

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال چهارم، شماره ۱۴، تابستان ۱۳۹۳ هـ ش / ۱۴۳۵ هـ ق / ۲۰۱۴ م، صص ۴۵-۷۳

پژوهشی تطبیقی در عناصر روایت «مرد مصلوب» اثر احمد شاملو و «المسیح بعد الصلب» سروده بدر شاکر السیاب^۱

حسین کیانی^۲

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شیراز، ایران

داود نجاتی^۳

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان، ایران

چکیده

احمد شاملو در ادبیات فارسی و بدر شاکر السیاب در ادبیات عربی، از شاعرانی هستند که مضمون‌های گوناگونی را در قالب شعر روایی، ارائه نموده‌اند؛ تا به وسیله آن، مفاهیم ژرف‌تر و گسترده‌تری را به مخاطب خود عرضه نمایند. این پژوهش، کوششی در بررسی تطبیقی عناصر مشابه روایت، بر اساس رویکرد نقدی ادبیات تطبیقی (مکتب آمریکایی)، در قصیده «مرد مصلوب» اثر احمد شاملو و قصیده «المسیح بعد الصلب» سروده سیاب، به هدف دستیابی به زیباشناختی عناصر روایی دو شاعر و استفاده آن‌ها از ابزارها و فضاها تکنیکی و هنری روایت در این دو سروده است. پژوهش حاضر، نشان می‌دهد که هر دو شاعر در روایت خود، از عناصر روایی مانند پیرنگ، صحنه‌پردازی، کشمکش، گفتگو، وصف، زاویه دید و بن‌مایه، به شکل هنرمندانه‌ای بهره گرفته و با آفرینش تصاویر و فضا سازی‌های مناسب، تأثیر چشمگیری بر ذهن و روان مخاطب بر جای گذاشته‌اند.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، شعر معاصر فارسی و عربی، روایت، احمد شاملو، بدر شاکر السیاب.

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۵/۲۰

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۳/۲۰

۲. رایانامه: Hkyanee@yahoo.com

۳. رایانامه نویسنده مسئول: D_nejati1364@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. بیان مسأله و ضرورت پژوهش

داستان‌ها، با ظرفیت شاعرانه و سمبولیک و تأویل‌پذیری که دارند؛ در هر دوره‌ای، بنا به شرایط و اوضاع خاص اجتماعی، می‌توانند بار معنایی جدیدی را بپذیرند و از رهگذر تأویلی دیگرگون، نماد بعضی اندیشه‌ها و حوادث نو در زمینه رخدادهای سیاسی و اجتماعی جامعه و عواطف شخصی شاعر واقع گردند. این نوع برداشت از داستان‌ها، «به شیوه روایت آن‌ها و قدرت تخیل شاعر در تطبیق آن‌ها با زیر و بم‌های رویدادهای اجتماعی و احوال روحی و عاطفی وی بستگی دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۸۲). در ادبیات معاصر فارسی و عربی، نمونه‌های متنوع و گسترده‌ای از داستان‌ها وجود دارد که شاعر در آن‌ها به شیوه روایت و با بهره‌گیری از عناصر داستانی، به بیان اوضاع و احوال جامعه خود می‌پردازد و عکس‌العمل ذهنی و عاطفی خویش را نسبت به مسائل و پیشامدهای گوناگون، تصویر می‌کند. از جمله داستان‌هایی که شاعران به آن دل‌بستگی فراوان داشته و تقریباً از تمام زیر و بم‌های آن به صورت‌های گوناگون استفاده نموده‌اند؛ داستان سرگذشت حضرت مسیح (ع) است. قصیده «مرد مصلوب» سروده احمد شاملو شاعر نوگرای ادبیات فارسی و قصیده «المسیح بعد الصلب» (مسیح پس از بردار کشیده شدن) سروده شاعر نوگرای ادبیات عربی بدر شاکر السیاب، از مهم‌ترین نمونه‌های روایت داستان مسیح (ع) به شمار می‌آیند که در هر دو روایت، به بهترین وجه، از ظرفیت‌ها و استعداد‌های روایت داستان، برای بیان اندیشه‌ها و انتقال عواطف بهره گرفته شده است. این پژوهش بر آن است تا این دو قصیده را در عناصر روایت و چگونگی پرداخت موضوع و ابزارهای شاعرانه و جوهر شعری هر دو شاعر، به هدف دست‌یابی به جنبه‌های زیباشناختی دو روایت و شیوه‌ها و ظرفیت‌های عناصر روایی در آن‌ها، مقایسه و تطبیق نماید.

۱-۲. پیشینه پژوهش

در ادبیات معاصر فارسی و عربی، کتابی که به شکل اختصاصی عناصر داستانی را در اشعار روایت‌محور مورد کنکاش قرار داده باشد؛ یافت نمی‌شود. فقط در برخی از کتاب‌های نقدی، به شکل کوتاه و در کنار دیگر موضوعات به این موضوع اشاره شده است. اما پژوهش‌هایی به صورت مقاله در ادبیات فارسی و عربی، به نگارش درآمده است:

مرتضوی (۱۳۸۸) که با روش توصیفی به ذکر دوره‌های روایت و عناصر آن در شعر اخوان پرداخته و نتیجه گرفته است که در عرصه شعر اخوان، ساختار خطی روایت به هیچ روی رعایت نمی‌شود و

شاعر به دست چین و گزینش عناصری روی می آورد که لحنی روشن و زنده به شیوه بیان وی ببخشد. شادروی منش و برامکی (۱۳۹۱) که به شیوه تحلیلی - توصیفی به بررسی و تحلیل شگردهای اخوان در منظومه‌های روایی خود پرداخته و بیان داشته است که روایت‌های وی با وجود استفاده از شگردهای داستان‌نویسی، همچنان در اصل و جوهر خود، شعر باقی مانده‌اند. رخشنده‌نیا و روشنفکر (۱۳۹۱) که تحلیلی ساختارگرا بر کارکرد زیباشناختی و معنایی عناصر داستان در روایت شاعر و پادشاه ستمگر سروده ایلیا ابوماضی داشته‌اند و داستان را وسیله‌ای برای بیان درون‌مایه و ابلاغ رسالت اخلاقی او در جامعه دیده‌اند. گودرزی لمراسکی (۱۳۹۱) که با روش تحلیل محتوا به بررسی انواع شخصیت در روایت «سوگنامه حلاج» صلاح عبدالصّبور پرداخته و به این نتیجه رسیده است که به کمک این نمایشنامه‌روایی، اندیشه‌های واقع‌گرایانه نویسنده به نمایش گذاشته و با به کارگیری عنصر گفتگو شخصیت‌های داستان معرفی شده است.

این پژوهش، در پی آن است که با رویکرد نقدی ادبیات تطبیقی مکتب آمریکایی، به بررسی عناصر روایی در دو سروده «مرد مصلوب» و «المسیح بعد الصّلب» پردازد و علاوه بر تصویر جلوه‌های زیباشناختی عناصر روایی آن‌ها، چگونگی بهره‌گیری این دو شاعر از اسلوب روایت‌پردازی را در جهت پیشبرد اهداف، روشن نماید.

۱-۳. روش پژوهش

این پژوهش برای دستیابی به هدف خود، مکتب آمریکایی در ادبیات تطبیقی را به عنوان روش پژوهش انتخاب کرده است. این مکتب بر جنبه ادبی متون تأکید دارد و در پی کشف و بررسی پیوند میان ادبیات و دیگر زمینه‌های شناختی است. در روش پژوهش این مکتب، آنچه اهمیت دارد؛ این است که متن ادبی، محور پژوهش قرار گیرد تا زیبایی‌های آن روشن گردد. بنابراین، عناصر تاریخی و سیاسی و اختلاف زبان در این روش در کانون توجه پژوهشگر نیست.

در این مقاله، ابتدا دو قصیده «مرد مصلوب» از احمد شاملو و «المسیح بعد الصّلب» بدر شاکر سیاب که علاوه بر مشابهت در عنوان، به داستان بردار کردن مسیح (ع) پرداخته بودند؛ انتخاب شد. پس از دقیق خوانی، روشن گردید که عنصر روایت در این دو سروده، به دو دلیل زیر سبب زیبایی و ماندگاری متن شده است:

۱. هر دو شاعر، تکنیک روایت را دست‌آویز بیان اندیشه‌های اجتماعی - سیاسی خود از رهگذر داستان نمادین بر دار کشیدن مسیح قرار داده‌اند.

۲. در هر دو شعر، عناصر روایت بسیار هوشمندانه و در راستای پیشبرد داستان و تأثیر محسوس‌تر بر مخاطب به کار گرفته شده است.

به همین دلیل، بررسی عناصر روایت، به عنوان موضوع انتخاب گردید و دو سروده‌ی روایی، از دیدگاه عناصر روایت، مورد نقد و تحلیل قرار گرفت.

۴-۱. سؤال‌های پژوهش

۱. آیا می‌توان این دو شعر را نمونه کاملی از روایت داستانی به شمار آورد؟

۲. کدام‌یک از عناصر روایت در این دو شعر نمود بیشتری یافته است؟

۳. کارکرد زیباشناختی این عناصر، در این دو روایت کدام است؟

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. رویکرد نقدی (مکتب آمریکایی)

از آنجا که رویکرد تاریخی ادبیات تطبیقی (فرانسوی) به جنبه ارزش هنری آثار توجهی نداشت و تنها در خدمت ارتقاء و غنا بخشیدن به زبان و ادبیات ملی بود؛ انتقادهای فراوانی را به دنبال داشت که زمینه را برای ظهور «مکتب آمریکایی» مهیا نمود. «رنه ولک» پیشگام و پیشتاز مکتب آمریکایی در سال ۱۹۵۸ م در سخنرانی خود با عنوان «أزمة الأدب المقارن» در نقد مکتب فرانسوی، شیوه جدیدی را پیشنهاد داد که به عنوان مکتب آمریکایی شناخته می‌شود. به اعتقاد وی «ادبیات تطبیقی بی‌توجه به موانع سیاسی، نژادی و زبانی به بررسی ادبیات می‌پردازد» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۵۸). به عبارت دیگر، ادبیات تطبیقی در مکتب آمریکایی، شیوه‌ای برای فراتر نگرستن و برون شدن از موانعی به نام مرزهای ملی است. بنابراین، در این مکتب برخلاف مکتب فرانسه به روابط میان ادبیات مختلف بر مبنای اصل تأثیر و تأثر توجهی نمی‌شود، آنچه در این مکتب اصالت دارد، اصل تشابه و همانندی است (نک: الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰). به بیان دیگر، پیروان مکتب آمریکایی با تغییر نگرش در سؤالات و فرضیه‌های اصلی حوزه تطبیقی، تلاش داشته‌اند دامنه مطالعات را از حوزه ادبیات محض، به دیگر حوزه‌های فکری بکشانند و مجال گسترده‌تری را برای پژوهش‌های سنجشی فراهم آورند. از این رو، پژوهشگران مکتب آمریکایی، ادبیات را به عنوان یک کلیت مورد مطالعه قرار داده‌اند و مقایسه ادبیات را با هنرها، علوم و معارف انسانی ممکن می‌دانند (نک: نظری منظم، ۱۳۸۹: ۲۲۹). از دیگر خصوصیات این مکتب، می‌توان به مشروط نکردن مطالعه به رابطه تاریخی بین دو اثر اشاره نمود. پیش شرطی که حذف آن، دامنه گسترده‌تر و ابعاد تازه‌تری را فراوری ادبیات تطبیقی می‌گشاید. درنهایت، می‌توان اصول اساسی

مکتب آمریکایی را در بررسی جنبه‌های گوناگون «ادبیت»، «زیباشناسی»، «هنر» و «توجه به نقد و تحلیل» خلاصه نمود (رویکرد زیباشناختی ادبیات تطبیقی).

بنابراین، بر اساس مبانی این مکتب، مسائل ادبی و زیباشناسی و نقدی، سنگ بنای پژوهش‌های ادبی به شمار می‌آید و از این جهت، بررسی عناصر روایت در شعر شاملو و سیاب، می‌تواند زمینه مناسبی برای پژوهش در این رویکرد ادبیات تطبیقی باشد.

۲-۲. روایت^۱ و عناصر آن

شاعران از رهگذر اشعار خود، به بیان و انتقال تجربه‌ها، اندیشه‌ها و آرمان‌های خود می‌پردازند. در این فرایند، «هر نوع تجربه را که صرفاً با فعل گذشته نقل شده باشد، روایت دانسته‌اند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹) و از اینجا پیوند ناگسستگی و ارتباط تنگاتنگ روایت با نقل آشکار می‌شود. بنابراین، روایت در حقیقت، «بازگفته یا متنی است که به نقل واقعه، حدیث، خبر و ماجرای می‌پردازد» (کمری، ۱۳۸۹: ۳۰). عنصر آشکاری که تمام تعاریف روایت به آن اشاره داشته‌اند؛ «داستان‌گویی» است، زیرا «روایت بیانگر داستان یا حامل آن است» (لیوینگستون، ۱۳۸۴: ۲۰۰). از این رو، «چنان‌چه در شعری از لحن روایت‌گرایانه استفاده شود؛ افزون بر قابلیت‌های شاعرانه، شعر دارای خصلت روایی می‌شود و در آن نوعی تحرّک، نزدیک به حرکت داستانی به وجود می‌آید» (باقی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۱۸). این داستان‌گویی از رهگذر شعر، سبب پیدایش اشعاری به نام «شعرهای روایی» گردید. شعر روایی، ریشه در ادبیات قدیم دارد؛ اما در ادبیات معاصر، ظهور و تبلوری نو یافته و در خدمت «عادات، اخلاق و گرایش‌های فکری و عاطفی ملت‌هاست» (رخشنده‌نیا و روشنفکر، ۱۳۹۱: ۱۰۶). در ادبیات فارسی و عربی، نمونه‌های متنوع و گسترده‌ای وجود دارد که شاعر به شیوه «روایت» و با کمک عناصر داستانی، به شرح رخدادها و بیان اندیشه‌هایش می‌پردازد. از آنجا که «نوع روایت، بستری مناسب برای گزارش واقعه است و اگر بپذیریم که هیچ واقعه‌ای از پیوند با تأثرات اجتماعی جدا نیست، راوی کسی است که بین داده‌های جامعه‌شناختی عصر و نمودهای تاریخی پیوند برقرار کرده است» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ۱۸۹). بخش عمده‌ای از ادبیات معاصر فارسی و عربی را روایت‌ها و درام‌های منظوم تشکیل می‌دهند. شناخت عناصر روایت این‌گونه سروده‌های روایی، از سویی مخاطب را در درک عمیق‌تر و درست‌تر شگردهای ادبی به کار رفته در آن‌ها، یاری می‌رساند و از دیگر سو، درک معانی ژرف و فهم دقیق

شبکه‌های معنایی، در بسیاری از موارد، در گرو شناختن عناصر روایی به کار رفته در آن است. احمد شاملو و بدر شاکر السیاب شاعرانی راویت‌گو هستند که از تکنیک هنری روایت، به عنوان ابزاری کارآمد برای انتقال اندیشه‌ها و پیشبرد آمل و اهداف اجتماعی خویش بهره برده‌اند، چراکه روایت، سازگارترین فرم بیان با ذهن و روان بشر به شمار می‌آید و به خاطر قدرت بالا در عرصه انتقال مفاهیم، طیف گسترده‌ای از مخاطبان را داراست. چیزی که به شعرهای روایی این دو شاعر، برجستگی ویژه‌ای می‌بخشد؛ شیوه‌ها و شگردهای آن‌ها در روایت است که خواندن چندباره آن اشعار را برای خواننده لذت‌بخش می‌نماید. برای آشنایی بیشتر و بهتر با شگردهای هنری و بیانی روایت و نیز درک و دریافت عمیق‌تر اندیشه‌های موجود در آن، به بررسی مهم‌ترین عناصر داستان در دو روایت «مرد مصلوب» شاملو و «المسیح بعد الصلب» سیاب می‌پردازیم.

۲-۳. بررسی تطبیقی دو سروده

۲-۳-۱. روایت «مرد مصلوب»

شعر «مرد مصلوب» شاملو که در دفتر «مدایح بی‌صله» آمده است؛ واپسین لحظات حیات مسیح (ع) را روایت می‌کند. مرد مصلوب «یکی از قوی‌ترین اشعار شاملو از منظر فضاسازی، نمادپردازی و استفاده از محورهای مختلف موسیقی است. این شعر در عین اینکه متضمن معانی ضمنی است، مرثیه‌ای است که به قصد جاودانه سازی حماسه‌ای شگرف، برجستگی و عظمتی بی‌نظیر یافته است» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۲۲). این روایت نمایشنامه‌گون، از دو وجه مجزا و در سکانس‌هایی کاملاً سینمایی پرداخت شده است؛ چراکه «احمد شاملو علاوه بر اینکه به تصاویر سینمایی علاقه داشته، از فن سینما نیز اطلاعات کافی داشته است و از این اطلاعات، به بهترین نحو در تصویرسازی اشعار خود سود برده است» (طاهری، ۱۳۹۰: ۹۱). جنبه نمایشی این شعر به گونه‌ای است که پیش از آنکه کلمات آن به گوش خواننده برسد؛ تصویر نمایشی آن در ذهن و خیالش تداعی و ترسیم می‌شود، چراکه به طور کلی «تصویرسازی در اشعار احمد شاملو در قدم اول، از سه عنصر «واقع‌گرایی ادبی»، «تخیل مبتنی بر همانند پنداری» و «توصیف» سرچشمه می‌گیرد و تصویر ساخته شده به وسیله این سه عنصر، با بهره‌گیری از «معجاز»، در محور جایگزینی کلام، به دلالت‌های ضمنی راه می‌یابد» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۶۲). مرد مصلوب، در یک سو، بی‌تابی‌ها و سخنان عیسی ناصری (ع) را بر صلیب به تصویر می‌کشد و در سوی دیگر، چهره درهم و آشفته یهودا اسخریوتی به نمایش گذاشته شده است. شاملو در این شعر، از شگرد

هنری روایت «چند صدایی» یا «چند کانونی» بهره گرفته است؛ به گونه‌ای که صدای «مسیح»، «یهودا»، «درد» و «جاودانگی» به باز نمود روایت، کمک شایانی نموده است.

۲-۳-۲. روایت «المسیح بعد الصّلب»

قصیده «المسیح بعد الصّلب: مسیح پس از بر دار شدن» از بدر شاکر السّیاب در هفت بند، تجربه 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 چهره خویش می‌زند و با استفاده از 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 الصّلب» شعری است که به قصد جاودانه‌سازی یک حماسه از جنس مقاومتی هدفمند، به رشته تحریر درآمده است. «در این قصیده، سیاب ضمن یکی شدن با شخصیت مسیح، خویشتن را مسیحی می‌داند که باید در راه تولّد دوباره بنیان فکری ملت رنج‌دیده و عقب‌نگه داشته شده خویش با ایمان قلبی به ایده فدادهی هدفمندانه جان‌فشانی کند» (رجایی و حبیبی، ۱۳۹۰: ۹۰). شاعر در این قصیده روایت محور، «برخی ویژگی‌های مسیح را برای خویش امانت می‌گیرد و پاره‌ای از خصوصیات تجربه ویژه خود را نیز به مسیح (ع) نسبت می‌دهد و به این شکل، شخصیتی واحد را ترسیم می‌کند» (رجایی، ۱۳۸۱: ۱۰۹). پایه‌های اصلی این شعر روایت‌گونه، بر سه عنصر «توصیف»، «تصویر» و «مونولوگ» طرح‌ریزی شده و در این میان، مونولوگ در بافت روایی، نقش محوری و کلیدی‌ای 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.

۲-۳-۳. پیرنگ^۱

طرح یا پیرنگ «ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهایی است که داستان را تشکیل می‌دهد» (پرین، ۱۳۷۸: ۲۰) و از بین عناصر داستانی، «از شاخص‌ترین و مؤثرترین عناصر است؛ به این دلیل که طرح، نقشه کار یا رئوس مطالب یا چارچوب داستان است» (یونسی، ۱۳۷۹: ۹) و همچنین، زنجیره ساختاری آن را تشکیل می‌دهد. این اصطلاح، «از هنر نقاشی وام گرفته شده است و آن طرحی است که نقاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند» (جعفری، ۱۳۹۱: ۹۴). نقطه اشتراکی که در میان

تعاریف گوناگون از این مفهوم وجود دارد این است که «پیرنگ با توالی وقایعی ارتباط دارد که تلویحاً یا آشکارا بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده‌اند یا علاوه بر پیوستگی زمانی، رابطه علت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد» (اکرمی و پاشایی، ۱۳۹۲: ۵).

هر دو روایت مرد مصلوب و المسیح بعد الصلّب، دارای مقدمه، تنه و بخش پایانی می‌باشند که حوادث و وقایع تشکیل دهنده آن، بسان حلقه‌های زنجیر به هم پیوسته‌اند. دو روایت، تصویر تصلیب مسیح را به عنوان مقدمه روایت خود، فراروی خواننده به نمایش می‌گذارند، آنگاه با سیر حوادثی، تنه و درون‌مایه روایت برای مخاطب تصویر می‌شود تا در پایان روایت، مخاطب را نیز در نتیجه‌گیری منطقی از روایت خود، دخیل دهند و از این رهگذر، روند انتقال مفاهیم ذهنی خود را به او آسان‌تر نمایند. چارچوب اصلی هر دو، روایت داستان بردار کردن مسیح (ع) است. طرح روایت مرد مصلوب شاملو، چندان پیچیده و تو در تو نیست، غلبه نظم طبیعی حوادث در آن باعث شده تا رخدادها به گونه‌ای هم‌بسته و زنجیروار اتفاق بیفتند. رنج کشیدن مسیح و گفتگوی او با درد و جاودانگی، در مسیر طبیعی و منطقی خود به پیش می‌رود تا سرانجام، تکامل تدریجی مسیح را به همراه آورد. این فرایند در داستان یهودا که هم‌زمان و در دل داستان مسیح، نیز روندی پیوسته و زنجیروار دارد. یهودا که در روایت شاملو به عنوان چهره‌ای فداکار و با ایمان نشان داده می‌شود پس از کشمکش‌های ذهنی، به سمت بازار می‌رود و با خرید طناب، خود را به دار می‌آویزد:

مرد تلخ که بر شاخه خشک انجیرنی وحشی نشسته بود سری / جنباند و با خود گفت: «- چنین است آری. / می‌بایست از لحظه / از آستانه زمان / بگذرد / و به قلمرو جاودانه گی قدم بگذارد. / زایش دردناکی ست اما از آن گزیر نیست. / بار ایمان و وظیفه شانه می‌شکند، مردانه باش!» / حلقه تسلیم را گردن نهاد و خود را / در فضا رها کرد / با تبسمی (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۲۲)

این سیر و توالی وقایع در روایت المسیح بعد الصلّب سیاب، چندان محسوس به چشم نمی‌آید؛ چرا که این قصیده دارای ساختاری دایره‌وار است، «در این ساختار قصیده به دایره‌ای بسته می‌ماند که آغاز و پایانش یکی است؛ یعنی شعر به همان جایی ختم می‌شود که از آن شروع شده است» (رجایی و حبیبی، ۱۳۹۰: ۹۶). اما در این روایت نیز، هرچند قهرمان داستان (مسیح / شاعر)، نمودهای رستاخیز و نوزایی را که بستر کلی قصیده در پی القای آن است را می‌بیند؛ اما پس از سیر رخدادهایی برای او، این اندیشه به وضوح در برابر دیدگانش تحقق می‌یابد. چرا که تولّدی دوباره در راه است و مرگ او نویدبخش حیات‌هایی دیگر بار است:

بعد أن سمرونی وألقیت عینی نحوَ المدینة/ کدتُ لا أعرفُ السَّهلَ وَالسَّورَ وَالْمَقبرة/ کَانَ شیءٌ مَدی مَا تری العینُ/ کَالغابةِ المَزهرة/ کَانَ فی کُلِّ مَرمی صلیبٌ وَأُمّ حَزنِة/ قُدِسَ الرَّبُّ/ هذا مَخاضُ المدینة (سیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۸)

ترجمه: 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 یاری چرخیدن بود آنجا جنگلی پر شکوفه بود. در هر گوشه‌ای صلیبی برپاست و مادری غرقه به غم. پاکی را سزاوار دادار پاک! این زایش شهر است.

۲-۳-۴. صحنه‌پردازی^۱

در اصطلاح داستان، «صحنه زمان و مکانی است که عمل داستانی در آن اتفاق می‌افتد و کاربرد درست آن در باورپذیری داستان می‌افزاید» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۴۹). به عبارت دیگر، «صحنه داستان، زمان و محل وقوع عمل داستان است؛ به عبارت دیگر صحنه، زمینه و موقعیتی مکانی و زمانی‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را در آن بازی می‌کنند» (مستور، ۱۳۷۹: ۴۷-۴۶). شاملو در روایت مرد مصلوب، چندان به جزئیات زمان روایتش نپرداخته است، اما زاویه دوربین او، آزادانه از صحنه‌ای به صحنه دیگر می‌رود. گویی روایت شاملو در بی‌زمانی سیر می‌کند تا توجه مخاطب را به درون‌مایه و فضا سازی‌ها بیشتر معطوف دارد، ولی در داستان سیاب، به عنصر زمان توجه ویژه‌ای شده است. از این رو، روایت شاعر در «شب» به وقوع می‌پیوندد. اما در هر دو روایت به عنصر مکان توجه شده است. شروع داستان در هر دو روایت با تصویر و صحنه‌پردازی از مسیح (ع)، بر بالای صلیب (مکان روایت)، آغاز می‌گردد. فراز اول روایت شاملو، تصویر مسیح را بر بلندای چلیپا نشان می‌دهد. مسیح بر صلیب به هوش آمده و دردی زهر آگین که در وجودش می‌خلد؛ در حفرة یخ‌بسته قلبش منفجر می‌شود و از شدت تصادم آن با قلب مجروح مسیح، آذرخشی پدید می‌آید که پرتو گدازه‌اش، دهلیزهای تاریک زندگانی ایشان را سراسر نور می‌کند و پرده تازه‌ای از حیات را در برابر دیدگانش خسته‌اش باز می‌کند: مرد مصلوب/ دیگر بار به خود آمد. / درد/ موجاموج از جریحه دست و پایش به درونش می‌دوید/ در حفرة یخ‌زده قلبش/ در تصادمی عظیم/ منفجر می‌شد/ و آذرخش چشمک‌زن گدازه ملتهبش/ ژرفاهای دور از دسترس درک او از لامتناهی حیاتش را/ روشن می‌کرد. (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۱۸)

در این بند، شاعر با آوردن «دیگر بار» بدون هیچ مکث و درنگی خواننده را در فضای پُر درد و اندوه‌بار داستان با خود همراه می‌کند. انتخاب تعبیری چون «موجاموج»، «جریحه»، «حفرة یخ‌زده» و «تصادمی عظیم» فضای خفقان حاکم بر شعر را بیشتر تقویت و تأکید می‌کند. دقت در به‌گزینی صفت «موجاموج» به جای «گسترده» برای درد نیز، اضافه بر کارکرد هنری آن در تبیین استمرار و جانکاه

بودن درد، بر وجه عاطفی شعر و تأثیرگذاری بیشتر آن افزوده است. در این صحنه، تصویر شاملو از مسیح (ع)، نمای بسته‌ای از ایشان را بر صلیب به نمایش می‌گذارد؛ اما خروج روحی مرد مصلوب، زمینه گشوده شدن فضا را برای خواننده فراهم نموده است.

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

بعدهما أنزلوني سمعت الرياح / في نواحٍ طويلٍ تسفُ النخيل / وأخطى وهي تنأى إذن فالجراح / والصليب الذي ستروني عليه طوال الأصيل / لم تمنني وأنصتُ كأن العويل / يعبرُ السهل بيني وبين المدينة / وهي تهوي إلى القاع كأن النواح / مثل خيطٍ من النور بين الصبح / والدُّجى في سماءِ الشتاء الحزينة / ثم تغفو على ما تحسن المدينة (سياب، ۲۰۰۰: ۲۴۵-۲۴۶)

ترجمه: بعد از اینکه از چلیپا پایینم کشیدند، باد را می‌شنیدم که در نخلستان‌ها فغان سر می‌داد و گام‌هایی که دور می‌گشت. اینک، زخم‌ها و چلیپاهایی که مرا در طول شب بر آن به چارمیخ کشیدند، مرگم را موجب نشد و من سراپا گوش می‌سپارم: گویی صدای شیون‌ها از گذر دشت میان من و شهر می‌گذشت. گویی شیون و مویه شهر بسان رشته‌ای از نور در آسمان غم‌زده آن فصل سرد میان سحرگاهان و تاریکی بود و شهر با هر آنچه حس می‌نمود به نیم‌خواب فرومی‌رفت^(۱).

با تأمل در این فراز، «الأصيل: شب»، زمان و «المدينة: شهر»، مکان روایت را به مخاطب نشان می‌دهد. شاعر در این قطعه، موقعیت زمانی شب را برای به تصویر کشیدن شرایط خوف‌انگیز اختناق و خفقان و سکون و سکوت حاکم بر فضای روایت خود فراخوانده است، چرا که «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 جامعه عصر شاعر می‌شود» (پورنامداریان و خسروی شکیب، ۱۳۸۷: ۱۵۸). تعابیری چون «نواحِ طویل: شیون طولانی»، «طوال الأصيل: تمام شب»، «السماء الحزينة: 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 فضای درد و عذاب، با اشاره به موقعیت زمانی «الشتاء: زمستان» و اوج فصل سرما بیشتر دندان می‌نماید. آهنگی که از ایقاع واژگان «الرياح، الجراح، الصباح»، «النخيل، الأصيل، العويل» و «الحزينة و المدينة» به گوش می‌رسد؛ بر ابعاد تراژیک فضای روایت افزوده است. اما چنان‌چه مشاهده

می‌شود، مکان در روایت سیاب، اهمّیت کمتری در برابر زمان دارد، چراکه مکان به عنوان ظرفی که رویدادهای داستانی در آن رخ می‌دهد، اغلب در رساندن پیام روایت تأثیر چندانی ندارد، لذا شاعر از آن به وضوح یاد نمی‌کند.

۲-۳-۵. شخصیت‌پردازی^۱

شخصیت، کلیدی‌ترین عنصر روایت به شمار می‌آید؛ چراکه «تمامیت قصّه بر محور آن می‌چرخد و دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح، توطئه و سایر عوامل همه در اثر دگرگونی شخصیت شکل می‌گیرد» (براهنی، ۱۳۶۱: ۲۴۳). به عبارت دیگر، در هر داستان این شخصیت است که حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را به وجود می‌آورد. بدون دخالت شخصیت، هیچ داستانی نمی‌تواند قابل تصور باشد. «شخصیت، بازیگر داستان است و در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند؛ وجود داشته است» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۸۴). از دیگر ویژگی پرداختن به شخصیت‌ها این است که «با بررسی شخصیت هر شخص، پی به حالت‌های روانی و عاطفی او می‌بریم. به عبارت دیگر، از نظر روان‌شناسی، شخصیت آن است که فردی را از فردی دیگر متمایز کند» (گودرزی لمراسکی، ۱۳۹۱: ۲۴).

شخصیت‌ها در روایت «مرد مصلوب» محدود هستند. داستان دارای دو شخصیت انسانی «مسیح» و «یهودا» و دو شخصیت غیرانسانی «درد» و «جاودانگی» است. داستان در دو طرف صحنه اتفاق می‌افتد. در یک طرف، شخصیت‌های «مسیح» و «درد» و «جاودانگی» و در طرف دیگر، «یهودا». شخصیت اصلی روایت، مسیح، در کشمکش و گفتگو با دو شخصیت دیگر «درد» و «جاودانگی» قرار دارد و تقاضای رهایی از رنج جانکاه و عذاب دردناک خود را دارد:

«و دردِ عُریان / تندروار / در کهکشانِ سنگینِ تن‌اش / از آفاق تا آفاق / به نعره درآمد: بیهوده مگوی! / دست من است آن / که سلطنتِ مقدرت را / بر خاک / تثبیت / می‌کند. / جاودانگی ست این / که به جسم شکننده تو می‌خُلد» (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۱۸)

شخصیت «یهودا» نیز در حالات پشیمانی از عمل خیانت خویش تصویر می‌شود و در مسیر انتخاب سرنوشتش، دودل و مردّد می‌نماید. شاعر از طریق عنصر مونولوگ، شخصیت یهودا و حالات روحی و روانی وی را به مخاطب می‌شناساند:

مرد تلخ که بر شاخه خشک انجیرینی وحشی نشسته بود سری / جنباند و با خود گفت: «- چنین است آری. / می‌بایست از لحظه / از آستانه زمان / بگذرد / و به قلمرو جاودانه گی قدم بگذارد. / زایش دردناکی ست اما از آن گزیر نیست. / بار ایمان و وظیفه شانه می‌شکند، مردانه باش!» (همان: ۹۲۲)

از سوی دیگر، دو شخصیت انسانی روایت، پویا و در مسیر تکامل تدریجی خود هستند، اما شخصیت‌های غیر جاندار داستان، ایستا هستند و در طول داستان، تغییر و تحولی بر آن‌ها صورت نگرفته است. بنابراین، باید گفت که ویژگی اساسی شخصیت‌ها در روایت مرد مصلوب، پویایی و تکامل تدریجی آن‌هاست. این روند تکاملی شخصیت، در روایت شاملو، بسیار قوی و عمیق صورت پذیرفته است. مسیح که در آغاز داستان، از بی‌طاقتی و بی‌تابی‌هایش شکوه می‌کند؛ در پایان قصه، مفاهیم عمیقی را که در ابتدا از درک آن‌ها عاجز بود؛ دریافت می‌کند:

و شیخ مصلوب در تلخایِ سردِ دلش اندیشید: «- اما به نزدیکِ خویش چه‌ام من؟ / ابدیتِ شرمساری و سرافکندگی! / روشنائیِ مشکوکِ من از فروغِ آن مرد / اسخریوتی ست که دمی پیش / به سقوطِ در فضایِ سیاهِ بی‌انتهایِ ملعنت گردن نهاد. / انسانی برتر از آفریدگانِ خویش / برتر از آب و ابن و روح القدس. / پیش از آنکه جسمش را فدیۀ من و خداوندِ پدر کند / فروتنانه به فروشدن تن در داد / تا کفۀ خدائی ما چنین بلند برآید. / نورِ ابدیتِ من / سر به زیر / در سایه‌سارِ گردن‌فرازِ شهامتِ او گام بر خواهد داشت!» (همان: ۹۲۳)

مسیح که اینک آستن جاودانگی برای اهل زمین گشته است؛ در تلخای سرد خویش و با بینش تام، فراز روشنائیِ مشکوکِ خود را در سایه‌سارِ فرود مرد اسخریوتی (یهودا) می‌یابد. هرآینه، در ذهن و زبان شاملو، برخلاف فرهنگ مسیحیت، یهودا، آن حواری خائن نیست. او جوانمردی است که فروتنانه به فروشدن در این مرداب ملعنت تن در داده و هوشیارانه نفرین را بدرقه راه خود کرده تا با تجسد وظیفه، بار امانت را پیروزمندانه به دوش کشد و مسیح و مسیحیت را جاودانه سازد. باری، در این اعترافِ خاموشِ مسیح، یهودا پهلوان بی‌بدیل عرصه شهامت است و او که اکنون رادمردانه، لعنت و نفرین را به جان خریده است؛ در نظرگاه سایه مصلوب (سمبل نفس اماره مسیح)، برتر و والاتر از «اب» و «ابن» و «روح القدس» جلوه می‌نماید.

سیر کمال شخصیت در یهودا نیز تا اندازه‌ای محسوس است. هرچند شخصیت یهودا در روایت شاملو، برخلاف داستان سیاب، بسیار مثبت و از سوی راوی (شاملو) درخور تحسین است؛ اما او که در بندهای

ابتدای روایت در کشمکش فخر به انجام رسالت و شرمساری از عذاب خیانت به سر می‌برد، در پایان داستان و با تکاملی تدریجی، مردانه خود را برای تحقق جاودانگی، بر صلیب ایمان و وظیفه می‌کشاند: مرد تلخ که بر شاخه خشک انجیربُنی وحشی نشسته بود سری / جنباند و با خود گفت: «- چنین است آری. / می‌بایست از لحظه / از آستانه زمان / بگذرد / و به قلمرو جاودانه گی قدم بگذارد. / زایش دردناکی ست اما از آن گزیر نیست. / بار ایمان و وظیفه شانه می‌شکند، مردانه باش!» / حلقه تسلیم را گردن نهاد و خود را / در فضا رها کرد / با تبسمی (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۲۲)

در این بند، شاملو شباهتی بس شگفت میان اندیشه یهودا و مسیح در ذهن خواننده برقرار می‌کند و یهودا را مسیح‌وار در طریقت تجسّد ایمان و وظیفه، بر صلیب مردانگی و شهادت می‌کشاند؛ تا سهمی سترگ در جاودانه شدن مسیح را بر دوش وی گمارد. یهودا که اکنون تنها مسیل زایش دردناک جاودانگی مسیح را فرورفتن خود در گرداب لعن و نفرت می‌بیند؛ طناب مقاومت آزموده را بر شاخه درخت انجیر می‌آویزد و حلقه تسلیم را مردانه بر گردن می‌نهد و در ظلماتی از غلظت سرخ کینه و لعنت فرو می‌غلند و خرسند و خشنود از انجام رسالت ایمان و وظیفه خویش، لبخند زان خود را در هوا رها می‌کند. آمدن قید «با تبسمی» در آخر قطعه، نشانگر تکامل شخصیت یهودا و ایمان او به اینکه با می‌تواند با مرگش، شجره جاودانگی مسیح را تنومندتر سازد.

از دیگر ویژگی‌های شاملو در شخصیت‌پردازی این است که او در روایت داستان خود، تنها روایتگر حوادث نیست، بلکه گاهی بر مسند داوری درباره آن‌ها می‌پردازد. به عنوان مثال آنگاه که زاویه دوربینش را به سمت یهودا می‌چرخاند؛ او را این‌طور به مخاطب معرفی می‌کند: پنداری به اعماق تاریک درون خویش می‌نگریست. / در جان خود تنها بود / پنداری / تنها / در جان خود / به تنهایی خویش می‌گریست. (همان: ۹۱۸)

اما گاه نیز، به هیچ وجه اظهار نظر و تفسیر مستقیمی درباره شخصیت‌ها ارائه نمی‌دهد، بلکه قضاوت و داوری خویش را در لوای دیالوگ‌ها و منولوگ‌های آنان فرومی‌پوشاند و این چنین، با حضور کم‌رنگ خود در روایتش، پی بردن به افکار و عواطف و اعمال شخصیت‌ها را بر عهده مخاطب می‌گذارد. شاملو آوردن صفات، حالات و دیگر جزئیات مرتبط با اشخاص روایت را در انتقال پیام مؤثر می‌داند. او با شرح و توصیف احساسات درونی شخصیت‌ها، آنان را با صراحت به مخاطب معرفی می‌کند.

عنصر شخصیت در روایت سیاب، از ویژگی‌های دو شخصیتی برخوردار است؛ که به صورت تقابل قهرمان و ضد قهرمان (تقابل خیر و شر) نشان داده شده است. در یک طرف مسیح با اندیشه‌های خیرخواهانه و پیام نوزایی و رستاخیز برای نوع بشر و در طرف دیگر، یهودا با افکار مخرب و مخالف قهرمان داستان (مسیح) قرار دارد. هرچند در یک بند از روایت، سپاهیان یهودا، نیز همراه او، بر قبر مسیح یورش می‌برند اما حضور و ورود آن‌ها به عنوان شخصیتی تأثیرگذار در پیشبرد روایت مورد توجه راوی قرار نگرفته است.

سیاب نیز از شیوه‌های گوناگون شخصیت‌پردازی در روایت مسیح بعد الصلب بهره گرفته است. در روایت او نیز، دامنه تکامل شخصیت را در مسیح نظاره می‌کنیم. مسیح (ع) پس از گذشت اندیشه‌هایی تردیدوار در ذهن و درون خود، بدون هیچ شکی، رستاخیز دوباره خود را با چشمانش مشاهده می‌کند: *بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة/ كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة/ كأن شيء مدي ما ترى العين/ كالغابة المزهرة/ كأن في كل مرمي صليب وأم حزنة/ قدس الرب/ هذا مخاض المدينة (سياب، ۲۰۰۰: ۲۴۸)* ترجمه: 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 پرشکوفه بود. در هر گوشه‌ای صلیبی برپاست و مادری غرقه به غم. پاکی را سزاوار دادار پاک! این زایش شهر است.

در این فراز که واپسین بند روایت شاعر است؛ سه سبب «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 «بی‌رونقی، خشکی و عدم زایش» دلالت دارند؛ اما 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 پرشکوفه» به قلب زمان پرتاب شود. این پیام رستاخیز، به طور کامل و آشکار، نشانگر تحول و تکامل شخصیت مسیح در روایت سیاب به شمار می‌آید. نقش واژگان نیز در ایجاد فضا سازی متناسب با القای این پیام تکامل، از اولین بند روایت آغاز می‌شود و در آخرین فراز به اوج خود می‌رسد.

اما در شخصیت یهودا، تحرک و پویایی و کمالی مشاهده نمی‌شود و با شخصیتی ایستا و کم تحرک مواجه هستیم. او که از ابتدای روایت شخصیت منفی داستان است، پس از این میلاد دوباره، با یارانش در پی آن هستند تا دیگر بار مسیح / شاعر را بر صلیب بی‌عدالتی و جور به چارمخ کشانند:

قَدَمٌ تَعْدُو، قَدَمٌ قَدَمٍ / الْقَبْرِ يَكَادُ بَوَقِعِ خَطَايَا يَنْهَدِم (سیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۷)

ترجمه: صدای پای صدای پای که می‌پوید و گور که از فشار این گام‌ها در آستانه ریزش است.

۲-۳-۶. کشمکش^۱

کشمکش با کمک تضاد شکل می‌گیرد، چرا که نبود تضاد در میان شخصیت‌ها، تحرک، پویایی، زیبایی و جذابیت را از داستان می‌گیرد. به عبارت دیگر، «از مقابله این شخصیت‌ها با هم کشمکش به وجود می‌آید؛ بنابراین، پیرنگ همیشه با کشمکش سر و کار دارد؛ یعنی از برخورد عمل شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان با عمل شخصیت‌های مخالف و مقابل کشمکش داستان آفریده می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۷۱). هر دو روایت شاملو و سیاب، از عنصر کشمکش برای جذاب نمودن و تأثیر بیشتر بر مخاطب استفاده نموده‌اند. زیباترین و پرکشش‌ترین جدال‌های روایت شاملو، «کشمکش‌های ذهنی» است. وقوع این کشمکش «وقتی است که دو فکر با هم مبارزه می‌کنند» (همان: ۷۳). در روایت مرد مصلوب، از ابتدا شاهد درگیری میان تفکر مسیح که از درد و رنج به ستوه آمده، با جاودانگی که با اندیشه‌ای والاتر، او را به تحمل درد فرامی‌خواند؛ هستیم. مسیح با لحنی اندوهناک و با حالتی توأم با ناگزیری، ملتمسانه از پدر/ خداوند تقاضای آزادی و رهایی از درد جانکاه خویش را می‌نماید:

دیگر بار نالید: / «- پدر، ای مهر بی‌دریغ، / چنان که خود بدین رسالتم برگزیدی چنین تنهایم به خود و انهداده‌ای؟ / مرا طاق این درد نیست / آزادم کن، آزادم کن، آزادم کن ای پدر!» (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۱۸)

شاملو در این بند، از شگرد لفظی «تکرار» برای ملموس نمودن عنصر کشمکش در روایت خود، سود جسته است. تکرار سه‌گانه عبارت «آزادم کن» علاوه بر بیان ناگزیری مسیح و اشتیاق وی برای آزادی، شدت 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 می‌گردد. در ادامه، این بی‌تابی‌ها و ناله‌ها، درد را عربان‌وار به نعره می‌دارد که:

«و دردِ عُریان / تندروار / در کهکشانِ سنگینِ تن‌اش / از آفاق تا آفاق / به نعره در آمد: بیهوده مگوی! / دست من است آن / که سلطنتِ مقدرت را / بر خاک / تثبیت / می‌کند. / جاودانگی ست این / که به جسم شکننده تو می‌خلد / تا نامت اَبَدُ الْآبَاد / افسونِ جادوئیِ نسخ بر فسخِ اعتبارِ زمین شود. / به جز اینت راهی نیست: / به دردِ جاودانه شدن تاب آر، ای لحظه 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، تحمل درد جایگاهی ویژه دارد؛ این اندیشه سبب خودسازی و معرفت انسان می‌شود» (قانونی، ۱۳۸۹: ۱۳۳). تصویر شدت و عظمت درد در این قطعه نیز به وضوح نمایش یافته است و همین‌طور «استفاده فراوان از واژگان دال بر عظمت، مانند (تندر، کهکشان سنگین، آفاق، سلطنت، جاودانگی و زمین) برای ایجاد هماهنگی با مفهوم عظمت واقعه در این شعر، قابل تأمل است» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۲۵)، واژگانی که عنصر کشمکش را به نحوی ملموس، بیان می‌کنند. گاه این کشمکش در درون خود شخص بروز می‌کند. شاملو نیز یهودا را در چنین کشمکشی با خود تصویر می‌کند:

و در آن دم، در بازار اورشلیم / به راسته ریس بافان پیچید مرد سرگشته / لبان تاریکش بر هم فشرده بود
و / چشمان تلخش از نگاه تهی: / پنداری به اعماق تاریک درون خویش می‌نگریست. / در جان خود تنها بود / پنداری / تنها / در جان خود / به تنهایی خویش می‌گریست. (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۱۸)

آنگاه که مسیح بر چارمیخ صلیب به ستوه آمده، آن‌سوی‌تر، یهودا، سرگردان عرصات دوزخ درونی‌اش، در به‌هم‌ریختگی‌ای دهشتناک (کشمکش درونی)، عابر بیابان بی‌کسی خویش است و در غوغای غمبار سکوتش بر وحشت 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 آشنایی‌زدایی^(۲) 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 توان سخن گفتنش نیست و با چشمانی تلخ و از نگاه تهی که تنها بایسته‌نگریستن به اندرون تاریک خویش است. از این رو در روایت شاملو، مرد تلخ، سرخوده و سرافکنده از کردار خویش، برای رهایی از عذاب خیانت، در کشمکش بردار کردن خود است:

و در آن هنگام / برابر دگه ریس فروش یهودی / تاریک ایستاده بود مرد تلخ، انبانچه سی پاره نقره در مشتش. / حلقه ریسمان از سبد بر داشته را مقاومت آزمود / و انبانچه نفرت را / به دامن مرد یهودی پرتاب کرد (همان: ۹۲۱)

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 مهیا کردند برای او سی عدد نقره» (حسینی خاتون آبادی، ۱۳۷۵: ۱۲۷). این شدت خیانت، در تصویر «تاریک ایستاده بود مرد تلخ» به خوبی نمود یافته است. در این پرده، یهودا که اینک از عمل خویش پشیمان است، شدت مقاومت طنابی را که از ریسمان فروش یهودی خریده، با دست می‌آزماید و در مقابل، سی پاره نقره‌ای که در برابر تسلیم مسیح به پاداش گرفته بود؛ به دامان مرد یهودی پرتاب می‌کند. ترکیب کنایی «انبانچه نفرت» و همچنین به‌گزینی فعل «پرتاب کرد» به جای فعل «داد»، شدت ندامت و عذاب مرد تلخ را از سنگینی شرم‌ساری و سرافکنندگی خیانتش، در فضایی تلخ و نفرت‌انگیز به تصویر می‌کشد و از این رهگذر، بار معنایی کامل‌تری از کشمکش را ذهن و خیال خواننده ترسیم می‌کند. از دیگر سوی، فعل تصویری «پرتاب کرد» نیز در این توصیف هنری از اهمیت شایانی برخوردار است، این فعل تصویردهنده به حالت «انداختن» همراه با نفرت، عینیت بخشیده و آن را در برابر چشم مخاطب مجسم می‌کند. یهودا در روایت شاملو تا انتهای داستان، در کشمکش فخر به انجام رسالت و شرم‌ساری از عذاب خیانت به سر می‌برد تا سرانجام خود را به دار می‌آویزد.

در شعر سیاب نیز عنصر کشمکش به وضوح دیده می‌شود، اما این کشمکش علاوه بر کشمکش ذهنی، به صورت «کشمکش جسمانی» نیز تا اندازه‌ای نمود یافته است. یهودا، سرگشته و بهت‌زده از میلاد دوباره 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:

هَكَذَا عُدْتُ فَاصْفُرْ لِمَا رَأَى يَهُودَا / فَقَدْ كُنْتُ سِرُّهُ / خَافَ أَنْ تَفْضَحَ الْمَوْتُ فِي مَاءِ عَيْنَيْهِ / أَنْتَ؟ أَمْ ذَاكَ ظَلَمِي قَدْ أبيضَ
وَأَرْفَضَ نورا؟ / أَنْتَ مِنْ عَالَمِ الْمَوْتِ تَسْعَى؟ هُوَ الْمَوْتُ مَرَّةً / هَكَذَا قَالَ أَبَاؤُنَا هَكَذَا عَلَّمُونَا فَهَلْ كَانَ زورا؟ (سیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۶-۲۴۷)

ترجمه: بدین سان باز گشتم، چون یهودا دیده بر من گشود رنگ از رخس 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 من است که سپیده شده و در جلوه نور پراکنده؟ تو از جهان مرگ می‌آیی؟ مرگ یک‌بار بیش نیست. پدران ما چنین ما را آموخته‌اند. آیا دروغ بود؟

در بند بعد، 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:

قَدَمٌ تَعْدُو، قَدَمٌ قَدَمٍ / الْقَبْرِ يُكَادُ بِوَقْعِ خَطَايَا يَهْدِمُ / أَثْرِي جَاءُوا؟ مَنْ غَيْرِهِمْ؟ / قَدَمٌ... قَدَمٌ... قَدَمٌ... / أَلْقَيْتُ الصَّخَرَ عَلَيَّ صَدْرِي / أَوْ مَا صَلْبُونِي أَمْسُ... فَهِيَ أَنَا فِي قَبْرِي / فَلْيَأْتُوا - إِنِّي فِي قَبْرِي (همان: ۲۴۷)

ترجمه: صدای پای صدای پای که می پوید و گور که از فشار این گام‌ها در آستانه ریزش است، پندار تو بر آمدن آنان است؟ چه کسی جز آن‌ها می تواند باشد؟ صدای پای پای پای... سنگ بر سینه می فکنم. مگر دیروزم بر چلیبا نکشیدند؟ ... اینک منم آرمیده در گورم. بگذار تا ببیند، من در گورم آرمیده‌ام.

یهودا، سراسیمه و سرگشته از این نوزایی، تلاش می کند تا کار ناتمام را به اتمام رساند. از این رو، با یارانش به سوی گور مسیح در شتاب است. «تکرار چند باره واژه «قدم» و کاربرد ضمیر جمع برای دشمنان (جاءوا، صلبونی و فلیأتوا) نشان دهنده کثرت دشمنان و شدت خشم آن‌هاست» (رجایی و حبیبی، ۱۳۹۰: ۹۳). این تصویر کشمکش میان قهرمان و ضد قهرمان (خیر و شر) را به خوبی نمایان نموده است. اما این بار، مسیح / شاعر که با ایمان قلبی، رستاخیز وجود خویش را دریافته، آرام و آسوده خاطر در گور آرمیده است. او خویش را روح جاویدانی می بیند که فدا شدنش، ابدیت را در شریان بشریت به سیلان در آورده است، چرا که او معتقد است که «سرنوشت ملت خود بلکه جهان عرب رو به تباهی است و جز با فدا شدن تغییر نمی یابد» (دادخواه و حیدری، ۱۳۸۵: ۱۲۴). لحن عاطفی کلام در این بند با تکرار شبه جمله «فی قبری» در دو مرتبه که نوعی معنای استعطاق (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 حمله غافلگیرانه یاران یهودا (نمود عینی عنصر کشمکش) را بر مسیح / شاعر به منصفه ظهور نشانده است:

فَاجَأَ الْجَنْدُ حَتَّى جِرَاحِي وَدَقَاتِ قَلْبِي / فَاجَأُونِي كَمَا فَاجَأَ النَّخْلَةَ الْمُثْمِرَةَ / سَرَبٌ مِنَ الطَّيْرِ فِي قَرْيَةٍ مَقْفَرَةٍ (سیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۸)

ترجمه: از قفا سپاهیان، هجمه بر زخم‌ها و تپیدن‌های قلبم آغازیدند، از قفا هجمه آغازیدند آن‌سان که فوج پرندگان گرسنه بر نخل بنی پرثمر در دهکده‌ای ویران.

عبارت «حَتَّى جِرَاحِي وَدَقَاتِ قَلْبِي: حَتَّى 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 می کند؛ در خدمت تأکید بر پیام اصلی کشمکش در این قطعه، قرار گرفته شده است.

۲-۳-۷. گفت‌وگو^۱

گفت‌وگو یا دیالوگ از مهم‌ترین ارکان و عناصر داستان به شمار می‌آید که «پیرنگ را گسترش می‌دهد، درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و پس از معرفی شخصیت‌ها، عمل داستانی را پیش می‌برد» (اکرمی و پاشایی، ۱۳۹۲: ۱۴). نگاهی به کارکرد عنصر گفت‌وگو در اشعار روایی نشان می‌دهد که «گفت‌وگو اصولاً نقش‌های چندگانه‌ای در روایت/داستان دارد» (شادروی منش و برامکی، ۱۳۹۱: ۸۹). گفت‌وگو از یک طرف بازتاب اتفاقی است که رخ داده و از طرف دیگر، علاوه بر ایجاد کنش، خود یک اتفاق داستانی به شمار می‌آید. گفت‌وگو به دو دسته «دیالوگ» یا گفت‌وگوهای دو یا چند طرفه و «مونولوگ» یا گفت‌وگوی یک‌طرفه، قابل تقسیم است. در تعریف مونولوگ آمده است که «مونولوگ یا تک‌گویی، صحبت یک نفره‌ای است که اگر داشته مخاطب باشد به آن تک‌گویی نمایشی می‌گویند و اگر مخاطب نداشته باشد و شخصیت‌ها در خلوت با خود سخن بگویند، درونی و حدیث نفس نامیده می‌شود» (انوشه، ۱۳۸۱: ۴۰۱). هر دو شاعر از اصل گفت‌وگو که موجب رهایی شعر از کلیشه شخصی بودن و سبب پویاتر شدن آن است؛ به خوبی بهره گرفته‌اند. آن دو تلاش داشته‌اند تا با بهره‌گیری از دیالوگ و مونولوگ، شخصیت‌های روایت خود را پویاتر و واقعی‌تر به مخاطب عرضه نمایند. شاملو در روایت مرد مصلوب، از هر دو عنصر دیالوگ و مونولوگ بهره جسته است. اصل گفت‌وگو در شعر شاملو، از ابتدا تا اواسط روایت، در قالب گفت‌وگوی دوطرفه‌ای (دیالوگ) صورت گرفته است و اما در چند بند آخر شاهد گفتگوی درونی (مونولوگ) مسیح و یهودا هستیم. دقت در روایت شاملو مبین این نکته است که مونولوگ‌های او بیشتر در قالب درونی و حدیث نفس نمود یافته است تا به انتقال احساس‌ها و اندیشه‌هایی منجر شود که به طرح و عمل روایت ارتباط دارد. مرد مصلوب (مسیح) که اینک، پس از تحمّل آن همه درد، آیینۀ تمام‌نمای خلود گشته، در ارتفاع شکوه‌ناک جاودانگی، گردن به غرور می‌افرازد و از اینکه همچون خداوند پدر، تسبیح‌گویان سر تعظیم و زانوی خاکساری بر درگاهش ساینند؛ بر خویشتن می‌بالد. شاعر در لوای مونولوگی، بسیار زیبا و دقیق از این احساس سرافرازی و سربلندی مصلوب، پرده برمی‌دارد:

مردِ مصلوب / از لُجّه سیاه بی‌خویشی برآمد دیگر بار: / «- به ابدیت می‌پیوندم. / من آبتنِ جاودانگی‌ام، جاودانگی آبتنِ من. / فرزند و مادر تو آمان‌ام من، / آب و ابن‌ام / مرا با شکوه تسبیح و تعظیم از خاطر می‌گذرانند / و چون خواهند نامم به زبان آرند / زانوی خاک ساری بر خاک می‌گذارند» (شاملو،

۱۳۸۳: ۹۲۲)

شاملو در این بند، از طریق ظرفیت عنصر گفت‌وگو و با تصویر کشیدن اندیشه‌ها و افکار شخصیت‌های روایتش، مخاطب را در پی بردن به ویژگی‌های درونی و بیرونی آن شخصیت‌ها یاری رسانده است. به بیان دیگر، شاعر با تصویر اعمال و کنش‌های ذهنی - درونی شخصیت‌ها و نمایش واگویی‌های درونی آنان، آن‌ها را به طور غیرمستقیم به مخاطب شناسانده است. در این شیوه بیان که «جریان سیال ذهن» نام گرفته است؛ اعمال و وقایع در درون شخصیت‌ها رخ می‌دهد و شاملو با آوردن عباراتی نظیر «و با خود گفت»، «به نجوا گفت» و «در تلخای سرد دلش اندیشید» که در زمره حدیث نفس و تک‌گویی‌های درونی است، ذهن شخصیت‌های روایتش را آشکار ساخته است.

سیاب نیز از طریق عنصر گفت‌وگو کوشیده است تا به برون‌فکنی اندیشه‌های خود بپردازد. در روایت مسیح بعد الصلب سیاب، گفت‌وگویی‌های 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:

هكذا عُدْتُ فاصْفِرْ لَمَّا رَأَى يَهُودًا / فَقَدْ كُنْتُ سِرُّهُ / خَافَ أَنْ تَفْضَحَ الْمَوْتُ فِي مَاءِ عَيْنَيْهِ / أَنْتَ؟ أَمْ ذَاكَ ظَلَمِي قَدْ أبيضٌ
وَأرفضٌ نورا؟ / أَنْتَ مِنْ عَالَمِ الْمَوْتِ تَسْعَى؟ هُوَ الْمَوْتُ مَرَّةً / هَكَذَا قَالَ أَبَاؤُنَا هَكَذَا عَلِمُونَا فَهَلْ كَانَ زورًا؟

این بند از شعر، کاربرد زیبایی از عنصر زیبایی‌آفرین «دیالوگ» را تصویر می‌کند، گفت‌وگویی که در ورای جملات پرسشی و پشت سرهم نمود یافته، اما با مسکوت ماندن پاسخ‌ها از سوی قهرمان روایت/مسیح، بار معنایی ژرف‌تری را برای مخاطب به همراه دارد. از سوی دیگر، می‌توان این گفتار یک‌سویه را نوعی جدال یهودا با خویشان پنداشت که در صورت پذیرش چنین خوانشی از شعر، این بند، پرتو روشنی بر فضای تیره و تار روایت می‌گستراند. به عبارت دیگر، سایه یهودا (بعد 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 پرتشویش خویش آگاه می‌سازد.

بنابراین، کارکردهای عنصر گفت‌وگو در هر دو روایت را می‌توان در موارد زیر خلاصه نمود:

۱. گفت‌وگو نه تنها به عنوان آرایش و زیبایی‌روایی، بلکه وسیله‌ای در پیشبرد روایت در جهت معین مورد استفاده قرار گرفته است.

۲. هماهنگی و هم‌خوانی گفت‌وگوها با ذهنیت شخصیت‌های روایت، نمود خاصی یافته است.

۳. گفت‌وگو، ویژگی‌های درونی شخصیت‌های روایت را برای مخاطب به نمایش گذاشته است.

۴. گفت‌وگو، ریتم یکنواخت و ملال‌آور روایت را به ضرب آهنگی گوش‌نواز و دلنشین برای خواننده تبدیل نموده است.

۲-۳-۸. وصف^۱

توصیف نقش محوری و چشمگیری در پیشبرد روایت ایفا می‌کند؛ زیرا مخاطب به یاری آن، همراه و همگام با راوی در فضای داستان او قرار می‌گیرد و وقایع و رویدادهای روایت او را درست‌تر و ملموس‌تر درمی‌یابد. بسیاری از پژوهشگران با تعریف سه روش و فاکتور در توصیف، توصیف به وسیله کنش‌ها، توصیف یا توضیح مستقیم و توصیف به کمک گفتگو، بر این باور هستند که «نویسنده در روش توصیف به وسیله آکسیون (کنش)، اشخاص داستان را به جنبش درمی‌آورد و به یاری اعمال و رفتارشان، خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند. در روش توصیف یا توضیح مستقیم، نویسنده از زبان خود یا از زبان یکی از اشخاص داستان، خصوصیات اشخاص داستان را به خواننده می‌گوید. نویسنده در شیوه توصیف به یاری گفتگو، اشخاص داستان را به حرف درمی‌آورد و کاری می‌کند که خود با بیان و گفتار خویش، خواننده را در جریان خصوصیات خود بگذاراند» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۷).

تکنیک توصیف به صورت‌های گوناگون توصیف حالات درونی، توصیف شخصیت‌های روایت و وصف فضاها در هر دو روایت، نمود یافته است. شگرد هنری توصیف، در روایت شاملو بسیار قوی‌تر و استوارتر از داستان سیاب جریان دارد. شاملو علاوه بر وصف فضاها که در روایت سیاب نیز بسیار موقّق و گسترده صورت پذیرفته است؛ به توصیف حالات ظاهری و درونی شخصیت‌های داستان خود توجه گسترده‌تری دارد و با توصیف‌هایی زنده، خواننده به نحو ملموسی در فضای روایت با خود همراه می‌کند.

۲-۳-۹. زاویه دید^۲

زاویه دید یا کانون روایت، یکی از مهم‌ترین عناصر در ساختار داستان به شمار می‌آید. زاویه دید به روش و طرزى اطلاق می‌شود که روایت به وسیله آن و با دریچه آن بیان می‌شود. به عبارت دیگر، «به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه و مجرای بخصوص، حوادث داستان را ببیند و بخواند» (داد، ۱۳۸۳: ۱۵۷). انتخاب زاویه دید مناسب از یک سو نشانگر احساس و رویکرد راوی نسبت به موضوع و محتوای روایت خویش است؛ و از سوی دیگر، سایر عناصر روایت مانند شخصیت، صحنه و گفتگو را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. «افراد گوناگون ممکن است با استفاده از واژگان متفاوت، به توصیف یک

1. description

2. point of view

رخداد پردازند. احساس‌هایی که تجربه کرده‌اند، ریزه‌کاری‌هایی که برای بیان برگزیده‌اند و داوری آنان، درباره آنچه روی داده، ممکن است متفاوت باشد؛ زیرا پیشینه‌ها، ارزش‌ها و نگرش‌های آنان با هم فرق دارد. در نتیجه زاویه دید، دگرگونی بنیادین در داستان پدید می‌آورد» (دونانورتون، ۱۳۸۲: ۱۲۰). شاملو در داستان مرد مصلوب، از دیدگاه «سوم شخص» که «زاویه دید بیرونی» نیز نامیده می‌شود، به روایت قصه خویش پرداخته است. در این شیوه، شاعر در مکانی بیرون از صحنه روایت و حوادث آن قرار گرفته است و به عنوان فردی آگاه از همه اجزای داستان، از جمله بیرون و درون شخصیت‌ها، احساسات و افکار آن‌ها را گزارش می‌دهد:

مرد مصلوب / دیگر بار / به خود آمد. / جسمش سنگین‌تر از سنگینای زمین / بر مسمار جراحات زنده
دستانش آویخته بود: / «سبک سبک سارم کن ای پدر! / به گذار از این گذرگاه درد / یاری‌ام کن
یاری‌ام کن یاری‌ام کن!» (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۲۰)

زاویه دید به صورت «سوم شخص» است، بدین معنی که راوی از شخصیت‌های درون داستان نیست و از دید «او / راوی» داستان را روایت می‌کند. او در مقام راوی ناظر بر وقایع است ولی مداخله‌ای در روند آن ندارد. او در جایی بیرون از داستان، به گزارش وقایع و بیان افکار و احساسات شخصیت‌های داستان خویش می‌پردازد و اعمال و انگیزه‌های آن‌ها را تشریح می‌نماید، اما گاهی نیز درباره آن‌ها به مسند قضاوت می‌نشیند تا از این رهگذر، نگرش‌ها و عقاید خویش را از زبان آن شخصیت‌ها تبیین نماید.

زاویه دید روایت سیاب، در مقام «اول شخص» یا «دانای کل» است، یعنی راوی خود از شخصیت‌های درون داستان است و از دید «من / راوی» داستان را روایت می‌کند:

قَلْبِي الشَّمْسُ إِذْ تُبْضُ الشَّمْسُ نورا / قَلْبِي الْأَرْضُ تُبْضُ قَمَحاً وَزُهراً وَمَاءً نَمِيراً / قَلْبِي هُوَ السَّنْبِلُ / مَتَّى كَيْ يُوَكِّلُ الْخَبَرَ
بِاسْمِي لَكَيْ يَرْغُوبِي مَعَ الْمَوْسِمِ / كَمْ حَيَاةً سَاحِبَا فَعِي كُلِّ حَفْرَةٍ / صَرْتُ مُسْتَقْبِلَا صِرْتُ بَدْرَه / ذُرْتُ جِيلا مِنْ النَّاسِ فِي كُلِّ
قَلْبٍ دَمِي (سیاب، ۲۰۰۰: ۲۴۶)

ترجمه: قلب من آفتاب است، چون آفتاب به نور تبیدن گیرد. قلب من زمین است و تپش آن خوشه گندم و شکوفه و آب گوارا است. قلب من همان خوشه گندم است. جان دادم زان جهت که نان به نامم خورده شود تا در موسم کشت در زمین کارند، چه بی‌شمار زندگانی خواهم یافت: در هر حفره‌ای از آینده به بذری بدل گشتم. نسلی از بشر شدم و در هر قلبی خونم جاریست.

ملاحظه می‌شود که سیاب از دیدگاه «اول شخص» که به «دیدگاه درونی» معروف است، استفاده نموده است. در این روایت، شاعر به عنوان شخصیت اصلی و اول شخص در کسوت «راوی - قهرمان»

در مرکز تمام وقایع قرار می‌گیرد و جزئیات رویدادهایی را که خود سهمی سترگ در شکل‌گیری آن‌ها به دوش دارد؛ گزارش می‌دهد. او همچنین با به کارگیری ضمیر «من» در کلمات (قلبی، اسمی و دمی) به روایت خود انسجام می‌بخشد و مخاطب را به نحوی ملموس، با خود همراه و همگام می‌کند. در نهایت باید به این نکته اشاره کرد که طرح داستان مرد مصلوب شاملو، بر اساس روایتی سازمان یافته است که از دیدگاه چرخش زاویه دید، از کانون روایی نمایشی بهره می‌گیرد؛ به گونه‌ای که راوی، در جایی خارج از متن، با استفاده از زاویه دید سوم شخص، به روایت واقعه می‌پردازد و از طرف دیگر، در شیوه روایت در این شعر، از نوعی زاویه دید نمایشی مبتنی بر دیالوگ استفاده شده است. در این روایت، راوی / شاملو به تمام امور و احوال، حوادث، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها آگاهی تام دارد. شاعر به نوعی مداخله‌گر نیز هست؛ یعنی درباره وقایع تصمیم می‌گیرد و حتی دیدگاهش را نسبت به شخصیت‌ها و رویکردها بیان می‌دارد و آزادانه در داستان سیر می‌کند و از شخصیتی به شخصیت دیگر نفوذ می‌کند. در حالی که زاویه دید در روایت المسیح بعد الصّلب، اول شخص است؛ یعنی شخص راوی (مسیح)، خود قهرمان داستان خویش است. او هیچ‌گونه مداخله‌ای در روند داستان ندارد. وقایع، کنش‌ها و واکنش‌های دیگر شخصیت‌های روایت، برای او تازگی دارد. او نیز همگام و هم‌زمان با مخاطب و دیگر شخصیت‌های روایت به پیش می‌رود و دنیای رخدادهای پیش رو را اندک‌اندک کشف و لمس می‌کند. اما نکته‌ای که باید به آن اشاره نمود این است که هر دو شاعر، گاهی نیز با تغییر زاویه دید، از جمله وارد کردن عنصر گفتگو در آن، که به طور کامل به آن اشاره شد، مخاطب را از یکنواختی رها می‌کنند و از رهگذر شکل‌گیری بیان نمایشی، بخشی از انتقال پیام و اندیشه خود را بر دوش شخصیت‌های روایت خود می‌گمارند تا از این طریق، مخاطب را بی‌واسطه با فضای روایت خود درگیر کنند.

۲-۳-۱۰. درون‌مایه

درون‌مایه، «درواقع برآیندی است از موضوع داستان که بر روند گسترش و تکامل داستان تأکید می‌کند. به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه در هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۷۳-۱۷۴).

از درون‌مایه‌های مشترک دو روایت، می‌توان به «رستاخیز» و «نوزایی» اشاره کرد که در داستان شاملو، در کسوت «جاودانگی» نمود یافته است. اما نگاهی دیگر بار به روایت سیاب، درون‌مایه «تقابل خیر و شر» نیز قابل درک و دریافت است؛ که این موضوع به دلیل نقاب مثبتی که شاملو بر چهره یهودا در روایت مرد مصلوب قرار داده است؛ این تقابل و درگیری در آن مشاهده نمی‌شود.

۲-۳-۱۱. بن‌مایه

«بن‌مایه، درون‌مایه، شخصیت یا الگوی معینی [است] که به صورت گوناگون در ادبیات و هنر تکرار می‌شود» (داد، ۱۳۸۳: ۲۱۴). به بیان دیگر، «بن‌مایه عبارت است از یک مفهوم، یک تصویر، یک رویداد، یا یک کهن‌الگو که در داستان مرتباً تکرار می‌شود و به غنای زیبایی‌شناختی اثر می‌افزاید» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۱). نگاهی به ادبیات داستانی بیانگر این مطلب است که «بن‌مایه‌ها، معمولاً کارکردهای معنایی، القایی و روایی متفاوتی در داستان‌ها دارند و اغلب در یک یا چند قصه هم‌زمان یا ناهم‌زمان، یا در آثار داستانی یک عصر، یا اعصار مختلف، یا در داستان‌های یک قوم یا اقوام متعدد و گاه در گونه‌ای خاص از داستان‌ها حضور می‌یابند» (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۲۳). اما از تعابیری که در پیوندی نزدیک و مرزی نامشخص با بن‌مایه‌ها قرار دارد؛ نقش‌مایه‌ها هستند. نقش‌مایه‌ها، بر عناصر ساختاری داستانی‌ای از نوع شخصیت و عمل‌های داستانی و کنش‌گفتارها اطلاق می‌گردد که موجب تغییر موقعیت در داستان می‌شوند و قوام داستان به آن‌ها وابسته است و تنها زمانی قابل حذف از داستان‌ها هستند که پیوند علی و معلولی رویدادها از میان برود (نک: تودوروف، ۱۳۸۵: ۳۰۰).

ساختار روایی هر دو روایت شاملو و سیاب، با نقش‌مایه آزاد «توصیف» آغاز می‌شود و با نقش‌مایه‌های دیگری چون دو شخصیت کلیدی (مسیح و یهودا) و یک حادثه اصلی (رنج کشیدن مسیح) شکل خود را بازمی‌یابد. شخصیت «مسیح» را به دلیل تکرار شونده‌گی در قصه‌ها و روایت‌های فارسی و عربی و برجستگی خاص آن در این دو روایت، می‌توان از شخصیت‌هایی دانست که اغلب در مقام «بن‌مایه» در روایت‌های در فارسی و عربی ایفای نقش می‌کند. در کنار این بن‌مایه‌ها که به سبب نقش‌مایگی، راوی ناگزیر از حضور آن‌ها است؛ دو مضمون «تحمل رنج و سختی» و «اعتقاد به رستاخیز و جاودانگی» بر هر دو روایت سایه افکنده که به سبب تکرار شونده‌گی بن‌مایه به شمار می‌آید و بر جذابیت داستانی روایت افزوده است. لازم به ذکر است که گفتگو و واگویی‌های درونی در ابتدا، میانه و انتهای روایت و همین‌طور توصیف موقعیت و توصیف احوال اشخاص نقش‌مایه‌هایی است که هر دو راوی به روایت خود افزوده‌اند.

از دیگر بن‌مایه‌های مشترک دو روایت «اندیشه فدادهی» است. از دیدگاه دو شاعر، روایت مونولوگ‌های مسیح، پژواک گفتگوهای درونی انسانی خردورز، متعهد و تمام‌اجتماعی است که خویشتن را در راه تعهدات و آرمان‌هایش فدا می‌کند تا جان کلام و پیام خود را به دیگر انسان‌ها تسری بخشد. 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 داده‌اند. به عنوان مثال، در روایت شاملو:

مردِ مصلوب / از لُجّه سیاه بی‌خویشی برآمد دیگر بار: / «- به ابدیت می‌پیوندم. / من آبتنِ جاودانگی‌ام، جاودانگی آبتنِ من. / فرزند و مادرِ تو امان‌ام من، / آب و ابن‌ام / مرا با شکوهِ تسبیح و تعظیم از خاطر می‌گذارند / و چون خواهند نامم به زبان آرند / زانوی خاک ساری بر خاک می‌گذارند» (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۲۲)

بنابراین، مرد مصلوب شاملو که برشی مقطعی از واپسین لحظات حضرت مسیح (ع) است؛ 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 آینه شعرهایی از این دست به تصویر می‌کشد و حیات اجتماعی و سرنوشت جامعه‌اش را در انطباق با جوامع ستم‌زده تاریخ (از جمله اجتماع سیاه عصر عیسی) همسان و هم‌سو می‌بیند» (خادمی کولایی، ۱۳۸۶: ۱۳۰). بنابراین، با نگرشی نو به شعر مرد مصلوب، می‌توان آن را مرثیه‌ای دردناک بر اوضاع و احوال زمانه شاعر تحلیل و تفسیر نمود. با این رویکرد، شاملو، مسیح‌وار از سقوط ارزش‌ها و امیدها حکایت می‌کند و فریادهای ناامیدانه و پُر دغدغه خویش را در واپسین فریادهای مسیح در هنگام مرگ، به تصویر کشانده است.

و همین‌طور بند آخر روایت سیاب که پیروزی مسیح / شاعر را به تصویر کشیده است؛ بیانگر «فرامن جمعی» شاعر و بیان اندیشه‌های سیاسی - اجتماعی او است:

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة / كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة / كان شيء مدي ما تری العين / كالغابة
المزهرة / كان في كل مرمي صليب وأم حزيمة / قدس الرب / هذا مخاض المدينة

بنابراین، مشاهده می‌شود که آرمان تبدیل «من خودی» به «من اجتماع» یا «فرامن جمعی» نیز به عنوان یکی از بن‌مایه‌های مشترک دو روایت مورد توجه قرار گرفته است.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، بن‌مایه‌ها در کنار نقش‌مایه‌ها، ابعاد معنایی هر دو روایت را گسترش داده و در ترسیم روحيات و حالات عاطفی اشخاص و در نتیجه، تقویت لایه‌های دراماتیک دو اثر مؤثر واقع شده‌اند تا آنجا که به سبب حضور همین بن‌مایه‌ها، هر دو روایت، رنگ و بویی سیاسی - اجتماعی یافته است. بنابراین، می‌توان گفت بن‌مایه‌ها به هر عنصر وحدت‌دهنده‌ای اطلاق می‌شود که پیوند دهنده اجزاء یا عناصر داستان است و سبب تقویت درون‌مایه (تم) داستان می‌شود.

نتیجه

با بررسی دو روایت «مرد مصلوب» و «المسیح بعد الصّلب» درمی‌یابیم که دو قصیده، کاملاً جنبه نمایشی دارد و هر دو شاعر از رهگذر بیان روایت گونه، به بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های خود در اوضاع سیاسی - اجتماعی جامعه معاصر خویش پرداخته‌اند. درهم تنیدگی بخش‌های داستانی، به هر دو روایت شکلی متفاوت و خاص بخشیده که حضور راوی، در آن دو انکارناپذیر است. بررسی عناصر روایت نیز نشان می‌دهد که این دو شعر، علاوه بر داشتن ارزش‌های محتوایی، از جهت ویژگی‌های داستان‌پردازی نیز از اهمیت فراوانی برخوردار است. هر دو شاعر در روایت خود، از عناصر داستانی مانند پیرنگ، صحنه‌پردازی، کشمکش، گفتگو، وصف، زاویه دید و درون‌مایه و بن‌مایه استفاده نموده‌اند. در هر دو روایت، راوی به ساختار خطی روایت به طور کامل پایبند نبوده و با بهره‌گیری از ظرفیت‌ها و استعدادها عناصر داستانی و دست‌چین نمودن و گزینش آن عناصر، مانند گفتگوهای محرک و پویا، زاویه دید مناسب و صحنه‌پردازی‌های بدیع، لحن روشن و زنده به شیوه بیان خود بخشیده‌اند، به طوری که، این لحن و بیان روایی، تأثیر فراگیری بر ساختار، زبان و محتوای دو روایت داشته، اما در عین حال، قابلیت‌های شعری خود را نیز حفظ نموده است. به عبارت دیگر، هر دو شاعر، با ایجاد سازگاری و هماهنگی میان زبان شعر و لحن روایی، روایت را وسیله بیان درون‌مایه و بن‌مایه قرار داده و با انتخاب کارآمد عناصر روایت، روند انتقال معانی ژرف‌تری را در راستای ابلاغ و اکمال رسالت اجتماعی خود در جامعه طی نموده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

- (۱) ترجمه اشعار بدر شاکر سیاب در این مقاله، برگرفته از کتاب «اسطوره‌های رهایی» دکتر نجمه رجایی است.
- (۲) «آشنایی‌زدایی» یکی از عناصر زیباشناختی 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.
- (۳) از اناجیل چهارگانه مسیح است.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. اخوت، احمد (۱۳۷۱)؛ دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا.
۲. انوشه، حسن (۱۳۸۱)؛ دانشنامه ادب فارسی، جلد دوم، تهران: وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی.
۳. براهنی، رضا (۱۳۶۱)؛ قصه‌نویسی، تهران: نشر نو.
۴. پرین، لورانس (۱۳۷۸)؛ ادبیات داستانی ساختار، صدا و معنی، ترجمه سلیمانی و فهیم نژاد، تهران: نشر رهنما.
۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)؛ تأملی در شعر احمد شاملو سفر در مه، تهران: نگاه.

۶. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵)؛ *نظریه ادبیّات*، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران.
۷. حسینی خاتون آبادی، محمّد باقر (۱۳۷۵)؛ *توجه اناجیل اربعه*، چاپ اول، به کوشش رسول جعفریان، تهران: نقطه.
۸. حدیدی، جواد (۱۳۷۳)؛ *از سعدی تا آراگون، تأثیر ادبیّات فارسی در ادبیّات فرانسه*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۹. الخطیب، حسام (۱۹۹۹)؛ *آفاق الأدب المقارن عربیاً وعالمیاً، الطّبعة الثّانیة*، دمشق: دار الفکر.
۱۰. داد، سیما (۱۳۸۳)؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم، تهران: مروارید.
۱۱. دونانورتون، ساندررا (۱۳۸۲)؛ *شناخت ادبیّات کودکان*، ترجمه منصوره راعی و دیگران، تهران: قلمرو.
۱۲. رجائی، نجمه (۱۳۸۱)؛ *اسطوره‌های رهایی*، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۳. سلاجقه، پروین (۱۳۸۴)؛ *نقد شعر معاصر، امیرزاده کاشی‌ها، احمد شاملو*، تهران: مروارید.
۱۴. السّیاب، بدر شاکر (۲۰۰۰)؛ *الأعمال الشعریة الكاملة*، بغداد: دار الحریه للطباعة والثّشر.
۱۵. شاملو، احمد (۱۳۸۳)؛ *مجموعه آثار*، چاپ پنجم، تهران: نگاه.
۱۶. کمری، علیرضا (۱۳۸۹)؛ *درآمدی بر مطالعه نشانه‌شناختی روایت؛ مقوله‌ها و مقاله‌ها، بررسی ادبیّات دفاع مقدس*، به کوشش محمّد قاسم فروغی جهرمی، جلد اول، تهران: خانه کتاب و حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس.
۱۷. لیوینگستن، پیزلی (۱۳۸۴)؛ *دانشنامه زیبایی‌شناسی «روایت»*، ترجمه گروه مترجمان، تهران: فرهنگستان هنر.
۱۸. مستور، مصطفی (۱۳۷۹)؛ *مبانی داستان کوتاه*، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
۱۹. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)؛ *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز.
۲۰. میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)؛ *عناصر داستان*، چاپ چهارم، تهران: سخن.
۲۱. ----- (۱۳۸۲)؛ *ادبیّات داستانی*، چاپ چهارم، تهران: علمی.
۲۲. ولک، رنه و آستون وارن (۱۳۷۳)؛ *نظریه ادبیّات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۳. یونسی، ابراهیم (۱۳۶۵)؛ *هنر داستان‌نویسی*، تهران: سهروردی.

ب: مجله‌ها

۲۴. اکرمی، میرجلیل و محمّد پاشایی (۱۳۹۲)؛ «تأملی در پیرنگ و شخصیت پردازی تهران مخوف»، *فنون ادبی*، سال پنجم، شماره ۲ (پیاپی ۹)، صص ۱-۲۰.
۲۵. باقی‌نژاد، عبّاس (۱۳۹۲)؛ «روایت شاعرانه و شعر روایی اخوان ثالث»، *فصلنامه بهارستان سخن*، سال دهم، شماره ۲۴، صص ۲۱۷-۲۳۶.

۲۶. پارسانسب، محمد (۱۳۸۸)؛ «بن‌مایه، تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره ۵، صص ۷-۴۰.
۲۷. پورنامداریان، تقی و محمد خسروی شکیب (۱۳۸۷)؛ «دگردیسی نمادها در شعر معاصر»، تهران، دوفصلنامه علمی - پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره یازدهم، صص ۱۴۷-۱۶۲.
۲۸. جعفری، اسدالله (۱۳۹۱)؛ «پیرنگ و بررسی آن در داستان سیاوش»، متن‌شناسی ادب فارسی، شماره ۲، (پیاپی ۱۴)، صص ۹۳-۱۰۸.
۲۹. خادمی کولایی، مهدی (۱۳۸۶)؛ «نمودهای اساطیری انبیا و آئین‌گذاران در شعر شاملو»، پیک نور، سال پنجم، شماره سوم، صص ۱۲۸-۱۴۲.
۳۰. دادخواه، حسن و محسن حیدری (۱۳۸۵)؛ «رماتیسیم در شعر بدر شاکر السیاب»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان، دوره جدید، شماره ۱۹ (پیاپی ۱۶)، صص ۱۱۳-۱۲۸.
۳۱. رجائی، نجمه و علی اصغر حبیبی (۱۳۹۰)؛ «تکنیک نقاب در قصیده «المسیح بعد الصلّب» بدر شاکر السیاب»، ادب عربی، سال ۳، شماره ۱ (پیاپی ۳)، صص ۸۵-۱۱۴.
۳۲. رخشنده‌نیا، اکرم و کبری روشنفکر (۱۳۹۱)؛ «تحلیل عناصر داستان «الشاعر والملک الجائر» ایلیا ابوماضی»، سان مبین، سال چهارم، دوره جدید، شماره نهم، صص ۱۰۵-۱۱۹.
۳۳. شادروی منش، محمد و اعظم برامکی (۱۳۹۱)؛ «شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث»، ادب فارسی، دوره ۲، شماره ۲، شماره پیاپی ۱۰، صص ۸۳-۱۰۲.
۳۴. طاهری، علیرضا و زینب یدملّت (۱۳۹۰)؛ «جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو»، بوستان ادب، سال سوم، شماره سوم (پیاپی ۹)، صص ۸۶-۱۰۲.
۳۵. گودرزی لمراسکی، حسن (۱۳۹۱)؛ «شخصیت پردازی در نمایشنامه سوگنامه حلاج»، دوفصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال دوم، شماره دوم، صص ۱۸-۳۶.
۳۶. مرتضوی، سید جمال‌الدین (۱۳۸۸)؛ «فرایند روایت در شعر اخوان»، فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال چهارم، شماره ۱۴ و ۱۵، صص ۱۸۷-۱۹۵.
۳۷. نظری منظم، هادی (۱۳۸۹)؛ «ادبیات تطبیقی، تعریف و زمینه‌های پژوهش»، نشریه ادبیات تطبیقی دانشکده علوم انسانی دانشگاه کرمان، سال اول، شماره ۲، صص ۲۲۱-۲۳۷.

