

متناقض‌نما در نمادهای شعر انشودة المطر

دکتر عدنان طهماسبی

استادیار دانشکده ادبیات دانشگاه تهران^۱

دکتر ناصر زارع

استادیار دانشگاه خلیج فارس

(از ص ۱۷۷ تا ص ۱۹۷)

تاریخ دریافت مقاله ۸۹/۱۰/۱۴، پذیرش ۹۰/۰۳/۱۵

چکیده:

این جستار به متناقض‌نما در نمادهای شعر انشودة المطر سروده بدر شاکر السیاب و نیز به چگونگی ظهور و حضور معنا در آنها می‌پردازد. در این نمادها تا پایان شعر، مضامین متناقض‌نمای غم و شادی، ترسالی و خشکسالی و مرگ و زندگی متبلور می‌شود. نام‌آوای باران نیز که تصویر مرکزی این شعر را تشکیل می‌دهد دستخوش چنین پارادوکسی است. تنش مستمر میان این نمادهای متناقض‌نما در نهایت با بارش بکریز باران به زندگی و شادی می‌انجامد.

واژه‌های کلیدی: نماد، متناقض‌نما، طنز، تراژدی، باران، مرگ، زندگی.

۱. استادیار دانشکده ادبیات دانشگاه تهران Adnan@ut.com.ir

مقدمه

بدر شاکر السیاب در سال ۱۹۵۳م از عراق به ایران و از ایران به کویت می‌گریزد و سرانجام بعد از هشت ماه و اندی به عراق باز می‌گردد (توفیق، ص ۸۹). در همین بازگشت و در اوایل سال ۱۹۵۴م است که وی رسماً از حزب کمونیست کناره می‌گیرد (همان، ص ۹۳). شعر «أنشودة المطر» یکی از رهاوردهای همین ماه‌های اقامت او در کویت است که آن را در همانجا سروده و با خود به عراق آورده است. (عباس، ص ۱۸۱). عیسی بلاطه تاریخ سرایش این شعر را سال ۱۹۵۴ دانسته و آن را الهام‌یافته از دوران آوارگی سیاب و نیز طغیان رود دجله در بهار همان سال تلقی می‌کند (بلاطه، ص ۷۵)؛ دلیل مدعای وی به این جمله کوتاه سیاب باز می‌گردد: «این شعر الهامی است از ایام آوارگی در کویت و در کنار خلیج»؛ این جمله‌ای است که سیاب آن را بر تارک این شعر به هنگام چاپ آن در مجله *الآداب*، شماره ماه ژوئن (حزیران) سال ۱۹۵۴م نوشت (همان، ص ۷۶).

محمدحسین الاعرجی نیز بر این گفته بلاطه صحه گذاشته و نماد باران را در این شعر، الهام‌یافته از طغیان رود دجله می‌داند (الاعرجی، ص ۱۳۲). سیاب در نامه‌ای به تاریخ ۳/۲۵/۱۹۵۴م به سهیل ادريس مدير مجلة *الآداب*، شعر «أنشودة المطر» را ضمیمه آن کرده و اظهار امیدواری می‌کند که این شعر بتواند موجبات رضایت خاطر سهیل را فراهم کرده و قابل چاپ در آن مجله باشد. وی در این نامه از سر فروتنی اظهار شرم می‌کند که چنین شعری صفحاتی از آن مجله را که شایسته شعرهایی بهتر از آن است پر کند. وی بلندبودن ناگزیر این شعر را از علل و اسباب تردید خود در فرستادن آن به مجله و مدت زمان این تردید و تأخیر را از هنگام برگشت از کویت به عراق می‌داند (السامرائی، ص ۱۰۶).

از جمله پایانی این نامه پیداست که زمان سرودن این شعر، روزهای تبعید در کویت بوده است. وانگهی صرف‌نظر از این نامه، سیاب، خود در پاریس به مؤید عبدالواحد به صراحت می‌گوید که این شعر بلند متعهدانه را به هنگام اقامت

تبعیدگونه در کویت سروده، افزون بر اینکه چند بندی از آن را نیز حذف نموده است (عباس، ص ۱۸۱). این شعر را به دلیل ساختار محکم، تأثیر سحرآمیز زبان، تصاویر پویا و هدفمند و کاربست بجا و درست نمادها از برجسته‌ترین شعرهای مدرن عرب (Badawi 'p.254) و مشهورترین شعر سیاب (توفیق، ص ۱۸۵)، و نیز شاهکار و بهترین شعر او می‌دانند (الجیوسی، ص ۷۹۸؛ سقال، ص ۸۳) که تمامی تجربه شعری و انسانی خود را در قالب آن به عنوان شیواترین و زیباترین شعر مدرن عرب ریخته (الجندی، ص ۶۶) و از لحاظ ساختار و معنی، نغز و پر مغز است (همان، ص ۶۵). وی با مهارت هنری بالایی توانسته است میان تجربه شخصی خود به هنگام آوارگی در کویت و اوضاع ظالمانه در عراق نوعی همسازی ایجاد کند (توفیق، ص ۱۸۴). هیچیک از شعرهای تموزی‌ای که خود سیاب بعداً نوشت و یا شعرهای دیگر شاعران که این نماد در آنها به کار رفته اهمیت این شعر را ندارند (الجیوسی، ص ۸۰۰). از دیگر سوی کسی چون ایلیا حاوی این شعر را چون شخصیت سیاب چنان از هم گسیخته و ناسازوار می‌داند (الحاوی، ص ۷۷) که به زعم وی، بی‌صدافتی و عدم صمیمت عاطفی در آن موج زده (همان، ص ۸۷) و عناصر آن هیچ ارتباطی با هم ندارند به گونه‌ای که هر کدام به راهی جدا و سخت نامربوط می‌روند (همان، ص ۹۵)؛ لذا دیگر وقت آن است که شعر عرب، خود را از چنین دروغ‌ها و ترهاتی رها و آزاد کند (همان، ص ۸۸).

باری بعد از این مقدمه باید گفت که نمادهای متناقض‌نمای موجود در این شعر از صدر تا ذیل در یک تنش دائمی با یکدیگرند. شاعر به دستیاری زنجیره نمادین موجود در این شعر با چنان مهارتی به یک بدیل عینی دست یافته که توانسته است به نحوی مؤثر، واکنش عاطفی مخاطب را بی‌هیچ صراحت بیانی برانگیخته و او را در فضای تجربه شاعرانه خود قرار دهد. واژه نمادین باران، به فراخور بافت متن، دستخوش دگرگونی‌های معنایی شده و وجهی متناقض‌نما یافته است که در خلال این نوشتار بدان اشاره می‌شود. این واژه نام‌آوا که بازتاب

صدای بارش باران است چندین بار و غالباً در پایان هر بند با تأثیری جادوانه تکرار شده و فضایی سحرآمیز به دست می‌دهد که در آن فضا شاعر و مخاطب هر دو سرانجام اطمینان می‌یابند که دعای باران زندگی‌بخش شنوده و مستجاب خواهد شد؛ به گونه‌ای که شعر با عبارت « ویهطل المطر » به پایان رسیده (Badawi, p.254) و فرجامی درخشان و امیدبخش را القاء می‌کند (توفیق، ص ۱۸۴). تکرار این نام آوا که در جای جای این شعر، گاه به صورت رکنی جداگانه می‌آید، افزون بر القای بارش باران، شعر را به نوعی برجسته کرده و با آشنایی زدایی از روند عادی خوانش آن، مخاطب را به توقف و تأمل وامی‌دارد. این شعر را پیش‌گویی انقلاب ۱۴ جولای (تموز) ۱۹۵۸م در عراق (بلاطه، ص ۷۶) و نیز پیش‌گویی رهایی و استیفای حقوق از دست‌رفته دانسته‌اند. (توفیق، ص ۱۸۴). سیاب در این شعر رابطه‌ای تراژیک میان خشکسالی و ترسالی، مرگ و زندگی برقرار کرده و بی‌هیچ صراحتی اسطوره تموز را که بهترین نماد بیان این مضمون است به کار بسته و از رهگذر چنین اسطوره‌ای به عراق نگاه می‌کند (الجبوسی، ص ۷۹۹)؛ اسطوره‌ای که در این شعر نمایان‌گر پیروزی زندگی بر مرگ و نیز تجسم‌بخش نگاه شاعر به فراوانی نعمت و یک زندگی جدید برای مردم است (Badawi, p.255).

آغازگاه این شعر، توصیف غزل‌گونه چشم‌های مخاطبی است که مانند دو نخلستان و دو ایوانند. از این مخاطب، تأویل‌های گوناگونی به دست داده‌اند. احسان عباس آن را نماد مادر یا جیکور یا عراق و یا هر سه با هم می‌داند (عباس، ص ۲۰۹). عیسی بلاطه آن را به «وفیقه» از بستگان شاعر حواله می‌دهد (بلاطه، ص ۷۵). ایلیا حاوی آن را نماد وطن می‌داند (الحاوی، ص ۷۳). ریتا عوض آن را اشارت به ایشتر می‌پندارد (عوض، ص ۱۰۳) که آن خود نیز نماد سرزمین عراق است (همان، ص ۱۰۲). یوسف حلاوی نیز آن را ترجیحاً اشاره به ایشتر می‌داند بی‌آنکه ارجاع به مادر یا هر زنی دیگر را دور از احتمال بداند (حلاوی، ص ۴۷). به نظر می‌رسد فروکاستن این مخاطب به هر یک از معانی

پیش‌گفته توسعه معنایی آن را که لازمه هر نماد است از میان می‌برد. از آنجا که میان این مخاطب و زندگی وحدتی درهم تنیده برقرار است شاید بتوان آن را نماد زندگی با تمام هاله‌های معنایی آن دانست. تصویرهایی چون نخلستان، ایوان و برگ دادن تاک‌ها به عنوان نماد رستاخیز و باروری (عوض، ص ۱۰۳) و رقص نور و تپش‌های ستارگان، همگی نشان از بهار طبیعت، حضور زندگی، شکفتن شادی و رویش امید دارند. «عَيْنَاكِ غَايَتَا نَخِيلِ سَاعَةِ السَّحَرِ / او شُرْفَتَانِ رَاحَ يِنَايَ عَنْهُمَا الْقَمَرُ / عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسِمَانِ تُورِقُ الْكُرُومُ / و تَرْقِصُ الْاَضْوَاءُ كَالْاَقْمَارِ فِي نَهْرِ / يَرْجُوهُ الْمَجْذَابُ وَهَذَا سَاعَةُ السَّحَرِ / كَأَنَّمَا تَنْبِضُ فِي غَوْرِيهِمَا التُّجُومُ» (دیوان، ج ۲، ص ۱۱۹). تمامی تصاویر نمادین یادشده سر بر آستان آن مخاطب مه آلود دارند زیرا هر آن تصویری که در ابیات یادشده دیده می‌شود به یمن چشمهای سحرآمیز آن مخاطب است؛ به گونه‌ای که جهان با تمام جلوه‌های زیبایش در این دو چشم افسونگر جلوه‌گری می‌کند.

این دو چشم بعد از این مقدمه شکوفان و غزلگونه، حضوری متناقض‌نما پیدا کرده و در دو دسته نماد تجلی می‌یابند. یک دسته، نمادهای شادی و امید و زندگی مثل میلاد، نور و کودک و دو دیگر، نمادهای اندوه و نومیدی و مرگ مانند غرق شدن، مه، غروب، تاریکی، زمستان و پاییز که بر نمادهای دسته نخست می‌چربند. «و تَعْرِقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَى شَفِيفٍ / كَالْبَحْرِ سَرَّحَ الْيَدَيْنِ فَوْقَهُ الْمَسَاءُ / دِفْءُ الشِّتَاءِ فِيهِ وَارْتِعَاشَةُ الْخَرِيفِ / وَ الْمَوْتُ وَ الْمِيلَادُ وَ الظَّلَامُ وَ الضِّيَاءُ» (همان، ج ۲، ص ۱۱۹). دو چشمی که در آغاز فرح‌بخش و جانفزا بودند در اینجا در مهی از غم و اندوه فرو رفته و به دریایی می‌مانند که گرما، سرما، مرگ، میلاد، تاریکی و روشنی را در خود دارد. ریتا عوض دریا را نماد ناخودآگاه گرفته است که رؤیاهای و آمال گوناگون آدمی در آن انباشته شده است (عوض، ص ۱۰۳). بهتر آن است که دریا را نماد زندگی و مرگ با هم دانست. عاصم الجندی تمامی این اضداد یعنی گرما، سرما، مرگ، میلاد، تاریکی و روشنی را نشانه حضور جهان با تمامی اسرار و عظمتش در آن دو چشم می‌داند (الجندی، ص

۶۷). شاخصِ زمانیِ «مساء» در ارتباط با سحر در بیتِ نخستِ شعر، پارادوکس موجود در چشم‌های مخاطب را عمقی دو چندان می‌بخشد؛ چرا که این لحظهٔ زمانی، درست نقطهٔ مقابل سحر است. اگر سحر در ارتباط با چشم‌ها، نماد تجدید حیات (حلاوی، ص ۴۸) و دریچه‌ای رو به روشناییِ روز و جنب و جوشِ زندگیِ نوشونده است، غروب، آغازِ تاریکی و کمینگاهِ غم و رنجوری است. این سحر برخلاف گفتهٔ الاعرجی که آن را نشانِ ناروشنی و پوشیده ماندنِ اشیاء می‌داند (الاعرجی، ص ۱۳۳) نشانِ روشنی و وضوح است. متناقض‌نمایِ گرمایِ زمستان و لرزشِ پاییز در اینجا چشم‌گیر و برجسته می‌نماید. آیا گرما در زمستان و سرما در پاییز مفهومی جز مرگ، بی‌بارانی و بی‌حاصلی می‌تواند داشته باشد؟ آن هم در عراقی که موسم باران در زمستان است. باری در چنین احوالی نومیدوار و در چنین شاخصِ زمانی یعنی غروب، رعشهٔ گریه و نیز سرمستیِ ترس‌خوردهٔ کودکان در اعماقِ جانِ شاعر بیدار می‌شود: فَتَسْتَفِيقُ مِلَّاءَ رُوحِي رَعِشَةَ الْبُكَاءِ / وَنَسْوَةَ وَحْشِيَّةٍ تُعَانِقُ السَّمَاءَ / كَنَسْوَةِ الطِّفْلِ إِذَا خَافَ مِنَ الْقَمَرِ، (دیوان، ج ۲، ص ۱۹). این سرمستی، سرمستی‌ای است که آسمان را در آغوش می‌کشد و بسانِ سرمستیِ طفلی است که هول و هراس از ماه دارد. آیا شاعر چنان که ریتا عوض معتقد است می‌خواهد بگوید همانند طفلی است که با دیدن اشیاء برای نخستین بار احساسِ دوگانهٔ خوف و شادی به او دست می‌دهد (عوض، ص ۱۰۴). آیا می‌خواهد یک نوستالژی و صف‌ناپذیری را بیان کند که گریبان او را در غربت ناخواسته گرفته است؟ و یا اینکه می‌خواهد بگوید که با سرمستی و سرخوشی اضطراب‌آمیزِ کودکان، سراسیمه وار در انتظارِ به آغوش کشیدنِ میهن است؟ باری، هر چه باشد آنچه را این سه بیت از رهگذر تشبیه می‌خواهد بیان کند شدت لرزش و ارتعاش است (الجیوسی، ص ۷۷۹)؛ به گونه‌ای که اگر می‌خواست از رهگذر چیزی مثل استعاره چنین چیزی را بیان کند لطف و کمالی نداشت زیرا تشبیه به دلیل ویژگیِ بازنماییِ جزء به جزئی که دارد متناسب با چنین احوالی است. از این رو تشبیهات برخلاف باور ایلیا حاوی که

آنها را دام و نشانه‌ی عدم صمیمیت و عمق در این شعر می‌داند (الحاوی، ص ۷۶)، کارکردی بسیار شایسته و مناسب دارند. این گریه و طربناکی متناقض‌نما صرف نظر از آنچه گفته شد می‌تواند گریه‌ی ناشی از دردآوری مضاعف و وضع موجود و طربناکی ناشی از احساس معصومانه و شاعرانه نسبت به وقوع انقلابی بنیان‌برانداز و در نهایت پایان‌بخش وضع موجود باشد؛ اشک‌های گرسنگان و برهنگان چنان که در پایان شعر خواهیم دید به خنده بدل می‌شود. قابل ذکر است که سامی سویدان این سه بیت فوق را نشان محرومیت عاطفی شاعر و تمایل پنهان و ناخودآگاه وی برای جبران آن محرومیت دوران کودکی می‌داند (سویدان، ص ۱۰۱). این تحلیل روان‌شناختی سامی سویدان با روش وی که صرفاً فرمالیستی است ناهمخوان است چرا که وی بر اساس عناصر خارج از متن در صدد کشف معنای آن است. تحلیل روان‌شناختی و برون‌متنی هر دو با روش فرمالیستی ناهمگون‌اند؛ خاصه در تحلیلی که وی از آغاز تا پایان مقید به آن روش است. فرمالیست‌ها و منتقدان نو بر این باورند که منتقد نیازی به توسل به آن نظرگاه ندارد که شعر را بازنمودی از غرایز سرکوب‌شده‌ی شاعر یا عقده‌های شکل‌گرفته در اوان کودکی بداند (پاینده، ص ۲۰۲)؛ زیرا منتقد با چنین رویکردی وارد حوزه‌ی روان‌شناسی شده و از کار خود دور می‌افتد (همان، ص ۱۹۸).

تصاویر رنگین‌کمان، قطره‌های باران و خنده‌ی کودکان بازی‌گوش در لابه‌لای تاک‌ها و نغمه‌ی گنجشکان بر روی درختان آن هم به علت ریزش باران گرچه به تنهایی القاء‌کننده‌ی شادی و شادمانی‌اند؛ اما به علت جابه‌جایی آن از ایام کودکی و قرار گرفتن در سیاق و زمینه‌ی موجود در این فضای غم‌بار، آنچه را القاء می‌کند غمناکی و اندوه ناشی از غربت و درد دم‌افزونی است که گریبان‌گیر شاعر شده است. گویی شاعر می‌خواهد با تمهیدی چون بدیل عینی، شدت و اوج عاطفه‌ی غم و اندوه را بیان کند. «كأنَّ اقواسَ السَّحابِ تَشْرَبُ الغيومَ / وَ قَطْرَةٌ قَطْرَةٌ تَذُوبُ فِی المَطَرِ... / مَطَرٌ... / مَطَرٌ... / مَطَرٌ...» (دیوان، ۱۱۹/۲).

فضایی این چنین غم‌بار با تصویرپردازی‌های گوناگون هم‌چنان بر فضای شعر حاکم و غالب است. خمیازه کشیدن غروب، اشک ریختن ابرها، هذیان گفتن طفلی مادر از دست‌داده، صیاد لعنت‌فرستنده برآب و سرنوشت و افول ماه، همگی تصاویری هستند که غیاب باروری و ترسالی را تداعی می‌کنند. وقتی که باروری و ترسالی نباشد هر آنچه با زندگی در پیوند است سویه مرگ پیدا می‌کند؛ بنابراین باران نیز سمت و سوی تراژیک و غمبار به خود می‌گیرد. ابرها در غروب خمیازه‌کش نه باران که اشک می‌بارند. «تَتَاءَبَ الْمَسَاءُ وَالْغُيُومُ مَا تَزَالُ / تَسُحُّ مَا تَسُحُّ مِنْ دُمُوعِهَا الثَّقَالُ» (همان، ۱۲۰/۲). حال این سؤال پیش می‌آید که ابرها چرا اشک‌های سنگین می‌بارند و در نهایت شاعر چه هدف و غایتی را از این تشبیه دنبال می‌کند؟ پاسخ این است که غایت این تشبیه باز می‌گردد به بُعد تراژیک، متناقض و طنزآمیز باران که به رغم زندگی‌بخش بودن و شادی‌آفرینی ذاتی‌اش، موجدِ حزن و اندوه است. شاعر برای تعمیق این فضای غمبار از چنین تصاویری بهره می‌جوید: کودکِ مادر از دست‌داده‌ای که مدام سراغ از مادرش می‌گیرد ولی به او وعده فردا و فرداها می‌دهند و نیز تصویر صیادی محزون که راه به صید ماهی که قوت ناگزیرش می‌باشد نمی‌برد. می‌بینیم که شاعر در این جا برای خلق چنین فضایی از ابعاد نمادین گوناگونی بهره می‌گیرد. خنده‌های کودکانه و نغمه گنجشگان با تغییر زمینه، بار معنایی نوستالژیک یافته و در نتیجه به دستیاری تصاویری دیگر فضایی تلخ را می‌آفرینند. «كَأَنَّ طِفْلاً بَاتَ يَهْدِي قَبْلَ أَنْ يَنَامَ / بَانَ أُمَّهُ الَّتِي أَفَاقَ مُنْذُ عَامٍ / فَلَمْ يَجِدْهَا ثُمَّ حِينَ لَجَّ فِي السُّؤَالِ / قَالُوا لَهُ «بَعْدَ غَدٍ تَعُودُ» / لِأَبَدٍ أَنْ تَعُودَ / وَإِنْ تَهَامَسَ الرَّفَاقُ أَنَّهَا هُنَاكَ / فِي جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللَّحُودِ / تَسْفُ مِنْ تُرَابِهَا وَ تَشْرَبُ الْمَطْرَ / كَأَنَّ صَيَّاداً حَزِيناً يَجْمَعُ الشُّبَّاکَ / وَ يَلْعَنُ الْمِيَاءَ وَالْقَدْرَ / وَ يَنْثُرُ الْغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفِلُ الْقَمَرُ / مَطْرٌ... / مَطْرٌ...» (همان، ۱۲۰/۲). اگر به غالب و صف‌ها و تصویرها نگاه کنیم همگی در زمره تلخ‌کامی و محنت‌اند. خمیازه غروب، ابرهای اشک‌ریز، کودک مادر از دست‌داده، خفتن ابدی مادر در کنار گریوه، صیاد محزون و تور خالی همگی بدیل

عینی عاطفه تلخی و محنت و مرگانند. باز هم سامی سویدان در این جا دست به یک تحلیل روان‌شناختی زده و هذیان طفل مادر از دست داده و لعنت‌های صیاد تهیدست را نشان خارج شدن شاعر از قلمرو اعتدال روحی و روانی به قلمرو آشفتنگی ضمیر باطن می‌داند (سویدان، ص ۱۱۳). چنان که گفته شد اولاً این تأویل با شیوه او ناهمخوان است؛ وانگهی این لعنت صیاد تهیدست و هذیان طفل نیز وظیفه و کارکردشان ایجاد احساس عمیق تلخکامی است که درون‌مایه اصلی ابیات یادشده است؛ به گونه‌ای که ابیات بعدی نیز بر این صحنه می‌گذارند. اگر ناموزونی‌ای در کار باشد که هست ناموزونی در وضعیت زندگی واقعی شاعر است که سبب سازش کثر رفتاری چرخ سرنوشت و اشک‌های عقیم ابرهایی است که عبث می‌بارند و جز درد بر درد نمی‌افزایند؛ آنچنان که بیان این درد جز با تداعی هذیان کودک مادر از دست داده و بی‌توشگی صیاد بینوا امکان‌پذیر نیست؛ صیادی که وی را می‌توان نماد عراقی تنگدستی دانست که نگران و خائف به دنبال روزی است (الحاوی، ص ۱۸۱)؛ و یا نماد مبارزی که می‌کوشد بساط ظلم و بیداد را با در آویختن با امواج سهمگین زندگی دشمن‌کام از میان بردارد اما چون کامیاب نمی‌شود نومیدوار و محزون به سرنوشت و آب، لعنت می‌فرستد؛ و یا نماد مهاجری که جلای وطن کرده و با سختی‌ها و محنت‌های دریا سخت در گلاویز است «...والمُهَاجِرِينَ يُصَارِعُونَ بِالْمَجَازِفِ وَالْقُلُوعِ / عَوَاصِفَ الْخَلِيجِ» (دیوان، ۱۲۲/۲) و عاقبت به کام مرگ فرو می‌رود و تنها استخوان‌هایش بر جا می‌ماند. «وَيَنْشُرُ الْخَلِيجُ مِنْ هِبَاتِهِ الْكِنَارَ / ... وَ مَا تَبَقَّى مِنْ عِظَامِ بَائِسٍ غَرِيقٍ» (همان، ۱۲۴/۲). او هر که باشد در این زندگانی نه بخت نیکخواهی دارد و نه ره‌توشه‌ای که جهان به کام دلش باشد. به هر روی تفسیر و تحلیل روان‌شناختی نمی‌تواند از این متن تفسیری موجه به دست بدهد؛ زیرا گردآوری اطلاعات مربوط به زندگی‌نامه شاعر از طریق شرح حال‌ها، نامه‌های شخصی و هرگونه اسناد مکتوب دیگر به همراه مجموعه آثار شاعر برای بیان تعارضات درونی و بیرونی لازم و ضروری است (برسلر، ص ۱۸۵). منتقدان نو و فرمالیستی که

سامی سویدان روش آنها را اتخاذ کرده است شعر را دارای وجودی عینی می‌داند و بر این باورند که فقط خود شعر را می‌توان به نحوی عینی ارزیابی کرد نه نگرش‌ها و معتقدات مؤلف را؛ لذا آنها زمینه تاریخی شعر و عناصر زندگی‌نامه‌ای را به کناری می‌نهند (همان، ص ۷۹۰).

بعد از نام‌آوای باران که به سبب قرار گرفتن در زمینه لعنتِ صیادِ محزون بر آب و سرنوشت، القاء‌گر مفهوم حزن و عبث و بیهودگی است و نوعی طنز گریه‌آور را در خود نهفته دارد برای نخستین و آخرین بار با سه جمله پرسشی مواجه می‌شویم. «أَتَعْلَمِينَ أَيْ حُزْنَ يَبْعَثُ الْمَطْرُ؟ / و كَيْفَ تَنْشِجُ الْمَرَازِبُ إِذَا أَنْهَمَرَتْ؟ / و كَيْفَ يَشْعُرُ الْوَحِيدُ بِالضَّيَاعِ؟» (دیوان، ۱۲۰/۲). بافت موقعیتی متن نشان می‌دهد که این هر سه جمله هیچ اشارتی به جهل مخاطب ندارند بلکه دارای کنش و نقشی همدلانه‌اند به این معنا که مؤکد فضای حزن‌آلودی‌اند که بر ابیات پیشین سایه افکنده و در حقیقت این باران است که موجب آن است. این فضای حزن‌آلود تا بدان مایه و پایه گسترده است که هم جهان طبیعت و بی‌جان را که «مرازیب» یعنی ناودان‌ها نمادی از آن است فرو گرفته و هم جهان آدمی را. پارادوکس به عنوان یکی از عناصر اصلی و مهم شعر (برسلر، ص ۸۸) در نماد واژه مطر مشهود و قابل توجه است و تنش میان این پارادوکس‌ها تا پایان شعر همچنان ادامه می‌یابد. شاعر در این سه بیت در حقیقت از بیان عمق اندوه جانکاهی که چنگ در اعماق جانش زده و دنیای بیرون را نیز بیت الحزن کرده ناخواسته و شاید از سر تنگی الفاظ تن زده به گونه‌ای که به گنگ خوابدیده‌ای می‌ماند که از گفتن خواب خود ناتوان است و با ایما و اشارت تنها شمه‌ای و لمحهای از آن را آشکار کرده و باقی را به مخاطب وامی‌نهد.

اوج طنز، تراژدی و پارادوکس را در دو بیت زیر می‌توان دید. «بِلا انتهاءٍ - كَالدَّمِ الْمُرَاقِ، كَالجِيَاعِ / كَالْحُبِّ، كَالاطْفَالِ، هُوَ الْمَطْرُ» (دیوان، ۱۲۱/۲). باران در این دو بیت به نمادهایی متفاوت چون خون ریخته، گرسنگان، عشق، کودکان و

مردگان مانده شده است. چگونه باران با چنین عناصری متباین گره‌خورده و به آنها شباهت یافته است؟ ایلیا حاوی این تشبیهات را که از نظر دلالت و مضمون ناهمساز می‌داند نشان عدم صدق و صمیمیت در این شعر و نیز نشانه‌دروغ و تزویری می‌داند که شاعر می‌خواهد مخاطب را وادار کند تا به هر وسیله و ابزاری متشبث شود تا یک ارتباط واهی میان این عناصر بیابد (الحاوی، ص ۸۷). نظرگاه ایلیا حاوی از دو جهت خدشه‌پذیر می‌نماید: یکی از جهت داشتن نگاه عقلانی و رویکرد منطقی غیر شعری به شعر، چرا که وی بی‌توجه به بافت هر متنی یک حکم کلی صادر می‌کند؛ حکمی که براساس مدعای وی اغلب ناقدان معاصر تشبیه را ابزاری ناتوان و نارسا می‌دانند (همان، ص ۱۴)؛ دو دیگر از حیث بی‌توجهی به طنزآمیز و متناقض‌نما بودن باران. شاعر تشبیهاتی را یکجا با هم و برای یک عنصر یعنی باران گرد آورده است. این تشبیهات بیش و پیش از آن که کارکردی تفسیری داشته باشند کارکردی عاطفی دارند؛ بنابراین این تشبیهات نه برای زیاده‌گویی که برای ایجاد احساس عمیق عاطفی‌اند؛ زیرا شاعر گاه برای اثربخشی عمیق عاطفی شعر، انبوهی از تشبیهات را گرد می‌آورد به گونه‌ای که هریک از آن تشبیهات چیزی جدید می‌افزاید (الجیوسی، ص ۷۸۰). تشبیه، چنان که گفته شده، برای بیان جزئیاتی از این قبیل ابزاری مناسب و شایسته است. باران در تشبیهات یادشده یک روی به مرگ و اندوه دارد و سوی دیگر به طراوت و زندگی. آنجا که باران سمت و سوی محنت و مرگ می‌یابد به مردگان و خون ریخته می‌ماند، البته اگر خون ریخته را چنان که دیزیره سقال می‌گوید نماد مرگ بدانیم (سقال، ص ۱۱۸) و آنجا که باران سمت و سوی طراوت و زندگی می‌یابد به کودک و عشق و گرسنگان و خون ریخته می‌ماند، البته اگر به مانند ریتا عوض خون ریخته را نماد فداکاری بدانیم (عوض، ص ۱۰۷). وجه شبه میان باران از یک سوی و عشق و کودک و گرسنگان از دیگر سوی، در نتیجه و پیامد اینها نهفته است. به این معنا که همان‌گونه که باران آغازگاه زندگی است عشق و کودک نیز هر دو آغاز زندگی‌اند و گرسنگان نیز در تلاشند زندگی

نوی را سامان دهند (الخبو، ص ۱۱۵) تا با واژگون کردن وضع موجود به وضعی مطلوب و دلخواه دست یابند. وانگهی همان گونه که مرگ پایان زندگی است باران نیز در سوییۀ دیگرش در این شعر نماد نهایت و مرگ است؛ به عبارتی باران هم نماد بدایت است و هم نماد نهایت و به طور کلی نماد گردش مستمر میان این دو؛ کما اینکه کودک نماد بدایت است و مرگ نماد نهایت و عشق نماد گردش مستمر میان این دو یعنی بدایت و نهایت (حسن، ص ۱۹۸). شباهت میان باران و خون ریخته را نیز می توان در جاری بودن هر دو دانست (الخبو، ص ۱۱۵). بنابراین واضح و روشن است که به رغم نظر ایلیا حاوی نه تنها این تشبیهات بی ربط و نامربوط نیست بلکه سراسر مرتبط با مضمون و درون مایه شعر است.

این تصاویر متناقض نمای باران که تا پایان شعر هم چنان ادامه دارد بیانگر طنز تلخ و گریه آوری است که شاعر با چیره دستی و کمال مهارت هنری از عهده آن بر آمده است. چه طنزی بالاتر از این که باران در یک آن هم زندگی بخش باشد و هم مرگ آفرین. در تعریفی از طنز گفته اند که عبارت است از «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدّین» (شفیعی کدکنی، ص ۱۱۴). بنابراین سرّ اینهمه تصاویر متناقض در این طنز تلخ نهفته است. گفتنی است که این باران و خون و گرسنگان در پایان شعر به خنده بدل می شوند. باری چشم های مخاطب بعد از این تشبیهات و بعد از غیابی طولانی حضوری دوباره می یابند اما در فضایی کاملاً متفاوت با آغاز شعر. چشم ها در اینجا به همراه باران شاعر را به سواحل عراق و آنچه در آنجا می گذرد می برند. پارادوکس موجود در چشم ها در مقایسه با آغاز شعر نمود برجسته ای می یابد. اگر چشم ها در آغاز شعر خندان بودند و سبب سازِ برگ دادن تاک ها «عیناکِ حینَ تَبَسِّمانِ تُورِقُ الْکُرومِ» (دیوان، ۱۱۹/۲) و نیز در جایی دیگر از آغاز شعر غرق در اندوهی شفاف بودند «وَتَغْرَقانِ فی ضَبابِ مِنْ اسیِّ شَفیفِ» (همان، ۱۱۹/۲)؛ ولی در اینجا به همراه باران، راه گشایِ خشم و انقلاب و عصیان می شوند (العظمه، ص ۵۰). لذا ما با مثلی متناقض نما از شادی،

اندوه و خشم موجود در چشم‌ها مواجهیم، «وَمَقْلَتَاكِ بِي تَطِيفَانِ مَعَ الْمَطَرِ / وَعَبْرَ
امواج الخلیجِ تَمْسُحُ الْبُرُوقِ / سَوَاحِلَ الْعِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَ الْمَحَارِ / فَيَرْجِعُ الصَّدَى /
كَأَنَّهُ النَّشِيجُ: / يَا خَلِيجُ / يَا وَهَبَ الْمَحَارِ وَ الرَّدَى..» (دیوان، ۱۲۱/۲). آذرخش‌هایی
بر سواحل عراق دست می‌سایند و صدف‌هایی به ساحل می‌آیند؛ در این میان،
ستارگانی در شب سر آن دارند که پرتو افشانی کنند و سیاهی شب را از میان
بردارند اما شب حاکم، شولای خونینی به قصد نابودی بر روی آنها می‌کشد. در
چنین گیر و داری شاعر، خلیج را صدا می‌زند اما پژواک - که دیزیره سقال آن را
نماد ناباروری دانسته (سقال، ص ۱۱۸) به هق هق گریه ای می‌ماند که
تداعی بخش صدای هق هق ناودان‌هاست «وَكَيْفَ تَنْشِجُ الْمَرَازِبُ إِذَا انْهَمَرُوا»
(دیوان، ۱۲۰/۲) - جمله را با حذف مروارید تکرار می‌کند و تنها مرگ می‌ماند و
صدف، صدفی که دال بر بخت و اقبال است. البته دیزیره سقال مروارید را نماد
انبعاث می‌داند (سقال، ص ۱۱۳)؛ در صورتی که چنین نیست؛ چون معلوم
نیست که آیا مرواریدی در صدف باشد یا نه! وانگهی در پایان امیدبخش شعر،
چنان که خواهیم دید، نشانی از صدف و فحوای آن نمی‌بینیم. باری شاعر که در
آرزوی مروارید از جانب خلیج است نومید می‌شود.

پارادوکس و طنز موجود در خلیج بخشنده مروارید و صدف و مرگ نیز قابل
توجه است. جالب توجه اینکه مروارید بر هر دوی دیگر مقدم است و تنها همان
از پژواک خلیج حذف می‌شود. مروارید را که امید غایی غواص و نماد حیات
و آبادانی است شاید همان شبی از میان برده باشد که ستارگان را خونین کرد. علی
مهدی زیتون در این باره می‌گوید: آنچه پژواک مروارید را حذف می‌نماید و حتی
به گوش هم اجازه نمی‌دهد که از شنیدن واژه مروارید حظی ببرد طبیعی است که
نگذارد تنگ‌دستان به مروارید واقعی دست یابند (زیتون، ص ۹۸). تعبیر جالب
توجهی است اما نکته‌ای را باید افزود که حضور کلمات در شعر، خاصه در چنین
شعری که ساختاری آیینی و اسطوره‌ای دارد تجسم عینی آن واژه‌هاست. در شعر
کلمات دیگر، کلمات قاموسی نیستند بلکه گوشت و پوست و استخوان دارند و

برای خود زندگی می‌کنند و اگر چیزی در قالب واژه‌ای حضور می‌یابد این به معنای تجسم عینی آن چیز است. از این‌رو اگر کلمات اجازه نمی‌دهند که پژواک مروارید به گوش برسد این به معنای محروم کردن از لذت واقعی آن است و نه صرفاً محروم کردن از لذت سمعی و شنیداری آن. سامی سویدان این پناه بردن شاعر به طبیعت یعنی صدا زدن خلیج و حضور صدف را ناشی از کوتاهی عاجزانۀ شاعر از فهم پدیده‌اندوه و عدم ایستادگی در برابر آن می‌داند (سویدان، ص ۱۱۸).

اولین خدشه‌ای که بر این تحلیل سامی سویدان وارد است این است که اولاً چنان‌که گفته شد شاعر در این‌جا ساحت خشم و غضب را در چشم‌ها و باران در نظر دارد نه ساحت اندوه را؛ ثانیاً بر فرض قبول آن، زمانی که شب، ستارگان و آذرخش‌ها را به خون می‌کشد و هر ستاره‌ای را که قصد طلوع کردن داشته باشد خاموش می‌کند شاعر مگر راهی جز پناه بردن به طبیعت دارد؟ وانگهی این صدا زدن خلیج که پژواک صدف و مرگ از آن بیرون می‌آید نه نشانه شکست که نشانه ادامه مبارزه و مقاومت و پایداری در برابر اندوه و اندوه‌آفرینان است، مبارزه و مقاومتی که چندی بعد در آخر شعر سربلند بیرون می‌آید. اگر شکستی در کار بود مسلماً پایان شعر به «یَهْطَل المَطَر» نمی‌رسید. آیا این ستارگان و آذرخش‌ها اشاره‌ای نمادین به خیزش ۲۲ نوامبر (تشرین الثانی) ۱۹۵۲م نمی‌باشد؟! خیزشی که تحت تأثیر ملی شدن صنعت نفت در ایران در سال ۱۹۵۱م پا گرفت و سیاب نیز خود در آن شرکت داشت که سرانجام با اعلام حکومت نظامی و دستگیری بسیاری از مخالفان، به فرار او به ایران و سپس کویت انجامید (بلاطه، ص ۶۶). باری آذرخش‌هایی که به دست شب خونریز خونین شدند به همراه تندرهایی در کوه و دشت اندوخته می‌شوند تا در زمانی مناسب به کار گرفته شوند و بسان تندبادهایی که انباشت تمام تندرهای و آذرخش‌هایند طومار ثمود سرکش را درهم پیچند و ردی و اثری از آن‌ها برجای نگذارند. پتانسیل نهفته در «ریاح» هول و شدتِ خشمی بنیان‌کن را که از رعد و

برق در خود انباشته است القاء می‌کند و ثمود نیز نمودگارِ یاغیانِ چپاولگری است که مستحقِ مرگ‌اند. این ریاح و ثمود در این جا بهترین عنصرِ بدیلِ عینی برای ایجادِ احساسِ خشم و غضب و طغیان‌اند. «اکاذُ اسمعُ العراقَ یذخرُ الرُّعودُ / وَ یخزُّنُ البروقُ فی السُّهولِ وَ الجِبَالِ / حَتَّى إِذَا مَا فَضَّ عَنْهَا خَتَمَهَا الرَّجَالُ / لَمْ تَتْرُکِ الرِّیاحُ مِنْ ثَمُودَ / فی الوادِ مِنْ أَثَرٍ» (دیوان، ۱۲۱/۲). پس از این ابیات سرشار از خشم و عصیان، با سیراب شدن نخل‌ها، ناله روستاها و مهاجرانی که با بادبان‌ها و تندبادهای خلیج در گلاویزند مواجه می‌شویم: «اکاذُ أسمعُ النخیلَ یشرَبُ المَطَرُ / وَ أسمعُ العراقَ وَ المَهاجرینَ / یُصارِعُونَ بالمَجازِیفِ وَ بالقلوعِ / عواصفَ الخلیجِ وَ الرُّعودِ، مُنشدین: / مَطَرٌ... / مَطَرٌ... / مَطَرٌ...» (همان، ۱۲۱/۲-۱۲۲). پارادوکس تراژیک و تلخی که در اینجا به چشم می‌خورد این است که از یک سو نخل‌ها از آب باران سیراب می‌شوند، از سوی دیگر روستاهای گرسنه در شیون و زاری‌اند و مهاجران نیز با تندرهای و تندبادهای خلیج در گلاویزند. این نکته گفتنی می‌نماید که ساحت نمادین «رعود» در اینجا با «رعود» ی که پیش‌تر ذکر شد دارای تفاوت معنی‌داری است. رعود در اینجا دال بر سختی‌ها و موانع موجود بر سر راه مهاجران است ولی در ابیات پیش‌تر بر نیروهای انباشته برای نابود کردن ثمود دلالت داشت. بنابراین می‌بینیم این دو واژه از نظر معنایی به فراخور زمینه و سیاقشان تفاوت زیادی با هم دارند. چنان که پیداست مهاجران سرود خود را با مطر آغاز می‌کنند. طنز عمیق و غم‌انگیزی که در این سرود نهفته است بسیار تأمل برانگیز است. بارش باران (حاصلخیزی) و گرسنگی در عراق! چه پارادوکس و طنزی از عراقِ حاصلخیز و گرسنگی زده می‌تواند تلخ‌تر و تراژیک‌تر باشد؟ مهاجران سرودِ باران و فقر و گرسنگی می‌خوانند. غله‌های فراوانی که در خرمن جاهای عراق موج می‌زند چیزی از گرسنگی مردم نمی‌کاهد و اوضاع مردم و خامتی فزاینده می‌یابد. راز این پارادوکس و طنز در کلاغ‌ها و ملخ‌هایی نهفته است که به دست رنج مردم درازدستی می‌کنند. در کشتگاه نیز آسیابِ چرخانی وجود دارد که مردمان گرسنه گرد برگرد آن حلقه بسته‌اند اما

سنگ و غله بان را بر آن‌ها دستاس می‌کنند. « وَ فِي الْعِرَاقِ جُوعٌ / وَ يَنْشُرُ الْغَلَالَ فِيهِ مَوْسِمُ الْحَصَادِ / لِتَشْبَعِ الْغُرْبَانُ وَ الْجَرَادُ / تَطْحَنُ الشَّوَّانُ وَ الْحَجَرُ / رَحَى تَدُورُ فِي الْحُقُولِ ... حَوْلَهَا بَشَرٌ / مَطَرٌ... / مَطَرٌ... / مَطَرٌ... » (همان، ۱۲۲/۲). این ملخ‌ها چهره دیگر همان ثمود و شب خون‌ریز می‌تواند باشد. مهاجران در شب کوچ، بسیار اشک می‌ریزند. « وَ كَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ، مِنْ دُمُوعٍ » (همان، ۱۲۲/۲). ابیات پیشین و نیز ابیات پسین علت این گریستن را روشن می‌کند.

ابیات پیشین، دال بر این است که این گریستن نمودارِ حالتِ رقت‌بار و دردآورِ گرسنگان رنجوری است که در ذیل و ظلِّ حاکمیتِ ثمودِ شب‌پرست، بی‌تابانه ضجّه می‌کشند و نیز نمودارِ حالِ غریب و دردآورِ همین مهاجران است که به اکراه تن به جلای وطن داده و آواره و بی‌خانمان شده‌اند. شاعر در ابیات بعدی نیز با دست‌مایهٔ تصاویری متناقض‌نما علت این گریستن مهاجران را روشن می‌کند. مهاجران از اوان کودکی این واقعیت را به یاد دارند و با دو چشم خود دیده‌اند که هر ساله باران می‌بارد اما به رغم این بارانِ خرمی‌بخش، عراق و مردمانش همواره گرسنه‌اند و سالی نیست که از چنگالِ گرسنگی خلاصی یابند. آیا این همه بسنده نیست که مهاجران را به گریستن بیندازد؟ این گریهٔ مهاجران ناشی از تراژدی و طنز تلخ نهفته در باران است. « وَ مُنْذَ أَنْ كُنَّا صِغَارًا، كَانَتْ السَّمَاءُ / تَغِيْمُ فِي الشِّتَاءِ / وَ يَهْطِلُ الْمَطَرُ / وَ كُلَّ عَامٍ - حِينَ يُعْشِبُ الثَّرَى - نَجُوعٌ / مَامَرَّ عَامٌ وَ الْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعٌ » (همان، ۱۲۲/۲). این ابیات نشان می‌دهد که متناقض‌نمای موجود میان بی‌حاصلی زمین و باران نیست بلکه میان باران و نامردمی‌هاست. این ثمود واژه‌های بی‌قلب و بی‌روح، انسان‌هایی‌اند که مردم را از قوتِ هر ساله‌شان محروم می‌کنند. در ابیات یادشده فضای گرسنگی و تنگ‌دستی، فضای غالب است؛ طرفه این که این ابیات همگی در میان سه بیتی قرار گرفته‌اند که پایان‌بخش آن سه با «جوع» است. « وَ فِي الْعِرَاقِ جُوعٌ ... / وَ كُلُّ عَامٍ حِينَ يُعْشِبُ الثَّرَى نَجُوعٌ / مَا مَرَّ عَامٌ وَ الْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعٌ ». قابل ذکر است که زمستان در ابیات مورد بحث، برخلاف زمستان یادشده در «دِفءُ

الشیاء فیهِ وَ ارتعاشهُ الخَریف» که نمادِ حزن و ناباروری بود در این‌جا نماد زندگی و باروری است؛ هر چند که با قرار گرفتن در چنین بافتی بار معنایی تراژیک و غمباری پیدا کرده است. بعد از این واژه جوع در دو بیت متوالی و بعد از ابیاتی با تصاویری سراسر متناقض‌نما و تراژیک با تکرار «مطر» در سه بیت مجزا و نیز با فضایی سراسر مغایر با فضای پیشین مواجهیم. باران در اینجا از آن وضعیت متناقض‌نمای ابیات پیشین خارج شده و فضای فرحناک و پرشوری را ایجاد کرده است. مهاجران امیدوارند به ثمر آن همه رنج و محنتی که هم خود آنها و هم مقیمان در وطن کشیده‌اند دست یابند. از این‌رو قطره‌های باران که بر زمین می‌بارد به شکوفه‌های رنگارنگ بدل می‌شود. اشکِ گرسنگان و تهی‌دستان و نیز قطره‌های خون بندگان همه به لبخنده و شیر نابِ مادر بدل می‌شوند و جهان فردا نیز سرشار از گل و گیاه و زندگی می‌شود. «مَطْرٌ... / مَطْرٌ... / مَطْرٌ... / مَطْرٌ... / فی کُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَرِ / حَمراءُ أَوْ صَفراءُ مِنَ أجنَّةِ الزَّهْرِ / وَ کُلِّ دَمْعَةٍ مِنَ الجِیاعِ وَ العُراةِ / وَ کُلِّ قَطْرَةٍ تُراقُ مِنْ دَمِ العَبیدِ / فَهِيَ ابتِسامٌ فی انتِظارِ مَبَسَمٍ جَدیدِ / أَوْ حَلْمَةٍ تُورِدُتْ عَلی فَمِ الولیدِ / فی عَالَمِ الغَدِ الفَتیِّ وَ هِبِ الحِیاءِ / مَطْرٌ... / مَطْرٌ... / مَطْرٌ... / سِیعِشِبُ العِراقِ بِالمَطَرِ» (همان، ۱۲۲/۲). اشک و خون که پیش‌تر لحنی تراژیک و غمبار داشت: «تَسِحُّ ما تَسِحُّ مِنْ دُموعِها التِّقالِ» (همان، ۱۲۰/۲)، «کالدمِ المُرّاقِ ... هُوَ المَطَرِ» (همان، ۱۲۱/۲)، «وَ کَمِ ذَرَفنا لیلَةَ الرَّحیلِ مِنْ دُمُوعٍ» (همان، ۱۲۲/۲) در اینجا چنان صیرورت می‌یابند که نه تنها نماد زندگی که خود، زندگی‌بخش می‌شوند؛ به گونه‌ای که لبخندها و فردای جوانبخت و امدار آنهاست. در اینجا خون و اشک، خالی از هرگونه پارادوکسی است مگر این که آن دو را در ارتباط با ابیات پیشین مد نظر قرار دهیم. حال این سؤال پیش می‌آید که چرا مهاجران سرودخوان، هم سرود فقر و تنگدستی سر می‌دهند و هم سرود خنده و گشایش و خرمی؟ به نظر می‌رسد این دوگانگی در سرود مهاجران ناشی از وضعیت امروز و فردای عراق است. وضعیت امروز در چنگال چپاولگرانی است

که ملخ‌گونه و کلاغ‌وار از محصول باران و دسترنج مردم کامیاب می‌شوند و دیگران را در گرسنگی نگه می‌دارند؛ لذا می‌بینیم که این سرود با جوع آغاز می‌شود و با جوع نیز پایان می‌یابد و فعل‌ها نیز غالباً فعل مضارع‌اند که دال بر زمان جاری است. اما آن بخش از سرود که نشان از گشایش و خرمی دارد به آینده عراق نظر دارد و جمله پایانی سرود مهاجران که با فعل مستقبل آغاز می‌شود خود گواه بر این امر است. سؤالی که در اینجا پیش می‌آید این است که چرا مهاجران به رغم وجود باران در عراق کنونی باز به دنبال باران برای عراق آینده‌اند؟ آیا مشکل در باران و یا نبود باران نهفته است؟ به این سؤال این‌گونه می‌توان پاسخ داد که صرف‌نظر از هر معنای نمادینی که برای باران قائل شویم مهاجران بارانی را برای آینده می‌خواهند که عاری از هرگونه پارادوکس، طنز و تراژدی باشد؛ به این معنا که بارانی باشد که همه مردم از آن بهره بگیرند نه عده اندکشماری. بعد از این سرود خوش مهاجران به ناگاه با صدای شاعر و تکرار بی‌کم و کاست در ابیات پیشین مواجه می‌شویم. «أصيحُ بالخليج: يا خليجُ ... / يا واهب اللؤلؤ و المحار و الردى / فيرجع الصدى / كأنه الشئج: / يا خليج يا واهب المحار و الردى» (همان، ۱۲۲/۲). صدای شاعر دقیقاً صدا و نگاهی فردی است به آنچه مهاجران به طور دسته‌جمعی به سرودن آن پرداختند. همان‌گونه که سرود مهاجران دو بخش در ارتباط با وضع موجود و مطلوب داشت صدای شاعر نیز دو بخش موجود و مطلوب دارد و در حقیقت تأکیدی است بر سرود مهاجران.

پژواک خلیج در اینجا نیز همان پژواک صدف و مرگ است. خلیج از میان منافع بی‌شمارش بر ماسه‌های ساحل هیچ نمی‌فرستد به جز کفآبی شور، صدف و تکه‌هایی از استخوان‌های مهاجری بینوا که غرق شده است. «و ينثر الخلیج من هباته الكناز / على الرمال رغوۃ الأجاج و المحار / و ما تبقي من عظام بائس غریق / من المهاجرین ظلّ يشرب الردى / من لجة الخلیج والقرار» (همان، ۱۲۴/۲). در اینجا نوعی همانندی غم‌انگیزی میان باران و کفآب شور خلیج به چشم می‌خورد؛ این همانندی در مرگ‌آفرینی و غم‌افزایی نهفته در این هر دو پدیده برای مردم

بینوا است. تکه‌استخوان‌های مهاجر غریق نیز نمودگار فضای مرگبار حاکم بر وضع موجود است. وضعیتی که شاعر آن را می‌بیند به مراتب بدتر از وضعیتی است که مهاجران به تصویر کشیدند. این تکه‌استخوان‌های فرد مهاجر در واقع عینیت‌یافته مرگ موجود در پژواک خلیج است. در دنباله شعر باز به پارادوکس موجود در نماد واژه «رحیق» بر می‌خوریم. شیرابه گل‌ها که نماد حیات و مایه زندگی است در عراق به برکت آب فرات فراوان یافت می‌شود؛ اما دردآور این است که شیرابه‌ها را افعیانی به نیش می‌کشند که خود سمی و عامل مرگ دیگران‌اند. «وَفِي الْعِرَاقِ أَلْفُ أَفْعَى تَشْرَبُ الرَّحِيقَ / مِنْ زَهْرَةٍ يَرْبُهَا الْفُرَاتُ بِالْبُنْدَى» (همان، ۱۲۴/۲). این افعیان چهره‌ای دیگر از همان ثمود و شب و کلاغ و ملخ‌اند که شاعر پیش‌تر آنها را به تصویر کشید. شاعر بعد از این فضای تلخ و مرگبار دوبار پژواک خلیج را می‌شنود که در خلیج، طنین‌افکن است. این پژواک خلیج با هر آنچه قبلاً دیدیم تفاوت دارد. دیگر نه از مروراید خبری هست و نه از صدف و هم‌چنین نه از مرگ. آنچه دیده می‌شود باران است و سپس ابیاتی که بی‌کم و کاست تکرار همان ابیاتی است که اندکی پیش‌تر در سرود مهاجران ذکر شد. «وَ اسْمَعُ الصَّدى يَرِنُ فِي الْخَلِيجِ / مَطْرٌ... / مَطْرٌ... / مَطْرٌ... / فِي كُلِّ قَطْرَةٍ مِنْ الْمَطَرِ / حَمْرَاءُ او صَفْرَاءُ مِنْ أَجْتَةِ الزَّهْرِ / وَ كُلِّ دَمْعَةٍ مِنَ الْجَبَايِعِ وَ الْعُرَاقِ / وَ كُلِّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ الْعَبِيدِ / فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيدٍ / أَوْ حَلْمَةٌ تَوَرَدَتْ عَلَى فَمِ الْوَلِيدِ / فِي عَالَمِ الْغَدِ الْفَتَى، وَاهِبِ الْحَيَاةِ» (همان، ۱۲۴/۲). تفاوتی که این ابیات با مشابه خود در چند بیت قبل دارند نه در الفاظ و نماد واژه‌ها بلکه در زمینه ظهور آنها نهفته است. چون اولاً این از نگاه شاعر به عنوان فرد است در صورتی که در سرود مهاجران از نگاه جمع بود و ثانیاً این ابیات در اینجا پژواک خلیج است ولی در سرود مهاجران این‌گونه نبود. این خود می‌رساند که خلیج از آن وضعیت تراژیک مرگ آفرین خارج شده و به زندگی و امید و خنده بدل شده است؛ از این رو می‌بینیم در پایان شعر هیچ پارادوکسی و طنزی وجود ندارد؛ زیرا

همه چیز یک‌رویه و به کام گرسنگان می‌شود _ البته در آینده _ اما چرا مروارید و صدف و مرگ از این پژواک خلیج حذف شده‌اند؟ در جواب باید گفت که مروارید در حقیقت حذف نشده است، بلکه حضور آن را با چهره دیگر در تمامی ابیات این قسمت پایانی شعر می‌بینیم. حذف صدف نیز بسیار بجا و شایسته است؛ چون شاعر معتقد است و یقین دارد که وضعیت موجود دگرگون می‌شود؛ از این رو جایی برای صدف که آیا مرواریدی در آن باشد یا نباشد نمی‌ماند. در این جا بخت و اقبال دیگر جایی ندارد. آنچه وجود دارد قطعیت و اطمینان است. ردی (مرگ) نیز پر واضح است که در چنین فضایی نمی‌تواند حضور داشته باشد. جالب اینجاست که شعر با عبارت «و يَهْتَل المطر...» (همان، ۱۲۴/۲) پایان می‌یابد. این جمله پایانی فعل مضارع است که نقطه‌هایی را که نشان‌دهنده استمرار و تداوم است به دنبال خود دارد. شاعر برعکس مهاجران به رغم اینکه درباره آینده سخن می‌گوید فعل مستقبل را به کار بسته است و به نظر می‌رسد دو دلیل می‌تواند داشته باشد: یکی اینکه گویی شاعر آن وضعیت مطلوب آینده را به طور زنده و با دو چشم خود می‌بیند و دو دیگر این که، چنان که گفته شد، به استمرار و پایان‌ناپذیری وضع مطلوب آینده امیدوار است. این بیت پایانی، فشرده تمام آرمان‌ها و آرزوهای رو به آینده شاعر است.

باری چنان که در خلال این جستار گفته آمد و آشکار شد متناقض‌نمایی، را می‌توان وجه غالب و برجسته ساختار نمادهای این شعر خاصه نماد مرکزی باران به شمار آورد که سهم و نقش عمده‌ای در ادبیت و پرمایگی این شعر ایفا کرده و این خود نکته عمده‌ای است که از چشم ناقدان پنهان مانده است.

منابع:

- الاعرجی، محمدحسین، مقالات فی الشعر العربی المعاصر، ج ۱، دمشق، مطبعة الکاتب العربی، بلا تاریخ.
برسلر، چارلز، درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶.

- بلاطه، عيسى، بدر شاكر السياب: حياته و شعره، بيروت، دارالنهار، ١٩٧١.
- باينده، حسين، گفتمان نقد، تهران، نشر روزنگار، ١٣٨٢.
- توفيق، حسن، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية و فكرية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ١٩٧٩.
- الجندى، عاصم، بدر شاكر السياب، شاعر المأساة و الحدائث، بيروت، دارالمسيرة، ١٩٩٣.
- الجيوسى، سلمى الخضراء، الاتجاهات و الحركات فى الشعر العربى الحديث، ترجمة الدكتور عبدالواحد اللؤلؤة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠١.
- الحاوى، ايليا، بدر شاكر السياب، شاعر الاناشيد و المراثى، ج ٤، بيروت، دارالكتاب اللبنانى، ١٩٨٣.
- حسن، عبدالكريم، الموضوعية البنوية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ١٩٨٣.
- حلاوى، يوسف، الاسطورة فى الشعر العربى الحديث، بيروت، دارالآداب، ١٩٩٤.
- الخبوب، محمد، مدخل الى الشعر العربى الحديث، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٥.
- زيتون، على مهدي، السياب، اضواء على الرؤية و اللغة الشعرية، بيروت، حركة الريف الثقافية، ١٩٩٩.
- السامرائى، ماجد، رسائل السياب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ١٩٩٤.
- سقال، ديزيره، من الصورة الى الفضاء الشعرى، بيروت، دارالفكر اللبنانى، ١٩٩٣.
- سويدان، سامى، بدر شاكر السياب و ريادة التجديد فى الشعر العربى الحديث، بيروت، دارالفكر اللبنانى، ٢٠٠٢.
- السياب، بدر شاكر، ديوان، بيروت، دارالعودة، ٢٠٠٥.
- شفيعى كدكنى، محمدرضا، اين كيميائى هستى، به كوشش ولى الله دروديان، تبريز، انتشارات آيدين، ١٣٨٥.
- عباس، احسان، بدر شاكر السياب، دراسة فى حياته و شعره، بيروت، دارالثقافة، ١٩٨٣.
- العظمه، نذير، بدر شاكر السياب و ايدى ستيويل، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٤.
- عوض، ريتا، اسطورة الموت و الانبعاث فى الشعر العربى الحديث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ١٩٧٨.

Badawi, M.M. A. critical introduction to Modern Arabic Poetry,
London, Cambridge University Press, 1975.

