواع گوناگونش (استعاری، تراکمی، مفهومی، محوری) و میزان پایبندی به اصولی چون الهام بخشی، تخییل، حسی‌گری و...<sup>۱۱</sup> از سطوح مختلفی برخوردار است. گاه این توانایی اندک است و منجر به کاربرد نمادهای استعاری می‌گردد و به یک تشبیه بسنده می‌شود و گاه با کاربرد نمادهای محوری و تعهد به تمام اصول هنری، نمادپردازی به سطحی عالی می‌رسد.

نمادهای بکار رفته را در این قصید، می‌توان به دو دسته مثبت و منفی و یا همان خیر و شر تقسیم نمود که تضاد موجود میان این دو دسته، در کنار ایجاد تقابل معنایی ظاهری و درونی آنها از نقشی ارزشمند در افزایش وجوه دراماتیک و پویایی قصیده برخوردار است. از نظر پراکندگی نمادهای خیر و شر، نسبت آماری نمادهای شر بیان‌کننده غلبه و حاکم بودن روح یأس آلود بر اندیشه سیاب است. از جمله نمادها و دلالت‌های منفی، می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود: الخنزیر، ملح، البرق‌الخلب، ظلمة، العتمة، السجن، الليل، الطین، الدود، العدم، الموت، برعمة القتل و... درمقابل می‌توان موارد ذیل را نمادهای خیر و دال بر نوزایی و امید تفسیر کرد: الشقائق، القمح، النور، الصبح، العصفور.

### ۵. تعدد شخصیتها و چندصدایی (Polyphony)

یکی از اصول درامی شعر سیاب که منجر به پویایی آن می‌گردد، تعدد شخصیتها و صداهای موجود در قصیده و افزایش تنش میان آنهاست؛ امری که در نقابهای مرکب همچون قصیده «محنة أبي العلاء»<sup>۱۲</sup> بیاتی با وجود چند شخصیت محوری به نسبت نقابهای بسیط از نمودی بیشتر برخوردار است؛ لکن این نکته به آن معنا نیست که در نقاب بسیط با محوریت شخصیت اصلی، توجهی به اصل تعدد شخصیتها نمی‌شود، بلکه بسیار پیش می‌آید که در کنار شخصیت اصلی، از چندین شخصیت ثانویه در مسیر بیان معنا و مدلول مورد نظر بهره برده می‌شود.

در قصیده «تموزجیکور» نیز شاعر در کنار تکیه بر شخصیت محوری تموز (بصورت وارونه) از شخصیت‌های همسلك او در موضوع فداکاری و جانفشانی؛ یعنی ققنوس و مسیح نیز بهره برده است تا در کنار نمایش بهتر تجربه خویش، به کمک تشبیهات متعدد موجود در شخصیت‌های متکثر، بر پویایی دراماتیک کلامش بیفزاید.

از آن نمونه در مطلع دوم، آنگاه که سخن از تولد دوباره جیکور و فراگیر شدن نور و زندگی و باروری به میان می‌آید، شاعر این نوزایی را برخاسته از زخمها و مرگ (مسیح) و آتش خویش (ققنوس) می‌داند:

جیکور ستولد جیکور/ النور سیورق و النور/ جیکور ستولد من جرحی/ من غصه موتی، من ناری (همان، ۲۲۳-۲۲۴) جیکور دگر بار زاده خواهد شد، پرتو و شکوفه به برگ خواهد نشست، جیکور از زخم من متولد خواهد شد و از اندوه مرگم و از آتشم.

### ۶. پراکندگی و چینش افعال مضارع و ماضی

از نکات قابل تأمل در افزایش پویایی این قصیده، پراکندگی افعال ماضی و مضارع است. این پراکندگی از نظر نسبی اینگونه است: یک فعل ماضی در برابر بیش از ۵۰ فعل مضارع که تقریباً به صورت یکنواخت در سرتاسر قصیده پراکنده شده اند. این آمار از دو جهت در قصیده ایجاد تناقض می کند: نخست، تناقض این آمار با ساختار روایی از این لحاظ که در بهره مندی از عنصر روایت به علت روی دادن آن در گذشته، فعل ماضی بیشتر مورد نظر است. دوم، تناقض این آمار با موضوع الهام گیری از اسطورهٔ کهن تموز است که بطور طبیعی بیشتر افعال ماضی را می طلبد.

اما اگر با نگاهی عمیقتر به هدف کاربرد تکنیک نقاب و الهام گیری از شخصیت‌های کهن و اسطوره ای نگریسته شود، آشکار خواهد شد که هدف شاعر از سرایش «تموز جیکور» فراخوانی محض و تکرار اسطورهٔ تموز نیست، بلکه هدف بهره مندی از این اسطوره در ساختاری روایی-درامی، چیزی جز بیان تجربیات شخصی و دغدغه های معاصر و درونی شاعر نیست که در این راستا مسلماً افعال مضارع کارا تر خواهند بود.

### ۷. تنش در ساختار قصیده

برخورداری از تنش در قصاید نقاب و هماهنگی آن با ساختار درامی-روایی شعر (مقدمه، نقطهٔ اوج، نتیجه گیری) از نشانه‌های کاربرد موفق این تکنیک و برخورداری از پویایی لازم است. البته تنش با توجه به موضوع مورد پردازش و همچنین میزان قرابت ابعاد شخصیتی شاعر-در تجربهٔ شعری اش- با جنبه های کلی شخصیت کهن فراخوانده شده و به تبع آن اسلوب و سبک نقاب، شدت و ضعف دارد.

یکی از روشهای اندازه گیری میزان و نوع پراکندگی تنش در قصیده، استفاده از آمارگیری و سنجیدن نسبت فعل<sup>۱۳</sup> به صفت<sup>۱۴</sup> است که هر قدر این نسبت به طرف فعل سنگینی کند، انفعال و تنش بیشتر خواهد بود و هرگاه قضیه برعکس باشد، اسلوب از آرامش و عقلانیتی بیشتر برخوردار است. (کندی، ۲۰۰۳: ۱۵ و ۳۴۶)

در مقایسهٔ آماری میان فعلها و صفت‌های موجود در قصیده، برتری نسبی ۸/۵ برابری فعل بر صفت حکایت از غلبهٔ کلی تنش بر ساختار قصیده دارد. نکتهٔ قابل توجه اینکه برتری هجده به یک فعل بر صفت در مطلع اول، نشان دهندهٔ غلبهٔ حالت هیجانی در آغاز شعر است؛ روندی که در مطلع دوم و سوم از شدتش کاسته می شود؛ چنانکه این نسبت، در مطلع دوم دوازده به دو و در مطلع سوم سیزده به دو می شود.

### ۸. پویایی در ساختار قصیده



از دیگر ویژگیهای شعر نقاب، پویایی و تحرک در برابر خشکی ثبات و ایستایی است؛ زیرا طبیعت تجربه ای که تکنیک نقاب آن را ابراز می کند، به واسطه تکیه بر آمیزش زمانهای سه گانه، به هیچ عنوان با ایستایی همخوانی ندارد، بلکه نقاب حرکتی دائمی و تپنده است که فقط با توقف تفاعل میان دو قطبش (شاعر و شخصیت) از حرکت باز می ایستد. (همان، ۳۵۰)

در کنار مسائل معنایی، یکی از ابزارهای تعیین میزان پویایی قصیده، مقایسه نسبت آماری نمودار پراکندگی جمله های فعلیه و اسمیه است که هر قدر درصد حضور جمله های فعلیه به نسبت اسمیه بیشتر باشد، شعر از پویایی بیشتری برخوردار خواهد بود؛ چرا که فعل «بواسطه در بر داشتن زمان و انتقال دلالتی در محیط زمانی، ذاتا دال بر تغییر پویایی است». (حداد، ۱۹۸۶: ۱۶۷) اما در نقطه مقابل جمله اسمیه دال بر ثبوت است و محدود به دلالت معنایی اش؛ زیرا بعد زمانی در آن، بر ثبوت دلالت دارد و هر قدر نسبت حضورش بیشتر باشد، از پویایی شعر می کاهد.

در این قصیده برتری نسبی (۲/۵ برابری) جملات فعلیه بر اسمیه، مبین غلبه عنصر پویایی بر ایستایی است؛ اما اگر این روند در بخشهای درونی قصیده بررسی گردد، مشاهده می شود که روند پویایی قصیده با روند تنش از همراهی و هماهنگی نسبی برخوردار است و این امر بیان کننده وحدت ارگانیک میان اجزاء و ابعاد گوناگون این قصیده است. در مطلع اول که تنش و هیجان در اوج است، پویایی حاصل از مقایسه جملات اسمیه و فعلیه نیز در بالاترین حد خویش است (۴/۵ به ۱). در مطلع دوم و سوم که تنش کاهش می یابد، پویایی نیز روندی تنازلی دارد و نسبت جملات فعلیه به اسمیه دوبرابر می شود.

#### ۹. توصیف و تفصیل جزئیات

توجه به شرح و تفصیل به عنوان یکی از عناصر داستان<sup>۱۶</sup>، نشان از غلبه اسلوب روایی و قصصی دارد. (کندی، ۲۰۰۳: ۲۹۹) وانگهی تکرار-چه لفظی و چه معنوی- که از جلوه های شرح و تفصیل است، به عنوان فرایندی آیینی (أبوغالی، ۲۰۰۶: ۱۸۲) موجبات قرابت شعر را با میراث کهن اسطوره ای و دینی فراهم می آورد. بیشترین بهره مندی شاعر از عنصر توصیف در این قصیده، آنجایی است که با تکیه بر زاویه دید<sup>۱۷</sup> (راوی) اول شخص<sup>۱۸</sup> به بازنمایی تصاویر یأس آلود درونی خویش می پردازد که نشأت گرفته از سرخوردگیها و شکستهای شخصی (فقر، بیماری، شکست عاطفی و...) و دغدغه های عام جامعه (اوضاع ناگوار سیاسی و اجتماعی) اوست.

سیاب در بیشتر مطلعهای سه گانه در قالب توصیف مستقیم و گفتگوی درونی<sup>۹</sup> و با بهره مندی از عنصر تکرار و تشبیهات و افعال اخباری، تصویر ناباروری و ناامیدی را به نیکویی ترسیم می کند؛ مانند:

و ترف حیالی أعشاب / من نعل یخفق کالبرق / کالبرق الخلب ینساب (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۲۳): و در پیش رویم گیاهان تکان می خورند. به تأثیر گامهای سریع همچو برق عشتار؛ همچو برقی فریبنده که روان است.

و یا در مطلع دوم در بیان ناامیدی از تداوم زندگی در قالب تشبیه معکوس می آورد: لن ینبض قلبی کاللحن / فی الأوتار / لن یخفق فیه سوی الدود (همان، ۲۲۴): قلبم همچو آهنگ در تار نخواهد تپید، و چیزی جز کرم در آن نخواهد لولید.

سیاب از عنصر تکرار به دو گونه لفظی و معنوی بهره برده است. تکرار چندین باره الفاظی چون جیکور (۷ مرتبه)، لو (۶ مرتبه)، سین (۶ مرتبه)، لن (۳ مرتبه)، لیل (۳ مرتبه)، تولد (۳ مرتبه) و... یاریگر لفظی شاعر در بعد توصیف اند.

در کنار تکرار لفظی، شاعر در پردازش و توصیف مفاهیم مورد نظر از تکرار معانی و افکار نیز بهره می برد. مانند بوسه های عشتار که آن را بوسه های تاریکی و مرگ می داند و همین تصویر را در پایان قصیده نیز تکرار می نماید و آن بوسه ها را غنچه های مرگ می خواند. یا در مطلع دوم، مفهوم نوزایی جیکور را چندین بار با واژگان و عبارات گوناگون تکرار می کند. (ستولد جیکور، سیورق النور، سیفیض البیدر بالقمح، سیضحک للصبح و...) در مطلع اول در نمایش تصویر ناامیدی، آرزوی محال می کند و دلالت معنایی واحدی را چندین مرتبه بعد از واژه «لو» تکرار می کند. (لو یومض، لو أنهض، لو أحمیا، لو أسقی، لو أن عروقی أعناب و...) استفاده فراوان از افعال اخباری در این قصیده از دیگر مواردی است که می توان آن را در خدمت عنصر روایی توصیف دانست و برتری نسبی (هفت به یک) این افعال بر افعال انشایی تأیید کننده این مدعاست.

### نتیجه گیری

«تموز جیکور» بیان دغدغه ها و احوالات شاعری ناامید در دوران معاصر است. در حقیقت، تموزی که در این قصیده از آن سخن گفته می شود، همان سیاب و یا هر انسان عرب معاصر است که دیگر به رستاخیز و رهایی وطن امیدی ندارد. از این رو، جو کلی حاکم بر قصیده، به سبب غلبه ناامیدی و اوضاع ناگوار سیاسی و اجتماعی عراق، جوی غمزده و مأیوس از تحقق آینده ای بهتر است. تموز و عشتاری که در «تموز جیکور» دیده می شود، شخصیتی کاملاً متفاوت و متناقض از اصل اسطوره ای آن است؛ بگونه ای که عشتار که نماد امید به رستاخیز است، جلوه گاه تاریکی و سترونی

می گردد و خون تموز که در اصل کهنش سرمنشأ رویش و باروری است، تبدیل به نمکی می شود که موجب نازایی زمین است.

اگرچه پردازش شخصیت تموز در این قصیده با دلالت اولیه اش در تناقض است؛ اما سیاب نه تنها در توجیه این تناقض موفق بوده است، با اعمال تغییراتی که ترسیم تجربه شعری معاصرش آن را می طلبد، از اسطوره به عنوان ابزاری-نه هدف- برای بیان عینی و فراشمول تجربه شخصی و ملی اش بهره برده است که این امر نشان از توانایی والای او در پردازش شخصیت کهن و تعهد به اصول الهام گیری از آن است؛ زیرا شعر نقاب نباید فقط خدمتگزار اسطوره و میراث کهن باشد، بلکه باید آن را بکار بندد و بداند که میراث کهن فقط حکم یک ابزار را دارد نه هدف و تصویر شعری، تصویر از پیش آماده نیست که میراث کهن آن را وارد می کند، بلکه تنها ابزاری برای تحقق خصوصیت کلی تصویر شعری و ایجاد وحدت ارگانیک قصیده است.

از نظر فنی، این قصیده بر پایه دو اصل دراماتیک درگیری و پویایی استوار است و شاعر ضمن بهره مندی از الگوی هنری نقاب منسجم به عنوان پخته ترین نوع نقاب، با پرداختن به مسائلی چون نماد تقابل و تضاد، گفت و گوی درونی (مونولوگ) تعدد صداها، ساختار روایی و... به آن دو اصل متعهد است. وانگهی نباید نقش ارزشمند پویایی و تنش در ساختار و چینش موفق واژگان و ترکیبهای پویا را در شدت بخشی پویایی دراماتیکی اثر نادیده گرفت.

#### پی نوشتها:

۱. شاعران این مکتب شامل بدر شاکرالسیاب، ادونیس، عبدالوهاب البیاتی، صلاح عبدالصبور، یوسف الخال، جبرا ابراهیم جبرا، محمد الماغوط و انسی الحاج است. شاعرانی که با الگوگیری از اندیشه فدا و رستاخیز تموز، ایجاد تحول و رستاخیز را در اوضاع سترون اجتماعی و سیاسی و فرهنگی حاکم بر وطن عربی هدف اصلی خویش قرار دادند و بسیاری از دیوانهای شعریشان را وقف این موضوع نموده اند.

۲. ر.ک: الموسی، ۲۰۰۳: ۲۲۰-۲۳۱ و عشری زاید، ۲۰۰۶: ۲۷۹ به بعد.

۳. در قصیده «التوحد» (همذات پنداری) شاعر با هدف تعمیم و گسترش دایره بشری دغدغه ها و احساساتش، میان خود و نمادها و شخصیتهای کهن یگانگی و توحید برقرار می نماید. این همان چیزی است که سیاب برای اولین بار آن را در دو قصیده «المسیح بعد الصلب» و «تموز جیکور» با همذات پنداری با مسیح و تموز بکار برد. (علی، ۱۹۸۴: ۱۲۷)

۴. ر.ک: عوض، ۱۹۷۸: ۴۲-۴۶ و بیضون، ۱۹۹۱: ۷۹-۸۰ و رضایی، ۱۳۸۳: ۱۹۰-۱۹۵ و رجایی، ۱۳۸۱: ۸۳ و بلحاج، ۲۰۰۴: ۷۷-۸۱

۵. مانند بیماری لاعلاج، فقر و تنگدستی، گرسنگی، محرومیت، اوضاع خفقان آلود جامعه، اوضاع ناگوار سیاسی و اجتماعی عراق.

۶. از جمله قصایدی که از این ساختار برخوردارند: رساله من مقبرة سیاب و میلاد عائشة و موتها... النار و الکلمات، الی محارب القديم و محنة ابي العلاء بیاتی.
۷. این اصل - که بر پایه نوعی تعارض و تناقض استوار است - از اساسی ترین عناصر پیرنگ در ساختار نمایشی محسوب می شود. (داد، ۱۳۸۰: ۲۴۲ و میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۱) «عزالدین اسماعیل» پا را از این فراتر نهاده، می نویسد: «به صورت ساده و ایجاز درام؛ یعنی درگیری در هر یک از اشکالش». (اسماعیل، ۱۹۸۸: ۲۷۹) به این علت، ناقدان ضمن قراردادن درگیری و کشمکش به عنوان یکی از اصول زندگی، بر این عقیده اند که درگیری، روح و جان درام است و هیچ چیز در درام و داستان پیش نمی رود مگر از طریق درگیری. به بیانی دیگر، کشمکش برای درام حکم صدا برای موسیقی را دارد. (مک کی، ۱۳۸۲: ۱۴۰-۱۴۱)
۸. طبیعت تجربه ای که نقاب آن را بیان می کند، بواسطه حرکت میان گذشته، حال و آینده و همچنین من ذاتی و من هنری و تکاپو میان دیدگاه ها و احساسات گوناگون و گاه متعارض بین شخصیتهای کهن و معاصر اقتضای درگیری و تحرک مستمر دارد.
۹. شایان ذکر است که تکیه بر اموری چون تعدد شخصیتها و صداها، تناقضها و تقابلها، پویایی تصویر هنری، وحدت ارگانیک و پیوستگی ساختاری، بروز درگیری میان سطوح مختلف شعری و فکری و واژگانی و... از بارزترین خصوصیات شعر مدرن و جدید (الحدائثة) است. (کلیب، ۱۹۹۷: ۴۳)
۱۰. مانند قصیده «النهر و الموت»، «أنشودة المطر» و...
۱۱. رک: کلیب، ۱۹۹۷: ۶۸-۷۱
۱۲. شایان ذکر است که قصیده «محنة ابي العلاء» از نوع نقاب مرکب با محوریت دو شخصیت معری و گالیله است.
۱۳. مقصود فعلی تام است؛ یعنی فعلی که غیر ناقصه، مقاربه، جامد، شروع باشد.
۱۴. مقصود صفت مفرد است.
۱۵. به نقل از سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية، إحصائية، القاهرة: عالم الکتب، ط ۳، ۱۹۹۲، صص ۷۹-۸۰
۱۶. شایان ذکر است که یکی از تفاوتهای ساختار دراماتیک با روایی در کثرت تفصیلات موجود در ساختار روایی است.
۱۷. زاویه دید (point of view) نمایش دهنده شیوه ای است که نویسنده یا شاعر مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می کند و در واقع رابطه نویسنده را با داستان نشان می دهد. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۸۵)
۱۸. در راوی اول شخص که در آن از زاویه درونی بهره برده می شود، گوینده یکی از شخصیتهای خواه اصلی و یا فرعی - داستان است که از ضمائر و افعال متکلم استفاده می کند.
۱۹. عنصر گفتگو یکی از عناصر پرکاربرد در ساختار روایت دراماتیک است که پیش از این چگونگی کاربرد آن در قصیده «تموز جیکور» بررسی شده است.

### منابع و مآخذ

۱. أبوغالی، مختار علی. (۲۰۰۶م). *الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر؛ الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.*
۲. إسماعیل، عزالدین. (۱۹۸۸م). *الشعر العربي المعاصر؛ الطبعة الخامسة، بيروت: دارالعودة.*
۳. البطل، علی عبدالمعطی. (۱۹۸۲م). *الرمز الأسطوري في شعر بدرشاكر السياب؛ الطبعة الأولى، الكويت: شركة الربيعان للنشر و التوزيع.*
۴. بلحاج، کاملی. (۲۰۰۴م). *أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة؛ الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.*
۵. بیضون، حیدرتوفیق. (۱۹۹۱م). *بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث؛ الطبعة الأولى، بيروت: دارالکتب العلمیة.*
۶. حداد، علی. (۱۹۹۸م). *بدرشاكر السياب-قراءة أخرى؛ الطبعة الأولى، عمان: دار أسامة للنشر و التوزيع.*
۷. ----- (۱۹۸۶م). *أثر التراث في الشعر العراقي الحديث؛ الطبعة الأولى، بغداد: دارالشؤون الثقافية.*
۸. الحلاوی، یوسف. (۱۹۹۴م). *الاسطورة في الشعر العربي المعاصر؛ الطبعة الأولى، بيروت: دارالآداب.*
۹. حمود، محمد العبد. (۱۹۹۶م). *الحدائث في الشعر العربي المعاصر؛ الطبعة الأولى، بيروت: الشركة العالمیة للكتاب.*
۱۰. داد، سیما. (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ چاپ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.*
۱۱. رجایی، نجمه. (۱۳۸۱ش). *اسطوره های رهایی-تحلیلی روانشناسانه بر اسطوره در شعر عربی معاصر؛ چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.*
۱۲. رضایی، مهدی. (۱۳۸۳ش). *آفرینش و مرگ در اساطیر؛ چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.*
۱۳. سرشار، محمد رضا. (۱۳۷۷ش). *القبای داستان نویسی؛ چاپ اول، تهران: انتشارات پیام آزادی.*
۱۴. سیاب، بدر شاكر. (۲۰۰۰م). *الأعمال الشعرية الكاملة؛ الطبعة الثالثة، بغداد: دارالحرية للطباعة و النشر.*

۱۵. الضاوی، أحمد عرفات. (۱۳۸۴ش). کارکرد سنت در شعر معاصر عرب؛ ترجمه سید حسین سیدی، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
۱۶. عبدالصبور، صلاح. (۱۹۶۹م). حیاتى فى الشعر؛ الطبعة الأولى، بیروت: دارالعودة.
۱۷. عشري زايد، على. (۲۰۰۶م). استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر؛ الطبعة الأولى، القاهرة: دارغريب.
۱۸. على، عبدالرضا. (۱۹۸۴م). الأسطورة فى شعر السياب؛ الطبعة الثالثة، بیروت: دار الراشد العربى.
۱۹. عوض، ريتا. (۱۹۷۸م). أسطورة الموت و الانبعاث فى الشعر العربى الحديث؛ الطبعة الأولى، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
۲۰. فتوح أحمد، محمد. (۱۹۷۷م). الرمز و الرمزية فى الشعر العربى المعاصر؛ الطبعة الأولى، دارالمعارف.
۲۱. كليب، سعد الدين. (۱۹۹۷م). وعى الحداثة؛ الطبعة الأولى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
۲۲. كندی، على. (۲۰۰۳م). الرمز و القناع فى الشعر العربى الحديث؛ الطبعة الأولى، بیروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
۲۳. مك كى، رابرت. (۱۳۸۲ش). داستان، ساختار، سبك و اصول فيلمنامه نویسى؛ ترجمه محمد گذر آبادى، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.
۲۴. الموسى، خليل. (۲۰۰۳م). بنية القصيدة العربية المعاصرة؛ الطبعة الأولى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
۲۵. ميرصادقى، جمال. (۱۳۸۵ش). عناصر داستان؛ چاپ پنجم، تهران: سخن.
۲۶. ولك، رنه وأوستن وارن. (۱۳۸۲ش). نظرية ادبيات؛ ترجمه ضياء موحد و پرويز مهاجر، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمى و فرهنگى.
۲۷. ويبنى، ميشل. (۱۳۷۷ش). تناثر و مسائل اساسى أن؛ ترجمه سهيلا فتاح، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
۲۸. يونسى، ابراهيم. (۱۳۶۵ش). هنر داستان نویسى؛ چاپ اول، تهران: انتشارات سهروردى.
- مقالات
۱. رستم پور ملكى، رقيه. (۱۳۸۶ش). «قناع إمري القيس فى شعر عزالدين المناصرة»؛ مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية و آدابها، العدد ۷، صص ۶۳-۸۵.

۶۰/ بررسی نقاب تموز در قصیده «تموزجیکور» سیاب (با تکیه بر رویکرد درامی و روایی)

---

۲. عباسی، حبیب الله. (۱۳۸۵ش). «کارکرد نقاب در شعر همراه با تحلیل دو نقاب در شعر م. سرشک»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، شماره ۱۵۲، صص ۱۵۵-۱۷۳.

فصلنامه لسان مبین (پژوهشی ادب عربی)  
(علمی - پژوهشی)  
سال چهارم، دوره جدید، شماره نهم، پاییز ۱۳۹۱

قناع تموز فی قصیده «تموز جیکور» للسیاب  
(بالتأکید علی الجوانب الدرامية و الروائية)\*

علی أصغر حبیبی  
الأستاذ المساعد بجامعة زابل

### الملخص

یعدّ الإعراض عن التعبير المباشر فی الإفصاح عن التجربة الشعرية و اللجوء إلى أسلوب الرمز و الغموض من أهمّ الميزات الرئيسة للشعر المعاصر، ومن أهمّ الأساليب التي تدخل فی هذا المضممار أسلوب «القناع» الذي يعتبر أداة تعبيرية مناسبة. فهذه التقنية الحديثة للشعر باعتمادها على المعادلات الموضوعية فی الإبانة عن الآمال و المخاوف و الهواجس النفسية تلعب دور الوسيط بين غنائية الشعر ودراميته. ومن هذا المنطلق فإن الشاعر المعاصر و بالإفادة من الجوانب الفنية لهذا النوع من الأسلوب الأدبي الحديث و من خلال إقامة قنطرة بين الماضي و الحال و الاستقبال و مجاوزة الحدود الزمانية و المكانية يمكنه أن يتحرر من القيود الفردية و القومية و أن ينفذ إلى أعماق الذات البشرية المتجلية فی النماذج العليا الناتجة عن الضمير اللاشعور الجمعي للبشر. فالسیاب باعتباره رائد هذا الفن، تمكن و بكل براعة فی قصيدته "تموز جیکور" أن يعبر عن هواجس نفسه و مخاوف شعبه من خلال توظيف قناع شخصية تموز الأسطورية. إلا أنه خالف المعتاد و قام بالتوظيف العكسي حيث استبدل دلالة القناع الإيجابية المثمرة و المعبرة عن حياة رغيدة و طيبة إلى دلالة سلبية عميقة تبين ظلمة الحياة و قساوتها، ممّا يدلّ علی مقدرة الشاعر الفنية فی توظيف الأسطورة للتعبير عن تجربته الشعرية.

### الكلمات الدليلية

السیاب، تموز، القناع، الأسطورة، الدراما

\* تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۰۹/۲۵

\* - تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۱۰/۱۰

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: amin\_habiby@yahoo.com