فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال ششم / شماره ۱۸ / بهار ۱۳۹۳

نماد «مسیح (ع)» در شعر احمد شاملو و بدر شاکر السیاب
(بررسی تطبیقی دو شعر «مرد مصلوب» و «المسیح بعد الصلب»)

داود نجاتی[1]
مدرس دانشگاه پیام نور دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه اصفهان
سحر گرگی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز
عفت مردانی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز

تاریخ دریافت: ۹۲/۴/۱۷ **تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۰/۲۸**

چکیده

سرگذشت پیامبران از دیرباز به عنوان یکی از مفاهیم مؤثّر در ادبیات مورد توجه و اقبال شاعران قرار گرفته است. حضرت مسیح (ع) یکی از مهم ترین شخصیت‌های مذهبی است که مفاهیم شاعرانه و خیال‌انگیز فراوانی در ادبیات

1. Email: D_nejati1364@yahoo.com

به ایشان اختصاص یافته است. داستان زندگی و بردار شدن مسیح از موضوعاتی است که شاعران طلایه‌دار شعر نو در ادبیات پارسی و عربی هر یک از زاویه‌ی دید خود به آن نگریسته و با ابزارها و فضاهای تکنیکی و هنری شعر خویش به این موضوع پرداخته‌اند. در ذهن احمد شاملو و بدر شاکر السیاب، به عنوان دو پیشگام و پیشاهنگ شعر معاصر، این داستان به صورتی کاملاً بکر و تازه بازآفرینی و واکاوی شده است. این پژوهش، کوششی در بررسی تطبیقی دو شعر «مرد مصلوب» از شاملو و «المسیح بعد الصلب» از سیاب، در راستای رسیدن به رویکرد و نگاه این دو شاعر به مسائل و مشکلات جامعه، در ورای قرار دادن نقاب مسیح بر چهره خود است. روایت مونولوگ‌های مسیح در هر دو شعر، پژواک گفتگوهای درونی انسانی خردورز، متعهّد و تمام اجتماعی است که خویشتن را در راه تعهدات و آرمان‌هایش فدا می‌کند تا جانِ کلام و پیام خود را به دیگر انسان‌ها تسرّی بخشد. با این تفاوت که در روایتِ سیاب، مرگ بر صلیب مسیح (ع)، پایان داستان ایشان تلقّی نمی‌شود و شاعر محور اصلی شعر خود را بر نوزایی و رستاخیز بنا نموده؛ که این موضوع در روایت شاملو با صراحت کمتری مطرح گردیده است.

واژگان کلیدی: مسیح، شاملو، سیاب، نماد.

مقدمه

فارس و عرب دو همسایه دیرینه‌اند و از دیرباز با هم داد و ستد فکری، فرهنگی و زبانی داشته‌اند، که پیرو آن، ادبیات آنها به گونه‌ای چشمگیر از هم اثر پذیرفته و درخور پژوهش های تطبیقی‌ای شده؛ که از رسالت‌های آن «پیام دوستی و تفاهم ملت‌ها با شناساندن میراث‌های تفکر مشترک است» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۴۳). از این رو، مطالعات تطبیقی در دنیای ادبیات از پژوهش‌های ارزشمند ادبی به شمار می‌آید. ادبیات تطبیقی، به عنوان یکی از دانش‌های نوپا و کارامد، به بررسی و واکاوی همگونی‌ها و ناهمگونی‌ها، اثرگذاری‌ها و اثرپذیری‌های ملّت‌های گوناگون از هم می‌پردازد و ضمن بررسی ادبیات جهان به عنوان مجموعه‌ای به هم پیوسته، باعث شناساندن ادبیات بومی می‌شود و پیوند و روابط آن با ادبیات جهانی را نیز آشکار می‌نماید. از زمینه‌های بسیار مناسب برای بررسی تطبیقی

در پژوهش‌های ادبی، داستان زندگی پیامبران الهی است، چرا که زندگانی آنها سرمشق دیگر انسان‌ها در تمام فرهنگ‌ها می‌باشد و از محکم ترین حلقه‌هایی پیوندی فرهنگ ملل گوناگون است. در ادبیات پارسی، از گذشته تاکنون، داستان زندگانی عیسی (ع) و فراز و نشیب‌های حیات ایشان دستمایه‌ی بسیاری از شاعران بوده است تا از این رهگذر، تصاویر و حوادث زندگی او را در کلام خویش به گونه‌ای ادبی جاودانه کنند. به طوریکه «اگر رواج شعر فارسی و عصر کمال‌یافته‌ی فارسی را عصر رودکی یا کمی قبل از آن بدانیم؛ نام عیسی (ع) برای اوّلین با در شعر رودکی آمده است» (حمیدی، ۱۳۶۶: ۴۸). این تأثیرپذیری از مسیح (ع) در ادب پارسی، با مطالعه‌ی اشعار خاقانی، مولوی، حافظ و دیگران نمود بیشتری می‌یابد، در حالی‌که در ادبیات عرب، از عصر عبّاسی تا دوره‌ی معاصر، داستان عیسی (ع) نقش کمرنگی داشته است. به گونه‌ای که شاید بتوان گفت که در ادبیات عرب «بدر شاکر السیاب نخستین کسی است که از مسیح به عنوان شخصیت اساطیری در شعر خود استفاده کرده است و داستان و شخصیت حضرت عیسی (ع) از این پس در شعر و نثر شاعران عرب به صورت رمز و سمبل به کار برده می‌شود و کسانی چون آدونیس و نجیب محفوظ از آن بهره‌ی بسیار گرفته‌اند» (قانونی، ۱۳۸۷: ۱۲۷). در ادبیات معاصر پارسی نیز، احمد شاملو گوی سبقت را از دیگر همگنان خود در این زمینه درربوده است. در این مقال، سعی بر آن است تا شعر « مرد مصلوب» از شاعر نوگرای ایرانی احمد شاملو با شعر «المسیح بعد الصلب» (مسیح پس از بردار کشیده شدن) از شاعر متجدّد عراقی بدر شاکر السیاب که هر دو در موضوعی مشابه، به روایت واپسین لحظات مسیح بر صلیب پرداخته‌اند؛ از نظر چگونگی پرداخت موضوع و ابزارهای شاعرانه و جوهر شعری با یکدیگر مقایسه شوند.

پیشینه‌ی پژوهش و روش تحقیق

در ادبیات معاصر پارسی و عربی، کتابی که به شکل اختصاصی نماد مسیح (ع) را مورد بررسی قرار داشته باشد؛ یافت نمی‌شود و فقط در برخی از کتاب‌های نقدی، به شکل موجز و در کنار دیگر موضوعات به این موضوع اشاره شده است. امّا پژوهش‌هایی به صورت مقاله به رشته‌ی تحریر درآمده است که برای آشنایی، به تعدادی از آنها اشاره می‌کنیم:

مقاله‌ی «تجلّی عیسی مسیح در شعر شاعران پارسی گوی» (آذر ۱۳۶) به قلم سید جعفر حمیدی در شماره‌ی ۴۵ کیهان فرهنگی، که به صورت کاملاً موجز سابقه‌ی تاریخی

اشاره به مسیح (ع) را در شعر فارسی مرور کرده است. مقالهی «سیمای مسیح در مثوی معنوی» (بهار ۱۳۸۰) نگاشتهی عبدالرضا سیف در مجلهی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، که به تحلیل نگاه مولوی در مثنوی نسبت به حضرت عیسی (ع) پرداخته است. مقالهی «مسیح و مریم در دیوان خاقانی» (بهار ۱۳۸۲) نوشتهی معصومه معدن کن در شمارهی ۹ نامهی انجمن، که ماجراهای مرتبط با داستان مسیح (ع) را با استشهاد به اشعار خاقانی بیان کرده است. مقالهی «تکنیک نقاب در قصیده (المسیح بعد الصلب) بدر شاکر السیاب» (تابستان ۱۳۹۰) به قلم دکتر نجمه رجایی و دکتر علی اصغر حبیبی در شمارهی ۱ مجلهی ادب عربی، که سبک بهکارگیری شگرد نقاب را در شعر سیاب واکاوی نموده است. در زمینهی بررسی تطبیقی مسیح (ع) در شعر شاملو هم مقالهی «بررسی تطبیقی مسیح (ع) در شعر آدونیس و شاملو» (پاییز ۱۳۹۰) اثر دکتر خلیل پروینی و دیگران در شمارهی ۷ جستارهای زبانی، که به موضوعات مشترک داستان مسیح (ع) در شعر آدونیس و شاملو پرداخته؛ تنها پژوهش موجود است. مقالهی «بررسی شخصیت مسیح در شعر خلیل حاوی» (زمستان ۱۳۹۲) به قلم هادی رضوان و نسرین مولودی در شمارهی ۲ مجلهی ادب عربی، که شباهتها و تفاوتهای شخصیت مسیح (ع) در شعر خلیل حاوی، با مسیح (ع) در کتب آسمانی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته شده است.

امّا تا آنجا که نگارندگان مقاله تحقیق نمودهاند پژوهشی مشاهده نشد که به صورت ویژه و با رویکرد تطبیقی، به بررسی نماد مسیح (ع) در شعر شاملو و سیاب پرداخته باشد. بنابراین، این نوشتار میکوشد با تکیه بر مکتب آمریکایی در ادبیات تطبیقی، با توجه به زیباشناسی و توجه به نقد و تحلیل، به بررسی دو شعر «مرد مصلوب» و «المسیح بعد الصلب» بپردازد و ضمن واکاوی چگونگی پرداخت موضوع در هر شعر و کیفیت تمسّک دو شاعر به نماد مسیح (ع) برای تبیین و تنویر افکار و اندیشهها و مسائل اجتماعی جامعه، نقاط اختلاف و اشتراک آن دو شعر را در نحوهی نگرش نمادین به این نماد، به بوتهی نقد و تحلیل بسپارد، تا بدین وسیله، پیوندهای دو فرهنگ غنیّ پارسی و عربی بیشتر آشکار گردد و با این بررسی، پاسخگوی سؤلات زیر باشد:

۱- علل و چگونگی ظهور نماد مسیح (ع) در شعر شاملو و سیاب چه بوده است؟

۲- پرداخت موضوع و ابزارهای شاعرانه، در شعر کدام یک از این دو شاعر بهتر جلوهگری نموده است؟ چرا؟

شاملو و نماد مسیح

شاملو از جمله شاعرانی است که نماد در شعرش حضوری گسترده و فعّال دارد و بسامد بسیار بالای آن نمادها، سازه‌ی اصلی تفسیرپذیرین سروده‌هایش را تشکیل می‌دهد. از جمله ی این نمادها، نمادها و مضامین ترسایی است. «این شاعر به سبب مطالعه‌ی عمیق و پیگیر متون گذشته (به ویژه متون نثر دینی، تاریخی و اسطوره‌ای)، مطالعه‌ی آثار ادبی جهان مسیحیت، نگاه متکثر فرا ایرانی - فرا اسلامی و نیز آشنایی و ازدواج با خانم آیدا سرکیسیان، انس و آشنایی عمیقی با آموزه‌ها و مسائل مسیحیت پیدا کرد و در ۲۵ شعر مهم و شاخص خود به طرح این موضوعات پرداخت» (جوکار و رزیجی، ۱۳۹۰: ۱۲۱). از جمله‌ی این موضوعات، داستان پُر فراز و نشیب مسیح (ع) است که از سوی شاعر، بارها و با رنگ‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های گوناگون، مورد پرداخت و اشاره قرار گرفته است. گویی شاعر، مسیح را نماد و نمودی از انسان باورمند ذهنی خویش تصویر نموده است. نگاهی به بازتاب و استفاده‌ی شاملو از زندگانی مسیح، پیوند میان مسائل و رخدادهای جامعه‌ی شاعر را با برخی از رویدادهای حیات مسیح به وضوح ترسیم می‌نماید، به گونه‌ای که «در تمام اشاره‌هایی که شاملو به سرگذشت مسیح و جزئیات مربوط به آن دارد؛ همیشه تصویرهایی را می‌بینیم که در لباس کنایه و استعاره بیانگر اوضاع و احوال جامعه و نشان دهنده‌ی بینش ناشی از عکس‌العمل عاطفی وی نسبت به مسائل و پیشامدهای گوناگون اجتماعی است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۴۶). بنابراین، مسیح همان انسانی آرمان‌خواه و هدفمند که در پای‌بندی به باورهای خود، رنج‌های بسیاری را تحمّل نموده است و اینک به پاسبانی از همین ارزش‌ها، به مسلخ مرگ می‌رود.

۳- ۱- شعر «مرد مصلوب»

شعر «مرد مصلوب» شاملو که در دفتر «مدایح بی‌صله» آمده است؛ واپسین لحظات حیات مسیح (ع) را از دیدگاهی نو به تصویر می‌کشد. «این شعر یکی از قوی‌ترین اشعار شاملو از منظر فضاسازی، نمادپردازی و استفاده از محورهای مختلف موسیقی است. این شعر در عین اینکه متضمّن معانی ضمنی است، مرثیه‌ای است که به قصد جاودانه سازی حماسه ای شگرف، برجستگی و عظمتی بی‌نظیر یافته است» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۲۲). این روایت نمایشنامه‌گون، از دو وجه مجزّا و در سکانس‌هایی کاملاً سینمایی پرداخت شده است؛

چراکه «احمد شاملو علاوه بر اینکه بـه تـصاویر سـینمایی علاقـه داشـته، از فـن سـینما نیـز اطلاعات کافی داشته است و از این اطلاعات، به بهترین نحو در تصویرسازی اشعار خود سـود برده است» (طاهری و یدملّت، ۱۳۹۰: ۹۱). جنبه‌ی نمایشی این شعر بـه گونـه‌ای اسـت کـه پیش از آنکه کلمات آن به گوش خواننده برسد؛ تصویر نمایشی آن در ذهن و خیالش تـداعی و ترسیم می‌شود، چراکه به طور کلی «تصویرسازی در اشعار احمد شاملو در قـدم اوّل، از سـه عنصر «واقع‌گرایی ادبی»، «تخیّل مبتنی بر همانند پنداری» و «توصیف» سرچشمه می‌گیـرد و تصویر ساخته شده به وسیله‌ی این سه عنصر، با بهره‌گیری از «مجاز»، در محور جای‌گزینی کلام، به دلالت‌های ضمنی راه می‌یابد» (سـلاجقه، ۱۳۸۴: ۶۲). مـرد مـصلوب، در یـک سـو، بی تابی‌ها و سخنان عیسی ناصری (ع) را بر روی صلیب به تصویر می‌کشد و در سـوی دیگـر، چهره‌ی درهم و آشفته‌ی یهودا اسخریوتی به نمایش گذاشته شده است. زاویه‌ی دیـد در ایـن نمایش کلامی، «سوم شخص» یا «دانای کل» اسـت؛ یعنـی راوی از بیـرون، داسـتان خـود را برای مخاطب روایت می‌کند. شاملو در این شعر، از شگرد هنـری روایـت «چنـد صـدایی» یـا «چند کـانونی» بهـره گرفتـه اسـت؛ بـه گونـه‌ای کـه صـدای «مـسیح»، «یهـودا»، «درد» و «جاودانگی» به بازنمودِ روایت، کمک شایانی نموده است. فراز اوّل روایت، تصویر مـسیح را بـر بلندای چلیپا نشان می‌دهد. مسیح بر صلیب به هوش آمده و دردی زهرآگین که در وجـودش می‌خلد؛ در حفره‌ی یخ‌بسته‌ی قلبش منفجر می‌شود و از شـدت تـصادم آن بـا قلـب مجـروح مسیح، آذرخشی پدید می‌آید که پرتو گدازه‌اش، دهلیزهای تاریک زنـدگانی ایـشان را سراسـر نور می‌کند و پرده‌ی تازه‌ای از حیات را در برابر دیدگانش خسته‌اش باز می‌کند:

مرد مصلوب/ دیگر بار به خود آمد./ درد/ موجاموج از جریحه‌ی دست و پایش به درونـش می‌دوید/ در حفره‌ی یخزده‌ی قلبش/ در تصادمی عظیم/ منفجر می‌شد/ و آذرخش چشمک‌زن گُدازه‌ی ملتهبش/ ژرفاهای دور از دست‌رس درک او از لامتناهی حیاتش را/ روشـن مـی‌کـرد (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۱۸).

در این بند، شاعر با آوردن «دیگر بار» بدون هیچ مکـث و درنگـی خواننـده را در فـضای پُردرد و اندوهبار داستان با خود همراه می‌کند. انتخاب تعابیری چون «موجاموج»، «جریحه»، «حفره‌ی یخزده» و «تصادمی عظیم» فضای خفقان حاکم بر شـعر را بیـشتر تقویـت و تأکیـد می‌کند. دقّت در به‌گزینی صفت «موجاموج» به جـای «گـسترده» بـرای درد نیـز، اضـافه بـر کارکرد هنری آن در تبیین استمرار و جانکاه بودن درد، بر وجه عـاطفی شـعر و تـأثیرگـذاری

بیشتر آن افزوده است. راوی به محض اینکه از تشریح میزان درد قهرمان داستانش رها می شود؛ با ارائه‌ی دیالوگ‌های او، به نحو ملموس‌تری مخاطب را با حالات جزع و فزع مسیح /قهرمان از بی‌طاقتی‌ها از درد جانکاهش درگیر می‌کند. از این رو، در فراز دوم، مسیح با لحنی اندوهناک و با حالتی توأم با ناگزیری، ملتمسانه از پدر/خداوند تقاضای آزادی و رهایی از این درد جانکاه را می‌نماید:

دیگر بار نالید:/ «ــ پدر، ای مهرِ بی‌دریغ،/ چنان که خود بدین رسالتم برگزیدی چنین تنهایم به خود وانهاده‌ای؟/ مرا طاقت این درد نیست/ آزادم کن، آزادم کن، آزادم کن ای پدر!» (همان، ۹۱۸).

شاملو در این بند، از شگرد لفظی «تکرار» سود جسته است. تکرار سه‌گانه‌ی عبارت «آزادم کن» علاوه بر بیان ناگزیری مسیح و اشتیاق وی برای آزادی، شدّت درد و رنج وارد شده بر پیکر ایشان را نیز تأکید و تقویت می‌نماید. چنین تکراری، علاوه بر شکل بخشیدن به موسیقی مطلوبی به شعر، فضایی جدید از معانی مقابل مخاطب را در ذهن و خیال او ترسیم می‌نماید و از این رهگذر، موجب تشویق و تحریک او به پیگیری روند تداوم معنا می گردد. در ادامه، این بی‌تابی‌ها و ناله‌ها، درد را عریان‌وار به نعره می‌دارد که:

« و دردِ عُریان/ تُندروار/ در کهکشانِ سنگینِ تن‌اش/ از آفاق تا آفاق/ به نعره درآمد: بی هوده مگوی!/ دست من است آن/ که سلطنتِ مقدرت را/ بر خاک/ تثبیت/ می کند./ جاودانگی‌ست این/ که به جسمِ شکننده‌ی تو می خَلَد/ تا نامت اَبَدُالاباد/ افسونِ جادوئی‌یِ نسخ بر فسخِ اعتبارِ زمین شود./ به جز اینت راهی نیست:/ به دردِ جاودانه شدن تاب آر، ای لحظه ی ناچیز!» (همان، ۹۱۸).

شاعر در این بند از تکنیک هنری «تشخیص» سود می‌جوید و درد را به انسانی خشمگین تشبیه می‌کند و آن را عریان‌وار به نعره می‌آورد تا از جانب «پدر» پاسخ گوید و فرزانه‌وار «پسر» را به ایستادگی تشویق کند، مگر از این آزمایش بزرگ الهی (جاودانگی)، سربلند فراز آید و صورتی جاودانه یابد، چراکه «در مکتب مسیحیت، تحمّل درد جایگاهی ویژه دارد؛ این اندیشه سبب خودسازی و معرفت انسان می‌شود» (قانونی، ۱۳۸۹: ۱۳۳). تصویر شدّت و عظمت درد در این قطعه نیز به وضوح نمایش یافته است و همین طور «استفاده‌ی فراوان از واژگان دالّ بر عظمت، مانند (تندر، کهکشان سنگین، آفاق، سلطنت، جاودانگی و زمین) برای ایجاد هماهنگی با مفهوم عظمت واقعه در این شعر، قابل تأمّل است»

(سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۲۵). در ادامه این جان‌بخشی در تصویر «خلیدن جاودانگی به جسم شکننده مسیح» به اوج زیبایی خود نزدیک می‌شود. پرده‌ی نمایش این‌بار، با افتادن پرده‌ی تصلیب، نمایی باز از بازار «اورشلیم» را فرا روی خواننده به نمایش می‌کشد:

و در آن دم، در بازارِ اورشلیم/ به راسته‌ی ریس بافان پیچید مردِ سرگشته/ لبانِ تاریک‌اش بر هم فشرده بود و/ چشمانِ تلخ‌اش از نگاه تهی:/ پنداری به اعماقِ تاریکِ درونِ خویش می‌نگریست./ در جانِ خود تنها بود/ پنداری/ تنها/در جانِ خود/ به تنهائی خویش می‌گریست (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۱۸).

آنگاه که مسیح بر چارمیخ صلیب به ستوه آمده، آن سوی‌تر، یهودا، سرگردانِ عرصاتِ دوزخِ درونی‌اش، در به‌هم‌ریختگی‌ای دهشتناک، عابرِ بیابانِ بی‌کسی خویش است و در غوغای غمبار سکوتش بر وحشتِ تنهایی خویش مویه می‌کند. صفت سرگشته، نه تنها تصویر «مرد سرگشته» که همان «یهودای اسخریوتی» است را آشفته و درهم نشان می‌دهد؛ بلکه خواننده را در فضای نفرت‌انگیزی از او با خود همراه و هم‌آوا می‌سازد. گزینش دو ترکیب وصفی دقیق و ظریف، «لب تاریک» و «چشم تلخ»، که بار آشنایی زدایی[1] زیبای آن نیز خواننده را در تصویری بکر و شگفت با خود همراه نموده، علاوه بر تقویت فضای نفرت‌بار و وهم‌افزای تصویر، به حالت سکوت مرد سرگشته نیز به طور کامل عینیت بخشیده است. مردی سرگشته، با لب‌های تاریک برهم فشرده‌ای که از شرم کردار[2] توان سخن گفتنش نیست، و با چشمانی تلخ و از نگاه تهی که تنها بایسته‌ی نگریستن به اندرون تاریک خویش است. دیگربار، صحنه‌ی نمایش، مرد مصلوب را بر چارمیخ تصلیب به نظاره می‌گذارد:

مردِ مصلوب/ دیگربار/ به خود آمد./ جسم‌اش سنگین‌تر از سنگینایِ زمین/ بر مِسمارِ جراحاتِ زنده‌ی دستان‌اش آویخته بود:/ «ــ سَبُک‌ام سبک سارم کن ای پدر!/ به گذار از این گذرگاهِ درد/ یاری‌ام کن یاری‌ام کن یاری‌ام کن!» (همان، ۹۲۰)

مرد مصلوب که دیگربار به هوش آمده، با ناباوری، از بی‌تفاوتی آنکه باور بی‌دریغ در او بسته بود، بغض در گلو می‌شکند؛ سنگینی مُهر سکوت حاکم بر فضا را می‌شکند و با خروشی که از خراش حنجره‌ای خونین درمی‌آید، دوباره از خداوند پدر طلب یاری می‌کند. امّا پدر که اینک در لباس «جاودانگی» تجسّد یافته، با خاطری رنجور از بی‌تابی‌های مصلوب، لب به شکوه می‌گشاید و باز هم تنها راه فتح ستیغ خلود را عبور از گردنه‌های صعب‌العبور آلام می شمارد:

«و جاودانه‌گی/ رنجیده خاطر و خوار / در کهکشانِ بی‌مرزِ درد او/ به شکایت/ سر به کوه و اقیانوس کوفت نعره کشان/ که: ــ یاوه منال!/ تو را در خود می‌گُوارم من تا من شوی./ جاودانه شدن را به دردِ جویده شدن تاب آر!» (همان، ۹۲۱)

ترکیب توصیفی «کهکشانِ بی‌مرز» برای «درد»، ضمن بیان عمق درد و جانکاه و ضجرآور بودن آن، بی‌تابی و به ستوه آمدن مصلوب را نیز به نمایش می‌گذارد. این ترکیب، با قرار گرفتن در برابر «رنجیده خاطری و خوار بودن جاودانگی» بار معنایی عمیق‌تری را به خواننده منتقل می‌کند. دوباره دوربین از مرد مصلوب، به روایت واقعه‌ی مرد تلخ می‌پردازد:

و در آن هنگام/ برابرِ دکه‌ی ریس فروشِ یهودی/ تاریک ایستاده بود مردِ تلخ، انبانچه‌ی سی‌پاره‌ی نقره در مُشت‌اش./ حلقه‌ی ریسمانِ از سبد بر داشته را مقاومت آزمود/ و انبانچه‌ی نفرت را/ به دامنِ مردِ یهودی پرتاب کرد (همان، ۹۲۱)

مرد تلخ، سرخوده و سرافکنده از کردار خویش، برای رهایی از عذاب خیانت، در اندیشه ی بردار کردن خود است. شرح خیانت یهودا در «انجیل متی[۳]» این چنین آمده است: «در این وقت آمد یکی از دوازده نفر که نام او یهودای اسخریوتی بود؛ نزد سرکردگان کاهنان و گفت به ایشان که: چه چیز می‌دهید به من تا تسلیم کنم یسوع را به شما؟ پس مهیّا کردند برای او سی عدد نقره» (حسینی خاتون آبادی، ۱۳۷۵: ۱۲۷). این شدّت خیانت، در تصویر «تاریک ایستاده بود مردِ تلخ» به خوبی نمود یافته است. در این پرده، یهودا که اینک از عمل خویش پشیمان است، شدّت مقاومت طنابی را که از ریسمان فروش یهودی خریده، با دست می‌آزماید و در مقابل، سی پاره‌ی نقره‌ای که در برابر تسلیم مسیح به پاداش گرفته بود؛ به دامان مرد یهودی پرتاب می‌کند. ترکیب کنایی «انباچه‌ی نفرت» و همچنین به‌گزینی فعل «پرتاب کرد» به جای فعل «داد»، شدّت ندامت و عذاب مرد تلخ را از سنگینی شرم‌ساری و سرافکندگی خیانتش، در فضایی تلخ و نفرت‌انگیز به تصویر می‌کشد و از این رهگذر، بار معنایی کامل‌تری از نفرت و عذاب ذهن و خیال خواننده ترسیم می‌کند. از دیگر سوی، فعل تصویری «پرتاب کرد» نیز در این توصیف هنری از اهمیّت شایانی برخوردار است، این فعل تصویر دهنده به حالت «انداختن» همراه با نفرت، عینیت بخشیده و آنرا در برابر چشم مخاطب مجسّم می‌کند. شاعر باز به وضعیت مصلوب گریز می‌زند:

مردِ مصلوب/ از لُجّه‌ی سیاهِ بی‌خویشی برآمد دیگربار:/ «ــ به ابدیت می‌پیوندم./ من آبستنِ جاودانه گی‌ام، جاودانه گی آبستنِ من./ فرزند و مادرِ توأمان‌ام من،/ آب و اِبن‌ام/ مرا با

شکوهِ تسبیح و تعظیم از خاطر می‌گذرانند/ و چون خواهند نام‌ام به زبان آرند/ زانوی خاک ساری بر خاک می‌گذارند (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۲۲).

مصلوب که اینک، پس از تحمّل آنهمه درد، آیینه‌ی تمام‌نمای خُلود گشته، در ارتفاع شکوهناک جاودانگی، گردن به غرور می‌افرازد و از اینکه هم‌چون خداوند پدر، تسبیح‌گویان سر تعظیم و زانوی خاکساری بر درگاهش سایند؛ بر خویشتن می‌بالد. آری، اینک که شاه نشین چشم مسیح، تکیه‌گه خیال معشوق ازلی گشته، خویش را بر رواق بلند سلطنت ابدی می‌یابد؛ از این نوزایی دوباره، احساس سرافرازی و سربلندی می‌کند و با جمعیتِ خاطر، دل به دریای جاودانگی می‌سپارد، چراکه حاجت نومیدانه‌اش، چنین معجز آیت، برآمده است. در این بند، «شاعر با استفاده از این همانی جاودانگی (أب) و مرد دردمند بی‌قرار (ابن)، از فرزند و مادر توأمان سخن می‌گوید. مادر و فرزند، نماد آفرینش دوباره و تازه‌اند و این میلاد چیزی جز یکسانی مرد مصلوب با پدر نیست؛ یعنی دقیقاً آنچه که در عرفان اسلامی از آن به «فنا و بقا» تعبیر می‌شود» (قانونی، ۱۳۸۹: ۱۳۸). امّا مرد تلخ، آن سوی‌تر، در کشمش فخر به انجام رسالت و شرمساری از عذاب خیانت به سر می‌برد:

مرد تلخ که بر شاخه‌ی خشک انجیربُنی وحشی نشسته بود سری/ جنباند و با خود گفت:/ «ــ چنین است آری./ می‌بایست از لحظه/ از آستانه‌ی زمان/ بگذرد/ و به قلمرو جاودانه‌گی قدم بگذارد./ زایش دردناکی‌ست اما از آن گزیر نیست./ بار ایمان و وظیفه شانه می‌شکند، مردانه باش!»/ حلقه‌ی تسلیم را گردن نهاد و خود را/ در فضا رها کرد/ با تبسمی (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۲۲)

در این بند، شاملو از طریق بیان مونولوگ یهودا در چند سطر، شباهتی بس شگفت میان اندیشه‌ی یهودا و مسیح در ذهن خواننده برقرار می‌کند و یهودا را مسیح‌وار در طریقت تجسّد ایمان و وظیفه، بر صلیب مردانگی و شهامت می‌کشاند؛ تا سهمی سترگ در جاودانه شدن مسیح را بر دوش وی گمارد. طرز نگاهی اینگونه، ردّپای عقاید گنوسی‌ها را در اندیشه‌ی شاملو هویدا می‌کند؛ چراکه «آنان معتقدند که یهودا از تهمّت خیانت به عیسی مبّراست؛ زیرا او در حقیقت با تسلیم عیسی، سبب رهایی او از ناپاکی‌های دنیوی شده است. آنان از یهودا تجلیل می‌کنند و این عمل او را نهایت دوستی و شرافت می‌دانند» (قانونی، ۱۳۸۹: ۱۳۸). یهودا که اکنون تنها مسیل زایش دردناک جاودانگی مسیح را فرو رفتن خود در گرداب لعن و نفرت می‌بیند؛ طناب مقاومت آزموده را بر شاخه‌ی انجیر بُنی می‌آویزد و حلقه‌ی تسلیم را

مردانه بر گردن می‌نهد و در ظلماتی از غلظتِ سرخ کینه و لعنت فرو می‌غلتد و خرسند و خشنود از انجام رسالت ایمان و وظیفه‌ی خویش، لبخندزنان خود را در هوا رها می‌کند. آمدن قید «با تبسمی» در آخر قطعه، نشانگر این است که درخت زندگانی یهودا، نه از شرم پشیمانی خیانت، که از ایمان به انجام رسالت خویش می‌خشکد؛ تا شجره‌ی جاودانگی مسیح را تنومندتر سازد. این پایان ماجرا نیست! مسیح که اینک آبستن جاودانگی برای اهل زمین گشته است؛ در تلخای سرد خویش و با بینش تام، فراز روشنایی مشکوک خود را در سایه‌سار فرود مرد اسخریوتی می‌یابد:

و شبحِ مصلوب در تلخایِ سردِ دل‌اش اندیشید:/ «ــ اما به نزدیکِ خویش چه‌ام من؟/ ابدیتِ شرم‌ساری و سرافکنده‌گی!/ روشنائی‌یِ مشکوکِ من از فروغ آن مردِ/ اسخریوتی ست که دمی پیش/ به سقوطِ در فضایِ سیاهِ بی انتهایِ ملعنت گردن نهاد./ انسانی بر تر از آفریده گانِ خویش/ بر تر از اَب و اِبن و روحُ القدس./ پیش از آنکه جسم اش را فدیه‌ی من و خداوندِ پدر کند/ فروتنانه به فروشدن تن درداد/ تا کَفِّه‌ی خدائی‌یِ ما چنین بلند برآید./ نورِ ابدیتِ من/ سربه زیر/ در سایه‌سارِ گردن فرازِ شهامتِ او گام بر خواهد داشت!» (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۲۳)

هرآینه، در ذهن و زبان شاملو، برخلاف فرهنگ مسیحیت، یهودا، آن حواری خائن نیست. او جوانمردی است که فروتنانه به فرو شدن در این مرداب ملعنت تن در داده، و هوشیارانه نفرین را بدرقه‌ی راه خود کرده تا با تجسّد وظیفه، بار امانت را پیروزمندانه به دوش کشد و مسیح و مسیحیت را جاودانه سازد. باری، در این اعترافِ خاموشِ مسیح، یهودا پهلوان بی‌بدیل عرصه‌ی شهامت است و او که اکنون رادمردانه، لعنت و نفرین را به جان خریده است؛ در نظرگاه سایه‌ی مصلوب (سمبل نفس امّاره)، برتر و والاتر از «أب» و «ابن» و «روح القدس» جلوه می‌نماید. در این فراز از شعر، شاعر از شگرد لفظی «تتابع اضافات» به گونه‌ای کاملاً آگاهانه و هنرمندانه سود جسته است. آوردن ترکیب‌های اضافی و وصفی در یکدیگر، مانند ترکیب‌های «رواقِ بلندِ سلطنتِ ابدی»، «فضایِ سیاهِ بی‌انتهایِ ملعنت»، «سایه‌سارِ گردن فرازِ شهامتِ او» و...، نوعی آهنگ خاص را در کلام موجب می‌شود که ضمن ایجاد حس شگفتی مخاطب، تصویری زیبا را در قالبی بکر و غیرمتعارف به وی عرضه می نماید. شاملو پایان داستان خود را نیز کاملا تصویری و سینمایی ترسیم نموده است. در این بند به ناگاه در تصویری شگفت، معجون درهم تنیده‌ی درد و جاودانگی، به دو عنصر «درد کامیاب و سیر» و «جاودانگی درمانده و حیران» تبدیل می‌گردد. درد، موجاموج تا

منتهای کهکشان سنگین جسم مصلوب سیلان می‌یابد ولی جاودانگی رختی غبارآلوده به قامت می‌آراید و با مرگ مصلوب از بار تعهد، شانه خالی می‌کند و تا ابد سربند سیاهش را بر گستره‌ی زمین پهن می‌نماید، چراکه با مرگ مسیح، نه «عیسی ناصری» که «مسیحیت» جاودانه می‌گردد. فراز آخر، همنوایی تلخ زمین و خورشید را با جاودانگی سرشکسته به تصویر کشیده است:

درد/ کام‌یاب و سیر/ شتابان گذشت و/ جاودانه‌گی/ درمانده و حیران/ سر به زیر افکند./ زمین بر خود بلرزید/ توفان به عصیان زنجیر برگسیخت/ و خورشید/ از شرم‌ساری/ چهره در دامن تاریک کسوف نهان کرد./ زیر خاک پُشته‌ی خاموش/ سوگ‌واران به زانو درآمدند/ و جاودانه‌گی/ سربند سیاهش را بر ایشان گسترد. (همان، ۹۲۵)

در واپسین فراز، دردِ کامیاب و سیر در برابر جاودانگی درمانده و حیران قرار گرفته است و در نتیجه، تباین بنیادین و پُرتنشی که میان درد و جاودانگی بر روایت سیطره داشت؛ تا پایان روایت نیز بر آن سایه می‌افکند.

شعر مرد مصلوب، که برشی مقطعی از واپسین لحظات حضرت مسیح (ع) می‌باشد؛ تصویر انسانی سیاسی و مبارز، باورمند و پایدار به ارزش‌ها است. انسانی دردمند و آرمان‌گر که برای به تصویر کشیدن «منِ خودی شاعر» مورد استفاده قرار گرفته است؛ و این چنین، شاعر با گره زدن منِ خودی به اجتماع، می‌کوشد تا زبان گویا و فریاد رسای اعتراض و خشم جامعه‌ای درد کشیده و ستم‌دیده باشد. «گویی شاعر، زندگی شخصی خود را در آینه‌ی شعرهایی از این دست به تصویر می‌کشد و حیات اجتماعی و سرنوشت جامعه‌اش را در انطباق با جوامع ستم‌زده‌ی تاریخ (از جمله اجتماع سیاه عصر عیسی) هم‌سان و هم‌سو می بیند» (خادمی کولایی، ۱۳۸۶: ۱۳۰). بنابراین، با نگرشی نو به شعر مرد مصلوب، می‌توان آن را مرثیه‌ای دردناک بر اوضاع و احوال زمانه‌ی شاعر تحلیل و تفسیر نمود. با این رویکرد، شاملو، مسیح‌وار از سقوط ارزش‌ها و امیدها حکایت می‌کند و فریادهای ناامیدانه و پُردغدغه‌ی خویش را در واپسین فریادهای مسیح در هنگام مرگ، به تصویر کشانده است.

سیاب و نماد مسیح

در شعر برخی از شاعران مهم معاصر عرب، عناصر و مفاهیم ترسایی، با وجود تفاوت در شیوه‌ی کاربرد، حضوری گسترده و پُررنگ دارد. اگرچه بیشتر این شاعران، به صورت تلمیح

به این عناصر توجه نموده‌اند؛ امّا در نگاه و بیان برخی از آنها، این اشاره‌ها رنگی اجتماعی و کارکردی سمبلیک به خود گرفته و شاعر نگاهی نمادین و گاه اسطوره‌وار به شخصیت مسیح (ع) و مسائل مربوط به او داشته است. نمونه‌ی چنین کاربردهایی را در شعر بدر شاکر السیاب می‌توان مشاهده نمود. نگاهی به اشعار شاعر نشانگر این مطلب است که او «در کنار بهره مندی از اسطوره‌ی حضرت مسیح، به اسطوره‌های اسلامی و تاریخی مانند رأس الحسین، حلاج و نظایر آنها نیز علاقه دارد» (فرزانه و علی محمّدی، ۱۳۹۱: ۶۶). سیاب در بیان داستان مسیح، نگاهی تازه و سمبلیک و فراتر از تلمیح دارد و این رویکرد، به پویایی و بالندگی صور خیال در شعر او کمک شایانی کرده است. او از رهگذر اشاره‌ی نمادین مسیح به عنوان یک انسان متعهّد و مصلح، و بیان داستان آلام و سختی‌های زندگی ایشان، تلاش می کند تا زندگی و خیزش جدیدی را در میان اعراب، به طور عموم، و در جامعه‌ی عراق، به ویژه، ایجاد نماید.

۴-۱- قصیده «المسیح بعد الصلب»

شعر «المسیح بعد الصلب: مسیح پس از بر دار شدن» از بدر شاکر السیاب در هفت بند، تجربه‌ی رنج و جانفشانی حضرت عیسی (ع) را با رویکردی نو به تصویر کشانده است. در این شعر، شاعر با کمک تکنیک نقاب، صورتک مسیح را بر چهره‌ی خویش می‌زند و از طریق همزاد پنداری با شخصیت ایشان، خویشتن را فرزند مریمی می‌خواند که در طریقت رسالتش ناگزیر از تحمّل دردها و شکنجه‌های زیادی برای خشکاندن درخت تناور ظلم است. به عبارت دیگر، «المسیح بعد الصلب» شعری است که به قصد جاودانه‌سازی یک حماسه از جنس مقاومتی هدفمند، به رشته‌ی تحریر درآمده است. پایه‌های اصلی این شعر روایت‌گونه، بر سه عنصر «توصیف»، «تصویر» و «مونولوگ» طرح‌ریزی شده، و در این میان، مونولوگ در بافت روایی، نقش های محوری و کلیدی را در پی‌رفت این روایت نمایشی عهده‌دار است. این روایت، بر اساس اعتقاد مسیحیان است. مسیح که به خواست روحانیون یهود به صلیب کشیده شد و پس از آن به آسمان عروج کرد؛ در این شعر، به عنوان نمادی برای مقاومت، فداکاری، مبارزه و نوزایی قرار گرفته شده است. زاویه‌ی دید در این روایت شاعرانه، با شگردی کاملا برجسته، به صورت «اوّل شخص» (که در اینجا نه راوی بلکه خودِ قهرمان داستان است) روایت شده است، به گونه‌ای که قهرمان، خود، چگونگی قهرمانی خود را بیان می‌کند.

بند نخست روایت، تصویر بسته‌ای از مسیح/ شاعر را پس از پایین کشیده شدن از صلیب نشان می‌دهد. مسیح/ شاعرِ مجروح که تمام طول شب را بر چارمیخ صلیب آویزان بوده است، اینک حیّ و زنده، به مویه و شیونی که در فضا آکنده، گوش می‌سپارد. آنچنان شیون و فغانی که زمین را در می‌نوردد و به آسمان اندوهناک می‌رسد:

بعدما أنزلونی سمعت الریاح/ فی نواح طویل تسف النخیل/ و الخطی و هی تنأی إذن فالجراح/ و الصلیب الذی سمرونی علیه طوال الأصیل/ لم تمتنی و أنصتّ کان العویل/ یعبر السهل بینی و بین المدینهٔ/ و هی تهوی إلی القاع کان النواح/ مثل خیط من النور بین الصباح/ و الدجی فی سماء الشتاء الحزینهٔ/ ثم تغفو علی ما تحسّ المدینهٔ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۵-۲۴۶)

[بعد از اینکه از چلیپا پایینم کشیدند، باد را می‌شنیدم که در نخلستان‌ها فغان سر می داد و گام‌هایی که دور می‌گشت. اینک، زخم‌ها و چلیپاهایی که مرا در طول شب بر آن به چار میخ کشیدند، مرگم را موجب نشد و من سراپا گوش می‌سپارم: گویی صدای شیون‌ها از از گذر دشت میان من و شهر می‌گذشت. گویی شیون و مویه‌ی شهر بسان رشته‌ای از نور در آسمان غمزده‌ی آن فصل سرد میان سحرگاهان و تاریکی بود و شهر با هر آنچه حس می نمود به نیمخواب فرو می‌رفت.]

با تأمّل در فراز اوّل روایت، «الریاح: بادها» را می‌توان نماد و نماینده‌ی مشکلات اجتماعی یا هر هر عامل ناخوشایند بیرونی دیگر به شمار آورد. در ادامه «الأصیل: شب»، زمان و «المدینهٔ: شهر»، مکان روایت را به مخاطب نشان می‌دهد. شاعر در این قطعه، موقعیت زمانی شب را برای به تصویر کشیدن شرایط خوف‌انگیزِ اختناق و خفقان و سکون و سکوت حاکم بر فضای روایت خود فرا خوانده است، چراکه «شب در شعر معاصر، برخلاف ادبیات کلاسیک، دیگر زمانی برای راز و نیاز پروانه و شمع یا عاشق و معشوق و یا بنده با خدای خود نیست. در حقیقت، شب در ادب معاصر قداست خود را از دست می‌دهد و بارها نماد اوضاع خفقان‌آور و آگاهی‌ستیز جامعه‌ی عصر شاعر می‌شود» (پورنامداریان و خسروی شکیب، ۱۳۸۷: ۱۵۸). تعابیری چون «نواح طویل: شیون طولانی»، «طوال الأصیل: تمام شب»، «السماء الحزینهٔ: آسمان غمزده» و ... علاوه بر تقویت و تشدید فضای اندوهبار قصیده، نشانگر همنوایی محزون طبیعت در مصیب و محنت وارد شده بر مسیح/ شاعر است. این جو درد و عذاب، با اشاره به موقعیت زمانی «الشتاء: زمستان» و اوج فصل سرما بیشتر دندان می‌نماید. آهنگی که از ایقاع

واژگان «الریاح، الجراح، الصباح»، «النخیل، الأصیل، العویل» و «الحزینۀ و المدینۀ» بـه گـوش می‌رسد؛ بر ابعاد تراژیک روایت افزوده است. آنگاه زاویـه‌ی دوربـین شـاعر تغییـر نمـوده و در فضایی باز، جو غمزده و حزن‌آلود شهر تصویر می‌شود که از صدای شیون و مویه‌ی ساکنانش، که با ابراز همدردی طبیعت نیز هم‌سو و هم‌نوا گشته، آکنده است. این شـهر همـان روسـتای زادگاه شاعر جیکور[۱] است. بنابراین در بند دوم شعر، شاعر از رهگذر خیال‌پـردازی بـه ترسـیم جیکور می‌پردازد:

حینما یزهر التوت و البرتقال/ حیت تمتدّ جیکور حتی حدود الخیال/ حین تخـضرّ عـشبا یغنّی شذاها/ یلمس الدفء قلبی فیجری دمی فی ثراها/ قلبی الشمس إذ تنبض الشمس نـورا/ قلبی الأرض تنبض قمحا وزهرا و ماء نمیرا/ قلبی هو السنبل/ مـتّ کـی یؤکـل الخبـز باسـمی لکنی یزرعونی مع الموسم / کم حیاۀ سأحیا ففی کل حفرۀ/ صرت مستقبلا صرت بـذره/ ذرت جیلا من الناس فی کل قلب دمی (همان، ۲۴۶)

[آنگاه که درختان توت و پرتقال بشکفند، آنگاه که جیکور تا مرزهای رؤیا بگسترد، آنگـاه که زمین سبز شود، شمیم خوش‌عطر جیکور پراکنده می‌گردد، گرما قلبم را لمس مـی‌کنـد و خون من در خاک جیکور جریان می‌یابد. قلب من آفتاب است، چـون آفتـاب بـه نـور تپیـدن گیرد. قلب من زمین است و تپش آن خوشه‌ی گندم و شـکوفه و آب گـوارا اسـت. قلـب مـن همان خوشه‌ی گندم است. جان دادم زان جهت که نان به نـامم خـورده شـود، تـا در موسـم کشت در زمینم کارند، چه بی شمار زندگانی خواهم یافت: در هر حفره‌ای از آینده بـه بـذری بدل گشتم. نسلی از بشر شدم و در هر قلبی خونم جاریست.]

مسیح/ شاعر که اینک از فراز چلیپای درد، به سلامت بر زمین فرود آمده است؛ بـا ایمـان و درک بهتری رستاخیز را دریافته است. او ایمان قلبـی خـویش بـه ایـن نـوزایی را بـه تمـام فرانمودهای طبیعت نیز تسرّی می‌دهد. آنگاه حاصل‌خیزی و باروری در دانه‌های گندم جوانـه می‌دهد و از هر تخم، هفتاد تخم می‌روياند تا رشدی شمول‌پذیرتر و حیات‌بخشی گسترده‌تری به وقوع پیوندد. گویی «فدایی همچون گندمی در خـاک اسـت کـه چـون جـان دهـد ظـاهراً می میرد، امّا در حقیقت زنده است و با بدل گشتن به خوشه‌های بسیار و سـپس بـه خمیـر و نان گرسنگان را سیر می‌کند و زندگانی دوبـاره مـی‌بخـشد» (رجـایی، ۱۳۹۰: ۹۲). بنـابراین، استحاله‌ی قهرمان اساطیری روایت سیاب (مسیح)، از قلّت به سمت کثرت (از بذر به خوشـه) صورت گرفته است. بند سوم شعر، نمای بسته‌ای از یهـودا را در رویـارویی مـسیح/ شـاعر بـه

تصویر می‌کشد. یهودا، سرگشته و بُهت‌زده از میلاد دوباره‌ی مسیح/ شاعر، رنگ از رخ باخته است. اضطراب و تشویش بر چهره و افکار او دامن گسترانیده است. او این دل‌نگرانی‌ها را در لوای جملات استفهامی می‌پوشاند:

هکذا عدت فاصفرّ لما رآنی یهوذا/ فقد کنت سره/ خاف أن تفضح الموت فی ماء عینیه/ أنت؟ أم ذاک ظلی قد أبیضّ وارفضّ نورا؟/ أنت من عالم الموت تسعی؟ هو الموت مرّه/ هکذا قال آباؤنا هکذا علمونا فهل کان زورا؟ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۷-۲۴۶)

[بدین سان بازگشتم، جون یهودا دیده بر من گشود رنگ از رخش پرید؛ چرا که من راز او بودم. او خوفناک از آن بود که مرگ را در آب دیدگانش رسوا کند. آیا تویی؟ یا اینکه سایه ی من است که سپیده شده و در جلوه‌ی نور پراکنده؟ تو از جهان مرگ می‌آیی؟ مرگ یک بار بیش نیست. پدران ما چنین ما را آموخته‌اند. آیا دروغ بود؟]

این بند از شعر، کاربرد زیبایی از عنصر زیبایی‌آفرین «دیالوگ» را تصویر می‌کند، گفتگویی که در ورای جملات پرسشی و پشت سرهم نمود یافته، امّا با مسکوت ماندن پاسخ ها از سوی قهرمان روایت/ مسیح، بار معنایی ژرف‌تری را برای مخاطب به همراه دارد. از سوی دیگر، می‌توان این گفتار یک سویه را نوعی جدال یهودا با خویشتن پنداشت، که در صورت پذیرش چنین خوانشی از شعر، این بند، پرتو روشنی بر فضای تیره و تار روایت می گستراند. به عبارت دیگر، سایه‌ی یهودا (بُعد شیطانی روح او)، پس از تصلیب مسیح، نمود و روشنایی رستاخیز و نوزایی را می‌بیند و در هذیانی دردآور و در لوای پرسش‌های بی‌پاسخ، مخاطب را از درون مضطرب، نگران و پُرتشویش خویش آگاه می‌سازد. در بند چهارم، یهودا و یارانش هراسان از این میلاد دوباره، در پی آن هستند تا دیگر بار مسیح/ شاعر را بر صلیب بی‌عدالتی و جور به چارمیخ کشانند:

قدم تعدو، قدم قدم/ القبر یکاد بوقع خطایا ینهدم/ أتری جاءوا؟ من غیرهم؟/ قدم .. قدم .. قدم/ ألقیت الصخر علی صدری/ أو ما صلبونی أمس؟ .. فها أنا فی قبری/ فلیأتوا - إنی فی قبری (همان، ۲۴۷)

[صدای پایی صدای پایی که می‌پوید و گور که از فشار این گام‌ها در آستانه‌ی ریزش است، پندار تو بر آمدن آنان است؟ چه کسی جز آنها می‌تواند باشد؟ صدای پایی پایی پایی... سنگ بر سینه می‌فکنم. مگر دیروزم بر چلیپا نکشیدند؟ .. اینک منم آرمیده در گورم. بگذار تا بیایند، من در گورم آرمیده‌ام.]

یهودا، سرآسیمه و سرگشته از این نوزایی، تلاش می‌کند تا کار ناتمام را به اتمام رساند. از این رو، با یارانش به سوی گور مسیح در شتاب است. «تکرار چند باره‌ی واژه‌ی «قدم» و کاربرد ضمیر جمع برای دشمنان (جاءوا- صلبونی- فلیأتوا) نشان دهنده‌ی کثرت دشمنان و شدت خشم آن‌هاست» (رجایی، ۱۳۹۰: ۹۳). امّا این بار، مسیح/ شاعر که با ایمان قلبی، رستاخیز وجود خویش را دریافته، آرام و آسوده‌خاطر در گور آرمیده است. او خویش را روح جاویدانی می‌بیند که فدا شدنش، ابدیت را در شریان بشریت به سیلان درآورده است، چرا که او معتقد است که «سرنوشت ملّت خود بلکه جهان عرب رو به تباهی است و جز با فدا شدن تغییر نمی‌یابد» (دادخواه و حیدری، ۱۳۸۵: ۱۲۴) . لحن عاطفی کلام در این بند با تکرار شبه جمله‌ی «فی قبری» در دو مرتبه، که نوعی معنای استعطاف (طلب مهربانی) را از مخاطب به همراه دارد، در نمایش «ایمان قلبی مسیح از رستاخیز» و تقویت فضای تراژیک حاکم بر شعر، به شکلی موفق به کار گرفته شده است. بند پنجم و ششم نیز در فضای اندوهبار، هجوم و حمله‌ی غافلگیرانه‌ی یاران یهودا (سربازان جور) را بر مسیح/ شاعر به منصه‌ی ظهور نشانده است:

فاجأ الجند حتی جراحی و دقات قلبی/ فاجأونی کما فاجأ النخلۀ المثمرۀ/ سرب من الطیر فی قریۀ مقفرۀ (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۸)

[از قفا سپاهیان، هجمه بر زخم‌ها و تپیدن‌های قلبم آغازیدند، از قفا هجمه آغازیدند آن سان که فوج پرندگان گرسنه بر نخل بُنی پرثمر در دهکده‌ای ویران.]

عبارت «حتی جراحی و دقات قلبی: حتی بر زخم‌ها و تپیدن‌های قلبم»، از نظر معنایی تکیه‌ای ژرف بر این بخش از روایت دارد که «رنج و درد مسیح» است؛ و در این میان، استفاده از عنصر تکرار در فعل «فاجأ» که معنای ضمنی استرحام (طلب رحم) را نیز به شریان‌های روایت تزریق می‌کند؛ در خدمت تأکید بر پیام اصلی این قطعه قرار گرفته شده است. بند هفتم شعر، پیروزی مسیح/ شاعر را به تصویر کشیده است:

بعد أن سمّرونی و ألقیت عینیّ نحو المدینۀ/ کدت لا أعرف السهل و السور و المقبرۀ/ کان شیء مدی ما تری العین/ کالغابۀ المزهرۀ/ کان فی کلّ مرمی صلیب و أم حزینۀ/ قدس الربّ/ هذا مخاض المدینۀ (همان، ۲۴۸)

[زان پس که بر چلیپا شدم و دیده به سوی شهر گردانیدم، نه دشت را شناختم نه حصار را و نه گورستان را: تا چشم را یارای چرخیدن بود آنجا جنگلی پُرشکوفه بود. در هر گوشه‌ای

صلیبی برپاست و مادری غرقه به غم. پاکی را سزاوار دادار پاک! این زایش شهر است.]

در فراز آخر روایت، سه سمبل «السهل: دشت»، «السور: حصار» و «المقبرة: گورستان» را باید در یک محور معنایی مورد بررسی قرار داد؛ زیرا این سه نماد، هر سه بر مفهوم «بی رونقی، خشکی و عدم زایش» دلالت دارند؛ امّا دلالت بی‌رونقی در آنها یکسان نیست: به ترتیب مطرح شده در این بند، حصار نسبت به دشت و گورستان نسبت به حصار از دلالت معنایی ژرف‌تری بر بی‌رونقی برخوردار است. نشناختن شاعر دلیلی بر این دلالت است تا سرانجام پیام «نوزایی» کل روایت، با نماد «الغابة المزهرة: جنگل پُرشکوفه» به قلب زمان پرتاب شود. نقش واژگان در ایجاد فضا، از اوّلین بند روایت آغاز می‌شود و در آخرین فراز به اوج خود می‌رسد.

بنابراین، ملاحظه می‌شود که شخصیت مسیح در این روایت، از ویژگی «فرافردی» و «نمادین» برخوردار است و عناصر در ارتباط با وی نیز، از دلالت‌های محدود معنایی بسیار فراتر رفته‌اند. به گونه‌ای که با اندکی درنگ می‌توان فهمید که شعر، ضمن روایت تراژیک مرگ انسانیت، مفاهیم مقاومت، ایثار، فداکاری و نوزایی را بیان و تأکید می‌کند.

۵- بررسی مقایسه‌ای دو شعر:

۵- ۱- تحلیل مضامین مشترک

۱- آنچه در وهله‌ی نخست، توجّه خواننده را به خود معطوف می‌دارد عناوین این دو شعر است که هر دو نشان‌دهنده‌ی فضای فکری و و اوضاع و احوال اجتماعی- سیاسی حاکم بر جامعه‌ی شاعر است که با الگوپذیری از داستان بر دار شدن حضرت مسیح (ع) انتخاب شده است.

۲- هر دو شاعر از رهگذر بیان نمادین خود تلاش نموده‌اند تا فضای سیاسی – اجتماعی زمانه خود را به چالش کشند و برای برون‌رفت از نابسامانی‌ها و ناهمگونی‌های موجود، راهکار ارائه نموده‌اند.

۳- هر دو شاعر از اصل گفتگو، که موجب رهایی شعر از کلیشه‌ی شخصی بودن و سبب پویاتر شدن آن است؛ به خوبی بهره گرفته‌اند. این اصل در شعر شاملو، بیشتر در قالب گفتگوی دوطرفه‌ای (دیالوگ) صورت گرفته است و در دو بند نیز شاهد گفتگوی درونی (مونولوگ) مسیح و یهودا هستیم. امّا در قصیده‌ی سیاب، گفتگوی درونی نمود فزون‌تری

یافته و تنها در یک بند، میان نماد شر/ یهودا و نمود خیر/ مسیح، دیالوگ برقرار گشته؛ که آن هم از سوی مسیح مسکوت مانده است.

۴- عنصر تکرار، یکی از محوری‌ترین عناصر سبک‌ساز در دو قصیده است که این شگرد در شعر سیاب نمود بیشتر و گسترده‌تری به خود یافته است. از مهمترین انگیزه‌های دو شاعر در استفاده از این شگرد لفظی می‌توان به تأکید بر موضوع، نوعی اصرار و تلاش برای رساندن پیام به گوش مخاطب، و تبیین افکار و احساسات شاعر اشاره کرد، چراکه «در شعر سنتی هدف از تکرار، تأکید و تحریض و هشدار بوده است، امّا این تکنیک در شعر معاصر، در خدمت زیبایی ساختار و تبیین عاطفی و احساسی روح شاعر، نیز قرار گرفته است» (فخری عماره، ۱۹۹۲: ۲۵۷).

۵- نیرو و تخیّل عمیق و استعداد شگرف هر دو شاعر در بازنمود فضاسازی‌ها و صحنه پردازی‌های مناسب، به نحوی بارز جلوه‌گر است.

۶- هر دو شاعر شخصیت «مسیح» را به یک «شخصیت فراگیر» یا «فرا شخصیت جمعی» تبدیل نموده، و بدین وسیله، روایت خود را در هاله‌ای از معانی نمادین و ژرف قرار داده اند.

۵- ۲- بیان تفاوت‌ها

۱- طرح داستان «مرد مصلوب» شاملو، بر اساس روایتی سازمان یافته است که از دیدگاه چرخش زاویه‌ی دید، از کانون روایی نمایشی بهره می‌گیرد؛ به گونه‌ای که راوی، در جایی خارج از متن، با استفاده از زاویه‌ی دید سوم شخص، به روایت واقعه می‌پردازد و از طرف دیگر، در شیوه‌ی روایت در این شعر، از نوعی زاویه‌ی دید نمایشی مبتنی بر دیالوگ استفاده شده است. در حالی که زاویه‌ی دید در روایت «المسیح بعد الصلب»، اوّل شخص است؛ یعنی شخص راوی (مسیح)، خود قهرمان داستان خویش است.

۲- قهرمان اسطوره‌ای روایت روایت (مسیح)، رنج کشیدن، مرگ و فدا شدن خویش را در راه رسیدن به نوزایی در داستان سیاب پذیرفته، امّا در روایت شاملو، مسیح از تحمّل درد اظهار جزع و فزع می‌نماید؛ گویی او مرگ خویش را دلیل جاودانگی تلقّی نمی‌کند.

۳- در قصیده‌ی «المسیح بعد الصلب»، شاهد درگیری میان دو طرف مثبت و منفی که در اینجا میان مسیح/ سیاب از یک‌سو و یهودا/ حکومت جور از سوی دیگر است می‌باشیم، در

صورتی که در شعر «مرد مصلوب»، تقابل و درگیری میان دو طرف مثبت و منفی داستان در جریان نیست، حتّی شخصیت یهودا که تا اواسط داستان، نقاب شر بر چهره زده است؛ در اواخر قصّه، صورتک خود را برداشته و در سیمایی کاملاً مثبت و خیر، برتر و والاتر از نماد مثبت داستان (مسیح) نشان داده می‌شود.

۴- هر چند مسیح در «مرد مصلوب»، همان شاملوی رنج‌دیده و محنت‌کشیده از بی عدالتی‌ها و نابسامانی‌های زمانه است؛ امّا این اشاره به صورت واضح و مستقیم صورت نگرفته و در لفافه‌ی تلویح پوشانده مانده تا جاییکه در حقیقت، شاملو راوی داستان خویش است. ولی در قصیده‌ی سیاب، آمیزش تجربه‌ی شخصیت کهن (مسیح) و شخصیت معاصر (شاعر) به صورتی کاملا هنرمندانه و هویدا رخ نموده است تا از این طریق، دغدغه‌های درونی شاعر در قالبی بشری و عام بهتر و مؤثرتر جلوه نماید.

۵- در پایان روایت سیاب، شاهد پیروزی قهرمان داستان (مسیح) هستیم، این در صورتی است که در داستان شاملو نه تنها درد بر جاودانگی چیره می‌شود (شکست مسیح)، بلکه شخصیت یهودا به عنوان قهرمان داستان معرفی می‌گردد.

در نهایت، باید به این نکته اشاره نمود که در روایت سیاب، مرگ بر صلیب، پایان داستان مسیح تلقی نمی‌شود و شاعر محور اصلی شعر خود را بر نوزایی بنا نموده است، امّا «احمد شاملو از خلال داستان مسیح (ع)، آن اندازه که به رنج‌ها و مصائب این پیامبر اسطوره‌شده نظر داشته است، کمتر از مفهوم بسیار مهم و اساسی در عقیده مسیحیت، یعنی رستاخیز مسیح (ع)، سخن رانده است» (پروینی و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۸). بنابراین، از سوی دیگر، اگرچه روایت شاعرانه‌ی مرد مصلوب شاملو در ایجاد تکنیک فضاسازی‌ها، استفاده از ابزارهای خیال انگیز، به کارگیری تعابیر ژرف‌تر از داستان سیاب موفق‌تر عمل نموده است؛ امّا از لحاظ معنایی، سیاب معانی عمیق‌تری را به مخاطب خود انتقال می‌دهد و از این حیث، قدرتمندتر از شاملو عمل نموده است.

نتیجه

با بررسی این دو شعر از دو شاعر پیشگام شعر نو در ادبیات پارسی و عربی در می‌یابیم که نماد «مسیح» و داستان بر صلیب شدن ایشان موضوع محوری در آن‌ها است و هر دو شاعر از رهگذر این سمبل، به بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های خود در اوضاع سیاسی – اجتماعی

جامعه‌ی معاصر خویش پرداخته‌اند. شاملو، داستان مردی مصلوب (مسیح) را روایت می‌کند که در حقیقت همان شاعر است که بر صلیب جهل و نادانی مردم زمانه شده است و سیاب نیز با نهادن نقاب مسیح بر چهره، از تحمّل دردها و مصایب خویش در فضایی خفقان‌آور و غمبار پرده بر می‌دارد و اختناق حاکم بر اجتماعش را هنرمندانه به تصویر می‌کشد. محوریت هر دو شعر، فدا شدن در مسیر جاودانگی و دستیابی به میلادی دوباره است. این اندیشه در شعر سیاب به وضوح به واقعیت بدل می‌شود و بند آخر شعر گواه تحقق آرزوی بند آغازین شاعر است، امّا این روند جاودانگی در شعر شاملو با روند بسیار کندتری به وقوع می‌پیوندد. شاعر از ورای به تصویر کشیدن لحظات درد و رنج مسیح، این حس را به خواننده منتقل می کند که این روند فدادهی آرام‌آرام صورت پذیرفته است تا از پس آن، زایشی دوباره صورت گیرد که برای همیشه در قلمرو جاودانگی قدم بگذارد، که گویی قهرمان داستان (مسیح) موفق به انجام آن نمی‌شود. امّا در هر صورت، روایت مونولوگ‌های مسیح در هر دو شعر، پژواک گفتگوهای درونی انسانی خردورز، متعهد و تمام اجتماعی است که خویشتن را در راه تعهدات و آرمان‌هایش فدا می‌کند تا جانِ کلام و پیام خود را به دیگر انسان‌ها تسرّی بخشد.

پی‌نوشت‌ها

۱- «آشنایی زدایی» یکی از عناصر زیبا شناختی است که در نقد ادبی امروز رواج گسترده‌ای دارد و در یک تعریف گسترده، عبارت از تمامی شگردها و فنونی است که ادیب از آنها بهره می‌جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند.

۲- منظور از شرم کردار، پشیمانی یهودا از خیانت تسلیم مسیح به کاهنان است.

۳- از اناجیل چهارگانه‌ی مسیح است.

۴- روستای محّل تولد سیاب است که در اشعارش به عنوان نماد و نمود سرزمین عراق به کار گرفته می‌شود.

منابع

۱- پروینی، خلیل و دیگران .(۱۳۹۰). «*بررسی تطبیقی مسیح (ع) در شعر ادونیس و شاملو*»، جستارهای ادبی، شماره ۷.

۲- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.
۳- پورنامداریان، تقی و محمّد خسروی شکیب .(۱۳۸۷ش). «*دگردیسی نمادها در شعر معاصر*»، تهران: دو فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره یازدهم.
۴- جوکار، منوچهر و عارف رزیجی .(۱۳۹۰).«*عناصر و مضامین ترسایی در شعر شاملو*». فصلنامه ادب پژوهی، شماره هفدهم.
۵- حسینی خاتون آبادی، محمّد باقر .(۱۳۷۵). *ترجمه‌ی اناجیل اربعه*. چاپ اوّل. به کوشش رسول جعفریان. تهران: نقطه.
۶- حمیدی، سید جعفر .(۱۳۶۶). «*تجلی عیسی مسیح در شعر شاعران پارسی گوی*»، کیهان فرهنگی، شماره ۴۵.
۷- خادمی کولایی، مهدی .(۱۳۸۶). «*نمودهای اساطیری انبیا و آئین‌گذاران در شعر شاملو*». پیک نور. سال پنجم. شماره سوم.
۸- دادخواه، حسن و محسن حیدری .(۱۳۸۵). «*رمانتیسم در شعر بدر شاکر السیاب*». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان. دوره جدید. شماره ۱۹ (پیاپی ۱۶).
۹- رجائی، نجمه و علی اصغر حبیبی .(۱۳۹۰). «*تکنیک نقاب در قصیده‌ی «المسیح بعد الصلب»* **بدر شاکر السیاب**». ادب عربی. سال ۳. شماره ۱ (پیاپی ۳).
۱۰-سلاجقه، پروین .(۱۳۸۴). *نقد شعر معاصر: امیرزاده‌ی کاشی‌ها، احمد شاملو*. تهران: مروارید.
۱۱-السیاب، بدر شاکر .(۲۰۰۰م). *الأعمال الشعریه الکامله*. بغداد: دار الحریه للطباعه و النشر.
۱۲-شاملو، احمد .(۱۳۸۳). *مجموعه‌ی آثار*. چاپ پنجم. تهران: نگاه.
۱۳-طاهری، علیرضا و زینب یدملّت .(۱۳۹۰). «*جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو*». بوستان ادب. سال سوم. شماره سوم (پیاپی ۹).
۱۴-فرزانه، بابک و علی علی محمّدی .(۱۳۹۱). «*اسطوره در شعر أدونیس و شاملو*». فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. شماره بیست و نهم.
۱۵-فخری عماره، اخلاص.(۱۹۹۲). *الشاعر و هموم الإنسان المعاصر*. قاهرة: مکتبة الآداب.
۱۶-قانونی، حمید رضا .(۱۳۸۷). «*مسیحیت در شعر شاملو و مقایسه تطبیقی آن با برخی از*

شاعران معاصر عرب». فصلنامه پیک نور. سال ششم.

۱۷-غنیمی هلال، محمد .(۱۳۷۳). *ادبیات تطبیقی*، ترجمه مرتضی آیت‌الله زاده، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی