Archive of SID

نقد فرمالیستی سرودۀ «أنشودة المطرِ» بدرشاکر السیّاب

(علمی پژوهشی)

علی نجفی ایوکی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران، نویسنده مسئول)[1]
امیر حسین رسول نیا (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران)
مهوش حسن پور (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران)

Doijall.v11i2.46984/ 10.22067

صص: ۷۳-۵۱

چکیده

نقد فرمالیستی یکی از رویکردهای نقدی متن محور است که توجّه به شکل و فرمِ اثر ادبی را در دستور کار خود دارد. یک منتقد شکل‌گرا در پی این نیست که ادیب در آفرینش ادبی خود چه می‌خواهد بگوید، بلکه می‌کوشد تا دریابد که شاعر یا نویسنده مقصود خویش را چگونه بیان می‌کند و تلاش دارد از رهگذر شکلِ متن، به معنا و مفهوم پنهان آن دست یابد. با توجه به این امر که سرودۀ «أنشودة المطرِ» "بدر شاکر سیّاب" به رغم شهرت فراوانش تاکنون از دیدگاه نقد فرمالیستی مورد بررسی قرار نگرفته است، در جستار حاضر، نگارندگان برآنند تا با شیوۀ تحلیلی– انتقادی این سروده را از نظرگاه مکتب فرمالیسم روسی بررسی نمایند و این فرضیه را مورد تحلیل قرار دهند که شگردهای شکلی به کار رفته در شعر از یک سو به افزایش زیبایی روساخت آن انجامیده و از سوی دیگر مشخص کنندۀ هدف و مقصود شاعر است. نقد شکل‌گرایانۀ این سروده گویای آن است که شاعر برای القای حسّ پایداری و ظلم ستیزی، آواها، حروف، واژگان و جملات را به شیوه‌ای منسجم و هدفمند به کار گرفته تا مخاطب با دیدن شکل زیبای بیرونیِ متن به معنا و شکل درونی آن پی ببرد. در ضمن شاعر کوشیده با کاربرد آشنایی‌زدایی و استفاده از شگردهایی همچون متناقض‌نما، کنایه، استعاره و . . . بر ادبیّت شعر خویش بیفزاید.

کلیدواژه‌ها: نقد فرمالیستی، انسجام، متناقض‌نما، بدر شاکر السیّاب، أنشودة المطر.

تاریخ دریافت : ۱۳۹۶/۰۳/۰۱ تاریخ پذیرش : ۱۳۹۷/۸/۸

[1] رایانامه نویسنده مسئول: najafi.ivaki@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

۱.مقدمه

مکتب‌های نقدی فراوانی وجود دارد که هر کدام از زاویه‌ای خاص به متن توجه می‌کنند؛ برخی ادیب را اساس نقد خود قرار می‌دهند و برخی دیگر مخاطب را. بعضی از این مکتب‌ها در تحلیل‌های خود بر عوامل خارجی تأکید دارند و برخی دیگر بر خودِ متن. یکی از رویکردهای نقد متن ادبی، نقد فرمالیستی است؛ این شیوه از نقد در آغاز قرن بیستم توسط افرادی مانند ویکتور شکلوفسکی و رومن یاکوبسن ظهور یافت. صورتگرایان متن محور بوده و توجّه به شکل و فرمِ اثر ادبی را در دستور کار خود قرار داده‌اند تا تحولی در مطالعات ادبی بوجود آورند.

پژوهش نشان می‌دهد که شکل‌گرایان آن‌قدر به شکل بیرونی اثر ادبی توجّه کرده که امروزه این مکتب را «به مفهوم دریافت ویژه‌ای از شکل و فرم هنری دانسته‌اند» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۲۷). هدف اساسی صورتگرایان یافتن یک مبنای علمی برای نقد ادبی است. آنان می‌خواهند ادبیّت (literariness) اثر را با شیوه‌ای علمی کشف کنند، از این‌رو به تحلیل عناصر موجود در خود اثر می‌پردازند (همان: ۹). «خدمت بزرگ فرمالیست‌ها به مطالعات نقادانهٔ ادبی این بود که با محوری ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیات را به حوزه‌ای قائم به ذات تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان سابقه نداشت»(پاینده، ۱۳۸۳: ٦). گفتنی است طرفداران این نوع از نقد ادبی در قالب دو مکتب به فعالیت پرداختند.

پیشینهٔ پژوهش

به صورت کلی مهم‌ترین پژوهش‌هایی که یک سروده را از زاویه نقد فرمالیستی مورد بررسی قرار داده‌اند از قرار زیر است:

۱. سرود ملی الجزائی در آیینه نقد فرمالیستی، از حسین ابویسانی، الیاس مخمی و سالم گلستانه، چاپ شده در مجله نقد ادب عربی، شماره ۱۰، بهار ۱۳۹٤ .

۲. بررسی زیبایی شناسی قصیده «العام السادس عشر» أحمد عبدالمعطی حجازی از منظر نقد فرمالیستی، از حسین بویسانی و سجاد اسماعیلی، چاپ شده مجله نقد ادب عربی، شماره ۱۰، بهار ۱۳۹٤.

۳. نقد و بررسی دو بیت از فردوسی و ملک الشعراء بهار بر اساس رویکرد فرمالیسم، از محمود رضایی، چاپ شده در مجله مطالعات زبانی بلاغی، شماره ۹، بهار ۱۳۹۳.

٤. بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تاکید بر آراء گرامون و یاکوبسن، از محمود بشیری و طاهره خواجه‌گیری، چاپ شده در مجله پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۹، بهار ۱۳۹۰.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. نقد فرمالیستی شعر زمستان، از حسین خسروی، چاپ شده در فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، شماره ۱، پاییز ۱۳۸۹.

٦. بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل، از کاووس حسن لی، چاپ شده در فصلنامه نقد ادبی، شماره ۲، تابستان ۱۳۸۷.

۷.شعر تا انتهای حضور اثر سهراب سپهری از دیدگاه نقد فرمالیستی، از ابوالفضل حری، چاپ شده در فصلنامه متن پژوهی ادبی، شماره ۲۷، بهار ۱۳۸۵.

بررسی عناوین و محتوای پژوهش‌های انجام شده حاکی از آن است که گرچه تحقیق‌هایی درباره شعر بدرشاکر السیاب و سروده أنشودة المطرِ وی صورت گرفته، با این همه سرودهٔ حاضر تاکنون از نظرگاه نقد فرمالیستی مورد نقد و ارزیابی واقع نشده است و زیبایی‌های آن فرا دید مخاطب قرار نگرفته است. در پرتو اهمیت سروده و نیز جایگاه راهبردی نقد فرمالیستی در تحلیل متن ادبی، جستار حاضر تلاش دارد تا سروده یادشده را با تکیه بر اصول مکتب فرمالیسم روسی نقد و تحلیل کند و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که از دیدگاه نقد صورتگرا، شاعر با کاربرد چه شگردهایی سعی در افزایش زیبایی روساخت شعر خود دارد؟ تکنیک‌های دخالت داده شده در این سروده تا چه میزان در ادبیّت و انسجام متن نقش داشته است؟ کاربست شگردهای مورد نظر نقد فرمالیستی تا چه حد توانسته شاعر را در القای مفهوم مورد نظر به مخاطب کمک نماید و . . .

مکتب‌های نقد فرمالیستی

پژوهش نشان می‌دهد که نقد صورتگرایانه دارای دو شاخه است: «۱- فرمالیسم روسی که طرفداران آن بر این باورند که هنر در وهلهٔ نخست، موضوع سبک و تکنیک است؛ تکنیک علاوه بر اینکه شیوه می‌باشد موضوع هنر نیز هست؛ بنابراین آنچه نویسنده می‌گوید مهم نیست، بلکه اینکه چگونه می‌گوید اهمیت دارد. ۲- فرمالیسم آمریکایی با عنوان مطلق فرمالیسم یا نقد نو، که کوشیده‌اند با کنار گذاشتن محتوا در نقد و تحلیل ادبی به شکل بپردازد و با شکل اثر به شیوه‌ای خاص برخورد کند و شکل‌های تکوینی و گسترش یافتهٔ ادبی را برپایهٔ نظم درونی آثار مشخص کند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ١٤). اکنون با عنایت به این امر که پژوهش حاضر برپایهٔ اصول مکتب فرمالیسم روسی صورت خواهد گرفت، در ادامه به بررسی برخی از ویژگی‌ها و مؤلفه‌های این مکتب می‌پردازیم.

۲. مؤلفه‌های فرمالیسم روسی

۱.۲. خطای نیّت

خطای نیّت که در نزد فرمالیست‌های روس با اصطلاح «جدا کردن متن ادبی از تاریخ» مطرح بود، بدین معناست که برای فهم آثار ادبی شناخت جهان بیرون چندان اهمیتی ندارد، بلکه می‌توان برای شناخت جهان بیرون از متن ادبی کمک گرفت (طاوسی، ۱۳۹۱: ۱۱۱ - ۱۱۲). شکل‌گرایان روس براین باورند که برای نقد یک اثر ادبی به جای تلاش برای روانشناسی نویسنده یا خواننده و توجه به اوضاع و احوال اجتماعی زمان آفرینش اثر، باید کوشید تا متن شعر را تحلیل موشکافانه کرد

www.SID.ir

Archive of SID

و به معنای آن دست یافت؛ به بیان ساده‌تر منتقدان صورتگرا از شکل اثر به معنا دست می‌یابند و در این روند به عوامل سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و . . . توجهی ندارند.

۲. ۲. ادبیّت

یکی از موضوعات اصلی در فرمالیسم روسی مسئله «ادبیّت» است؛ ادبیّت عاملی است که مادهٔ ادبی را تبدیل به یک «اثر ادبی» می‌کند. محتوا چیزی جز انگیزش فرم‌ها نمی‌تواند باشد و ادبیّت هنگامی آغاز می‌شود که هنرسازه در تمام آثار ادبی، از حالت مألوف و آشنا و تکراری و غیرفعّال خارج می‌شوند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۹-٦۰) رومن یاکوبسنِ زبان‌شناس، خالق این اصطلاح است؛ وی ادبیت را تلاش برای یافتن وجوه مشترک آثار ادبی مختلف می‌داند (طاوسی، ۱۳۹۱: ۱۰٦-۱۰۷). برخی نیز معتقدند که منتقد در آغاز باید به دنبال ادبی بودن متن باشد؛ به دیگر بیان، صورت‌گرایان بر این باورند که یک ناقدِ شکل‌گرا باید در پی این اصل باشد که کدام اثر، ادبی است و کدام یک ادبی نیست. فرمالیست‌ها «ادبیّت» را گوهر اصلی متن می‌دانند و می‌کوشند اجزای سازندهٔ ادبیّت متن را از شکل و بنیان آن استخراج کنند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ٤٦). نباید از یاد برد که این آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی است که به ادبیّت می‌انجامد.

۳.۲ . آشنایی‌زدایی

اصطلاح آشنایی‌زدایی برای اولین بار توسط شکلوفسکی مطرح شد و آن بدین معناست که «کار هنرمند، آشنایی‌زدایی است و زدودن «غبار عادت» از چشم ما» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۵). در باب آشنایی‌زدایی ذکر این مقوله لازم است که فرمالیست‌ها، هنجارگریزی را فعّال کردن هنرسازه‌های از کار افتاده تعریف می‌کنند و بر این باورند که هنر سازه‌ها بر اثر استعمال، توانایی القاءِ خود را از دست می‌دهند و کار هنرمند این است که آن هنرسازه‌های مرده را با نظام‌بخشی جدید خود زنده و فعّال کند (همان: ۱۰٦). در پی آن، یک ناقد فرمالیست در زمینهٔ نقد شکل‌گرایانهٔ آثار ادبی، بویژه شعر، می‌کوشد تا از شگردهای زبانی‌ای پرده بردارد که شاعر از آن‌ها در جهت آشنایی‌زدایی بهره می‌برد. مهم‌ترینِ این شگردها عبارتند از: «۱- نظم و هم‌نشینی واژگان در شعرکه بنیان آن آهنگ و موسیقی واج‌هاست.۲- مجازهای بیان شاعرانه (استعاره، انواع مجاز، کنایه، تشبیه، حسّ آمیزی) ۳- ایجاز ٤- کاربرد واژگان و ساختارهای نحوی کهن ۵- کاربرد صفت به جای موصوف ٦- ترکیب‌های معنایی جدید ۷- ساختن واژگان ترکیبی جدید»(احمدی، ۱۳۸٦: ۵۹-٦۰). با توجه به آن‌چه گفته شد می‌توان گفت: آشنایی‌زدایی عبارت است از تمامی فنونی که با زبان عادی و روزمره متفاوت و مخالف است و با هنجارگریزی در کلام ایجاد می‌گردد که این گریز از هنجار باعث می‌شود مخاطب زبان شعر را بیگانه بیابد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. نگاهی تحلیلی – نظری به نقد فرمالیستی در سرودهٔ «أنشودة المطر»

۱.۳. چرخهٔ اوّل

عیناک غابتا نخیل ساعة السّحر/ أو شرفتان راح ینأی عنهما القمر/ عیناک حین تبسمان تورق الکروم/ وترقص الأضواء کالأقمار في نهر/ یرجّه المجذاف وهناً ساعة السّحر/ کأنّما تنبض في غوریهما النّجوم (سیّاب، ۱۹۸۷: ۱۱۹).

نخستین امری که در نگرش صورتگرایانه به چرخهٔ آغازین سروده خود نمایی می‌کند این است که شاعر کلام خود را با حرف جهر (ع) شروع کرده است که تا اندوه درونش را آشکارا بیان کند؛ این شروع از آن روست که وی قصد دارد از همان ابتدا به مخاطب القا کند که وی به خاطر معشوق/ وطن، غمگین است. سیاب در این وهله از سروده، از چندین حرف جهر دیگر از جمله(م، ر، غ، ق) نیز بهره برده است تا اندوه و حسرت بی‌پایان خود را به مخاطب برساند. گفتنی است که استفاده از حروف مجهوره برای بیان با صدای بلند، دارای یک نوع هماهنگی با واکهٔ درخشان (آ) است که ۱۵ مرتبه در این بیت‌ها تکرار شده است؛ زیرا کاربرد این صداها علاوه بر جنبهٔ القایی، بر انسجام موسیقایی متن نیز تأثیر داشته است. در این ابیات همخوان (ر) ۱۲ بار تکرار شده است که از این تعداد ٤ مرتبهٔ آن در قافیه رخ داده است؛ وی ابتدا قافیهٔ (ر) را به صورت زوج آورده است، سپس قافیهٔ فردِ (م) را آورده و دوباره همین تکنیک را تکرار می‌کند(رر– م، رر– م). به عبارت دیگر، قافیهٔ جدید (م) بعد از دوبار تکرار (ر) قرار گرفته و باعث ایجاد تنوع در قافیه شده است. شاعر در حقیقت با این ترفند، موسیقی درونی این ابیات را با تنوّع در قافیه‌ها ایجاد کرده است. دیگر اینکه استفادهٔ شاعر از این همخوان‌ها با وصف و مقدمهٔ غزلگونهٔ وی تناسب دارد (غنیمی الهلال، ۱۹۷۳: ٤۷۰).

نگاهی به واژگان این قسمت از سروده گواه این نکته است که شاعر به سراغ طبیعت رفته است و برای القای مقصود خود از واژگانی ساده چون (غابهٔ/ نخیل/ السحر/ القمر/ الکروم/ الأضواء/ الأقمار/ نهر/ النّجوم) استفاده کرده تا با فضا سازی مناسب، ادبیّت متن خویش را افزایش دهد. وی ترکیب اضافی (ساعهٔ السحر) را دو بار به کار برده است؛ دو بار پشت سر هم آمدنِ صدای مهموس «س» در این ترکیب با سکون و آرامش بیشه‌زار به وقت سحر و پارو زدنِ آرام در این هنگام، هماهنگی دارد. این همان امری است که "شفیعی کدکنی" در کتاب «رستاخیز کلمات» از آن با عنوان «جادوی مجاورت» یاد می‌کند و بر این عقیده است که «جادوی مجاورت با ایجاد هماوایی، شنونده را بی اختیار تسخیر و پیام نهفته در عبارات را به او تلقین می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ٤۱۷). نباید فراموش کرد که تکرار این ترکیب در پایان دو سطر سبب ایجاد هم‌پایانی و انسجام سخن شده است. از دیگر ترکیب‌های مکرر این مصراع می‌توان به تکرار عمودی ترکیب اضافی «عیناک» در آغاز دو سطر اشاره کرد که با ایجاد نوعی هم‌آغازی به منسجم شدن شعر انجامیده است. ضمن اینکه آوردن ضمیر«ک» بیانگر این امر است که شاعر مخاطبی دارد و با او سخن می‌گوید؛ به دیگر بیان وی شیوهٔ دیالوگ را برگزیده است.

سیاب در این سطرها اسلوب خبری با جملات فعلیه را برگزیده است. افعالی که وی در این وهله از شعر خود به کار بسته همه مضارعند که از یک سو پیوستگی، آهستگی و استمرار افعال مورد نظر را نشان می‌دهند و از دیگر سو نمایانگر سرزندگی،

www.SID.ir

Archive of SID

پویایی و آغاز زندگی هستند. این فعل‌ها عبارتند از: (ینأی/ تبسمان/ تورق /ترقص/ یرجّه /تنبض). گذشته از این، کاربرد این افعال حرکتی و اشاره به نور ماه و ستارگان در تاریکی شب و سحرگاهان به ایجاد تصاویر دیداری و حرکتی انجامیده است.

شعر با تشبیه آغاز شده است و آن تشبیه چشمان معشوقه به دو نخلستان و دو کنگرهٔ بالکن است. بدین صورت که دو نشانه را از روی محور جانشینی بر حسب تشابه انتخاب کرده و آن‌ها را بر روی محور همنشینی با هم ترکیب کرده است (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۲٦) به دیگر بیان، سیاب نشانه‌های (چشم و نخلستان) و (چشم و کنگره) را به خاطر مشابهت برگزیده و سپس این نشانه‌ها را روی یک محور هم‌نشینیِ مشترک قرار داده و ادعا کرده است که طرفین همسان هستند، حال آن‌که در عالم حقیقت چنین نیست. تشبیه رقص نورها به ماه‌هایی که در آب رود هستند، تشبیه تمثیلی حرکت ماه در آب به رقص، استعارهٔ مکنیهٔ «تنبض النجوم»، استعارهٔ تبعیه در «ترقص الأضواء» همگی از نمونه‌های آشنایی‌زدایی‌های این چرخه است که با عادت‌های مخاطب یکسان نیست. برای نمونه در زبان نرم و معیار هیچ‌گاه گفته نمی‌شود «ستاره‌ها می‌تپند». توضیح اینکه آشنایی‌زدایی با آوردن صفات غیر متعارف برای موصوف، از دیگر شگردهای سیاب برای افزایش ادبیّت سروده است. وی چشمان معشوق را یک بار به نخلستانی از درختان بزرگ و سخت خرما، و بار دیگر به کنگره‌های بالکنی که نور ماه کم کم از آن دور می‌شود تشبیه کرده است. شاعر در هر دو تشبیه، زبانِ معیار را در هم ریخته و نوعی هنجارگریزی را موجب گشته است.

این تابلو با اسطورهٔ عشتار که الههٔ باروری و عشق است (فریزر، ۱۹۸۲: ۲۰)، رابطهٔ بینامتنی مضمونی و محتوایی دارد. شاعر، بی‌آنکه به نام این اسطوره تصریح کند، تلاش دارد با به کاربست چنین نمادی در برابر ناکامی‌های سیاسی و اوضاع نابسامان کشورهای عربی به اعتراض برخیزد. وی می‌کوشد تا با اشاره به عظمت و شکوه گذشتهٔ سرزمین خود از زمان های دور وطن خویش یاد کنند؛ به بیان ساده‌تر این احساس نوستالژیک سبب شده است تا یادواره‌هایی از ناخودآگاه به خودآگاه شاعر منتقل شود که متعلّق به روزگار پرشکوه عراق و جهان عرب است.

۲.۳. چرخهٔ دوّم

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف/ كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء/ دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف/ والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛/ فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء/ ونشوة وحشية تعانق السماء/ كنشوة الطفل إذا خاف من القمر/ وقطرة فقطرة تذوب في المطر/ وكركر الأطفال في عرائش الكروم،/ ودغدغت صمت العصافير على الشجر/ أنشودة المطر / مطر/ مطر / مطر (سيّاب، ۱۹۸۷: ۱۱۹).

از نظر نقد فرمالیستی تکرار حروف و واکه‌ها به آن‌ها معانی تازه و غیرمتعارفی می‌دهد که قبل از تکرار آن معانی را نداشته‌اند. شاعر در این مقطع تکرار واکهٔ (آ) را ۱۵ مرتبه بکار برده است تا با این ترفند اندوه و حسرت خود را از نبود معشوق القا کند. در کنار این تکرار وی از واکهٔ روشن (ای) نیز ۹ بار بهره جسته است؛ زیرا مصوت‌های بلند به علّت کشیدگی در هنگام تلفظ، اندوه را به ذهن متبادر می‌سازند و به همین دلیل است که در هنگام استغاثه و طلب یاری این صداها کاربرد دارند. علاوه بر این، کاربرد واکهٔ روشن می‌تواند بر صدایی تسلی بخش و نجواگونه دلالت داشته باشد. (قویمی، ۱۳۸۳ش:

www.SID.ir

Archive of SID

۲۷) گویی که سیاب آهسته و بی‌رمق این سطرها را بر زبان می‌آورد. از دیگر صداهای مکرر این بخش از سروده باید به صدای سایشی (ف) اشاره کرد؛ این صدا «تداعی‌گر دمشی نرم و کم صدا است» (همان: ٥٤) که با جنبهٔ القایی و موسیقایی دو آوای قبلی کاملاً هماهنگ است.

در این مقطع دو فعل رباعی «کرکر» و « دغدغت» بکار رفته است؛ در این فعل‌ها اصوات به شکل خاصی با یکدیگر مشابهت دارند به طوری که دو صوت مشابه در یک واژه دیده می‌شود. "ژان پییر شوسری لابری" این شیوه را « هماهنگی پیوستهٔ تکرارهای پی در پی» نامیده است و برای آن رمز «أ+ ب/ أ+ ب» را قرار داده است (نقل از ناظم، ۲۰۰۲: ۱۳۵). تکرار صداها به این سبک وسیاق و افزودن یک صوت به فعل ثلاثی علاوه بر ایجاد سطح موسیقایی با افزایش دادن پتانسیل و توان کلام و تأثیرگذاری فراوان، باعث تقویت دلالت آن فعل نیز می‌شود (همان: ۱۳۷). افزون بر تکرار اصوات در این تابلو، می‌توان به تکرار افقی «قطرهٔ فقطرهٔ» نیز اشاره داشت که در القای تصویری از ریزش پی در پی قطره‌های باران نقشی مؤثرّ دارد. علاوه بر موارد گفته شده، سجع نیز سهم بسزایی در موسیقی درونی سروده داشته است؛ سجع متوازن بکار رفته در گروه‌های واژگانی (مساء، سماء، بکاء)، (قمر، شجر، مطر) باعث افزایش موسیقی سخن از نظر روابط آوایی شده است.

شاعر در کاربرد واژگان این چرخه نیز به روش چرخهٔ قبل عمل کرده است و از نمادهایی بهره گرفته که طبیعت‌گرایی در آن‌ها موج می‌زند؛ واژگانی مانند (ضباب/ البحر/ المساء/ الشتاء/ الخریف/ الضیاء/ الظلام/ السماء/ القمر/ المطر/ الکروم/ العصافیر/ الشجر) همه از طبیعت گرفته شده‌اند. قابل ذکر است که بین واژگان (ضیاء و ظلام) و (الموت و المیلاد) رابطهٔ تضاد و طباق برقرار است که نوعی وحدت و هماهنگی را ایجاد نموده است. جالب توجه است که کاربرد واژهٔ «بکاء» در این تابلو هم می‌تواند دارای بعد حقیقی و به معنای گریستن باشد و هم می‌تواند – با در نظر گرفتن تمام تابلو – بعدی مجازی داشته باشد و آن پاک‌سازی درون برای از بین بردن تمام دردها و رنج‌ها است. ازاین‌رو اگر بعد مجازی آن را در نظر بگیریم کاربرد این واژه به نوعی ابهام و آشنایی‌زدایی انجامیده است.

از آشنایی‌زدایی‌های به کار رفته در این بخش می‌توان به نوع تشبیه و استعاره اشاره کرد؛ تشبیه و استعارهٔ مکنیه در عبارت «کالبحر سرّح الیدین فوقه المساء» بیانی از روان شاعر است؛ زیرا تصاویر استعاری برگرفته از خیال شاعر هستند. وی با استفاده از آن‌ها، تجارب گذشته را که به خودآگاهش انتقال یافته است، بازتاب می‌دهد. این استعاره و کاربستِ فعل‌هایی مانند «کرکر»، «دغدغت»، «سرّح» و «تغرقان» به ترتیب سبب ایجاد تصاویر شنیداری، دیداری و حرکتی شده است. در همین بخش جملاتی مانندِ «کنشوة الطفل إذا خاف من القمر»، «و کرکر الأطفالُ في عرائش الکروم» و «دغدغت صمت العصافیر علی الشجر» عباراتی نوستالژیک هستند که نشان می‌دهد شاعر با فلش بک (flash back) به گذشته خاطرات کودکی خود را به یاد می‌آورد.

افزون سخن اینکه یکی از شگرد مورد توجّه فرمالیست‌ها که باعث برجستگی و ادبیّت متن اثر ادبی می‌شود –که البته در این متن شاعر توجّه ویژه‌ای به آن داشته– پارادوکس است؛ در این چرخه دیدگان معشوق «در دو دسته نماد تجلّی می‌یابند،

www.SID.ir

Archive of SID

یک دسته، نمادهای امید و زندگی مثل میلاد، نور و کودک و دیگری نمادهای اندوه، نومیدی و مرگ مانند اندوه، مه، غرق شدن، غروب، تاریکی، گرمی زمستان و لرزش پاییز که بر نمادهای دستهٔ نخست می‌چربند» (طهماسبی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۸۱). به دیگر بیان، این چرخه از یک سو با قسمت آغازین سروده در تناقض بوده و از آن‌چه مخاطب در چرخهٔ نخست با آن انس گرفته آشنایی‌زدایی می‌کند و از سوی دیگر در درون خود نیز دارای تصاویر پارادوکسی است.

۳.۳. چرخهٔ سوّم

تثاءب المساء، والغيوم ما تزالْ/ تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ/ كأنِّ طفلا بات يهذي قبل أن ينامْ/ بأنَّ أمّه – التي أفاق منذ عامْ/ فلم يجدها، ثمَّ حين لجّ في السؤالْ/ قالوا له: «بعد غدٍ تعودْ» / لا بدّ أن تعودْ/ وإن تهامس الرفاق أنّها هناكْ/ في جانب التّل تنام نومة اللّحودْ/ تسفّ من ترابها وتشرب المطر (سيّاب، ۱۹۸۷: ۱۲۰).

تکرار حروف ذلقی در این تابلو از سرودهٔ سیّاب قابل بحث است؛ در این قسمت همخوان «م» ١٦ بار و همخوان «لام» ۱۷ مرتبه تکرار شده است تا علاوه بر القای موسیقی و تشخص واژه‌ها «بر ارزش واژگانی که این حروف در آن‌ها بکار گرفته شده است و احساسات مربوط به آن‌ها تأکید ورزد» (شکری، ۱۹۹۸: ١٦٤). در پایان تمام سطرها شاهد کلماتی با فرمول «صامت+ مصوت بلند+ صامت + علامت سکون» هستیم. واژگانی مانند (تزال، ثقال، ینام، عام، سؤال، تعود، هناک و اللّحود) دال بر این امر است. حروف مدّ «آ» و «او» با اینکه در آواشناسی در دو گروه جداگانه، یعنی واکه‌های درخشان و تیره قرار دارند، امّا در این تابلو از شعر هر دو القاگر حزن و اندوه شاعرند؛ زیرا همانگونه که در قبل اشاره شد، مصوت‌های بلند، آه و حسرت نهفته در دل شاعر را به ذهن متبادر می‌کنند. دیگر اینکه واکه‌های تیره مانند «اُ» و «او» برای القای صداهای نارسا، حزن انگیز بکار رفته است (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۷ و ۳۹). این کاربرد با فعل «تهامس» که به معنای (پچ پچ کردن) و (درگوشی سخن گفتن) است هماهنگی کامل دارد و باعث تناسب بین اصوات، واژگان و معانی و در نتیجه انسجام متن شده است. قابل ذکر است که کاربرد این فعل با فضای ناامن محیط شاعر همسو است.

کاربرد افعال مضارعی که با حرف «ت» آغاز می‌گردند در این چرخه مشهود است؛ در افعالی مانندِ (تثاءب، تزال، تسحّ، تعود، تهامس، تسفّ و تشرب) علاوه بر اینکه خود افعال مضارع بر پیوستگی دلالت دارند، بکارگیری این «صدای انفجاری» بر مکرر بودن این افعال نیز تأکید دارد. (همان: ٤٣) سجع‌های متوازن متن مانند (تزال، ثقال، سؤال)، (تعود، لحود) و سجع‌های مطرّفی همچون (عام، ینام) نیز در موسیقی سخن مؤثر واقع شده و زمینهٔ رستاخیز واژگان را فراهم آورده است. تکرار لفظی و افقی «تسحّ ما تسحّ» نیز علاوه بر کارکرد موسیقایی آن و ایجاد یک آهنگ دراماتیکِ روانی با ترکیب «دموعها الثقال» هماهنگی دارد. سرایندهٔ شعر در جهت نشان دادن ظلم و ستم سنگین وارد آمده بر وطن این ترکیب را با تکرار فعل «تسحّ» همراه کرده است.

از شیوه‌های بکار گرفته شده در سطرهای شعری این تابلو، کاربرد جملات معترضه است. در سطرهایِ (بأنَّ أمّه – التي أفاق منذ عامْ/ فلم يجدها، ثمَّ حين لجّ في السؤالْ/ قالوا له: «بعد غدٍ تعودْ»/ لا بدّ أن تعودْ) خبر إنّ با فاصلهٔ سه سطرآورده شده و به نقص

www.SID.ir

Archive of SID

سطر شعری از دو جنبهٔ دلالتی و ترکیبی انجامیده است. البته مسبّب این اختلال تنها جملهٔ معترضهٔ صرف نیست، بلکه طولانی بودن آن نیز باعث تشدید این نقص ترکیبی شده است (ناظم، ۲۰۰۲م: ۱۷۳). علاوه بر مورد ذکر شده در بالا، نوعی آشنایی‌زدایی نحوی‌ای در این مقطع، مخاطب شعری را غافلگیر می‌کند و آن آوردن فعل ماضی (أفاق) بدون تاء تأنیث، بعد از موصول مؤنّث است. این استعمال بدین علّت است که خطاب به همان کودک است که ضمیر مستتر به آن برمی‌گردد.

در این قسمت پرسش و پاسخ و دیالوگی میان کودک و دوستانش شکل گرفته که شاعر با آوردن فعل «قالوا» و نشانهٔ سجاوندی «:» آن را بیان می‌کند. کاربرد مجازی فعل «تثاءب» و نسبت دادن آن به «المساء» و به کارگیری شگرد «انسان انگاری» از ویژگی‌های فرمالیستی این مقطع به شمار می‌آید. شاعر از زبان هنجار مخاطب فراتر رفته است و با کمک صور خیال به آشنایی‌زدایی از معنا مبادرت ورزیده است.

از زیبایی‌های این چرخه به کارگیری هنرسازهٔ بدیعی «طباق» با کمک دو فعل متضادِ «أفاق» و «ینام» است. از عبارت‌های کنایی این بخش نیز باید به «نومهٔ اللّحود» اشاره کرد، این ترکیب کنایه از مرگ و ویرانی است که عراق را فراگرفته و ترکیب «دموعها الثقال» نیز کنایه از ظلم و خفقانی است که مردم از آن رنج می‌برند. در این بخش سیّاب خاطراتی را از دوران کودکی خود و مرگ زود هنگام مادرش به یاد می‌آورد و به گذشته‌ای باز می‌گردد که امّیدوار به بازگشت مادرش بوده، امّا ناگهان متوجّه می‌شود که او در قبری آرمیده است.

٤.٣. چرخهٔ چهارم

کأنّ صیّاداً حزینًا یجمع الشباك/ ویلعن المیاه والَقدر/ وینثر الغناء حیث یأفل القمر/ مطر/ مطر (سیّاب، ۱۹۸۷: ۱۲۰).

صدای غالب در قافیه‌های این تابلو- مانند کلّ سروده- صدای «ر» است که می‌تواند دالّ بر تحرّک، تکرار و ترجیع باشد (عباس، ۱۹۹۸: ۲۸). کاربرد مکرر این حرف کوششی برای رهایی و فرار از بحران است. کاربست افعال مضارع در این مقطع نیز نمایان است؛ در این چرخهٔ کوتاه ٤ فعل مضارع به کار رفته است که با حرف«ی» آغاز شده‌اند، به طور کلّی این «نیم-همخوان» ۸ مرتبه بکار بسته شده است تا همزمان با افعال مضارع تداعی‌گر تداوم و پایان‌ناپذیری احساس و اندیشهٔ شاعر باشد (قویمی، ۱۳۸۳: ٦۳). واژهٔ «مطر» در این مقطع از دو جهت معنادار است؛ زیرا این کلمه بخشی از معنی رزق و روزی را در نفس و روان صیاد گرفته و بخش دیگری از معنای روزی و آرزو را در دو نفس صیّاد و سیّاب به دست آورده است. سه مرتبه تکرار واژهٔ «باران»، آن هم در پایان مقطع، این احساس را ایجاد کرده است که در آن هاله‌ای از سخریه و طنزی تلخ در مورد اندیشهٔ امید دیده می‌شود. «صیّاد» نماد عراق تنگ‌دست است که با ترس و نگرانی به دنبال روزی است(حاوی، ۱۹۸۳: ۱۸۱) و با امواج دریا و قضا و قدر درگیر می‌شود تا بتواند روزی خویش را بدست آورد یا ظلم و ستم را از میان بردارد، امّا چون راه به جایی نمی‌برد، بر آن‌ها لعنت می‌فرستد.

www.SID.ir

Archive of SID

۵.۳. چرخهٔ پنجم

أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟/ وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟/ وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟/كالجياع، بلا انتهاء - كالدم المراق،/ المطر كالحب، كالأطفال، كالموتى- هو المطر. (سيّاب، ۱۹۸۷: ۱۲۰)

حرف روی در دو سطر اول مشابه است و این امر از یک سو باعث یکی شدن آهنگ و موسیقی سخن شده و از دیگر سو انتظاری را در مخاطب ایجاد می‌کند و آن مشاهدهٔ این حرف در قافیهٔ سطر سوم است، با این همه توقع مورد نظر برآورده نشده و خواننده غافلگیر می‌شود؛ زیرا حرف روی در سطر سوّم به «ع» تبدیل شده است. گفتنی است در نقد ادبی از تکنیک مورد نظر، با عنوان «تنوع قافیه» یاد می‌شود. این قافیهٔ زوج و مشابهت صوتی در سطرهای سه و چهار نیز دیده می‌شود و حرف (ر) که قافیهٔ مشابه در دو سطر پیش بود در این دو سطر به (ع) تبدیل شده است. شاعر بار دیگر به قافیهٔ (ر) بازمی‌گردد تا نوعی موسیقی را ایجاد کند که با آن‌چه در تابلو بعد می‌آید هماهنگ باشد. تنوع قافیه در این تابلو را باید حاصل آشفتگی‌های روانی شاعر در محیطی سراسر تناقض و کشمکش دانست.

شایان ذکر است که شاعر با انتقال از صدای «راء» به «عین» موجب پیدایش یک ریتم و موسیقی جدید شده و آن آوردن دو واژهٔ «ضیاع» و «جیاع» است. این ایقاع جدید با تکرار صدای متشابه «عین» ایجاد نشده، بلکه به وسیلهٔ تکرار یک مقطع صوتی، یعنی «یاع» بوجود آمده است. تقارب و نزدیکی مفهومی در این سطرهای شعری یا به طور کلّی در سروده در دو سطح قابل بحث است: اوّل فراخوانی دو کلمهٔ «مطر» و «انهمار» است؛ فعل «امطار»، فعل «انهمار» را اقتضا می‌کند و دوم اینکه واژهٔ «انهمر» در بردارندهٔ کلمهٔ «مطر» نیز هست؛ چرا که «انهمر» نیاز به فاعل دارد و فاعل همان ضمیر مستتری است که به «مطر» بازمی‌گردد. این تقارب را در دو واژهٔ «الضیاع» و «الجیاع» نیز می‌بینیم؛ زیرا هر یک از این دو کلمه، اقتضای دیگری را دارد. (ناظم، ۲۰۰۲: ۱۳۱)

سه سطر آغازین این چرخه دارای شیوهٔ دیالوگ و پرسشگری تقریری است؛ شاعر پرسش خود را با همزهٔ استفهام آغاز کرده است و این سبک را با اسم استفهام «کیف» در سطرهای بعدی ادامه داده است تا با این شیوه نشان دهد که این سطرهای سه گانه از یک سو به وسیلهٔ ساختار استفهام به هم پیوند خورده است و از سوی دیگر افعال مضارع مشابهی که بعد از ادوات استفهام آورده شده است با ایجاد نوعی توازن نحوی، انسجام سطرها را به دنبال داشته است.

پارادوکس آمیخته با آیرونی و ریشخند که ویژگی برجستهٔ متن است در این مقطع در دو سطر (کالجیاع، بلا انتهاء -کالدم المراق،/ المطر کالحب، کالأطفال، کالموتی- هو المطر) نمایان گشته است و به نوعی آشنایی‌زدایی انجامیده است؛ باران به نمادهای متفاوتی تشبیه شده است، مشبه‌به‌هایی مانند خون ریخته، گرسنگان، عشق، کودکان و مردگان بایکدیگر در تناقضند؛ زیرا شاعر با این تشبیهات در یک آن، باران را هم آغاز زندگی دانسته و هم پایان آن. کاربرد درست و بجای علامت‌های سجاوندی در این سطرها به شاعر کمک کرده است تا بخشی از مفهوم سخن خود را به مخاطب القا کند؛ وی ٤ مرتبه از نشانهٔ «،» استفاده کرده تا مخاطب با مکثی کوتاه هنگام خواندن شعر، در مفاهیم آن هم قدری بیندیشد.

www.SID.ir

Archive of SID

از دیگر ویژگی‌های ادبی این مقطع باید به دخالت دادن شگرد «جاندارپنداری» یا همان «الأنسنة» در عبارت هق هق ناودان‌ها «تنشج المزاریب» اشاره نمود؛ سیّاب گریستن را که فعلی انسانی است به ناودان‌های بی‌جان نسبت داده است تا تصویر شنیداری برخورد قطره‌های باران را به ناودان ترسیم کند. گریستن واژه‌ای است که بر عاطفهٔ حزن- به عنوان صادق‌ترین عاطفه- دلالت دارد شاعر با کاربرد چنین فعلی هم عاطفهٔ خود را به مخاطب انتقال می‌دهد و هم تلاش می‌کند مخاطب را عاطفی بار بیاورد و احساسات او را تحریک کند.

٦.٣. چرخهٔ ششم

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر/ وعبر أمواج الخليج تمسح البروق/ سواحل العراق بالنجوم والمحار،/ كأنّها تهمّ بالشروق/ فيسحب اللّيل عليها من دمٍ دثار/ يا خليج أصيح بالخليج/ يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى/ فيرجع الصدى/ كأنّه النشيج/ يا خليج/ يا واهب المحار والرّدى. (سیّاب، ١٩٨٧: ١٢١)

حرف مدّ «آ» در این تابلو ٢٠ مرتبه بکار گرفته شده است و القاگر حزن و اندوه شاعر است، به ویژه هنگامی که این حرف در کلمات قافیه و قبل از حرف روی «راء» آمده باشد. به طور کلّی باید گفت: شاعر هر جا از اصوات «ذلاقه» استفاده نکرده حروف مدّ و ملایم، بویژه «الف» را برای بیان احساس خویش فراوان بکار گرفته است. «تکرار صدای مذکور نزد مخاطب احساس به موسیقی و دریافت آن را ایجاد می‌کند. این امر در نتیجهٔ همخوانی، هماهنگی و تناسب بین سطرهای سروده با موسیقی خاص خود رخ داده است.» (کنوان، ٢٠٠٢: ١٣٣)

سیّاب در این مقطع موفّق شده رمزگونه صدای پژواک را القا کند و حالت روانی خود را بیان نماید، به همین دلیل بدون اینکه واژهٔ «مطر» را تکرار کند به این تابلو خاتمه می‌دهد. چنین به نظر می‌رسد که شاعر این بخش را جای مناسبی برای آوردن این واژه نمی‌یابد. (الأعرجی، ٢٠٠٧: ١٠٨-١٠٧) وی در این چرخه -بر خلاف مقطع‌های گذشته- بر واژهٔ «مطر» تأکیدی ندارد؛ زیرا وی در چرخه‌های پیشین با مقدمه چینی و تأکید بر حرف روی «راء»، زمینه را برای تکرار این کلمه در پایان چرخه فراهم می‌آورد، امّا در این قسمت تأکید وی بر حرف روی «دال» است. این تأکید نیز نشانگر غم و اندوه شاعر است؛ زیرا وی از شدت اندوه مانند «دال» خمیده می‌شود. برای نمونه در سطرهای «دغدغت صمت العصافير على الشجر/ أنشودة المطر/ مطر/ مطر/ مطر» شاعر واژهٔ «الشجر» را به عنوان درآمدی برای تکرار کلمهٔ «مطر» در پایان مقطع قرار داده است.

شایان ذکر است که واژهٔ «لؤلؤ» از سطر هفتم، یعنی پژواک صدای شاعر - که نماد حیات و آبادانی است- حذف شده است. این حالت را در واقعیت نیز می‌توان مشاهده نمود؛ در عالم واقع وقتی به پژواک صدای خود گوش کنیم، کلام ما به طور کامل به پایان نمی‌رسد، بلکه قسمتی از آن حذف و بر پایان سخن تأکید و پافشاری شده و صدا با نیرو و شدّت بیش‌تری بر می‌گردد. «سیاب مروارید را که دستاورد انقلاب است حذف کرده و صدف و مرگ را باقی گذاشته است تا امّیدواری خود را برای گسترش جنبش‌های مردمی و انقلابی القا کند و شهیدان قیام را یاد کند.» (همان: ١٠٧)

www.SID.ir

Archive of SID

از دیدگاه نقد فرمالیستی، واژه عنصری بنیادین و اساسی در شعر است و توالی آهنگین و معنادار واژه‌های شعر را پدید می‌آورد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۷۳). در این مقطع از سروده برخی از واژگان تکرار شده است که عبارتند از: خلیج ٤ مرتبه، محار ۳ و الرّدی ۲ بار. در واقع شاعر با تکرار یک واژه بر تک آوایی کردن سروده تأکید می‌ورزد و از پراکندگی معنا و چند آوایی شدن کلام، دوری می‌جوید(روحانی، ۱۳۹۰: ١٦٠). مراد شاعر از تکرار این واژگان آن است که علاوه بر ایجاد زیبایی ظاهری در بافت شعر، این کلمات در ذهن مخاطبان و هموطنان وی بیش‌تر نقش ببندد تا متوجه مشکلات میهن خویش شوند. علاوه بر این تکرار واژه، آن را از معنای متعارف خارج کرده و معنایی فراتر از معنای قاموسی به آن می‌بخشد. مکرر آوردنِ اسلوب ندای «یا خلیج» دوری شاعر از وطن و تکرار پژواک «یا واهب المحار»، گم شدن ثروت‌های عراق را یادآور می‌شود. سیاب در این قسمت ابتدا کلام خود را با جمله‌های خبری شروع می‌کند، سپس به اسلوب انشایی و ندا روی می‌آورد و با به کارگیری شیوهٔ دیالوگ ابتدا با معشوق خود سخن می‌گوید، سپس «خلیج» را صدا می‌زند. صاحب متن در این چرخه بازگشتی به بخش اوّل داشته است و دوباره چشمان معشوق را یاد می‌کند.

«توازن واژگانی» از دیگر مسائل مورد توجه فرمالیست‌ها است که نباید از آن غافل ماند. از نمودهای این توازن در تابلوی ششم، سجع و جناس است. بین واژگان (بروق و شروق)، (دثار و محار)، (خلیج و نشیج)، (ردی و صدی) سجع متوازی و بین کلمات (بروق و شروق)، (ردی و صدی) جناس ناقص دیده می‌شود که هر یک از این دو سبک علاوه بر ایجاد موسیقی سبب القای معانی و انسجام کلام نیز شده است. از کنایه‌های به کار رفته در این تابلو می‌توان به موارد زیر اشاره داشت: «النّجوم» و «المحار» کنایه از ثروت‌های موجود در عراق، «الشروق» کنایه از امید به زوال استعمار و «بروق» کنایه از انسان‌های انقلابی.

اگر از زاویهٔ نقد فرمالیستی به عبارت «تمسح البروق» بنگریم، در می‌یابیم که استعارهٔ مکنیه‌ای که در آن بکار رفته با ایجاد نوعی ابهام به آشنایی‌زدایی انجامیده است؛ «بروق» در این عبارت به انسان شورشگر علیه ظلم تشبیه شده، سپس مشبه‌به حذف گردیده و یکی از لوازم آن یعنی فعل «تمسح» ذکر شده است. همچنین نسبت دادن صفت بخشندگی به «خلیج» و منادا قرار دادن آن به شکل گرفتن تشخیص و استعاره انجامیده و زبان شعر را برجسته کرده است. گذشته از آن، پارادوکس موجود در این چرخه نیز قابل توجّه است؛ سیّاب «خلیج» را بخشندهٔ صدف و مرگ می‌داند؛ عرف است که یک شخص را زمانی بخشنده می‌نامند که یک شیئ خوشایند را ببخشد و از نظرگاه عقل نیز نمی‌شود فردی را بخشندهٔ امر نامیمونی مانند مرگ دانست، امّا شاعر با انجام این کار، متناقض‌نمای بکار رفته را آمیخته با طنز و آیرونی کرده است.

۷.۳. چرخهٔ هفتم

أكاد أسمعُ العراق يذْخر الرعود/ ويخزن البروق في السهول والجبال،/ الرجال حتى إذا ما فضّ عنها ختمها/ لم تترك الرياح من ثمود/ في الوادِ من أثر/ أكاد أسمع النخيل يشرب المطر/وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرين/ يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،/ عواصف الخليج، والرعود، منشدين:/ مطر/ مطر/ مطر. (سیّاب، ۱۹۸۷: ۱۲۱)

www.SID.ir

Archive of SID

توازن آوایی -که فرمالیست‌ها نسبت به دیگر صنایع ادبی تأکید بیش‌تری روی آن دارند- در این بخش از سروده نقش قابل توجّهی در برجستگی کلام دارد؛ از صداهای پربسامد این تابلو می‌توان به صدای (ـُـ) و (او) اشاره داشت که هر کدام به ترتیب ١٤ و ٧ مرتبه بکار گرفته شده است؛ این اصوات در کلّ سروده ٩/٥ و ٥/٨ درصد استفاده شده است. سیاب با تکرار واکهٔ پسین (ـُ) سعی دارد بار اندوه خود را سنگین نشان دهد؛ چرا که «اعراب رفع بالاترین مرتبهٔ اعراب است.» (الجواری: ٢٠٠٦: ٣٧) در کنار این صداها، حرف« آ» ١٧ بار تکرار شده است تا از شدّت غم شاعر پرده بردارد.

تکرار عبارت «أکاد أسمع . . .» و کاربستِ شگرد «مونولوگ» یا همان «تک گویی» نشانگر این امر است که شاعر از «حدّ خبردهی صِرف فراتر رفته و افزون بر اضافه کردن معانی جدید به شعر و شرکت دادن سرایندهٔ آن در ارتقای شعریت اثر، دربردارندهٔ تأکید، تقویت و اتّحاد بیش‌تر شاعر و خواننده نیز است.» (السد، بی‌تا: ٣٩) اسلوب خبری به کار رفته در این عبارت و سایر جمله‌های این تابلو را می‌توان نشان از انقلاب موجود در عراق دانست؛ زیرا جمله‌های خبری دخالت داده شده دارای فعل‌های مضارعی هستند که همگی حکایت از پویایی و حرک رو به جلو دارند.

واژگان حضور یافته در این بخش آسان، ساده، رمزگونه و برگرفته از طبیعت پیرامون شاعر هستند؛ از جملهٔ این کلمات می‌توان به (الرعود، السهول، الجبال، الریاح، الواد، النخیل، الخلیج، المطر) اشاره کرد. گفتنی است واژهٔ «مطر» ٤ مرتبه در این فضا استفاده شده است؛ یک بار به صورت جداگانه و سه بار دیگر پشت سر هم. به طور کلّی باید اذعان داشت که «زیبایی صوتی ساختار این متن شعری به دلیل اعتماد سیّاب بر واژهٔ « مطر» است که از صوت ذلقی+ حرکت + سکون تشکیل شده و باعث گشته قافیهٔ کلّی سروده به یکی شدن برسد.» (الخریشه، ٢٠٠٩: ٤٦٨) واژهٔ «رعود» نیز در این مقطع ٢ بار آورده شده است که در هر بار تکرار، دلالتی متفاوت دارد؛ «رعود» در آغاز تابلو نمادی از نیروهای انباشته برای از بین بردن و نابودی ثمود است و در پایان چرخه رمز سختی‌ها و موانعی است که بر سر راه مهاجرین وجود دارد. واژهٔ «ریاح» و «ثمود» نیز در اینجا بهترین بدیلِ عینی برای ایجاد احساس خشم، غضب و طغیانند. (طهماسبی و زارع، ١٣٩٠: ١٩١) به هر روی شاعر از این واژگان ساده آشنایی‌زدایی کرده و آن‌ها را در معنای مورد نظر خود بکاربرده است نه در معنای متعارف و مألوفی که مخاطب با آن انس دارد.

تشخیص و استعارهٔ مکنیه در چرخهٔ مورد بحث در دو سطر بکار رفته است: ابتدا در سطری که فعل «یشرب» و عمل انسانی نوشیدن به نخلستان نسبت داده شده و سپس در سطر هفتم که فعل ناله کردن به روستاها منسوب شده است. با کاربرد این آشنایی‌زدایی‌های معنایی علاوه بر افزایش ادبیت متن، زبان شاعر نیز برجسته می‌شود. پارادوکس و طنزِ به کار رفته در این قسمت هنگامی است که شاعر می‌گوید باران می‌بارد، نخلستان‌ها از آب باران سیراب می‌شوند و سرزمین عراق حاصلخیز است، امّا روستاها در گرسنگی به سر می‌برند و ناله سر می‌دهند. از آن گذشته، شاعر در اینجا میان متن خود و داستان قوم ثمود که در قرآن کریم آمده است رابطهٔ بینامتنی از نوع «نفی متوازی» ایجاد کرده است؛ عبارت «لم‌تترك الرّیاح من ثمود/ في الوادمن أثر» با آیه‌های ٥ تا ٨ سورهٔ «الحاقّه» و ٧٧ و ٧٨ سورهٔ «اعراف» بینامتنی محتوایی و مضمونی دارد؛ چنین پیوندهایی موجب دخالت‌دهی مخاطب در متن می‌گردد؛ زیرا وی می‌کوشد متن از قبل خوانده را به یاد آورد.

www.SID.ir

Archive of SID

۸.۳. چرخهٔ هشتم

وفي العراق جوع / وينثر الغلال فيه موسم الحصاد / لتشبع الغربان والجراد/ وتطحن الشّوان والحجر/ رحى تدور في الحقول ... حولها بشر/ مطر . . ./ مطر . . ./ مطر . . ./ وكم ذرفنا ليلة الرّحيل، من دموع/ ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر/ مطر/ مطر/ ومنذ أن كنّا صغارًا، كانت السماء/ تغيم في الشتاء/ ويهطل المطر،/ وكلَّ عام - حين يعشب الثرى - نجوعْ/ ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوعْ/ مطر/ مطر/ مطر. (سيّاب، ۱۹۸۷: ۱۲۲)

شاعر در این مقطع صدای «آ» را برای القای غم و اندوه ناشی از اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی عراق ۱۹ بار ذکر کرده است. وی دو همخوان روان «ر» و «ل» به ترتیب ۲۳ و ۲۱ مرتبه به کار برده است تا القاگر ریزش باران باشند؛ زیرا همخوان‌های روان مثل «ر » و « ل » مضامینی مانند روانی و سیالیّت و ریزش برف و باران را تداعی می‌کند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱)

از ویژگی‌های فرمالیستی سطرهای ابتدایی این چرخه، تفاوت و تعارض صوتی در حرف روی مصراع‌های اول و دوم است؛ شاعر دو کلمهٔ «جوع» و «الحصاد» را به عنوان واژگان قافیه برگزیده است که بین حروف آخر آن‌ها– (عین) و (دال) – هیچ تشابه صوتی احساس نمی‌شود. البته باید یادآور شد که حرف روی «دال» زمینه را برای قافیهٔ سطر سوم، «الجراد» فراهم آورده است، امّا این تشابه صوتی بین دو واژهٔ «الحصاد» و «الجراد» از تعارض صوتی قافیه‌های دو سطر اول نمی‌کاهد. زمان درو محصول در سطر سوم با گرسنگی در سطر نخست رویاروی است، ولی آن را از بین نمی‌برد، بلکه آن را از رهگذر تنافر برجسته بین دو دادهٔ دلالتی ومعنایی پی‌ریزی می‌کند، اما شاعر سطر سه را به کار برده است تا از شدت تنافر بین دو سطر اول بکاهد و تفسیری را برای مشکل این دو سطر ارائه دهد و آن را مجاز بشمارد بی‌آنکه آن را بطور کامل حل کند. (ناظم، ۲۰۰۲: ۱۹۷)

در این قسمت از سروده واژهٔ «مطر» ۹ مرتبه تکرار شده است. آوردن این واژه به صورت مکرر آنهم در سطرهای مستقل و کاربرد علامت سجاوندی « . . .»، باعث دیداری شدن سروده شده است؛ بدین صورت که تکرار آن نشانگر پیوستگی بارش قطره‌های باران در واقعیت نیز است. موسیقی برخاسته از سجع متوازی در این چرخه نیز جلب توجه می‌نماید؛ واژگانی مانند (مطر، حجر، بشر)، (الجراد، الحصاد) و (سماء، شتاء) واژگانی مسجّع هستند که نقشی مؤثر در آهنگ کلام و برجستگی آن دارند.

پارادوکس و آشنایی‌زدایی همراه با ریشخند و آیرونی در این مقطع دو مرتبه نمایان شده است؛ یک بار در آغاز سطر شعری هنگامی که باران می‌بارد، امّا اهل عراق همچنان در گرسنگی به سر می‌برند؛ چرا که آنچه برداشت شده به دست استعمارگران و متجاوزان کلاغ صفت و ملخ سرشت افتاده است و بار دیگر در سطر ۱۶ است که شاعر بیان می‌کند با وجود بارش باران و حاصلخیزی زمین، اهل عراق در گرسنگی به سر می‌برند. شایان ذکر است که سیّاب در مرتبهٔ اوّل برای تناقض موجود در عراق مجوز صادر می‌کند و علّت آن را ستمگرانی می‌داند که دست به چپاول این کشور زده‌اند، امّا در مرتبهٔ دوّم

www.SID.ir

Archive of SID

برای وضع موجود نه تنها هیچ جوازی وجود ندارد بلکه جملهٔ «ما مرّ عام والعراق لیس فیه جوع» و تکرار واژهٔ «مطر» در پایان این عبارت بر این تناقض تأکید دارد و نشانگر نیاز مبرم به بارش باران است.

صاحب متن در ابتدای چرخه داستان نابسامانی‌های جامعهٔ عراق را بیان می‌کند، امّا در میانهٔ کلام با به کارگیری ترفند ادبی–سینمایی «فلش بک» و «مونولوگ» به شب کوچ و به دوران کودکی باز می‌گردد و می‌گوید: «وکم ذرفنا لیلة الرّحیل، من دموع/ ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر/ مطر/ مطر/ ومنذ أن کنّا صغارًا، کانت السماء/ تغیم في الشتاء/ ویهطل المطر،» وی با این بازگشت نوستالژیک به گذشته، این مفهوم را به مخاطب القا می‌کند که باران از زمان کودکی او می‌باریده است و با کاربرد ضمیر متکلم و شگرد گفتگوی درونی، دغدغهٔ خود را دغدغه‌ای همگانی می‌داند که از زمان‌های دور او را آزار می‌دهد.

۹.۳. چرخهٔ نهم

في کل قطرة من المطر/ حمراءُ أو صفراء من أجنة الزّهر/ وکلّ دمعةٍ من الجیاع والعراة/ وکلّ قطرة تراق من دم العبید/ فهي ابتسام في انتظار مبسم جدید/ أو حلمةٌ تورّدت علی فم الولید/ في عالم الغد الفتيّ، واهب الحیاة/ مطر/ مطر/ مطر/ سیعشب العراق بالمطر/ یا خلیج أصیح بالخلیج/ یا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردی/ فیرجع الصدی/ کأنّه النشیج/ یا خلیج/ یا واهب المحار والردی. (سیّاب، ۱۹۸۷: ١٢٤)

از صداهای پربسامد این چرخه می‌توان به حروف «ر»، «آ» و «م» اشاره کرد که از این میان دو حرف«راء» و «میم» از حروف ذلقی هستند که اولی با سر زبان و دومی با لب‌ها تلفظ می‌شود که از دیدگاه نظریه‌پردازان و هر دو دارای ویژگی‌های مشترکی مانند سبکی، نرمی، سرعت و آسانی تلفظ هستند (ابن جنّی، ١٩٥٤: ١٠) واکهٔ «آ» نیز در شمار حروف مدّ قرار دارد؛ این حرف در این مقطع –بر عکس دلالت آن در بخش‌های پیشین– نشانگر هیاهو، شادمانی و امیدواری است.

تکرار ترکیب «کلّ + مضاف الیه» در آغاز سه سطر، تکرار بخشی از مقطع ٦ در این چرخه و ٤ بار ذکر واژهٔ «مطر» «میزان چیرگی و تسلط امر مکرر را بر شاعر نمایان می‌سازد» (الجیدة، ۱۹۸۰: ٦٧) و در نهایت به افزیش سطح موسیقی کلام و انسجام متن مورد بررسی انجامیده است. جالب توجّه است که اوّلین سطر شعری این چرخه برای تکمیل معنای خود به ٤ سطر بعدی نیازمند است، این وابستگی – که از حدود ۲ سطر گذشته – «تضمین متسلسل» نام دارد که باعث تناسب و سازگاری بیشتر سطرهای شعری شده است. (ناظم، ۲۰۰۲: ۱۹۰)

تصاویر دیداری و شنیداری در این چرخه سهم بسزایی در زیبایی روساخت متن داشته است؛ رنگ‌ها که شاعر گاهی از آن‌ها بطور صریح نام می‌برد (حمراء، صفراء) و گاهی با آوردن واژگانی مانند (دم، تورّدت، سیعشب) به آن‌ها اشاره می‌کند، سبب شکل‌گیری تصاویر دیداری این متن شده است. تصاویر شنیداری نیز در واژگانی همچون (أصیح، نشیج، یرجع الصدی) نمایان شده است. در این بخش به نوعی متن با میراث پیوند می‌خورد و به بینامتنی می‌انجامد؛ ترکیب «دم العبید» می‌تواند نشانگر بینامتنی با اسطورهٔ" مسیح" باشد. سیّاب به فکر انقلاب است به همین سبب دو اسطورهٔ "تموز" و "مسیح" را به عنوان دو نماد برمی‌گزیند و نشان می‌دهد که در این مرحله شاعر واکنش در برابر ستم را همّت خود قرار داده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۰.۳. چرخهٔ دهم

وینثر الخلیج من هباته الکثار،/ والمحار علی الرّمال،: رغوه الأُجاج،/ وما تبقی من عظام بائسٍ غریق/ من المهاجرین ظلّ یشرب الرّدی/ من لجَّة الخلیج و القرار،/ وفي العراق ألف أفعی تشرب الرّحیق/ من زهرة یربّها الفرات بالنّدی. (سیّاب، ۱۹۸۷م: ۱۲٤)

نقد فرمالیستی چرخهٔ بالا نشان می‌دهد که شاعر در این قسمت مانند چرخه‌های پیشین دو حرف «آ» و «ر» فراوان به کار گرفته است تا اندوه خود را از شدّت ستمی که عراق را فراگرفته به مخاطب القا کند و چهرهٔ واقعی ظلم را به اهل عراق بشناساند. سهم آرایهٔ لفظی سجع نیز در افزایش موسیقی کناری این بخش بی‌تأثیر نیست؛ بین واژگانی مانند (کثار، و قرار، غریق و رحیق، الرّدی و النّدی) سجع متوازی دیده می‌شود که موسیقی کناری سخن را از نظر روابط آوایی دو چندان کرده است و به واژه‌ها تشخص داده است.

از دیگر آرایه‌های تأثیرگذار در موسیقی درونی چرخهٔ مورد بررسی باید به جناس اشاره داشت؛ بین دو واژهٔ (الرّدی و النّدی) جناس مضارع دیده می‌شود. این آرایه از یک سو در کلام، ایجاد موسیقی می‌کند و از سوی دیگر سبب تداعی معانی مختلف یک لفظ واحد می‌گردد و به گسترش تخیل و ایجاد کشش و جلب توجه شنونده می‌انجامد. در پرتو این مسأله می‌توان گفت: این آرایهٔ لفظی از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است؛ زیرا زیبایی و فخامت در سخن، دو سرچشمه دارد: یکی آنچه مربوط به آهنگ و طنین واژه‌هاست و دیگر آنچه به نیروی لذت‌زای تداعی معانی مربوط می‌شود. (تجلیل، ۱۳٦۷: ۲ –۳) از آن گذشته، سیّاب سعی دارد این اندیشه را که ظلم پیوسته چهرهٔ نازیبایی دارد با کاربست چهار فعل مضارع (ینثر، یشرب، تشرب و یربّ) که بر استمرار دلالت دارد به هموطنان خود القا کند و با تلاشی آهسته ولی مستمر همّت‌های آنان را تحریک کند، تا پذیرای ستم و ستمکاران مار سرشت نباشند.

در این بخش آشنایی‌زدایی با شگرد تشخیص دو مرتبه به کار رفته تا به ادبیت متن افزوده شود. شاعر با نسبت دادن فعل «ینثر» به «خلیج» بی‌جان و فعل «یربّ» به رود «فرات» ادبیّت کلام خود را افزایش داده است. از دیگر زیبایی‌های معنوی این قسمت از سروده می‌توان به پارادوکس و آشنایی‌زدایی موجود در واژهٔ «رحیق» اشاره کرد؛ «شیرابهٔ گل‌ها که نماد حیات و زندگی است در عراق به برکت آب فراوان فرات یافت می‌شود امّا درد آور این است که شیرابه‌ها را افعی‌هایی به نیش می‌کشند که خود سمّی و عامل مرگِ دیگرانند.» (طهماسبی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۹۵)

شاعر برای انسجام در شکل شعر از صنایع بدیع و لفظی استفاده می‌کند که القا کنندهٔ تنش، تباین و ناهمسازی هستند، بویژه دو صنعت متناقض نما و آیرونی. از این رو باید پذیرفت: سیّاب صرفاً با توسل به زبانی متناقض‌نمایانه قادر است حقیقتی را که مطمح نظرش است بیان کند؛ چراکه وجه تمایز زبان شعر از زبان غیر شعر نیز همین تباین‌ها و تنش‌هایی است که شکل شعر را به کلّیتی ساختارمند تبدیل می‌سازد. (پاینده، ۱۳۸٦: ۹–۱۰) این تناقض‌ها در کنار کاربرد واژگانی مانند (عظام بائس، غریق، الرّدی، لجّة، افعی) از یک سو بیانگر بدبینی شاعر نسبت به وضع موجود در عراق است و از سوی دیگر القاگر تناقضات موجود در جامعه است.

www.SID.ir

Archive of SID

١١.٣. چرخهٔ یازدهم

وأسمع الصّدى/ یرنّ في الخلیج/ مطر/ مطر/ مطر/ في کلّ قطرة من المطر/ حمراءُ أو صفراءُ من أجنّةِ الزّهر/ وکلُّ دمعةٍ من الجیاع والعراة / وکلّ قطرةٍ تراق من دم العبید/ فهي ابتسام في انتظار مبسمٍ جدید/ أو حلمةٌ تورّدت على فم الولید/ في عالم الغد الفتيّ، واهب الحیاة/ ویهطل المطر. . . (سیّاب، ١٩٨٧: ١٢٤)

در این بخش شاعر فضای بخش نهم را تکرار می‌کند تا بر این اندیشه تأکید داشته باشد که باید به پیروزی امید داشت؛ زیرا هر اشکی که از چشمان گرسنگان و آوارگان سرازیر شده و هر خونی که ریخته شده است در آینده‌ای نه چندان دور به ثمر می‌نشیند و جامعهٔ فرتوت و ستم‌زدهٔ دیروز به جامعه‌ای زنده، پویا و سرشار از آزادی تبدیل می‌گردد.

گفتنی است تعبیر بارش باران «یهطل المطر . . .» در این بخش با کاربرد آن در تابلوهای گذشته قدری متفاوت است؛ چرا که این فعل در کنار نشانهٔ سجاوندی « . . .» به تداوم بارش باران در حال و آینده دلالت دارد، آن هم بارانی که دیگر هیچ تناقض و پارادوکسی در آن نیست، حال آنکه در مقطع‌های قبل مانند بخش هشتم، باران در زمان گذشته، یعنی از دوران کودکی شاعر، تا زمان حال می‌بارد امّا این بارش خالص نبوده، بلکه در کنار ظلم، بی‌عدالتی و سلطهٔ استعمار می‌بارید.

٤. نگاهٔ تحلیلی آماری به نقد فرمالیستی «أنشودة المطر»

سیّاب سرودهٔ «أنشودة المطر» را زمانی سرود که سراسر عراق را خفقان ظلم و استعمار فرا گرفته بود و وی در کویت به سر می‌برد؛ از این‌رو پایبندی و تعهد به مسائل سیاسی- اجتماعی وطن، در شعر او موج می‌زند. به عبارت دیگر، شاعر فردی است با دغدغه که از درد جمعی می‌نالد؛ زیرا نگرانی وی ناشی از مشکلی همگانی و فراگیر است. شیوه‌ای که او برای بیان این مشکل و فضای استعمار زدهٔ عراق برمی‌گزیند، نمادگرایی است. وی نمادهایی همچون باران، کودکان، ملخ، کلاغ، گنجشک، شکارچی، مادر، خلیج، مروارید، صدف، شب و . . . را در کنار چهار اسطورهٔ تموز، عشتار، گیلگامش و مسیح برای بیان آن‌چه که کلام صریح توانایی ابراز آن را نداشته، دخالت داده است. گذشته از آن، سیّاب صرفاً به بیان دغدغه‌ها و نگرانی‌های موجود در جامعه نمی‌پردازد، بلکه در مقام یک شاعر نظریه‌پرداز و صاحب ایدئولوژی برای رفع مشکلات جامعه راهکار ارائه می‌دهد؛ ایدهٔ وی دعوت به شورش، انقلاب، ناپذیرایی، پویایی و امّیدواری به آینده و نسل‌های آینده است.

در این متن شادی شاعر با اندوه وی و خوش بینی او با بدبینیش در آمیخته است و نگاهی خاکستری از صاحب خود به نمایش گذاشته است؛ هنگام پرداختن به زمان حالِ جامعهٔ عراق غمگین و بدبین است و به سراغ واژگانی می‌رود که بر ایستایی و ستم پذیری مردم در زمان حاضر دلالت دارد. کاربرد ٥/٦٩ درصدی واژگانی مانندِ (اللّیل، المساء، الضباب، الشتاء، حزین، الموت، الظلام، البکاء، الدموع، الضیاع، الجیاع، الوحید، الموتی، جوع، الجراد، الغربان، لیلة، الدمعة، الردی، الأفعی و . . .) نشانگر بدینی شاعر نسبت به زمان حال است، امّا هنگامی که به گذشتهٔ باشکوه عراق باز می‌گردد یا توانایی و انرژی نهفته در مردم، بویژه کودکان را به یاد می‌آورد خوشحال است و خوش بین؛ به همین سبب ٦/٧ درصد از واژگان به کار رفته در متن مربوط

www.SID.ir

Archive of SID

به این حوزهٔ معنایی هستند. برخی از آن واژگان عبارتند از: (القمر، الأضواء، البروق، الشروق، الابتسام، الأطفال، المیلاد، الضیاء، النّجوم، زهرة، سیعشب، المطر).

دیگر اینکه سیّاب وقتی از زمان آینده و گذشته سخن به میان می‌آورد با شادمانی و خوش بینی از آن دوران یاد می‌کند. همین امر سبب گشته است تا سرودهٔ خود را با عبارت خوش‌بینانهٔ «و یهطل المطر . . .» به پایان برساند و این مفهوم را به مخاطب القا کند که وی به نسل‌های آینده امیدوار است. این امیدواری باعث شده است تا در کنار رنگ سیاه شب رنگ‌های سفید، قرمز، سبز، زرد نیز در بافت متن بکار رود و با ایجاد تصاویرِ دیداریِ متنوع به زیبایی فرم این اثر ادبی افزوده گردد. نمودار بسامدِ واژگانِ دال بر نگاه منفی و مثبت سیاب به شرح زیر است:

نگاه فرمالیستی به روساخت سروده از این امر حکایت دارد که این شعر از ۱۲۱ سطر تشکیل شده است. این سطرها از یک بافت مقطعی ثابت برخوردار است، امری که نظیر آن را بسیار اندک در شعر آزاد می‌بینیم؛ بیش‌تر سطرها –به جز تعداد کمی از آن‌ها که از ٤ یا ٦ مقطع ساخته شده‌اند– دربردارندهٔ ١٤ مقطع صوتی هستند و واژهٔ عنوان سروده، «مطر» را در خود گنجانده‌اند تا جایی که این واژه ۳۵ بار در بافت متن تکرار شده و دارای دلالت‌های زیادی است که برخی از آن‌ها با بقیه تضاد و تناقض دارد (سلمان درویش، ۲۰۰۳: ۸۰). ۱۱ سطر از سرودهٔ شاعر دارای ۱۰ مقطع صوتی است که این سطرها از بافت مقطعی عمومی حاکم بر سروده خارج گشته و باعث فراز و فرودی در پلکان موسیقایی شعر شده است، امّا این سطرها وابستگی معنایی و هماهنگی با دیگر سطرها را به شیوه‌ای زیبا حفظ کرده (بریسم، ۲۰۰۰: ٦٩) تا به انسجام سروده خللی وارد نشود.

سیّاب حالت بی‌تکلفّی، آزادی و روانی را از همان آغاز سروده با کاربرد واژهٔ «باران» رعایت کرده است. این روانی بین حالت بارش باران و سروده برقرار است؛ او تفعیلهٔ دوم عنوان سروده را به شیوهٔ منقطع آورده است «مستفعلن/ متف» تا از نظر لفظ و معنی پل صوتی بین بارش باران و سروده ایجاد شود. کاربرد این اسلوب در نامگذاری سروده‌هایی که بر وزن رجز آمده‌اند کاربردی ناآشنا است، به همین سبب می‌توان گفت: این حالتِ سیّالیت برخاسته از وزن رجز نیست، بلکه ناشی از واژگانی است که درون تفعیلات این بحر قرار گرفته‌اند. (همان: ۷۱)

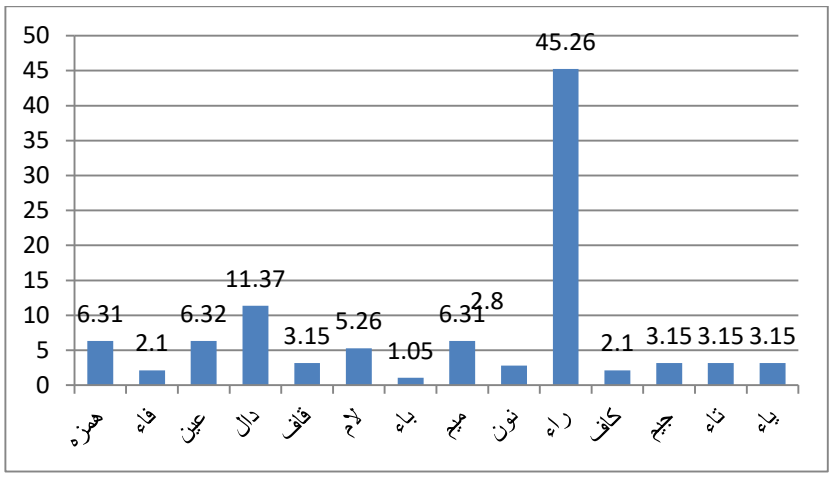
www.SID.ir

Archive of SID

شاعر این سروده را در بحر رجز و به صورت «مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُن، مُسْتَفْعِلْ، مُتَفْعی» بدون هیچ تداخل وزنی سروده است تا بین وزن و غرض حماسی سیّاب و طولانی شدن متن تناسب ایجاد گردد. وی برای ایجاد موسیقی درونی شعر خود نیز از جنبهٔ موسیقایی آواها، تکرار واژگان و مقاطع شعری و تنوّع در قافیه بهره برده است. از پرکاربردترین آواهایی که نقش مؤثّری در موسیقی شعر و انسجام آن داشته است می‌توان به اصوات مدّ و ذلاقه اشاره داشت که هر کدام به ترتیب ۱۹/۷ و ۳۹ درصد در سروده به کار رفته است؛ حروف مدّ «الف»، «واو» و «یاء» به ترتیب ١٦٥، ١١٧ و ١١٤ مرتبه در این شعر استفاده شده است و هر کدام از حروف ذلقی «راء»،« لام»، «نون»، «میم»، « ب»، «ف» به ترتیب ١٧٠، ١٩٤، ١٥٠، ١٥٤، ٦١ و ٦٠ بار تکرار شده که برای وضوح بیش‌تر در جدول زیر آمده است:

حروف ذلقی	ر	ل	ن	م	ب	ف
تعداد	١٧٠	١٩٤	١٥٠	١٥٤	٦١	٦٠
درصد	٨/٥	٩/٧	٧/٥	٧/٥	٢/٩	٢/٩

در مورد تکرار صداهای پایانیِ (حروف روی) سطرهای این سروده باید اشاره کرد که صوت «راء» با ٤٣ مرتبه تکرار از پربسامدترین این صداهاست. این صدا را «الصوت المائع» یا (liquide) می‌نامند (أنیس، ١٩٦٥: ٢٧)؛ زیرا از ویژگی‌های این صوت می‌توان به ایجاد وضوح در شنیدن، سیّالیت و روانی اشاره داشت که با محتوای سروده و بارش باران هماهنگ است. تکرار دیگرحروف پایانی سطرها نیز به قرار زیر است:



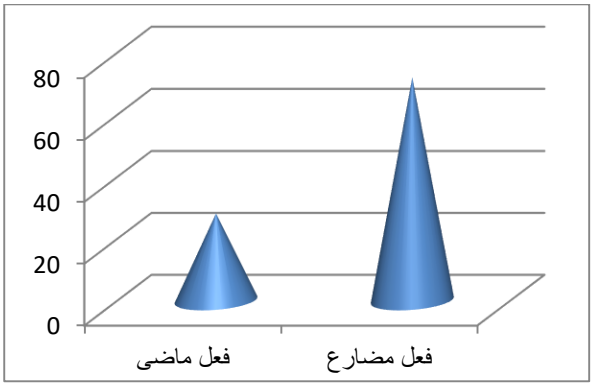
نکته‌ای که در بررسی واژگان و ترکیب‌های متن جلب توجّه می‌نماید، این است که هیچ یک آنقدر دشوار نیستند که خواننده را مجبور کنند تا برای فهم آن‌ها به سراغ فرهنگ لغت برود. کاربرد واژگان و ترکیب‌های ساده و آسان به دلیل این امر است که مخاطبان شاعر یک قشر خاص از مردم عراق نیستند، بلکه وی جامعهٔ عراق و تمام جهانیان را مخاطب قرار داده است. به دیگر بیان، کلام وی فراموقعیتی و جهان شمول است. شاعر از تمامی انسان‌ها در هر زمان و مکانی که بسر می‌برند می‌خواهد که

www.SID.ir

Archive of SID

پذیرای ستم و استعمار نباشند. در پرتو همین مسأله است که مخاطب شاهد سه زمان حال، گذشته و آینده در بافت متن هست؛ صاحب متن گاهی از زمان حاضر به گذشته باز می‌گردد و گاهی در تلاش است تا بین زمان حال و آینده پیوند ایجاد کند.

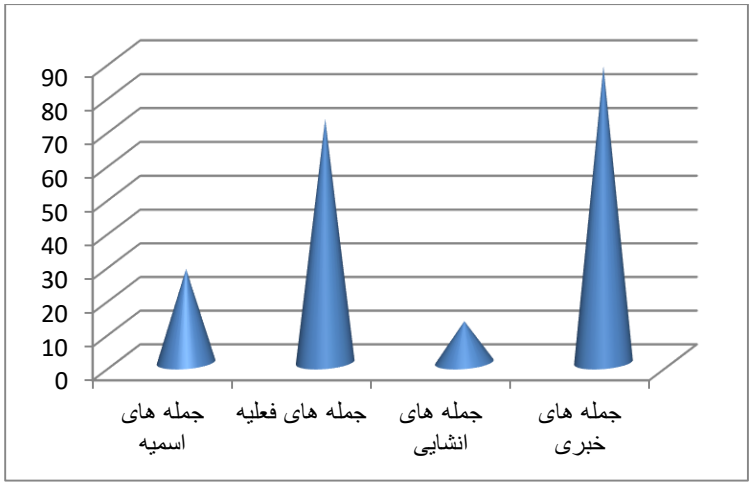
بررسی واژگانِ بافت سروده از نظرگاه نقد فرمالیستی نیز نشان می‌دهد که ۵۹۷ واژه در متن بکار رفته است که از این میان کاربستِ فعل بسامدی قابل توجه داشته به طوری که ۸۲ فعل ماضی و مضارع در سروده مورد استفاده قرار گرفته که هر یک به ترتیبِ ۲۳ و ۵۹ مرتبه آورده شده است. شایان ذکر است که شاعر به ذکر این افعال بسنده نموده و سایر فعل‌های امر و نهی در متن وی کاربردی نداشته است؛ زیرا وی با شیوهٔ توصیف فضای جامعهٔ عراق قصد تشویق و تحریک همّت‌های مردم را دارد تا علیه وضع نابسامان موجود به پا خیزند، از این رو به سراغ سبک توصیه نمی‌رود. برای وضوح بیشتر درصد افعال مورد نظر در نمودار زیر مشخص شده است:



همانطور که از نمودار پیداست افعال ماضی ۲۸/۰۵ و افعال مضارع ۷۱/۹۵ درصد در سروده به کار رفته است. درصد بیشتر افعال مضارع با هدف شاعر که استمرار پایداری در برابر ستمگران، امّید به آینده و تحریک و تشویق مردم به این دو امر است همسویی و تناسب دارد. نگاه فرمالیستی به نحوِ متن نشان می‌دهد که شاعر به یک اسلوب نحوی بسنده نکرده، بلکه ترکیبی از سبک‌های خبری و انشایی را به کار برده است تا آنسوی هریک از این شکل‌ها هدفی را دنبال کند؛ کاربستِ ۲۵ جملهٔ اسمیه و ٦۵ جملهٔ فعلیه و ۱۱ عبارت انشایی- ۸ مورد ندا و ۳ مورد استفهام- مؤیّد این امر است. صاحب متن با ایجاد تنوع در اسلوب‌های نحوی به نوعی آشفتگی‌های موجود در جامعهٔ ستم زدهٔ عراق را بیان می‌کند. در نمودار زیر فراوانی انواع جملات ترسیم گشته است:

www.SID.ir

Archive of SID



تعداد جمله‌های متن ۹۰ جمله است که ۲۷/۷۷ درصد از این تعداد را جملات اسمیه و ۷۲/۲۲ درصد را جملات فعلیه تشکیل داده است. جملات خبری و انشایی نیز هر کدام به ترتیب ۸۷/۷۷ و ۱۲/۲۲ درصد کاربرد داشته است. این بسامد آماری با سبک وصفی شاعر تناسب دارد؛ زیرا وی قصد توصیف نابسامانی‌های کشورش را دارد. بی‌گمان اگر سیّاب امر و نهی و سفارش را در دستورِ کار خود قرار می‌داد عبارت‌های انشایی بیش از سایر جمله‌ها در بافت سروده نمود پیدا می‌کرد.

این نیز یادکردنی است که تصاویر شعری زیادی در سروده به کار رفته است که می‌توان آن‌ها را به دو دستهٔ کلّی و جزئی تقسیم‌بندی کرد؛ برای نمونه در تصاویر تشبیهیِ متن گاهی یک تصویر کلّی ذکر می‌شود سپس تصاویر جزئی‌تر به طور مفصّل و با هدف آشکارسازی بیش‌ترِ مشبّه برای مخاطب در پی آن آورده می‌شود. همانگونه که در تحلیل جزئی سروده دیده شد کاربرد تصاویر کنایی، استعاری و تشبیهی در کنار تصاویر دیداری، شنیداری و حرکتی نقش قابل توجّهی در ادبیت آن داشته است.

نتیجه

بررسی سرودهٔ «أنشودة المطر» از نظرگاه نقد فرمالیستی حکایت از این امر دارد که سیّاب در سرودهٔ خود برای تناسب محتوا و شکل شعر از ظرفیّت و پتانسیل موجود در بحر رجز –که متناسب با موضوعات حماسی است– بهره برده است. تحلیل سطح موسیقایی این متن نشانگر این نکته است که شاعر به آهنگ برخاسته از بحر عروضی بسنده نکرده، بلکه برای افزایش موسیقی اثر خود از گونه‌های تکرار، سجع و جناس الهام گرفته است. تکرار واژگان، سهم فراوانی در زیبایی ساختار صوتی، صوری و موسیقایی سخن و القای محتوای مورد نظر داشته است؛ زیرا این تکرار سبب می‌گردد معنای واژگان شعر سیّاب محدود به معنای قاموسی نباشد، بلکه دربردارندهٔ معانی نامتعارفی باشد که مخاطب تاکنون با آن‌ها آشنا نبوده و هنگامی‌که آن‌ها را دریابد، شگفت‌زده می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

از ویژگی‌های بارز این شعر کاربرد پربسامد رمز و نماد است؛ واژگانی مانند مطر، الجراد، الغربان، المساء، الطفل، الأمّ، الخلیج، المحار، اللؤلؤ، صیّاد، ثمود، ریاح و . . . از رمزهای به کار رفته در این سروده می‌باشد. شاعر به خاطر بیم از فضای ستم‌زده و خفقان‌آور عراق شیوهٔ بیان غیر صریح را برگزیده است. این رمزگرایی علاوه بر افزایش بُعد هنری سروده، سبب پویایی ذهن مخاطب نیز شده است؛ زیرا واژگان مذکور در معنای آشنای مخاطب به کار نرفته‌اند بلکه هر کدام رمز و نماد مقصود و مفهومی هستند که مخاطب با پی‌بردن به آن‌ها غافلگیر می‌شود. سیّاب با به کارگیری این سبک و برخی شگردهای دیگر دست به آشنایی‌زدایی معنایی زده است؛ کاربرد فراوان استعاره، تشبیه، متناقض‌نما، کنایه و سایر آرایه‌های ادبی، ادبیّت متن وی را دو چندان کرده است.

به هر روی، واکاوی متن شاعر از نظرگاه نقد فرمالیستی بیانگر آن است که شاعر با بعدی عاطفی، حسی نوستالژیک، فضاسازی مناسب، دخالت دهیِ تصاویر گوناگون دیداری و شنیداری، تک گویی و گفتگو، جهش به گذشته، جاندارپنداری، پیوند با میراث و ایجاد رابطه بینامتنی، کاربست متناقض‌نما و آیرونی و... هنرمندانه مفهوم دوری از یار دیرینه (کشور عراق) و رنج و مصیبت‌های وارده بر سر آن را با ایجاد هماوایی به مخاطب القا می‌کند و از رهگذر آن، متن خویش را با انسجامی چشمگیر فرادید مخاطب قرار می‌دهد.

کتابنامه

۱. ابن جنّی، أبوالفتح عثمان. (۱۹۵٤). **سرّ صناعة الإعراب**. قاهره: د.ن.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز.

۳. الأعرجي، حسین. (۲۰۰۷). **مقالات في الشعر العربي المعاصر**. بغداد: دارالشؤون الثقافیة العامّة.

٤. انیس، ابراهیم. (۱۹٦٥). **موسیقی الشعر**. الطبعة الثالثة. قاهره: مکتبة الأنجلو المصریة.

٥. بریسم، قاسم. (۲۰۰۰). **منهج النقد الصوتي في تحلیل الخطاب الشعري**. د.م: دارالکنوز الأدبیة.

٦. تجلیل، جلیل. (۱۳٦۷). **جناس در پهنهٔ ادب پارسی**. تهران: وزارت فرهنگ وآموزش عالی.

۷. الجواری، أحمد عبدالستّار. (۲۰۰٦). **نحوالمعانی**. الطبعة الثانیة. بیروت: المؤسّسة العربیّة للدراسات و النّشر.

۸. جیدة، عبدالحمید. (۱۹۸۰). **الإتجاهات الجدیدة في الشعر العربی المعاصر**. د.م: دارالشمال.

۹. الحاوی، ایلیا. (۱۹۸۳). **بدر شاکر سیّاب شاعر الأناشید و المراث**. بیروت: دارالکتاب اللبنانی.

۱۰. سلمان درویش، عیسی. (۲۰۰۳). **الموت في شعر بدر شاکر سیّاب و نازک الملائکه**. د.م: د.ن.

۱۱. شایگان فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰) **نقد ادبی**. تهران: دستان.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**. درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس. تهران: سخن.

۱۳. صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). **درآمدی برمعنی شناسی**. تهران: سوره مهر.

www.SID.ir

Archive of SID

۱٤. طاووسی، سهراب. (۱۳۹۱). **آیین صورتگری**. تأمّلی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر ایران. تهران: ققنوس.

۱۵. الطوانسی، شکری. (۱۹۹۸). **مستویات البناء الشعری عند محمد ابراهیم أبي سنة**. قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتّاب.

۱٦. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. صورتگرایی وساختارگرایی. تهران: سمت.

۱۷. عباس، حسن. (۱۹۹۸). **خصائص الحروف**. دمشق: اتّحاد الکتاب العرب.

۱۸. غنیمی الهلال، محمّد. (۱۹۷۳). **النقد الادبی الحدیث**. بیروت: دارالثقافة.

۱۹. فریزر، جیمز. (۱۹۸۲). **أدونیس أو تموز. جبرا ابراهیم جبرا**. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

۲۰. قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). **آوا والقا**. رهیافتی به شعر اخوان ثالث. تهران: هرمس.

۲۱.کنوان، عبدالرحیم. (۲۰۰۲). **من جمالیات إیقاع الشعر العربي**. الرباط: دار أبي رقارق للطباعة و النشر.

۲۲. ناظم، حسن. (۲۰۰۲). **البنی الأسلوبیة**. دراسة في أنشودة المطر للسیّاب. بیروت: المرکز الثقافي العربي و دارالبیضاء.

۲۳. پاینده، حسین. (۱۳۸۳). «تباین و تنش در ساختار شعر نشانی». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. سال ٤۷. شمارهٔ ۱۹۲. صص ۱-۱۹.

۲٤. روحانی، مسعود. (۱۳۹۰). «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر». ***مجلّهٔ بوستان ادب***. سال ۳. شمارهٔ ۲. صص ۱٤٦-۱٦۸.

۲۵. السد، نورالدین. (د.ت). «المکونات الشعریة في بائیة مالک بن ریب». ***مجلة اللغة و الأدب***. العدد ۱٤. صص ۳۹ - ٦۰.

۲٦. طهماسبی، عدنان و ناصر زارع. (۱۳۹۰). «متناقض نما در نمادهای شعر أنشودة المطر». ادب عربی. سال سوم. شماره ۱. صص ۱۷۷ - ۱۹۷.

www.SID.ir