فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۵ ـ ش ۵۵ ـ تابستان ۹۸ (از صفحه ۱۹۵ – ۲۲۶)

دگردیسی اسطوره‌ها در سروده‌های بدر شاکر السیّاب

معصومه مهدوی* ـ دکتر سیّدبابک فرزانه ـ دکتر لیلا قاسمی حاجی‌آبادی*****

دانشجوی زبان و ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات ـ استاد زبان و ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات ـ استادیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار

چکیده

باززایی، بازآفرینی و دگردیسی اسطوره، از شیوه‌های استفادهٔ شاعران معاصر از اسطوره است؛ بدین معنا که شاعران، متناسب با مقتضیات زمانه و مضامین مد نظر خویش، به تغییر در جزء یا اجزایی از یک اسطوره و دخل و تصرّف در آن می‌پردازند. پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی، ضمن نشان دادن اسطوره‌های دگردیسی شده و شیوه‌های این دگردیسی در اشعار سیّاب، به بررسی زمینه‌ها و اهدافی می‌پردازد که موجب دگرگونی اسطوره‌ها در سروده‌های این شاعر شده‌اند. با توجّه به پیشگامی سیّاب در شعر آزاد عرب و بهره‌گیری فراوان او از اسطوره‌ها، این بررسی می‌تواند علاوه بر نمایاندن جنبه‌های جدیدی از رویکرد شاعری سیّاب، بخش مهمّی از شیوه‌ها و دلایل دگردیسی اسطوره‌ها را در شعر معاصر عرب نشان دهد. نتایج این پژوهش دخل و تصرّف سیّاب در اسطوره‌ها، انواع گوناگون اسطوره‌ها، اعمّ از ملّی، یونانی و دینی بودن آن‌ها را نشان می‌دهد؛ همچنین افزودن عناصری به اصل اسطوره، تغییر ماهیّت و کارکرد شخصیّت‌های اسطوره‌ای و نیز تغییر در اجزای مختلف اسطوره به‌ویژه در پایان‌بندی آن، از عمده‌ترین شیوه‌های دگردیسی اسطوره‌ها در سروده‌های سیّاب است. انطباق هرچه بیشتر اسطوره‌ها با وضعیّت عصر حاضر، اندیشه‌ها و اغراض شاعر و نیازهای سیاسی ـ اجتماعی را نیز باید از مهم‌ترین اهداف سیّاب در دگردیسی اسطوره‌ها دانست.

کلیدواژه‌ها: سیّاب، اسطوره، دگردیسی، بازآفرینی تلفیقی، مضامین سیاسی ـ اجتماعی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۲۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۳/۲۰

*Email: m57.mahdavi@yahoo.com

**Email:courses.drf@gmail.com(نویسنده مسئول)

***Email: leila03ghasemi@yahoo.com

مقدمه

اسطوره‌اندیشی و اسطوره‌پردازی از رویکردهای مهمّ و انقلابی در شعر معاصر عرب است. تقلید از شعر غربی، آگاهی از تحقیق جیمز فریزر[1] در باب اسطوره (شاخهٔ زرّین) و پژوهش‌های فروید و یونگ دربارهٔ تأثیر اسطوره بر ناخودآگاه انسان و نیز جاذبهٔ اسطوره و بُعد هنری آن، از عمده‌ترین دلایل توجّه شاعران معاصر عرب به اسطوره بوده است. (عبّاس ۱۹۷۸: ۱۲۹) به همین سبب، اسطوره‌های مختلف یونانی، بابلی، فینیقی، مصری، مسیحی و حتّی جاهلی مورد توجّه شاعران معاصر عرب قرار گرفتند.

نقل و بازنویسی اساطیر کهن‌گونه‌ای از کاربرد اسطوره در شعر است که در اشعار نسل اوّل از شاعران اسطوره‌گرای معاصر عرب نظیر عبّاس محمود عقاد (۱۸۸۹-۱۹۶۴م)، الیاس ابوشبکه (۱۹۰۳-۱۹۴۷م) و سعید عقل (۱۹۱۲-۲۰۱۴م)، مشاهده می‌شود در حالی که فاقد جنبهٔ هنری است. (حلاوی ۱۹۹۴: ۳۰) امّا نسل بعدی شاعران اسطوره‌گرای عرب نظیر سیّاب (۱۹۲۶-۱۹۶۴م)، خلیل حاوی (۱۹۱۹-۱۹۸۲م)، بیاتی (۱۹۲۶-۱۹۹۹م) و ادونیس (۱۹۳۰م) از اسطوره به عنوان رمز استفاده و بین واقعیّتِ احساسیِ خاصّ خود (تجربه‌های فردی) و واقعیّتِ اسطوره‌ای عام، رابطه برقرار کرده‌اند (اسماعیل، بی‌تا: ۲۱۵) و اسطوره را هنرمندانه برای بیانِ اوضاع انسان معاصر عربی به کار گرفتند. تا جایی که می‌توان گفت کاربرد اسطوره به عنوان رمز در شعر معاصر عرب، تا حدّ زیادی نتیجهٔ قیام علیه واقعیّت فاسد و آرزوی رهایی بوده است. (جبرشعث ۲۰۰۲: ۳۶۴)

سیّاب از پیشگامان نسل دوم شاعران اسطوره‌گرای معاصر عرب است؛ وی خود را اوّلین شاعر معاصر عربی می‌داند که «کاربرد اساطیر را در شعر آغاز کرده

1. James George Frazar

تا از آن به عنوان رمز استفاده کند.» (رجایی ۱۳۸۱: ۸۵) به باور او، شاعر از آن جهت به اسطوره روی می‌آورد که در دورهٔ معاصر، ارزش‌های شعری بر سروده‌ها حاکم نیستند. بر این اساس، شاعر می‌کوشد با استفادهٔ نمادین از اسطوره‌ها، «از رهگذر آن‌ها عوالمی بیافریند که با منطق سرمایه و زر بتواند درگیری نشان دهد.» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۰: ۱۷۲-۱۷۱) بنابراین، استفادهٔ سیّاب از آثار اسطوره‌ای صرفاً به دلیل پیروی از سنّت‌های غربی یا آشنایی او با ادبیّات انگلیسی نیست، بلکه برای تبیین شرایط سیاسی و اجتماعی بوده است. (نیمنه و القیسی ۲۰۱۵: ۱۸۶) به همین جهت، سیّاب گاه به دخل و تصرّف در اسطوره‌ها می‌پرداخته و شیوه‌ای هنرمندانه از اسطوره‌پردازی را در پیش چشم مخاطب قرار می‌داده است. از این رو، پژوهش حاضر که واحد تحلیل آن، اشعار سیّاب است، می‌کوشد به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱- کدام دسته از اسطوره‌ها، بیشتر در اشعار سیّاب مشمول تغییر و دگرگونی شده‌اند؟

۲- عمده‌ترین اهداف سیّاب از دگردیسی اسطوره‌ها چیست؟

۳- شیوه‌های تغییر و دگرگونی اسطوره‌ها در اشعار سیّاب چگونه است؟[۱]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیشینهٔ پژوهش

تا کنون پژوهشی مستقل و جامع در زمینهٔ بررسی شیوه‌ها، اهداف و انگیزه‌های دخل و تصرّف شاعران معاصر عرب ـ از جمله سیّاب ـ در اسطوره‌ها صورت نگرفته و آنچه در برخی پژوهش‌ها آمده، اشارات بسیار مختصر و پراکنده‌ای است؛ به عنوان نمونه احسان عبّاس در *اتجاهات الشعر العربی المعاصر* ضمن تشریح مهم‌ترین دلالت‌های اسطوره در شعر معاصر عرب، اشاره‌ای بسیار کوتاه

به تغییر کارکرد العازر در شعر خلیل حاوی می‌کند. (عبّاس ۱۹۷۸: ۱۳۱) عبّاس عرب نیز در *ادونیس در عرصهٔ شعر و نقد معاصر عرب* اشاراتی به تغییر برخی اسطوره‌ها نظیر اسطورهٔ اوزیرس توسّط ادونیس دارد. (عرب ۱۳۸۳: ۵۷)

موسی اسوار در *از سرود باران تا مزامیر گل سرخ* به دگرگونی مفهوم اسطورهٔ سیزیف در شعر برخی شاعران اشاره کرده است. (اسوار ۱۳۹۱: ۱۱۵) نجمه رجایی در *اسطوره‌های رهایی* به تغییر مفاهیم اصلی اسطوره برای تصویر عمق تراژدی انسان معاصر در شعر «مدینة السندباد» سیّاب پرداخته، (رجایی ۱۳۸۱: ۱۱۹) و نیز صفایی و قاسمی (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی شعر مرد مصلوب احمد شاملو و المسیح بعد الصّلب بدر شاکر السیّاب» به دخل و تصرّف این دو شاعر در اسطورهٔ مسیح پرداخته است، از دیگر اشارات مختصرِ موجود در این زمینه است.

دگردیسی اسطوره‌ها

شاعران معاصر عرب، گاه اسطوره‌ها را بدون هیچ دخل و تصرّفی برای بیان مضامین و اندیشه‌های خود به کار می‌گیرند و عین اسطوره را در شعر خود باززایی می‌کنند؛ در حقیقت، «راز بقای این‌گونه اسطوره‌ها در عصر کنونی، قدرت انطباق‌پذیری آن‌ها با شرایط اجتماعی و سیاسیِ این عصر» (حسن‌پور و اسماعیلی ۱۳۸۸: ۹۰) یا عدم نیاز شاعر به دخل و تصرّف در آن‌هاست.

امّا نوع دوم استفادهٔ شاعران معاصر از اسطوره که جنبهٔ هنری بیشتری دارد، بازآفرینی اسطوره‌ها با تغییر شکل و به تعبیری دگردیسی آن‌هاست. بر این اساس، شاعران معاصر گاه به فراخور قدرت ادبی و دستمایه‌های علمی و هنری خویش و برای انطباق بیشتر اسطوره با مقتضیات زمان، نیازهای سیاسی ـ اجتماعی و

1. Sisyphe

اندیشه‌ها و اغراض خود، به شیوه‌های گوناگون دست به آشنایی‌زدایی و تغییر در اصل اسطوره می‌زنند. بنابراین، دگردیسی اسطوره‌ها در شعر معاصر عرب، ارتباطی عینی با تفکّر و نگرش سیاسی ـ اجتماعیِ شاعر دارد. معمول‌ترین شیوه‌های دگردیسی اسطوره‌ها نیز عبارتند از:

۱. وارونه‌سازیِ موضع و کارکرد شخصیّت‌های اساطیری: برای نمونه، در شعر امل دنقل (۱۹۴۰–۱۹۸۳م)، پسر نوح نه به عنوان فردی گناهکار بلکه در نقش و کارکردی کاملاً وارونه به عنوان شخصیّتی مثبت و نماد وطن‌دوستان ظاهر می‌شود. (ر.ک. دنقل ۱۹۸۷: ۳۹۶–۳۹۳)

۲. افزودنِ عناصری به اصل اسطوره: برای مثال، سیّاب در شعر «المسیح بعد الصلب» عناصری را به ماجرای مصلوب شدنِ مسیح می‌افزاید که در اصل اسطوره وجود ندارد و کاملاً ساختهٔ ذهن شاعرانهٔ اوست. (ر.ک. السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۰–۱۰۶)

۳. تغییر در اجزای مختلف اسطوره به‌ویژه در پایان‌بندی آنکه غالباً به وارونه‌سازی درون‌مایهٔ اصلی اسطوره (خوشایند ناخوشایند) منجر می‌شود؛ مانند تغییر در پایان‌بندی اسطورهٔ سیزیف و سرنوشت او در شعر شاعرانی چون امل دنقل (۱۹۸۷: ۱۱۱)، عبدالعزیز المقالح (۱۹۸۳: ۲۸۹) و سیّاب (۲۰۰۵، ج۲: ۵۸) که در بخش بعدی بدان خواهیم پرداخت.

۴. بازآفرینی تلفیقی اسطوره: در این شیوه، شاعر، بخش یا بخش‌هایی از دو اسطورهٔ کاملاً متفاوت و جدا را هنرمندانه با یکدیگر درمی‌آمیزد؛ چنان‌که گویی همه اجزای یک اسطوره هستند. این شیوه غالباً با دیگر شیوه‌های دگردیسی نیز همراه است و جنبهٔ هنری بیشتری به خود می‌گیرد. بازآفرینی تلفیقی اسطوره بر اساس آشکار یا پنهان بودن حضور عناصر اسطوره‌ای در شعر، به دو روش آشکار و پنهان می‌تواند باشد؛ برای نمونه، سیّاب در شعر «سربروس فی بابل»، عناصر و

اجزای آشکاری از دو اسطورهٔ تموز[1] و سربروس[2] را با یکدیگر درمی‌آمیزد. (ر.ک. سیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۲۷-۱۲۵) امّا در شعر «رحل النهار» عناصر آشکاری از اسطورهٔ سندباد را با عناصر پنهانی از اسطورهٔ اودیسه تلفیق می‌کند. (ر.ک. همان، ج۲: ۲۸۶-۲۸۴)

تحلیل دگردیسی اسطوره‌ها در اشعار سیّاب

پیشگامی سیّاب در به کارگیری اسطوره‌ها از یک‌سو و حضور اسطوره‌های دگردیسی شده در اشعار او از سوی دیگر، ما را به این واقعیّت رهنمون می‌سازد که وی را باید از پیشگامانِ اعمال دگردیسی اسطوره‌ها در شعر معاصر عرب دانست؛ شیوه‌ای که بر شاعرانِ معاصر سیّاب و نیز شاعران پس از او اثر گذار بوده است. در این بخش برای ارزیابی دقیق‌تر، برجسته‌ترین اسطوره‌هایی که در اشعار سیّاب مشمول دگردیسی شده‌اند، در ذیل چند مدخل جداگانه بررسی و در ضمن آن، شیوه‌ها و اهداف این دگردیسی‌ها تحلیل خواهند شد.

اسطورهٔ سیزیف (و اطلس)

سیزیف از شخصیّت‌های اساطیری یونان باستان و نمادی از نیرنگ‌بازترین و نادرست‌ترین افراد بشر است که به سبب آشکار کردن راز زئوس، خدای خدایان، دچار قهر او گشت و با صاعقهٔ وی کشته شد. زئوس[3] برای عذاب سیزیف در آن دنیا او را واداشت که پیوسته تخته سنگ عظیمی را در دامنه‌ای از پایین به بالا

1. Tammuz
2. Cerberus
3. Zeus

بغلتاند. تخته سنگ مزبور پس از آنکه با زحمت زیاد به قلّه می‌رسد، مجدّداً به پایین می‌غلتد و سیزیف مجبور است کار خود را به عنوان عذابی ابدی تکرار کند. (گریمال ۱۳۷۸، ج۲: ۸۳۶-۸۳۵)

از این اسطوره که در اصل، بن‌مایهٔ آن مفهوم فلسفی پوچی و ناامیدی و نیز سمبلی از کارهای تکراری و بیهوده است، در شعر معاصر عرب همانند بسیاری از اسطوره‌های دیگر، قرائتی سیاسی ـ اجتماعی ارائه شد و با هدف دلالت بر درد و رنج ملّت عرب و نیز مبارزهٔ مردم (اسوار ۱۳۹۱: ۱۱۵)، بازآفرینی گردید.

بهره‌گیری از اسطورهٔ سیزیف در شعر معاصر عرب مشمول دو دگردیسی عمده شده است؛ نخست آنکه ماهیّت اساطیری سیزیف و قطب تاریک شخصیّت او؛ یعنی نیرنگ‌بازی و نادرستی، فراموش شده و سیزیف به عنوان شخصیّتی مثبت، عموماً به عنوان نماد درد و رنج (ر.ک. عبّاس ۱۹۷۸: ۱۳۱) و مبارزه و مظهری از پایداری و خستگی‌ناپذیری انسان معاصر برای دستیابی به آرمان‌های سیاسی ـ اجتماعی‌اش در نظر گرفته شده است. امّا نوع دوم دگردیسی اسطورهٔ سیزیف که با نوع اوّل پیوند خورده است و در اشعار شاعران معدودی چون سیّاب دیده می‌شود، دخل و تصرّف در پایان‌بندی اصل اسطوره است؛ بدین معنا که سیزیف در نهایت از عذاب حمل سنگ رهایی می‌یابد.

سیّاب در شعر «رسالة من مقبرة» که آن را برای مبارزان و استقلال‌طلبان الجزایری سروده، ابتدا در بخش‌های میانی شعر، از زبان جاسوسان (عمّال استعمار)، اجبار مسیح برای حمل صلیب خود به سوی تپهٔ جلجتا[1] را با اجبار سیزیف برای حمل صخره به سوی کوه، موازی‌سازی می‌کند و از تلاش دشمنان برای القای یأس به این دو شخصیّت (نمادی از روشنگران و مبارزان) سخن می‌گوید. (ر.ک. السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۵۷) سپس در پایان شعر برای تزریق امیدواری به

1. Golgotha

مخاطبان و برانگیختن مردم به مبارزه و جنبش، ضمن وعده دادن نزدیکی رستاخیز، نشان می‌دهد که سیزیف (به عنوان نمادی از مبارزان الجزایری) بار روزگاران (نمادی از ظلم و ستم) را به کناری می‌افکند و به استقبال خورشید که نمادی از روشنایی و امید و حیات است، می‌رود:

«بُشراک یا أحداثُ، حَانَ النُّشُور!/ بُشراک... فی "وَهرانَ" أصداءُ صُور./ سیزیفُ ألقیَ عَنهُ عبءَ الدُّهور/ وَاستَقبَلَ الشَّمسَ عَلی "الاطلَس"!/ آه لِوَهرانَ الَّتی لا تَثُور!» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۵۸)

(ای گورها، بر شما مژده باد، رستاخیز نزدیک است/ بر شما مژده باد... در وهران[۲] پژواک‌های شیپور (صور اسرافیل) است./ سیزیف بار روزگاران را از خود به دور انداخت/ و بر کوه‌های اطلس به استقبال خورشید رفت!/ آه از وهرانی که برنمی‌خیزد!)

هم‌نشینی کلمات «النُشُور»، «أصداءُ صُور»، «سیزیف» و عبارت «استَقبَلَ الشَّمسَ» بیانگر آن است که به زعم شاعر، سیزیف نه تنها از عذاب خود رهایی می‌یابد، بلکه از عالم مردگان که عالم تیرگی است نیز رهایی یافته و به عالم روشنایی و حیات گام نهاده است. بنابراین، می‌توان گفت سیّاب برخلاف سنّت رایج در شعر معاصر عرب، سیزیف را به عنوان نمادی از رستاخیز نیز مدّ نظر داشته و شاید به همین سبب در بخش‌های میانی شعر، سیزیف و مسیح (نماد رستاخیز) موازی‌سازی شده‌اند.

نکتهٔ مهمّ دیگر در این شعر، وجود شخصیّتی اسطوره‌ای به نام اطلس است که از جهت مجازات شدن از سوی زئوس و نوع عذاب (حمل بار سنگین)، شباهت بسیاری با سیزیف دارد.[۳] بر اساس این اسطوره، اطلس از خدایان پیشاالمپی[۴] بوده که به سبب شرکت داشتن در جنگ با خدایان المپی، مجازات شده است؛ عذابی که زئوس برای او مقرّر کرده بود، آن است که طاق فلک را بر دوش خود

نگه دارد. به روایتی، اطلس بعدها به تخته‌سنگی (کوه اطلس) مبدّل می‌شود. (ر.ک. گریمال ۱۳۷۸، ج۱: ۱۲۶) اشارهٔ پنهان سیّاب به این اسطوره، لذّت کشف آن را برای مخاطب دو چندان می‌کند. علاوه بر این، رفتن سیزیف به نزد اطلس که او را نیز باید نماد درد و رنج دانست، موجب تلفیق هنرمندانهٔ دو اسطورهٔ جدا از هم و بازتولید اسطوره‌ای واحد شده و از این منظر نیز دگردیسی دیگری را در این شعر رقم زده است.

اسطورهٔ سندباد (و ادیسه)[1]

در شعر معاصر عرب اسطورهٔ سندباد غالباً دلالت بر بیان آشفتگی روحی و جسمی دارد؛ (عبّاس ۱۹۷۸: ۱۳۰) این سرگردانی سبب شده است که این اسطوره در بیشتر موارد با اِعمال دگردیسی در اصل داستان استفاده شود.

بر اساس *هزار و یک شب*، سندباد بحری که جوانی از اهالی بغداد است، پس از بر باد دادن ثروت پدر، از خواب غفلت بیدار می‌شود و به سفر و تجارت روی می‌آورد. او در مجموع هفت سفر پر خطر دریایی را تجربه می‌کند که قالب همهٔ آن‌ها تقریباً یکسان است؛ زیرا در همهٔ آن‌ها از بغداد به بصره می‌رود و با کشتی راهی سفر دریایی می‌شود. در میانهٔ هر سفر، با حادثه‌ای روبه‌رو می‌گردد؛ اموال خود را از دست می‌دهد؛ با مردمان و موجودات شگفت‌انگیزی مواجه می‌شود و وقایعی عجیب می‌بیند، امّا بر اثر رویدادهای خوشایند، اموال خود را بازمی‌یابد و با سرمایهٔ فراوان به بغداد بازمی‌گردد. (ر.ک. طسوجی ۱۳۹۵، ج۳: ۱۲۳۵–۱۱۹۸)

اشعاری که سیّاب در آن‌ها، از اسطورهٔ سندباد بهره گرفته، در زمان یأس، انفعال و واخوردگی ناشی از عدم تغییر و تحوّلات آرمانی در صحنهٔ سیاسی عراق

1. Odyssey

و همچنین بیماری، ضعف جسمانی و روحی خود شاعر (سلیمی و صالحی ۱۳۹۰: ۸۲-۸۱) سروده شده است؛ چنان‌که شعر «مدینة السندباد» که نام سندباد بر پیشانی آن نشسته، سرشار از یأس و ناامیدی است.

سیّاب به سبب سفرهای فراوان به کشورهای گوناگون برای درمان بیماری‌اش و احساس سرگردانی و غربت ناشی از این سفرها، با سندباد همذات‌پنداری می‌کند؛ البتّه غلبهٔ احساس مرگ و اندوه و غربت در وجود سیّاب از یک‌سو و اوضاع آشفتهٔ سیاسی ـ اجتماعی عراق از سوی دیگر، موجب به بن‌بست رساندن سندباد ماجراجو (علی التوتر ۱۹۸۵: ۸۵) و در نتیجه، دخل و تصرّف او در اسطورهٔ سندباد می‌شود.

بر اساس اصل اسطوره، اگرچه سفرهای سندباد با مخاطرات و رنج‌های فراوانی همراه است، امّا او در پایان هر سفر، پیروزمندانه به بغداد بازمی‌گردد؛ ولی سیّاب در شعر «رحل النهار» در جهت به تصویر کشیدن یأس شخصی و سیاسی ـ اجتماعی خویش، سفر سندباد (= خود) را بی‌بازگشت می‌داند:

«رحلَ النَّهارُ/ ها إنَّه إنطَفَأت ذُبالَتُهُ عَلی أفُقٍ تَوَهَّجَ دُونَ نارٍ/ وَ جَلَستِ تَنتظرینَ عَودةَ سندبادَ مِنَ السِّفارِ/ وَالبَحرُ یَصرُخُ مِن وَرائکَ بالعواصفِ و الرُّعودِ./ هُوَ لَن یَعودَ.» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۲۸۴)

(روز سپری گشته است/ اکنون فتیلهٔ آن بر افقی که بدون آتش می‌درخشد، خاموش شده است/ و تو در انتظار بازگشت سندباد از سفر نشسته‌ای/ و دریا از پشت سر تو با طوفان‌ها و رعد و برق‌ها فریاد می‌زند./ او هرگز برنمی‌گردد.)

عنوان شعر و نیز شروع و پایان آن با عبارت «رحل النهار» که پایان شعر را به آغاز آن پیوند می‌دهد و همچنین تکرار ترجیع‌وار این عبارت و عبارت «لن یعود» که با کلمهٔ «لن» (هرگز) مؤکّد شده است، حاکی از درونی شدن این دگردیسی (عدم بازگشت سندباد/ سیّاب) برای شاعر است. بنابراین، از نگاه سیّاب سفر

سندباد برخلاف اصل اسطوره، سفری ماجراجویانه، تجربه‌اندوزانه و پیروزمندانه نیست، بلکه سفری بی‌بازگشت در عالمی ناپیدا و مبهم است.

به رغم عدم اشارهٔ سیّاب به نام اودیسه/ اولیس[1] در این شعر، نشانه‌هایی از این اسطوره در شعر وجود دارد که حاکی از تلفیق اسطورهٔ سندباد با اسطورهٔ اودیسه (نماد دیگر سرگردانی و آشفتگی) است؛ نخست آنکه مصراع‌های زیر اگرچه به ظاهر دربارهٔ سندباد است، امّا در واقع، دربارهٔ اودیسه است؛ زیرا پس از غلبهٔ اودیسه و سایر یونانیان بر تروا و به هنگام بازگشت آن‌ها به یونان، پوزئیدون[2] خدای دریاها آن‌ها را مکافات کرد و موجب نابودی بسیاری از آن‌ها و از جمله سرگردانی و گم‌گشتگی طولانی اودیسه در دریاها و جزایر مختلف شد: (ر.ک. همیلتون ۱۳۷۶: ۲۷۷-۲۷۶)

«هُوَ لَن یَعودَ،/ أوَ ما عَلِمتِ بِأنَّهُ أسَرتهُ آلِهَةُ البحارِ/ فِی قَلعةٍ سَوداءِ فِی جُزُرٍ مِن الدَّمِ و المِحارِ.» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۲۸۴)

(او هرگز برنمی‌گردد،/ مگر نمی‌دانی که خدایان دریاها، او را در قلعه‌ای سیاه در جزیره‌ای از خون و صدف به اسارت گرفته‌اند.)

با توجّه به مستتر بودن شخصیّت اودیسه در سندباد سیّاب، اشارات سیّاب به بی‌بازگشت بودن سفر سندباد را می‌توان اشاره‌ای به عدم بازگشت اودیسه و دگردیسی در اسطورهٔ او نیز دانست؛ حال آنکه بر اساس اصل اسطوره، اودیسه در نهایت به وطن و به نزد خانواده‌اش باز می‌گردد.

نشانهٔ دیگر تلفیق اسطورهٔ سندباد و اودیسه در شعر «رحل النهار» آن است که سیّاب از انتظار همسری سخن می‌گوید که در انتظار سندباد، گیسوانش سفید شده است. در اصل اسطورهٔ سندباد، سخن از انتظار همسری برای بازگشت سندباد به

1. Ulysses 2. Poseidôn

میان نیامده است و این مسأله را باید دگردیسی دیگری در این اسطوره دانست. افزون بر این با توجّه به انتظار بیست‌سالهٔ همسر اودیسه، پنه‌لوپ،[1] برای بازگشت او (هومر ۱۹۹۶، کتاب ۲۳) می‌توان دریافت که سیّاب در اینجا نیز به بازآفرینی تلفیقی اسطوره پرداخته و با آمیختن عناصر دو اسطورهٔ متفاوت شرقی (سندباد) و غربی (اودیسه) و نمایاندن آن‌ها به عنوان اسطوره‌ای واحد، دگردیسی دیگری را در این شعر ایجاد کرده است.

ذکر این نکته ضروری است که با توجّه به این همانی سندباد/ اودیسه و سیّاب در این شعر، همسر سندباد/ اودیسه نیز در واقع، همسر سیّاب است و شاعر در کلّ شعر می‌کوشد همسرش را به دست کشیدن از انتظار و آرزوی بازگشت او وادارد. (ر.ک. اسماعیل، بی‌تا: ۲۱۱)

اسطورهٔ تموز (آدونیس)[2] ـ ایشتار[3]

اسطورهٔ تموز، اسطوره‌ای بابلی و معادل آدونیس یونانی، اوزیریس[4] مصری و بعل[5] کنعانی است. این اسطوره صورتی از اسطورهٔ مرگ خدایان حاصل‌خیزی و گرفتار شدن آن‌ها در جهان زیرین و در واقع، بازتابی از پژمردن فصلی گیاهان و زنده شدن مجدّد آن‌ها در بهار است. در این اسطوره، تموز به عنوان خدای حاصل‌خیزی و همسر یا معشوق ایشتار (الههٔ باروری) ظاهر می‌شود. مردمان باستان معتقد بودند که تموز هر سال می‌میرد و به جهان زیرین می‌رود و ایشتار هر سال در جست‌وجوی او به جهان تاریکی سفر می‌کند. در غیبت آن‌ها در

1. Penelope
2. Adonis
3. Ishtar
4. Osiris
5. Baal

زمین، شور عشق از بین می‌رود و گیاهان پژمرده می‌شوند، امّا ایشتار با نثار بوسهٔ زندگی‌بخش خود به تموز، به همراهی او به زمین بازمی‌گردد و با بازگشت آن‌ها، همهٔ طبیعت و گیاهان از نو زنده می‌شوند. (فریزر ۱۳۸۶: ۳۵۹؛ گری ۱۳۷۸: ۵۶-۵۳) اسطورهٔ یونانی آدونیس ـ آفرودیت[1] نیز روایت دیگری از همین اسطوره است؛ با این تفاوت که در این اسطوره تصریح شده که آدونیس توسّط گرازی کشته می‌شود. (ر.ک. گریمال ۱۳۷۸، ج۱: ۲۴-۲۳)

اسطورهٔ تموز توجّه شاعران معاصر عرب را چندان به خود معطوف کرد که حتّی گرایشی موسوم به مکتب تموز شکل گرفت. سیّاب را باید از پیشگامان این مکتب دانست؛ چنان‌که سیّاب از اسطورهٔ باروری تموز برای نشان دادن مشکلات عراق در دههٔ پنجاه و نیز پیوند رستاخیز فصلی تموز با بی‌قراری ملّت و ضرورت بیداری آن، استفاده می‌کند. (المعانی ۲۰۱۲: ۸۶-۸۴) اگرچه شعر «سرزمین ویران» از الیوت در آشنایی شاعران با این اسطوره اثرگذار بوده، قحطی و خشکسالی زندگی عربی را نیز باید انگیزهٔ مهمّی در رویکرد شاعران به این اسطوره به شمار آورد؛ (ر.ک. بیضون ۱۹۹۱: ۸۳) زیرا بن‌مایهٔ این اسطوره، حاصل‌خیزی و رستاخیز و باززایی است و علاوه بر این، استفاده از آن می‌توانست دستمایهٔ خوبی برای ترغیب جامعهٔ عربی به منظور گذر از مرحلهٔ بیهودگی و خفتگی به مرحلهٔ خیزش و هوشیاری و انتقال از مرحلهٔ قحطی و خشکسالی سیاسی ـ اجتماعی به مرحلهٔ سرسبزی و خرّمی باشد. (رزوق ۱۹۵۹: ۷۹) از همین جاست که اسطورهٔ تموز در شعر معاصر عرب برای دلالت بر رستاخیز و تجدّد (عبّاس ۱۹۷۸: ۱۳۱) به کار رفته و حتّی برخی شاعران، تموز را نمایندهٔ آزادگی و بالندگی و فنا شدن در راه آن‌ها و به کمال رسیدن دانسته‌اند. (فرزانه و علی‌محمّدی ۱۳۹۱: ۵۱)

1. Aphrodite

افزون بر این، علاقهٔ وافر سیّاب به این اسطوره می‌تواند نشان‌دهندهٔ انگیزه‌های ملّی نیز باشد؛ زیرا اسطورهٔ تموز در اصل، اسطوره‌ای بابلی و مربوط به کشور عراق بوده است. به تعبیری، سیّاب از اسطورهٔ تموز و ایشتار استفاده کرد تا هم از میراث غنی میهن خود بهره گیرد و هم عمق متفاوتی برای کار خود که در میراث فرهنگی کشورش ریشه دارد، به دست آورد. (نیمنه و القیسی ۲۰۱۵: ۱۷۹) نوع استفادهٔ سیّاب از این اسطوره، بیشتر تابع دو دورهٔ متفاوت زندگی و دو روحیّهٔ متفاوت او (امیدواری و یأس) است. در اشعار دورهٔ امیدواری سیّاب، تموز عمدتاً در دلالت اصلی خود یعنی رستاخیز و باززایی و حیات مجدّد به کار می‌رود، امّا در اشعار دورهٔ یأس سیاسی ـ اجتماعی و شخصی او، تموز و ایشتار از کارکرد اصلی خود تهی می‌شوند و سیّاب با تغییر موضع و کارکرد آن‌ها، به وارونه‌سازی اسطوره می‌پردازد.

شعر «تموز الجیکور» یکی از اشعاریست که سیّاب در آن به طور آشکار به دگردیسی در اسطورهٔ تموز/ آدونیس دست زده است. با توجّه به اینکه جیکور، زادگاه سیّاب است، در اینجا مقصود از تموز الجیکور، خود شاعر به عنوان نمادی از مبارزانی است که یأس بر آن‌ها چیره شده و کارکرد خویش را از دست داده‌اند. جیکور نیز از معنای واقعی خود فراتر می‌رود و به عنوان نمادی از کشور عراق و حتّی در معنایی وسیع‌تر، نمادی از همهٔ سرزمین‌های عربی است که دیگر امیدی به تولّد دوباره و رهایی آن‌ها از استبداد و استعمار (الخنزیر/ خوک) نیست.

بنا بر اصل اسطوره، پس از زخم برداشتن آدونیس/ تموز از گراز (= خوک)، از هر قطره خون او یک گل شقایق می‌روید (گریمال ۱۳۷۸، ج۱: ۲۴) که با کارکرد آدونیس/ تموز یعنی حاصل‌خیزی پیوند دارد، امّا شاعر با تغییری آشکار در اصل اسطوره بر آن است که نشان دهد آنچه از خون آدونیس/ تموز می‌روید، نمک است نه گل. نکتهٔ قابل توجّه در این دگردیسی، تقابل گل و گندم (نماد رویش و

طراوت و برکت) با نمک (نماد سترونی و عدم رویش) است. بنابراین، به زعم شاعر، خون آدونیس/تموز نه تنها رویشی را به همراه ندارد، بلکه برعکس، سرزمین آمال او را شور و لم یزرع می‌کند:

«نابُ الخنزیرِ یَشُقُّ یَدی/ وَ یَغوصُ لَظاهُ إلی کَبدی،/ وَ دَمی یتَدَفَّقُ، یَنسَابُ:/ لَم یغد شَقائقَ أو قَمحاً/ لکنَّ ملحاً.» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۷۰)

(دندان خوک دستم را می‌شکافد/ و شعله‌اش تا جگرم فرو می‌رود،/ و خونم می‌جوشد، جاری می‌شود:/ امّا به شقایق یا گندم تبدیل نمی‌شود/ بلکه به نمک تبدیل می‌گردد.)

همچنین اگرچه در اصل اسطوره، بوسهٔ ایشتار موجب حیات مجدّد تموز می‌گردد، امّا شاعر با انتساب ظلمت به دهان ایشتار، او را از کارکرد حیات‌بخشی‌اش تهی می‌کند و منکر حیات مجدّد تموز می‌شود:

«وَ تُقَبِّلُ ثَغری عِشتارُ/ فَکأنَّ عَلی فَمِها ظُلمَةٌ» (همان: ۷۱)

(ایشتار بر دهانم بوسه می‌زند/ گویا بر دهانش ظلمت و تاریکی است.)

در همین راستا در بند پایانی شعر، سیّاب در قالب پرسش‌های انکاری متعدّد و با تأکید بر سلطهٔ مرگ و سیاه شدن خون خود (= تموز) در بیابان، شکوفایی نور و تولّد جیکور را تحت سلطهٔ شب (نماد ستم) محال می‌داند. شاعر در اینجا نیز کارکرد رویش و زایندگی را از خون آدونیس/ تموز سلب می‌کند و حتّی با موازی‌سازی پنهان جیکور و آدونیس/ تموز، حیات مجدّد او را پس از زخم‌برداشتن از گراز غیرممکن می‌داند. حال آنکه در اصل اسطوره، آدونیس/تموز پس از این زخم، مجدّداً با بوسهٔ ایشتار زنده می‌شود.

«لاشیءَ سوَی العَدَمِ العَدَمِ،/ وَالموتُ هُوَ الموتُ الباقی./ یا لَیلُ أظلَّ مسیلَ دَمی/ وَ لتغد تُراباً أعراقی؟/ هَیهاتَ... أتولَد جَیکورُ/ من حِقدِ الخنزیر المُتدثِّر باللَّیلِ/ وَ القبلةُ بُرعمةُ القَتلِ» (همان: ۷۲)

(چیزی جز نابودی نیست،/ و مرگ همان مرگ پایدار است./ ای شب گذرگاه خونم را تیره کن/ و باشد که رگ‌هایم به خاک تبدیل شود/ بعید است... آیا جیکور متولّد می‌شود/ از کینهٔ خوک پوشیده در شب/ و بوسه جوانهٔ قتل است.)

این دگردیسی و وارونگی، در شعر «أغنیه فی شهر آب» نیز آشکار است؛ چنان‌که حتّی شاعر، شعر را با تعبیر فرو رفتن خون‌های تموز در غاری تاریک در غروب‌هنگام (تَموزُ یَموتُ عَلی الأفُقِ/ وَ تَغورُ دِماهُ مَعَ الشَفَقِ/ فِی الکَهفِ المُعتَمِ وَ الظُلماءِ) آغاز می‌کند و بدین ترتیب، تاریکی را که مظهری از مرگ و نیستی است بر حیات که مظهر آن روشنایی است، غلبه می‌دهد و یأس خود را از رویش و نوزایی ملّت و سرزمینش به‌وضوح می‌نمایاند. (ر.ک. السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۷-۱۲) در واقع در این شعر، فرو رفتن خون تموز در غاری تاریک، برابر با سیاه شدن خون شاعر/ تموز در شعر «تموز الجیکور» در جهت خنثی‌سازی و حتّی وارونه‌سازی کارکرد اصلی آن (رویش گل‌ها و نوزایی) است.

در شعر «مدینة السندباد» شاعر در چند بند، ویژگی و کارکردی متضاد با ویژگی‌ها و کارکردهای اصلی آدونیس/ تموز و ایشتار را به آن‌ها نسبت می‌دهد. بر این اساس در بند دوم شعر، کارکرد آدونیس را از خدای حاصل‌خیزی و رویش، به خشکسالی و بی‌حاصلی تغییر می‌دهد و نالهٔ مردان و زنان را که خود اشاره‌ای به نوحه‌سرایی و سوگواری سالانهٔ مردم بر مرگ آدونیس/ تموز در اسطوره‌هاست، (ر.ک. فریزر ۱۳۸۶: ۳۶۰) بی‌حاصل می‌داند. در واقع در این بند، اگرچه آدونیس همانند روایت اصلی اسطوره بازمی‌گردد، امّا بازگشت او نه تنها بی‌ثمر که حتّی با ترس و بیم مرگ دیگران همراه است:

«... أدونیسُ! یا لَاندحارِ البُطُولَه./ لَقَد حَطَّمَ المَوتُ فیکَ الرَّجاء/ وَ أقبَلتَ بِالنَّظرَةِ الزّائغَه/ وَ بِالقَبضَةِ الفارِغَه:/ بِالقَبضَةِ تُهَدِّدُ/ وَ مِنجَل، لایَحصِدُ/ سِوی العِظامِ و الدَّمِ» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۳)

(ای آدونیس! افسوس بر شکست قهرمانی./ مرگ در تو امید را درهم شکسته است/ با نگاهی بهت‌زده بازآمده‌ای/ و با مشتی خالی:/ مشتی که تهدید می‌کند/ و داسی که جز استخوان و خون درو نمی‌کند.)

شاعر در بند چهارم همین شعر، بازگشت تموز توسّط ایشتار را صرفاً پندار گرسنگان می‌داند و برخلاف اصل اسطوره، این بازگشت را انکار می‌کند. (ر.ک. السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۵) سرانجام در بند پنجم و پایانی شعر، ایشتار که الههٔ باروری است، با تغییری آشکار در کارکرد اساطیری‌اش، بانوان را نه بارور که هلاک می‌کند و از نماد باروری به «مظهر ویرانی و قتل و هلاک حرث و نسل» (رجایی ۱۳۸۱: ۱۲۷) تغییر ماهیّت می‌دهد. تشنه مردن ایشتار در روستاها نیز از افزوده‌های شاعر به اصل اسطوره است:

«... وَ فِی القُری تَمُوت/ عشتارُ عَطشی، لَیسَ فِی جَبینِها زَهَر،/ وَ فِی یَدَیها سَلَّةٌ ثمارُها حَجَر/ تُرجَمُ کُلُّ زَوجَةٍ بِه.» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۸)

(و در دهکده‌ها ایشتار تشنه می‌میرد، بر پیشانی‌اش هیچ گُلی نیست،/ و در دستانش سبدی است میوه‌هایش همه سنگ/ که بدان همسران را سنگسار کنند.)

در مجموع، عدم روییدن گل از خون تموز/ آدونیس و سترونی آن، بی‌بازگشت بودن مرگ تموز و وارونه‌سازی کارکرد اسطوره‌ای تموز/ آدونیس و ایشتار، از دگرگونی‌های عمدهٔ سیّاب در این اسطوره است. این دگرگونی‌ها نیز عمدتاً در راستای یأس شاعر از رستاخیز و نوزایی مردم عراق و دیگر سرزمین‌های عربی است که خود معلول برآورده نشدن آرمان‌های آزادی‌خواهانه و سیاسی ـ اجتماعی اوست.

علاوه بر این، سیّاب در شعر «سربروس فی بابل» که عنوان شعر و حضور سربروس یونانی در بابل، خود حاکی از دخل و تصرّف سیّاب در این اسطوره است، به بازآفرینی تلفیقی اسطوره می‌پردازد و اسطورهٔ سربروس و تموز ـ ایشتار

را چنان با یکدیگر درمی‌آمیزد که گویی این دو در عالم اساطیر نیز یک اسطوره بیش نیستند. نخستین وجه پیوند این دو اسطوره از نظر سیّاب، ارتباط آن‌ها با عالم مردگان است؛ همان‌گونه که تموز بخشی از سال را در زیرزمین و در عالم مردگان سپری می‌کند، سربروس نیز سگ سه‌سر و دم‌اژدهایی است که محافظت دنیای مردگان را برعهده دارد. (گریمال ۱۳۷۸، ج۱: ۱۷۹-۱۷۸) بر همین اساس، دومین وجه پیوند این دو اسطوره از نظر سیّاب، وجه تقابلی سربروس و تموز است؛ زیرا سربروس مانع از بازگشت مردگان به زمین می‌شود، حال آنکه تموز هر سال بین عالم مردگان و زمین در تردّد است. این تقابل، در خورده شدن تموز (نمادی از شاعر و همهٔ مردم عراق) به وسیلهٔ سربروس (نماد استبداد)، کاملاً نمایان است:

«لیعوِ سَربوسُ فی الدَّروب/ فی بابلَ الحَزینَة المُهَدَّمَة/ وَ یَملَأ الفَضاءَ زَمزَمُه،/ یُمَزِّقُ الصّغارُ بالنّیوب، یقضِمُ العظامَ/ وَ یَشرِبُ القُلوب./ ... وَ یَنبش التُّرابَ عَن إلهِنا الدَّفین/ تَموزِنا الطّعین،/ یأکُلُهُ: یَمُصُّ عَینَیه إلی القَرار،/ یَقصِمُ صُلبَه القَویَّ، یحطِمُ الجرارَ/ بینَ یَدیه، یَنثرُ الورودَ و الشَّقیق» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۲۵)

(باید سربروس در گذرگاه‌ها پارس کند/ در بابل غمگین ویران/ و زمزمهٔ آن، فضا را پر کند،/ کودکان را با دندان می‌درد، استخوان‌ها را خُرد می‌کند/ و خون قلب‌ها را می‌نوشد./ ... و کنار می‌زند خاک را از خدای مدفون ما/ تموز زخمی ما،/ آن را می‌خورد: چشمانش را تا تَه می‌مکد،/ پشت نیرومندش را می‌شکند/ در مقابلش، گل‌ها و شقایق‌ها را می‌پراکند.)

در مصراع‌های پایانی شعر نیز شاعر با استفاده از اسطورهٔ سربروس، اجزایی را به اسطورهٔ تموز ـ ایشتار می‌افزاید. بر این اساس، ایشتار پس از جست‌وجوی بسیار، پاره‌های گوشت تموز را جمع می‌کند، امّا سربروس نیز پس از تعقیب زیاد ایشتار، او را می‌یابد و نابود می‌کند. (همان، ج۲: ۱۲۷) بدیهی است که همهٔ این

عناصر، زاییدهٔ ذهن شاعر برای تبیین بهتر مضامین و اندیشه‌های سیاسی ـ اجتماعی است. البتّه در این شعر برخلاف شعرهای پیشین (تموز الجیکور، أغنیه فی شهر آب و مدینة السندباد)، سیّاب به تأثیر خون‌های ریخته شده و ثمر دادن بذرها و زاده شدن روشنایی از آن (نوزایی و رستاخیز ملّت خود)، امیدوار است. (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۲۷)

اسطورهٔ مسیح (ع) و العازر

اسطورهٔ مسیح (ع) و به‌ویژه روایت *انجیل* از مصلوب شدن و رستاخیز مجدّد او از دیگر اسطوره‌های دینی است که بسامد بسیار گسترده‌ای در شعر معاصر دارد؛ تا بدانجا که مسیح (ع) در شعر معاصر هم نماد درد و رنج انسان معاصر و هم نماد رستاخیز و تجدّد اوست. (عبّاس ۱۹۷۸: ۱۳۱)

سیّاب علاوه بر استفاده از اصل اسطورهٔ مسیح (ع)، در برخی از اشعار خویش گاه با اغراضی متفاوت، به دخل و تصرّف در این اسطوره پرداخته است. بارزترین شعر سیّاب در این زمینه که به طور کامل بر پایهٔ اسطورهٔ مسیح (ع) سروده شده، شعر «المسیح بعد الصلب» است که در آن، شاعر به همذات‌پنداری با مسیح (ع) می‌پردازد. این شعر علی‌رغم توصیف درد و رنج فراوان مسیح (ع) از زبان خود او، فضایی کاملاً امیدوارانه دارد و شاعر به‌ویژه در پایان شعر می‌کوشد بر نتایج فداکاری و مرگ مبارزان فدایی در بیداری و رستاخیز مردم تأکید کند. (ر.ک. رجایی ۱۳۸۱: ۱۰۹)

در این شعر عمده‌ترین دخل و تصرّف شاعر، شامل افزوده‌هایی بر اصل اسطورهٔ مسیح (ع) است. بدین ترتیب، «شاعر ضمن باززایی این اسطوره و استفاده از ظرفیّت‌های آن برای تبیین مسائل مورد نظر خویش، ظرفیّت‌های دیگری نیز بدان می‌افزاید.» (صفایی و قاسمی ۱۳۹۴: ۷۸-۷۷) طبق روایت *انجیل*،

مسیح (ع) پس از مصلوب شدن می‌میرد، امّا در روایت سیّاب، مسیح به هنگام پایین کشیده شدن از صلیب، زنده و هوشیار است؛ از وقایع پیرامون خود آگاهی دارد و مویه و نالهٔ طبیعت و مردم را در سوگ خود می‌شنود:

«بَعدَما أنزلُونی، سَمِعتُ الرِّیاح/ فِی نُواحٍ طَوِیلٍ تَسُفُّ النَّخیل،/ وَالخُطی وهیَ تَنأی. إذَن فَالجِراح/ والصَّلیبُ الَّذی سَمَّرُونی عَلَیهِ طُوالَ الأصِیل/ لَم تُمِتنی. وَأنصَتُّ: کانَ العَوِیل/ یَعبرُ السَّهلَ بَینی وَ بَینَ المَدینه» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۰۶)

(زآن پس که پایینم آوردند، بادها را شنیدم/ که در ناله‌ای دراز آهنگ نخل‌ها را درهم می‌تنیدند،/ صدای گام‌ها را می‌شنیدم که دور می‌شد./ اینک زخم‌ها و چلیپایی که در درازنای شامگاه بر آنم به چارمیخ کشیدند/ هیچ‌یک سبب مرگم نشد. و من گوش فرا دادم:/ ضجّه‌ها از گذر دشت میان من و شهر می‌گذشت.)

همچنین بر اساس *انجیل*، یهودا پس از خیانت به مسیح (ع) و پیش از مصلوب شدن او، خود را حلق‌آویز می‌کند و می‌کُشد، (*انجیل متی* ۱۳۵۷: ۲۷/ ۵)[۵] امّا در روایت سیّاب، پس از بازگشت مسیح (ع) (نمادی از خود شاعر و مبارزان فدایی) از گور، یهودا (نمادی از نیروهای سلطه و ستم) در حالی‌که زنده است، او را می‌بیند و متحیّر از بازگشت مسیح (ع)، با وی در این باره گفت‌وگو می‌کند. (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۰۸-۱۰۷) افزون بر این، مسیح (ع) آن‌گاه که در گور است، به تک‌گویی با خویش می‌پردازد و در گور صدای پای یاران یهودا را می‌شنود که در اندیشهٔ به چارمیخ بستن مجدّد او هستند. (همان، ج۲: ۱۰۹-۱۰۸) تصویری که شاعر در پایان شعر از مسیح بر بالای صلیب ارائه می‌دهد یعنی نگریستن او به شهر، نمایان شدن بیشه‌ای پُرگل در نظر مسیح (ع) تا دوردست‌ها و نیز قرار داشتن مریم (أمٌّ حزینه) و صلیبی در هر گوشه‌ای، از افزوده‌های دیگر شاعر به اصل اسطوره است:

«بَعدَ أن سَمَّرُونی وَألقَیتُ عَینَیَّ نَحوَ المَدینه/ کدتُ لاأعرِفُ السَّهلَ وَ السُّورَ و المَقبَرَه:/ کانَ شیءٌ، مَدی ما تَری العَینُ،/ کَالغابَةِ المُزهِره،/ کانَ، فِی کُلِّ مَرمی، صَلیبٌ و أمٌّ حَزینه./ قُدِّسَ الرَّبُّ!/ هَذا مَخاضُ المَدینه» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۰)

(زان پس که به چارمیخم بستند و چشمان خویش را سوی شهر گرداندم/ گویی نه دشت را به جا می‌آوردم نه حصار را و نه گورستان را:/ چیزی بود که تا چشم در کار بود،/ چون بیشه‌ای پُرگل می‌نمود،/ در هر کنار و گوشه‌ای، چلیپایی بود و مریمی./ پاکی خدای راست!/ اینک زایش شهر.)

با وجود آنکه سیّاب در شعر «المسیح بعد الصلب» با افزودن عناصری به اسطورهٔ مسیح (ع) از جمله تلاش یاران یهودا برای به صلیب کشیدن مجدّد مسیح (ع)، بر درد و رنج این پیامبر می‌افزاید، امّا چنان‌که اشاره شد، این دخل و تصرّف در خدمت هدف غایی شعر یعنی بیداری مردم در نتیجهٔ این درد و رنج قرار دارد.

بنا به روایت *انجیل*، مسیح (ع) سه روز پس از دفن شدن، مجدّداً زنده می‌شود و با جابه‌جا کردن سنگ جلوی قبر خود که مثل غاری بود، برمی‌خیزد و بعد از موعظهٔ یارانش به آسمان عروج می‌کند. (*انجیل مرقس* ۱۳۵۷: ۲۰/۱۶-۱) در *انجیل* به معجزات حضرت مسیح اشاره شده است: زنده کردن مردگان، (*انجیل یوحنا* ۱۳۵۷: ۴۴/۱۱-۱؛ *انجیل مرقس ۱۳۵۷*: ۴۳/۵-۳۸) درمان نابینایان (همان: ۲۶/۸-۲۲ و ۵۲/۱۰-۴۶) و بیماران مبتلا به پیسی. امّا سیّاب در شعر «مدینة السندباد» برای توصیف فضای یأس‌آلود و تیرهٔ حکومت عبدالکریم قاسم در عراق، مسیح (ع) را همانند دیگر نمادهای رستاخیز و تجدّد یعنی تموز و العازر، از کارکرد رستاخیزی‌اش تهی می‌سازد و چنین وانمود می‌کند که برخاستن مسیح (ع) از گور و زنده کردن مردگان و درمان بیماران، صرفاً زاییدهٔ توهّم گرسنگان است. بدیهی است که این امر به معنای بی‌اعتقادی سیّاب به معجزات مسیح (ع) و تحریف داستان او نیست،

بلکه صرفاً شگردی شاعرانه برای تطابق این اسطوره با شرایط سیاسی ـ اجتماعی مد نظر شاعر است:

«خُیِّلَ لِلجیاعِ أنَّ کاهِلَ المَسیح/ أزاحَ عَن مَدفَنِه الحَجَر/ فَسارَ یَبعَثُ الحَیاةَ فِی الضَّرِیح/ و یُبرِیءُ الأبرَصَ أو یُجَدِّدُ البَصَر» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۵)

(گرسنگان را وهم آن بود که شانه‌های مسیح/ خرسنگ را از مدفن او به کناری زده است/ و او به راه افتاده است و در گورها حیات می‌دمد/ پیسه را شفا و نابینا را دیدار می‌بخشد.)

العازر از دیگر عناصر مهمّ مرتبط با اسطورهٔ مسیح است. به روایت *انجیل*، العازر یکی از دوستداران مسیح بود که چهار روز پس از مردن و دفن شدن، توسّط مسیح زنده می‌شود و از قبر بیرون می‌آید (*انجیل یوحنا* ۱۳۵۷: ۴۴/۱۱-۱) اگرچه العازر نیز همچون مسیح با رستاخیز و تجدّد سروکار دارد (عبّاس ۱۹۷۸: ۱۳۱)، امّا در شعر سیّاب همانند شعر برخی دیگر از شاعران، به نماد خیزش و رستاخیز نافرجام و دروغین بدل می‌شود. (الضاوی ۱۳۸۴: ۹۵) سیّاب در شعر «مدینة السندباد»، رستاخیز العازر را به فال نیک نمی‌گیرد. او با تجاهل‌العارفی زیبا، از زنده شدن العازر اظهار ناخشنودی می‌کند و با دخل و تصرّف در اصل داستان، ستودن فرومایگان و ریختن خون‌ها را به العازر ـ پس از زنده شدن ـ نسبت می‌دهد؛ حال آنکه در *انجیل*، العازر شخصیّتی مثبت است. بنابراین، شاعر با افزودن عناصری به اصل اسطوره، ماهیّت واقعی شخصیّت العازر را تغییر داده است:

«مَن أیقَظَ العازَرَ مِن رُقادَةِ الطَّویل؟/ لِیَعرِفَ الصَّباحَ و الأصِیل/ والصَّیفَ والشِّتاء،/ لکی یَجُوعَ أو یُحِسَّ جَمرَةَ الصَّدی،/ و یَحذَرَ الرَّدی،/ و یَحسُبَ الدَّقائِقَ الثِّقالَ و السِّراغ/ و یَمدَحَ الرَّعاع/ و یَسفِکَ الدِّماء!» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۲)

(چه کسی العازر را که از خوابِ طولانی بیدار کرد؟/ تا بامداد و شامگاه را بازشناسد/ و تابستان و زمستان را،/ تا گرسنه شود یا اخگر عطش را احساس کند،/ و از مرگ بهراسد/ و دقایق دیرپای و زودگذر را برشمارد،/ و فرومایگان را بستاید/ و خون‌ها بریزد!)

در واقع، بندهای پیش از مصراع‌های فوق، نشان می‌دهد که سیّاب با ترجیح خواب بر بیداری و ترجیح مرگ بر زندگی، اوضاع اسف‌بار عراق را توصیف می‌کند؛ اوضاعی که در آن حتّی زنده شدن و رستاخیز العازر هم به زیان او و هم به زیان دیگران است. در بخش دیگری از همین شعر، برخلاف اصل داستان و با دگردیسی آشکاری، به مرگ مسیح (ع) پیش از زنده شدن العازر اشاره می‌شود و سیّاب ضمن ادّعای عدم التفات مسیح (ع) به العازر، باز هم خواستار در خواب ماندن و زنده نشدنِ العازر است. (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۶)

به همین صورت، سیّاب در شعر «فی غابة الظلام» که آن را در دوران اوج بیماری خود و در ماه‌های پایانی زندگی‌اش در کویت سروده است، با اشاره به غم و انتظار پسرش غیلان برای بازگشت پدر از گور، ضمن موازی‌سازی خود با العازر، در قالب پرسشی انکاری، کنار رفتن سنگ قبر العازر به امر مسیح (ع) و بیرون آمدن او از قبر (*انجیل یوحنا* ۱۳۵۷: ۱۱: ۴۴-۳۹) را مورد تردید قرار می‌دهد و بدین ترتیب مرگ بی‌بازگشت خود را حتمی می‌داند. ضمن آنکه عبارتِ «هلمَّ یا عازر» (العازر، بیا) در مصراع‌های زیر، عین دستور مسیح به العازر (همان: ۱۱: ۴۳) برای زنده کردن و بیرون آوردن او از قبر است که سیّاب پس از موازی‌سازی خود با العازر و با توجّه به شرایط بیماری خود، با دیدهٔ انکار به آن می‌نگرد:

«عَیناهُ فِی الظَلامِ تَسرِبانِ کَالسَّفینِ./ بَأیِّ حَقلٍ تحلمانِ؟ أیمَا نَهَر؟/ بِعودَةِ الأبِ الکَسیحِ مِن قَرارَةِ الضَریحِ؟/ (أمیِّتٌ فَیهتفَ المَسیحُ/ مِن بَعدِ أن یُزَحزِحَ الحَجَر:/ "هلمَّ یا عازَر"؟)» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۴۳۱)

(چشمان او [= غیلان] در تاریکی همانند کشتی حرکت می‌کنند./ رؤیای کدام کشتزار، کدام رود را در سر دارند؟/ آیا به فکر بازگشت پدر زمین‌گیر از آرامش گور است؟/ آیا مرده است، مسیح (ع) ندا دهد/ پس از تکان دادن سنگ قبر:/ «العازر بیا»؟)

ماجرای زندگی پیامبر (ص)

رویکرد جسورانهٔ سیّاب به اسطوره‌ها و ماجراهای تاریخی، دخل و تصرّفات او در زندگی پیامبر اسلام (ص) در شعر «مدینة السندباد» را نشان می‌دهد. با توجّه به احساس غیرتمندی مسلمانان نسبت به پیامبر اسلام (ص)، کمتر شاعری برای وصول به اغراض ادبی و فکری خود، به دخل و تصرّف در زندگی آن حضرت دست زده است؛ زیرا این دخل و تصرّف، در نظر مسلمانان اقدامی جسورانه است و رنگی از تحریف دارد. امّا سیّاب نه به قصد تحریف که برای نمایاندن هرچه بهتر اوضاع فاجعه بار عراق در زمان حکومت عبدالکریم قاسم، به دخل و تصرّفاتی در زندگی پیامبر (ص) پرداخته:

«هُمُ التتارُ أقبَلُوا، فَفی المَدی رُعاف،/ و شَمسُنا دَمٌ، وزادُنا دَمٌ علی الصِّحاف./ محمّدُ الیَتیمُ أحرَقُوهُ فَالمَساء/ یُضیءُ من حَریقه، وفارَت الدِّماء/ من قَدَمَیه، من یَدَیه، من عُیونه/ وأحرقَ الإلهُ فی جُفونه./ محمَّدُ النَّبیُّ فی "حراءَ" قَیَّدُوهُ/ فَسُمِّرَ النَّهارُ حَیثُ سَمَّرُوهُ./ غَداً سَیُصلَبُ المَسیحُ فی العِراق،/ سَتَأکُلُ الکِلابُ من دَمِ البُراق» (السیّاب ۲۰۰۵، ج۲: ۱۱۴)

(تَتَران آمدند، در افق خون‌ریزی است،/ آفتاب ما همه خون است، توشهٔ ما خون در دیسه./ محمّد (ص) آن یتیم را در آتش سوختند/ شامگاه از آتش او روشنا گیرد/ خون‌ها از پای و از دستان و از چشمان او فوّاره‌سان بیرون زده است/ و در

پلک‌های او ایزد را در آتش کردند./ محمّد (ص) آن پیامبر را در حرا در قید آوردند/ و آنجا که به چارمیخش بستند روز هم بر چارمیخ شد./ فردا در عراق مسیح را بر صلیب خواهند کرد،/ سگان از خون بُراق خواهند خورد.)

سوزاندن حضرت محمّد (ص) در آتش، در قید آوردن او در غار حرا، به چارمیخ بستن وی و شکنجه شدن و جاری گشتن خون از همهٔ اندام او، از دخل و تصرّفات و افزوده‌های شاعر به اصل زندگی پیامبر (ص) است. حتّی با دقّت در این مصراع‌ها می‌توان دریافت که در آن‌ها به نوعی تلفیق زندگی پیامبر (ص) از یک‌سو با داستان زندگی ابراهیم (ع) یعنی انداخته شدن در آتش (الانبیاء/ ۶۹-۶۸) و از سوی دیگر با زندگی مسیح (ع) (در قید آوردن، به چارمیخ بستن و خونین شدن همهٔ اعضا) دیده می‌شود و شاعر، مصایب زندگی پیامبران مذکور را به پیامبر اسلام (ص) نسبت داده است؛ به‌ویژه آنکه در لابه‌لای مصراع‌های مربوط به پیامبر، بر مصلوب شدنِ مسیح (ع) تأکید می‌کند و بدین ترتیب بین مسلمانان و مسیحیان عراق که با هم گرفتار استبداد و استعمار هستند، پیوندی برقرار می‌کند.

تقابل تاتار (نمادی از استعمارگران بیگانه و استبداد) و حضرت محمّد (ص) در این شعر، گویا از آن جهت است که ظهور پیامبر (ص) سرآغاز شکوه اسلام و ملّت عرب است، حال آنکه یورش مغولان به بغداد (مدینة السندباد) و سرنگون کردنِ خلافت عباسی، عامل نهایی انحلال ممالک اسلامی و انحطاط تمدّن اسلامی و عربی است. (زیدان ۱۳۷۹: ۸۵۹-۸۵۲؛ الفاخوری ۱۹۸۶: ۱۰۲۵-۱۰۲۴)

بُراق یکی دیگر از عناصر مرتبط با پیامبر (ص) که در شعر فوق مشمول دگردیسی شده است؛ به تعبیر شاعر، کشته شده و خونش خوراک سگان شده است. با توجّه به اینکه بُراق، اسب پیامبر (ص) در شب معراج برای عروج به آسمان بوده، می‌توان آن را نمادی از تعالی و کمال دانست و کشته شدن آن نیز می‌تواند نمادی از محو شدن این تعالی و کمال در نتیجهٔ سلطهٔ استبداد و استعمار

(تاتاران) باشد؛ صرف‌نظر از پلیدی سگ در روایات اسلامی، (ر.ک. حر عاملی ۱۴۰۹، ج۳: ۴۱۷-۴۱۵و۴۱۳) نکتهٔ قابل توجّه آن است که تاتارها سگ را باعث هبوط می‌دانند. (شوالیه و گربران ۱۳۸۲، ج۳: ۶۱۴) بر این اساس، تقابل سگ (نماد هبوط از نظر تاتاران) و بُراق (نماد عروج در روایات اسلامی) در این شعر که سیّاب به‌چارمیخ بسته شدنِ پیامبر (ص) و مسیح (ع) و کشته شدن بُراق را در پی یورش تاتار می‌داند، نکته‌ای در خور تأمّل است و این سؤال را پیش می‌آورد که آیا سیّاب به این اسطورهٔ تاتار آگاهی داشته و سگ را از این منظر و آگاهانه در تقابل با بُراق قرار داده است؟ با توجّه به ژرفای دانسته‌های اساطیری سیّاب، این مسأله دور از امکان نیست.

افزون بر این، از منظر دیگر، اسب در اساطیر همزاد خدایان باران و «محرم راز آب‌های بارورکننده است و مسیر زیرزمینی آب‌ها را می‌شناسد.» (شوالیه و گربران ۱۳۸۴ ج۱: ۱۵۱) بنابراین، کشته شدنِ براق با بی‌بارانی، خشکسالی، سترونی و مرگ حاکم بر فضای شعر پیوند می‌خورد تا آنجا که می‌توان گفت با توجّه به حضور گستردهٔ سایهٔ مرگ در این شعر، سگان نوشندهٔ خون براق (استبداد و استعمار) با سگ جهان مردگان یعنی سربروس که سیّاب در شعر «سربروس فی بابل» از اسطورهٔ آن بهره می‌جوید، موازی‌سازی شده‌اند؛ به‌ویژه آنکه نخستین کارکرد اسطوره‌ای سگ در سراسر جهان، پیوند آن با مرگ است. (ر.ک. شوالیه و گربران ۱۳۸۲، ج۳: ۶۰۲)

بر اساس آنچه تاکنون شرح داده شد، می‌توان گفت سیّاب در این بند از شعر، علاوه بر دخل و تصرّفات آشکار، اجزایی از اسطورهٔ تاریخی تاتار و ماجراهای زندگی پیامبر (ص)، ابراهیم (ع) و مسیح (ع) و حتّی اسطورهٔ سربروس را هنرمندانه با یکدیگر پیوند زده است و برای انتقال اندیشه‌های سیاسی ـ اجتماعی خویش و توصیف دقیق‌تر و شاعرانه‌تر اوضاع اسف‌بار عراق، به بازآفرینی تلفیقیِ

اسطوره پرداخته و همهٔ این شخصیّت‌ها و عناصرِ مجزّا را در یک عصر (دورهٔ معاصر) و یک مکان (عراق دورهٔ حکومت استبدادی عبدالکریم قاسم) در کنار هم قرار داده است.

نتیجه

دخل و تصرّف سیّاب در اسطوره‌ها، بسیار چشمگیر است؛ به گونه‌ای که اسطوره‌های ملّی، اسطوره‌های دینی و اسطوره‌های یونانی را در بر می‌گیرد. شیوه‌های گوناگون دگردیسی اسطوره‌ها در اشعار سیّاب یعنی تغییر کارکرد شخصیّت‌های اساطیری، اضافه کردن عناصری به اصل اسطوره و تغییر در بخش‌های گوناگون اسطوره به‌ویژه پایان‌بندی آن، عمدتاً در جهت تغییر درون‌مایهٔ اصلی اسطوره بوده است. همچنین سیّاب به شیوهٔ بازآفرینی تلفیقی اسطوره، علاقهٔ خاصّی داشته است.

مهم‌ترین هدف سیّاب از دگرگونی اسطوره‌ها، تطابق آن‌ها با شرایط دورهٔ معاصر و به‌ویژه رویکردهای سیاسی‌اجتماعی او بوده است. علاوه بر استفاده از ظرفیّت دگردیسی اسطوره‌ها برای تصویرپردازی و مضمون‌آفرینی، تجربه‌های زندگی شخصی سیّاب به خصوص بیماری سخت وی نیز در این دگردیسی‌ها مؤثّر بوده است. در مجموع، با توجّه به دو دورهٔ متفاوت از زندگی شاعرانه و سیاسی ـ اجتماعی سیّاب یعنی دورهٔ امید و مبارزه و دورهٔ یأس و انفعال ناشی از شکست آرمان‌های سیاسی ـ اجتماعی شاعر و بیماری لاعلاج وی، دگردیسی‌های او در اسطوره‌ها در هریک از این دو دوره، تابع آن دوره و وضعیّت فکری، روحی و حتّی وضعیت جسمانی شاعر بوده است. از این منظر، دگردیسی اسطوره‌ها را در اشعار سیّاب می‌توان به دو دستهٔ متفاوت دسته‌بندی کرد: نخست،

دگردیسی ناشی از روحیّهٔ امید و مبارزه؛ در این نوع دگردیسی، عناصر و درون‌مایهٔ اسطوره در جهت بازتاب امیدواری شاعر و القای آن به مخاطب، دچار دخل و تصرّف شده است. نظیر دگردیسی اسطورهٔ سیزیف در شعر «رسالة من مقبرة» (پایان ناخوشایند ▪ پایان خوشایند). دوم، دگردیسی ناشی از روحیّهٔ یأس و انفعال و واخوردگی؛ در این نوع دگردیسی برعکس نوع نخست، شخصیّت‌ها و درون‌مایه‌های اساطیری در جهت بازتاب یأس و انفعال شاعر، بازآفرینی شده‌اند. نظیر دگردیسی در اسطورهٔ سندباد در شعر «رحل النهار» و دگردیسی اسطوره‌هایی مانند مسیح (ع)، العازر، تموز/ آدونیس و ایشتار در شعر «مدینة السندباد» (پایان یا کارکرد خوشایند ▪ پایان یا کارکرد ناخوشایند). با توجّه به غلبهٔ دگردیسی نوع دوم در اشعار سیّاب، می‌توان گفت دخل و تصرّفات سیّاب در اسطوره‌ها بیشتر تحت تأثیر قطب یأس‌آلود روحیّهٔ او و به تبع آن، تغییر درون‌مایهٔ اسطوره از امیدواری به یأس بوده است.

پی‌نوشت

(۱) در این نوشتار مقصود از اسطوره، صرفاً داستانی غیر واقعی نیست، بلکه اسطوره با توسّع معنایی در نظر گرفته شده و زندگی ویژه و اسطوره‌گونهٔ شخصیّت‌های دینی نظیر مسیح (ع) و پیامبر (ص) نیز به علّت استفادهٔ نمادین سیّاب از آن‌ها، در این مقاله ـ همانند پژوهش‌های مشابه ـ مدّنظر قرار گرفته‌اند.

(۲) شهری بزرگ در الجزایر

(۳) علاوه بر این، به تعبیر هرودوت، اطلس کوهی در آفریقای شمالی است (ر.ک. گریمال ۱۳۷۸، ج۱: ۱۲۶) و از این منظر با الجزایر که در شمال آفریقا واقع است، تناسب دارد.

(۴) مقصود از خدایان پیشاالمپی، تیتان‌ها است که از دودمان اوّلیّهٔ خدایان یونان بودند و در جنگ با خدایان المپی (زئوس و خدایان پیرامون او) شکست خوردند و قدرت را از دست دادند. (همان، ج۲: ۹۰۳-۹۰۲)

(۵) در ارجاعات مربوط به انجیل، عدد سمت راست، معرّف شمارهٔ باب و عدد سمت چپ بیانگر شمارهٔ آیه است.

کتابنامه

القرآن الکریم.

اسماعیل، عزالدین. بی‌تا. *الشعر العربی المعاصر قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة*. دارالفکر العربی.

اسوار، موسی. ۱۳۹۱. *از سرود باران تا مزامیر گل سرخ (پیشگامان شعر امروز عرب)*. تهران: سخن.

انجیل عیسی مسیح: ترجمهٔ تفسیری عهد جدید. ۱۳۵۷. تهران: سازمان ترجمهٔ تفسیری کتاب مقدّس.

بیضون، حیدر توفیق. ۱۹۹۱. *بدر شاکر السیّاب رائد الشعر العربی الحدیث*. بیروت: دارالکتب العلمیه.

جبر شعث، احمد. ۲۰۰۲. *الاسطورة فی الشعر الفلسطینی المعاصر*. فلسطین: مکتبة القادسیة للنشر و التوزیع.

حر عاملی، محمّدبن حسن. ۱۴۰۹. *وسایل الشیعة*. ج ۳. قم: مؤسسة آل البیت علیهم السلام.

حسن‌پور آلاشتی، حسین و مراد اسماعیلی. ۱۳۸۸. «تحلیل اسطوره‌ها در اشعار سیاوش کسرایی». *ادب‌پژوهی*. س۳. ش ۹. صص ۱۰۶-۸۹.

حلاوی، یوسف. ۱۹۹۴. *الاسطورة فی الشعر العربی المعاصر*. بیروت: دار الآداب.

دنقل، امل. ۱۹۸۷. *الأعمال الشعرّیة الکاملة*. القاهرة: مکتبة مدبولی.

رجایی، نجمه. ۱۳۸۱. *اسطوره‌های رهایی (تحلیل روان‌شناسانهٔ اسطوره در شعر عربی معاصر)*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

رزوق، أسعد. ۱۹۵۹. *الاسطورة فی الشعر المعاصر*. بیروت: دار الحمراء.

زیدان، جرجی. ۱۳۷۹. *تاریخ تمدّن اسلام*. ترجمهٔ علی جواهرکلام. تهران: امیرکبیر.

سلیمی، علی و پیمان صالحی. ۱۳۹۰. *«بررسی تطبیقی اسطورهٔ سندباد در شعر بدر شاکر السیّاب و خلیل حاوی»، مجلّهٔ زبان و ادبیّات عربی (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد). س۳. ش ۴. صص ۹۳-۷۷.*

السیّاب، بدر شاکر. ۲۰۰۵. *دیوان*، ج۲. بیروت: دار العودة.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. ۱۳۸۰. *شعر معاصر عرب*. تهران: سخن.

شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۸۲. *فرهنگ نمادها*. تحقیق و ترجمهٔ سودابه فضایلی. ج۳. تهران:

جیحون.

ـــــــــــــــ . ۱۳۸۴. *فرهنگ نمادها*. تحقیق و ترجمهٔ سودابه فضایلی. ج ۱. تهران: جیحون.

صفایی، علی و علیرضا قاسمی. ۱۳۹۴. «تحلیل تطبیقی شعر مرد مصلوب احمد شاملو و المسیح بعد الصلب بدر شاکر السیّاب»، *پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی*. س۳. ش۲. صص ۹۸-۷۱.

الضاوی، احمد عرفات. ۱۳۸۴. *کارکرد سنّت در شعر معاصر عرب*. ترجمهٔ سیّدحسین سیّدی. مشهد: دانشگاه فردوسی.

طسوجی، عبداللطیف. ۱۳۹۵. *هزار و یک شب*. ج ۳. تهران: آتیسا.

عبّاس، إحسان. ۱۹۷۸. *اتجاهات الشعر العربی المعاصر*. الکویت: المجلس الوطنی للثقافه و الفنون و الآداب.

عرب، عبّاس. ۱۳۸۳. *ادونیس در عرصهٔ شعر و نقد معاصر عرب*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

علی التوتر، عبدالرضا. ۱۹۸۵. *القناع فی الشعر العربی المعاصر*. بغداد: مرحلها الرواد.

الفاخوری، حنّا. ۱۹۸۶. *الجامع فی تاریخ الادب العربی*. بیروت: دار الجیل.

فرزانه، سیّد بابک و علی علی‌محمّدی. ۱۳۹۱. «اسطوره در شعر أدونیس و شاملو». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۸. ش۲۹. صص ۴۰-۱۹.

فریزر، جیمز. ۱۳۸۶. *شاخهٔ زرّین*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

گری، جان. ۱۳۷۸. *اساطیر خاور نزدیک (بین‌النهرین)*. ترجمهٔ باجلان فرّخی. تهران: اساطیر.

گریمال، پیر. ۱۳۷۸. *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ احمد به‌منش. ج۲. تهران: امیرکبیر.

المقالح، عبدالعزیز. ۱۹۸۳. *المجموعة الکاملة*. بیروت: دار العودة.

همیلتون، ادیت. ۱۳۷۶. *سیری در اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.

پرتال جامع علوم انسانی

English sources

Homer. (1996). *The Odyssey*. Tr. by Robert Fagles. New York: Penguin Books.

Al-Ma n , Raghad Adn n Suleiman. (2012). T.S. Eliot s influence and Badr kir Al-Sayy b s Individual Talent in A City Without Rain , *International Journal of Arts and Commerce*. Vol. 1, No. 2. Pp. 78-89.

Neimneh. d and Zainab Al-Qaisi. (2015). The Poetry of B.S. Al-Sayy b: Myth and the Influence of T.S. Eliot , *International Review of Social Sciences and Humanities*. Vol. 9. No. 1. Pp. 178-192.

References

Holy Qurān.

Abb s, Ehs n. (1978/1357SH). *Tendencies of Contemporary Arabic Poems*. Koveyt: Al-majles al-vatan lelsaq fat and al-fon nand al-d b.

Al Al-tawtar, Abd-ol-Rez . (1985/1364SH). *Masked in contemporary Arabic poetry*. Baqd d: Marhalh al-rav d.

Arab, Abb s. (2004/1383SH). *Adonīs dar arse-ye še'r va naqd-e mo'āser-e arab*. Ma hd: Ferdows Univrsity.

Asv r, M s (2012/1391SH). *Az sorūd-e barān tā mazāmīr-e gol-e sorx*. Tehr n: Soxan.

Boyzone, heydar towf q. (1991/1370SH). *Badr Šāker Al-sayyāb: Pioneer of New Arabic Poetry*. Beir t: Dr al-ket b al- lem ya.

Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant. (2005/1384SH). *Farhang-e Namād-hā* (*Dictionary of Symbols)*. Tr. by S dbe Faz yel . 1st Vol. Tehr n: Jeyh n.

_____. (2003/1382SH). *Farhang-e Namād-hā* (*Dictionary of Symbols)*. Tr. by S dabe Faz yel . 3rd Vol. Tehr n: Jeyh n.

Donqol, Amal. (1987/1366SH). *Complete Poetry Work*. Q here: Maktabat Madb l .

Esm , lEzzedd n(n.d). *Contemporary Arabic Poem: Technical and Semantic Issues*. Q here: D r al-fekr al-arab .

Al-F x r Ḥann . (1986/1365SH). *History of Arabic Literature*. Beir t: Dr al-jayl.

Farz ne, Seyyed B bak & Al Al mhammad .(2012/1391SH). Ost redar e-e Adon sva ml . *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature*. *Islamic Azad University- South Tehrān Branch*. No. 29. Pp. 19-40.

Al-sayy b, Badr ker. (2005/1384SH). *Dīvān*. 2nd Vol. Beir t: Dr al-wrdat.

Al-z v Aḥmad Araf t. (2005/1384SH). *Kārkard-e Sonnat dar še'r-e mo'āser-e arab* (*Heritage Application in the Contemporary Arabic Poetry)*. Tr. by Seyyed Hossein Seyyed . Ma hd: Ferdows University.

Frazer, James. (2007/1386SH). *Šāxe-ye zarrīn* (*The Golden Bough)*. Tr. by K zem F r mrzand. Tehr n: g h.

Enjīl-e sMasīh: Tarjeme-ye Tafsīrī (Gospel of Jesus Christ: Interpreting translation). (1978/1357SH). Tehr n: agency of Interpreting translation of Holy book.

Gray, John. (1999/1378SH). *Asātīr-e xāvar-e nazdīk (Near eastern mythology)*. Tr. by Mohammad Hossein B jel n Farrox .Tehr n: As t r.

Grimal, Pierre. (1999/1378SH). *Farhang-e asātīr-e×yūnān va rūm* (*Dictionary of Greek and Roman mythology)*. Tr. by Ahmad Behmane 2 Vols. Tehr n: Am rkab r.

Hal w Y sof. (1994/1373SH). *Myth in Contemporary Arabic Poetry*. Beir t: Dr al- d b.

Hasanp r l t, Hossein & Mor d Esm l (2009/1388SH). Tahl l-e ost reh dar a r-e S y va Kasr e *Adab-pažūhī*. No. 9. Pp. 89-106.

Hemilton, Edith. (1997/1376SH). *Seyrī dar asātīr-e yūnān va rūm* (*A Garlic in Greek and Rome mythology)*. Tr. by Abdolhossein ar yf n. Tehr n: As t r.

Horr-e mel , Mohammad ebn-e Hasan. (1988/1409AH). *Vasāyel Aal-šī'a*. 3rd Vol. Qom: l al-bayt.

Jabr a s, Ahmad. (2002/1381SH). *Myth in Contemporary Palestinian Poetry*. Palest ne: Makbat Al-q des yat Lelna r va Al-towz .

Al-M. q leh, Abdolaz .z (1983/1362SH). *Full Set*. Beir t: D r al-wrd. t.

Raj e , Najme. (2002/1381SH). *Ostūre-hā-ye rahāeī*. Ma hd: Ferdows Univrsity.

Raz q, As ad (1959/1338SH). *Myth in Contemporary Poetry*. Beir t: D r al-hamr .

Saf e , Al & Al re Q sem . (2015/1394SH). Tahl l-e Tatb q -ye e -e Mard-e Masl be Ahmad ml va Al-mas lBa dal-Salb-e Badr ker al-sayy b . *Fasl-nāme-ye Pažūheš-hā-ye Adabīyāt-e Tatbīqī*. No. 6. Pp. 71-98.

Sal m , Al & Peym n S leh (2011/1390SH). Barres -ye tatb q -ye ost reye Sandb d dar e-e Badr ker al-sayy b va Xal l H v . *Zabān va Adabīyāt-e Arabī*. No. 4. Pp. 77-93.

af Kadkan , Mohammad Rez . (2001/1380SH). *Še'r-e mo'aser-e arab*. Tehr n: Soxan.

Tas j, Abdollat f (2016/1395SH). *Hezār-o yek šab*. 3rd Vol. Tehr n: t s .

Zeyd n, Jorj. (2000/1379SH). *Tārīx-e Tamaddon-e eslām* (*History of Islamic Civilization)*. Tr. by Al al herkal m. Tehr n: Am rkab .r