

ساختار موسیقایی قصیده‌ی «فلسفه الحیاه» بر پایه مکتب فرمالیسم

حسن گودرزی لمراسکی^۱
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران
معصومه خطی دیز آبادی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب دانشگاه مازندران

چکیده

رویکردهای متن محور در بررسی متن ادبی در قرن بیستم تحت تأثیر دیدگاه‌های مبتنی بر زبان‌شناسی شکل گرفتند. در این میان زبان‌شناسان روس و مکتب فرمالیسم روسی در تحوّل نقد ادبی قرن بیستم سهم به‌سزایی داشتند. به گونه‌ای که در تحلیل متن ادبی معتقد بودند که تمام چیزهای ارزشمند یک اثر در خودش نهفته است و عواملی مانند ظرف تاریخی، ساخت اثر یا هدف از آن و زندگی شاعر در درجات بعدی اهمیت قرار دارد. فرمالیسم در ادبیات ملل گوناگون به خصوص ادبیات روسی با ظهور بزرگانی چون یاکوبسن، شکلوفسکی و... جلوه‌گر است و در ادبیات عرب وامدار تلاش‌های لفظ محور بزرگانی چون جاحظ و قدامه بن جعفر و عبدالقاهر جرجانی است و نشانه‌های آن در ادبیات معاصر عرب در آثار بزرگانی چون امین نخله، صلاح عبدالصّبور و... قابل مشاهده است. ایلیا ابوماضی نیز، از جمله شاعرانی است که به ارتباط بین لفظ و معنا اهمیت می‌دهد. بررسی فرمالیستی قصیده‌ی «فلسفه الحیاه» - اثر این شاعر نامدار- از جنبه‌ی موسیقی که سهم عمده‌ای را در فرایند برجسته‌سازی این قصیده برعهده دارد، نشان از ارتباط داشتن شکل با محتوای این قصیده دارد؛ زیرا قصیده از ساختاری منسجم و یکپارچه برخوردار است. ایلیا نه تنها در شعر، آهنگ حاصل از وزن عروضی به وجود آورده است؛ بلکه توانسته است حالاتی ملایم توأم با آرامش و تفکر را که با موضوع شعر مرتبط است، ایجاد نماید و با ایجاد این تناسب باعث برجسته‌سازی این قصیده گردد.

کلید واژه‌ها: فرمالیسم، موسیقی، ایلیا ابوماضی، فلسفه الحیاه.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: h.goodarzi@umz.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۳/۰۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۱/۲۶

مقدمه

از دیر باز نقد ادبی به عنوان عاملی که می‌تواند در جهت پویایی و بالندگی ادبیات مؤثر باشد، مورد توجه ادیبان و شعرا بوده است. با توجه به دگرگونی‌های شگفت‌انگیزی که در آغاز سده‌ی بیستم روی داد و باعث تغییر و تحوّل در روابط همه‌ی انسان‌ها شد، در این میان ادبیات نیز بی‌نصیب نمانده و دچار تحوّل شد. بدین گونه نقد ادبی و بررسی ادبی در نزد گذشتگان با آنچه امروزه از آن استنباط می‌شود، متفاوت است. در نزد قدما مراد از نقد، معمولاً این بوده است که معایب اثری را بیان کنیم و این معنی از خود لغت نقد فهمیده می‌شود؛ زیرا «نقد» در اصل از «نَقَدَ الصَّیْرَفِيُّ الدِّرَاهِمَ وَ الدَّنَانِيرَ وَ اَنْتَقَدَهَا» یعنی صیرفی به درهم‌ها و دینارها نگاه کرد تا سره را از ناسره جدا کند (عتیق، بی‌تا، ص ۸). اما در دوران جدید مراد از نقد ادبی نشان دادن معایب نیست. لذا منتقد ادبی می‌کوشد با تجزیه و تحلیل آن اثر ادبی اولاً: ساختار و معنی آن را برای خواننده روشن کند. ثانیاً: قوانینی را که باعث اعتلای آن اثر ادبی شده است توضیح دهد (شمیسا، ۱۳۸۸، ص ۲۷). به طور کلی، می‌توان نقد را بر حسب ارجاع آثار به جهان بیرونی یا خواننده یا نویسنده و یا خود اثر ادبی به چهار نوع تقسیم نمود: نقد محاکاتاتی (نقد به لحاظ واقعیت، نقد کاربردی یا تأثیری (نقد به لحاظ خواننده)، نقد بیانگرانه (نقد به لحاظ نویسنده) و نقد عینی (نقد به لحاظ اثر)، که فرمالیسم روس، مهم‌ترین مکتب نقد ادبی است که در این تقسیم بندی قرار می‌گیرد (همان، صص ۴۶-۴۷).

پیشینه‌ی تحقیق

در مورد ایلیا ابوماضی پایان نامه‌ها و مقالات زیادی نوشته شده است که عبارت اند از: الف: - احسان، محمد، «شعر فلسفه‌ی الحیاة لإیلیا إیبی ماضی و ما فیه من العناصر الأدبیة» (۲۰۰۸) پایان نامه‌ای که به شرح حال زندگی ابوماضی، تاریخچه ادبیات مهجر، گرایش رومانتیکی شاعر و نیز، به صورت خیلی مختصر و در حد دو یا کمتر از سه صفحه به موسیقی شعر هم پرداخته است؛ اما در این مقاله سعی شده است به صورت اختصاصی و گسترده‌تر به ساختار موسیقایی قصیده فلسفه‌ی الحیاة، از جنبه‌های گوناگون پرداخته و

تجزیه و تحلیل شود.

ب - عزیزی، سرگل. «بررسی و تحلیل نوآوری‌های ایلیا ابوماضی». (۱۳۸۹). پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کردستان. در این رساله، نگارنده به ادبیات مهجر که نقش مهمی در ایجاد نوآوری در ادبیات عرب داشته، پرداخته است و در فصلی دیگر آثار ایلیا ابوماضی را که از شاعران بزرگ و برجسته‌ی ادبیات مهجر بود، مورد بررسی قرار داد و مدعی شد بر این که شاعر اشعار خود را در دو دیوان (تذکار الماضي، دیوان ایلیا ابوماضی) بر طبق اسلوب قدیمی سروده است. اما با مهاجرت به آمریکا و پیوستن به انجمن «الرَّابِطَةُ الْقَلَمِيَّة»، به نوآوری اشعار خود در دیوان‌های (الجداول، الخمائل، التبر و التراب) پرداخته است.

ج - پیرانی شال، علی. «الذُّهول و العُموض بَيْنَ الخِيَام و إيليا أبو ماضي». (۱۳۸۸). مقاله علمی - پژوهشی مجله‌ی «الجمعيه الإيرانيه لِلسُّعِيَّة الْعَرَبِيَّة و آدابها». در این مقاله، نویسنده ضمن معرفی اجمالی از دو شاعر بزرگ خیام و ابوماضی که از مفاخر ادبی دو فرهنگ فارسی و عربی هستند، تلاش کرده است تا اثرپذیری «ابوماضی» را از «خیام» در سرگستگی و تشاؤم و حیرت بیان کند.

د- ناظمیان، هومن. «بررسی ساختار داستانی و موسیقایی قصیده‌ی اراده الحیاه» (۱۳۸۸). مقاله علمی - پژوهشی مجله‌ی «الجمعيه الإيرانيه لِلسُّعِيَّة الْعَرَبِيَّة و آدابها». در این مقاله، نویسنده به بررسی داستانی و موسیقایی قصیده‌ی «اراده الحیاه» اثر شاعر نامدار - ابوالقاسم شابی- پرداخته است. البته نگارنده در این مقاله به صورت کلی و آماری به تحلیل این قصیده از نگاه شکل‌گرایی پرداخته است؛ اما مقاله‌ی ای که قصیده‌ی «فلسفه الحیاه» را از جنبه موسیقایی براساس مکتب فرمالیسم مورد بررسی دهد، به نگارش درنیامده است که در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود.

قصیده «فلسفه الحیاه»

ایلیا ابوماضی یکی از بزرگ‌ترین شعرای مهجر و از بزرگ‌ترین شعرای معاصر عرب به شمار می‌آید (جحا، ۱۹۹۹، ص ۱۱۲). وی اولین دیوان خود را با عنوان «تذکار الماضي» در

۳۴ نقد ادب معاصر عربی

مصر چاپ نمود (الفاخوری، ۱۴۲۲، ص ۵۹۱). این دیوان شامل ۵۵ قصیده در موضوعات مختلف است که بیانگر تجربیات ایلیا در طول این چند سال زندگی وی است (المعوش، ۱۹۹۷، ص ۵۲). از جمله این قصاید، قصیده‌ی «فلسفه الحیاه» است که دارای چهل بیت می‌باشد. ایلیا، در این قصیده به ما می‌آموزد که یک جوان بلند پرواز و پر از امید و آرزو، چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد. وی در این قصیده، اصول بلند اخلاقی و ارزش‌های رفیع انسانی را در جان ما می‌کارد و نگاه خوشبینانه‌ای نسبت به مسائل هستی دارد (برهومی، ۱۹۹۳، ص ۵).

فرمالیسم^۱

در فرهنگ‌های مختلف به مفهوم «فرمالیسم» پرداخته شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: «فرمالیسم» که معادل آن در زبان عربی «شکلانیّه» است، در لغت به معنای «رویکردی که بر غلبه یافتن شکل و عناصر زیبایی‌شناسی در اثر می‌پردازد» (وهبه، ۱۹۸۴، ذیل ماده شکلیه). هم‌چنین به معنای اهمّیت دادن به شکل در مقابل جوهر است» (مدکور، ۱۹۸۰، ذیل ماده شکلی). فرمالیسم، اصطلاحی بود که مخالفان این جریان نقد ادبی با هدف کوچک شمردن و خرد کردن پیروان این نظریه به آن اطلاق کردند (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص ۲۷). شایان ذکر است که نخستین نشانه‌های (فرمالیسم) در سال ۱۹۱۴ در روسیه پدیدار شد و بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ گسترش بیشتری یافت. این دگرگونی، نوزایی ژرفی را در ساحت ادبیات در پی داشت. بارزترین ویژگی این دگرگونی، گسستن از سنت‌ها، هنجارهای ادبی گذشته و معیارهای متعارف پیشین بود. نخستین گام در این زمینه را ویکتور شک洛夫سکی^۲ -^۱ با انتشار «رستاخیز واژه» در سال ۱۹۱۴ برداشت. ارزنده‌ترین اثر پژوهی شک洛夫سکی، رساله‌ی «هنر به مثابه‌ی تقلید (شگرد)» است که دگرگونی بزرگی را در چهارچوب نظریه‌های نقد ادبی پدید آورد (سلدان، ۱۳۷۲، ص ۲۱).

۱. Formalism

۲. Victor, Shoklovsky

حال که با مفهوم «فرمالیسم» آشنا شدیم، ضروری به نظر می‌رسد تا مطالبی هر چند مختصر در مورد عقاید، ویژگی‌ها و اهداف آن بیان شود. صورت‌گرایان، اثر ادبی را مجموعه‌ای از تمهیدات می‌دانند که به مثابه‌ی اجزای مرتبط با یکدیگر در درون کلّ نظام متن، دارای «نقش‌هایی» است و این تمهیدات را به این ترتیب برمی‌شمارند: آهنگ، آوا، صورخیال، وزن، قافیه و به طور کلی، عناصر ادبی صوری (ایگلتون، ۱۳۶۸، ص ۶). آن‌ها تمام شگردها و ترفندها و آرایه‌هایی را که زبان شعر را از زبان غیر شعر (معیار) جدا کرده و آن را برای مخاطب بیگانه می‌ساخت، تحت عنوان کلی «آشنایی-زدایی» جای دادند (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۶). این یکی از مهم‌ترین نکاتی است که فرمالیست‌ها درباره‌ی شکل بیان ادبی مطرح کردند. نخستین اشاره‌ی شکلوفسکی به آشنایی‌زدایی در رساله‌اش «هنر همچون شگرد» در سال (۱۹۱۷) یافتنی است. به نظر شکلوفسکی هنر، ادراک حسّی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌های ما را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند و اشیا را «چنانچه برای خود وجود دارند» به ما می‌نمایاند (احمدی، ۱۳۷۰، ص ۴۷). در نظر صورت‌گرایان، این شگردها باعث می‌شود تا زبان شعر از تشخّص و برجستگی بیشتری نسبت به زبان نثر برخوردار شود و در نتیجه توجه مخاطب از معنی به زبان منعطف شود. مسأله‌ی مهم در این شگرد، این است که برداشت آشنا و معمولی مخاطب از زبان از بین برود تا مخاطب به جهت غرابت و ناآشنایی زبان و بیان، به نخستین ادراک حسّی خود از اثر بسنده نکرده، به تأویل آن بپردازد (همان، ۳۹۷).

فرمالیسم در ادبیات عرب

پیوند میان صورت و معنا و جدایی ناپذیری این دو از یکدیگر، پیشینه‌ای بس کهن دارد و از روزگار افلاطون و ارسطو مطرح بود، در ادبیات عرب نیز کتاب «فن الشعر» ارسطو در زمان جاحظ معروف بود، جاحظ معتقد بود که روح ادب، «ساخت» و «تصویر» است. بعد از جاحظ، قدامه بن جعفر، افکار وی را به نحوی دیگر بیان می‌کند،

قدامه بن جعفر معتقد است که جوهر شعر، همان شکل است. البته باید خاطر نشان کرد، بهترین کسی که توانست در نقد ادبی میان شعر و هنرهای تصویری ارتباط برقرار سازد، عبد القاهر جرجانی است (غنیمی‌الهلل، بی‌تا، صص ۴۹-۵۰). وی معتقد است که لفظ برای معنا و فکر و عاطفه به مثابه‌ی یک «رمز» است. ارزش لفظ، فقط بلاغت آن نیست، بلکه همان رمزی است که به آن اشاره می‌کند. یا به تعبیر دیگر، برای هر چیزی صورت ذهنی وجود دارد و ما الفاظ را به عنوان زبان به کار می‌بریم تا این صورت ذهنی پنهان را حرکت دهیم (خفاجی، ۱۹۹۵، ص ۹۱). افکار عبدالقاهر جرجانی در مکتب جدید «تعبیری»^۲ که بندتو کروچه^۱ -^۳ از بنیانگذاران آن مکتب بود، مورد استفاده قرار گرفت. در این مکتب به همبستگی میان شکل و مضمون تأکید می‌شد (غنیمی‌الهلل، بی‌تا، ص ۵۵). شایان ذکر است که نقد جدید عرب اصول و قواعدش را از تمام مذاهب نقدی در قدیم و جدید و شرق و غرب به طور یکسان استفاده کرد (خفاجی، ۱۹۹۵، ص ۱۰۷). از دیدگاه ادونیس، نقد جدید، می‌کوشد «خود متن» را بخواند و هدف اصلی از این قرائت و مطالعه نیز نقد و ارزیابی نیست، بلکه قصد اصلی در این مرحله از مطالعه استفاده از «متن» است (ادونیس، ۱۹۷۸، ص ۲۹۷). همان‌طور که ملاحظه شد، ادبیات عرب وامدار تلاش‌های لفظ محور بزرگانی چون جاحظ و قدامه بن جعفر و عبدالقاهر جرجانی است و نشانه‌های فرمالیسم در ادبیات معاصر عرب نیز، قابل مشاهده است و ایلیا ابوماضی نیز، از جمله شاعرانی است که به ارتباط بین لفظ و معنا اهمیت می‌دهد. این مقاله بر آن است تا یکی از جنبه‌های فرمالیسم یعنی موسیقی را در قصیده‌ی «فلسفه الحیاه» مورد بررسی قرار دهد و به این سؤال پاسخ گوید: ساختار موسیقایی تا چه اندازه باعث برجسته سازی و انسجام و یکپارچگی در این قصیده شده است؟

ساختار موسیقی

شایان ذکر است که نظریه پردازان صورت‌گرا بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند. از نظر آنان موسیقی، ویژگی ذاتی و لازمه‌ی طبیعت شعر است. موسیقی

۱. Croce, Benedetto

زبان، پاره‌ای جدا ناپذیر از شعر است و پیوندی ذاتی با شعر دارد. اهمیت موسیقی در زبان شعر به اندازه‌ای است که گاه میزان انسجام و ساخت شعر را با میزان برخورداری آن از موسیقی پیوند می‌دهند (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷، ص ۶۰). درحقیقت نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است و از رهگذر موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص ۸). همان‌طور که ملاحظه شد، نظریه پردازان شکل‌گرا نیز سلاحشان را در موسیقی و شکل ظاهری یافتند و آنچه برای آن‌ها مهم است، خلق شکل زیبا است که در متن مشخص شود و چشم را اسیر و خیره کند به شرط آن‌که از هرگونه ارتباط موقت و زودگذر با واقعیت خالی باشد (راغب، ۲۰۰۳، صص ۳۹۱-۳۹۲). موسیقی که وسیله‌ی بیان آن صوت است، قادر است به واسطه‌ی هر کلام و بیانی که واجد مفهوم و معنایی باشد، در ما حالات عاطفی گوناگون و البته عکس‌العمل‌های مادی و جسمانی مناسب با آن را به‌وجود بیاورد. منظور ما از موسیقی در شعر تنها وزن عروضی نیست؛ به‌طور کلی، می‌توان هر تمهیدی را که شاعر در شعر به‌کار می‌برد تا سخن را از سیاق طبیعی نثر دور کند و در آن نوعی آهنگ و تناسب ایجاد کند، در شمار موسیقی شعر آورد. چنین توسعه‌ی مفهومی از موسیقی شعر نه تنها وزن عروضی، بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوه‌ی ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد، را نیز در بر می‌گیرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۴۱۴). در این مقاله برآنیم تا ساختار موسیقایی قصیده‌ی «فلسفه الحیاه» از جنبه‌های: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی را براساس فرایند برجسته‌سازی - که صورت‌گرایان به آن بسیار تأکید دارند - مورد بررسی قرار دهیم:

موسیقی بیرونی (وزن): هر مجموعه گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه‌های آوایی از لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار است که آن را وزن می‌نامیم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، صص ۸ - ۹). باید خاطر نشان کرد که هر شعری بسته به

محتوا و حالت عاطفی‌اش، با وزن خاصی مطابقت دارد و شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷، ص ۴۱). مانند:

أَيْهَذَا الشَّاكِي وَ مَا بَكَ دَاءٌ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 كَيْفَ تَعْلُدُو إِذَا غَدَوْتَ عَلَيَا؟ فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 إِنَّ شَرَّ الْجُنَاهِ فِي الْأَرْضِ نَفْسٌ فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 تَتَوَقَّى ، قَبْلَ الرَّحِيلِ ، الرَّحِيلَا فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 هُوَ عِبءٌ عَلَى الْحَيَاةِ ثَقِيلٌ فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 مَنْ يَظُنُّ الْحَيَاةَ عِبئًا ثَقِيلًا فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 وَالَّذِي نَفْسُهُ بَغِيرِ جَمَالٍ فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 لَا يَرَى فِي الْوُجُودِ شَيْئًا جَمِيلًا فَاعِلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 لَيْسَ أَشَقَى مِمَّنْ يَرَى الْعَيْشَ مُرًّا فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
 وَ يَظُنُّ اللَّذَاتِ فِيهِ فُضُولًا فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

(أبوماضي، ۲۰۰۵، ص ۳۵۴).

ای کسی که دردی نداری و شکایت می‌کنی، اگر بیمار شوی چکار می‌کنی؟ بدترین جنایتکار بر روی زمین، کسی است که از رفتن، قبل از کوچ کردن، بترسد. زندگی، باری گران برای کسی است که آن را گران و سنگین بیندارد. کسی که از نفس زیبایی برخوردار نیست، در هستی چیز زیبایی را نمی‌بیند. بدبخت‌تر از کسی که زندگی را تلخ، و لذت‌هایش را زائد می‌پندارد، وجود ندارد.)

این قصیده در بحر «خفیف» سروده شده است و شاعر توانسته است از این وزن شعری که بیانگر حالات ملایم توأم با آرامش و تفکر است، به خوبی استفاده کند و اندرهای خود را در قالب این وزن بسراید و خواننده را به تأمل و پندآموزی از طبیعت و بهره‌مندی از زندگی و فرصت‌ها متقاعد سازد. یعنی همان‌طور که وزن این قصیده ملایم و نرم است، شاعر در محتوای این قصیده نیز، سعی می‌کند تا با الهام گرفتن از طبیعت، حس خوشبینی نسبت به زندگی را در خواننده بیدار نماید و این را

می‌توان در شاه بیت قصیده «أَيْهَذَا الشَّاکِی وَ مَا بَکَ دَاءٌ کُنْ جَمِیلاً تَرَ الْوُجُودَ جَمِیلاً» به خوبی ترسیم نمود. این تناسبی را که شاعر میان وزن و درون مایه شعر برقرار ساخته، باعث برجسته‌سازی در این قصیده شده است و این همان چیزی است که صورت‌گرایان به آن تأکید می‌ورزند. نکته‌ی دیگری که به برجسته‌سازی در این قصیده کمک می‌کند، زحاف (خَبْن)° است که در تمام اجزای آن داخل می‌شود. با دقت به این ابیات درمی‌یابیم، که «فَاعِلَاتُنْ» به «فَعِلَاتُنْ» تبدیل شده و «مُسْتَفْعِلُنْ» به «مُتَفَعِلُنْ» تبدیل شده است. هنگامی که هجای بلند به هجای کوتاه تبدیل می‌شود، سرعت موسیقی افزایش می‌یابد. برای نمونه در بیت اول، شاعر حرکت خود را با خطاب قرار دادن شکایت‌کننده آغاز می‌کند؛ وقتی به واژه‌ی «درد» می‌رسد، حرکت تند می‌شود؛ زیرا شکایت‌کننده به خاطر دردی که در خود احساس می‌کند، بی‌قراری و اضطراب سراسر وجود او را فرا می‌گیرد و این‌گونه درد با انسان عجین می‌شود و آرامش را از او سلب می‌کند که این عدم آرامش باعث می‌شود، ضربان قلبش تندتر شود و هنگامی که به مصراع دوم می‌رسد با آوردن «کَيْفَ تَغْدُو» که واژه‌ای استفهامی است، خواننده را با ابهام و نادانستگی روبه‌رو می‌سازد و به این طریق با کند شدن حرکت ادراک خواننده، موسیقی نیز آرام می‌شود. هنگامی که شاعر واژه‌ی «علیلاً» را برمی‌گزیند. یعنی، با انسان مریضی که در اوج ناآرامی به سر می‌برد، حرکت موسیقی بار دیگر اوج می‌گیرد و این-گونه واژه‌ها نیز در اشعار ایلیا همگام با موسیقی، تند حرکت می‌کنند.

موسیقی کناری: منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین آن قافیه است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص ۳۹۱). قافیه در لغت به معنای «ماوراء العنق» است و در اصطلاح یعنی آخرین کلمه در بیت (نظام‌تهرانی، ۱۹۹۲، ص ۱۰). ابن رشیق می‌گوید: «قافیه هم، مانند وزن، از ویژگی‌های ذاتی شعر است و کلامی که دارای وزن و قافیه نباشد، شعر نامیده نمی‌شود» (السعدنی، بی‌تا، ص ۱۸۶). در آغاز پیدایش شعر، آهنگ در شعر، نمودی طبیعی داشت و از سیرت آهنگین کلام مایه گرفت، ولی بشر، به تدریج، قید و بندهایی برای احساس

۴۰ نقد ادب معاصر عربی

خویش تراشید و آن را از مسیر طبیعت خود خارج ساخت. قید و بندهایی مثل قافیه (فلکی، ۱۳۸۰، ص ۹۶). با نگاهی به این قصیده:

أُيْهِذا الشَّكَاكِي وَ مَا بَكَ دَاءٌ كَيْفَ تَعْدُو إِذَا غَدوتَ عَلِيلاً؟
إِنَّ شَرَّ الْجُنَاهِ فِي الْأَرْضِ نَفْسٌ تَتَوَقَّى، قَبْلَ الرَّحِيلِ، الرَّحِيلاً
وَ تَرَى الشُّوكَ فِي الْوُرُودِ، وَ تَعْمَى أَنْ تَرَى فَوْقَهَا النَّدىَ إِكْلِيلًا*
هُوَ عِبٌّ عَلَى الْحَيَاءِ ثَقِيلٌ مَنْ يَظُنُّ الْحَيَاءَ عَيْناً ثَقِيلًا
وَ الَّذِي نَفْسُهُ بِغَيْرِ جَمَالٍ لَا يَرَى فِي الْوُجُودِ شَيْئاً جَمِيلاً
لَيْسَ أَشَقَى مِمَّنْ يَرَى الْعَيْشَ مَرّاً وَ يَظُنُّ اللَّذَاتِ فِيهِ فُضُولاً
أَحْكَمَ النَّاسِ فِي الْحَيَاءِ أَنْاسٌ عَلَّوْهُمَا فَأَحْسَنُوا التَّعْلِيلًا*
فَتَمَّتْ بِالصُّبْحِ مَا دُمَّتْ فِيهِ لَا تَخَفُ أَنْ يَزُولَ حَتَّى يَزُولاً*

(أبوماضي، ۲۰۰۵، ص ۳۵۴).

(خار را بر روی گل‌ها می‌بینی؛ ولی شب‌نمی‌را که چون تاجی بر رویشان قرار دارد، نمی‌بینی. حکیم‌ترین مردم کسی است که بهترین دلیل را برای زندگی می‌آورد. تا زمانی که در صبح به سر می‌بری از آن بهره‌ببر و نترس که سپری شود تا اینکه محو گردد.)

در این ابیات، قافیه، موسیقی قابل توجهی را ایجاد کرده است. «ل» حرف روی است که صدای آن ویژگی «جهر»^۶ دارد. سپس حرف مدی که از اشباع حرف روی ایجاد می‌شود، «الف»^۷ است که شاعر با هنرمندی بسیار زیاد خود آن را از حروف مهموسه^۸، درست نقطه مقابل حرف قافیه، انتخاب می‌کند. ایلیا ابوماضي با زیرکی ماهرانه‌ای با آوردن حروف متضاد به برجسته‌سازی قافیه می‌پردازد. یعنی، ابتدا با صدای بلند خواننده را متوجه خود می‌کند و سپس با آوردن «الف» در آخر واژه‌ی قافیه، با صدای آرام ولی با کشش و امتداد آن باعث تأثیر بیشتر پیام خود (خوشبینی نسبت به زندگی) در خواننده می‌شود. نکته‌ی دیگری که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند این است که تکرار این مصوّت «الف» در محور عمودی شعر است که دهان خواننده حالت نیمه باز می‌ماند. حالت ناله و ناآرامی شاعر از شکایت‌کننده و خطاب شاعر به شکایت

کننده «أَيْهَذَا الشَّاعِرِ» را به شکلی بسیار هنری در روح و جان خواننده زنده می‌کند که کاملاً در خدمت درون‌مایه قصیده است. از دیگر مواردی که در موسیقی کناری این قصیده، توجه ما را به خود جلب می‌کند، آوردن ردیف^۹ است. در این قصیده در پنج بیت اول، ردیف حرف «یا» است که در بیت ششم، شاعر با آوردن «واو» خواننده را غافلگیر می‌کند. خواننده احساس ناهمگونی آهنگی می‌کند و این خود، باعث ایجاد موسیقی در شعر می‌شود و در نتیجه، برجسته‌سازی نمود می‌یابد. چون علاوه بر گوش، چشم خواننده را نیز درگیر می‌کند. نکته‌ی دیگری که به شکل‌گیری موسیقی کناری این قصیده کمک می‌کند، قافیه‌هایی می‌باشند که محور عمودی این قصیده را تشکیل می‌دهند و عبارت‌اند از: (علیلا، الرّحیلا، ثقیلا و ... که تمامی این قافیه‌ها با هم سجع متوازی^{۱۰} دارد و این‌گونه، قافیه، عنصر موسیقایی به شعر می‌دهد و نوا را بر اثر می‌کند.

موسیقی درونی: مجموعه هماهنگی‌هایی است که در نتیجه همسانی واژگان و وحدت بین مصوّت‌ها و صامت‌های واژگان درون یک شعر به وجود می‌آید (فلکی، ۱۳۸۰، ص ۱۰۸). محور اصلی موسیقی درونی در شعر معاصر، تکرار است که بسامد آن در مصوّت‌ها و صامت‌ها، هجاها، واژه‌ها و جملات، موجب زیبایی و ایجاد موسیقی می‌شود و یکی از مهم‌ترین عواملی است که فرم و محتوا را به یکدیگر پیوند داده و وحدت ساختاری ایجاد می‌کند (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص ۸۹). در این قصیده با چند جنبه از موسیقی درونی روبرو هستیم که عبارت‌اند از:

۱- تکرار صامت و مصوّت: اگر صامت‌ها و مصوّت‌ها به تناسب خاصی در محور همنشینی قرار گیرند و با نظم خاص تکرار شوند، جلوه‌ی دیگری از موسیقی شعر پدیدار می‌شود، که خود عامل مهمی در رستخیز واژه‌ها و برجسته ساختن عناصر شعری به شمار می‌آید، تکرار منظم صامت‌ها و مصوّت‌ها موجب می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید. به‌ویژه اگر این نوع هماهنگی‌های صوتی با فضا و زمینه‌ی موضوعی و عاطفی شعر مناسب باشد، بسیار مؤثر می‌افتد (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص ۱۱۶). به نمونه‌هایی از آن در ذیل اشاره می‌شود:

تکرار صامت «ل»:

فَاطْلُبُ اللّهُوْ مِثْلَمَا تَطْلُبُ الأَطْرَ يَا رُ عِنْدَ الهَجِيرِ ظَلْمًا ظَلِيلًا*
وَتَعَلَّمْ حُبَّ الطَّبِيعَةِ مِنْهَا وَاتْرُكِ القَالَ لِلوَرَى وَالقَبِيلَا*
فَالذِي يَتَّقَى العَوَازِلَ يَلْقَى كَلَّ حِينٍ فِي كَلِّ شَخْصٍ عَدُوْلَا*
(أبوماضي، ۲۰۰۵، ص ۳۵۵).

(همان طوری که پرندگان در گرمای نیمروز به دنبال سایه‌ی خنک هستند، تو نیز به دنبال شادی و خوش‌گذرانی باش. عشق به طبیعت را از پرندگان بیاموز و به قیل و قال مردم اهمیت نده. کسی که از سرزنش سرزنش‌کنندگان می‌هراسد، در هر زمان و از جانب هر شخصی سرزنش می‌شود.)

تکرار صامت «ی»:

أِيْهَذَا الشَّكَايِ وَ مَا بَكَ دَاءٌ كَيْفَ تَعْدُو إِذَا غَدَوْتَ عَلِيْلًا؟
هُوَ عِبَاءٌ عَلَى الحَيَاةِ ثَقِيْلٌ مَنْ يَظُنُّ الحَيَاةَ عِبْنًا ثَقِيْلًا
وَالذِي نَفْسُهُ بُغَيْرِ جَمَالٍ لَا يَرَى فِي الوُجُوْدِ شَيْئًا جَمِيْلًا

تکرار مصوت «الف»:

فَإِذَا ذَهَبَ الأَصِيْلُ الرُّوَابِي وَقَفْتَ فَوْقَهَا تَنَاجِي الأَصِيْلَا*
لَا وَعَاءٌ يُقَيِّدُ المَاءَ حَتَّى تَسْتَحِيْلُ المِيَاءُ فِيهِ وَحُوْلَا*
لَا سُمُوْمًا مِنَ السَّوَافِي اللُّوَاتِي تَمَلُّ الأَرْضَ فِي الظَّلَامِ عَوِيْلَا*
(أبوماضي، ۲۰۰۵، صص ۳۵۴-۳۵۶).

(هنگامی که غروب، تپه‌ها را طلایی می‌کند و پرندگان بر بالای آن می‌ایستند و با غروب مناجات می‌کنند، مثل ظرفی نباش که آب را در خود نگه می‌دارد تا این که بگردد و نیز، مانند باد گرمی نباش که زمین را پر از تاریکی و صدای ناله می‌کند.)

با نگاهی گذرا به قصیده‌ی «فلسفه الحياه» درمی‌یابیم که در محور افقی آن صامت «ل» ۲۰۶ بار و صامت «ی» ۱۱۹ بار و مصوت «الف» ۱۲۷ بار تکرار شده است. تکرار پیاپی این مصوت و صامت علاوه بر این که موجب ایجاد نوعی موسیقی درونی در شعر می‌شود؛ گویی صدای هشدار و اعتراض و یا افسوس است که از ضمیر شعر برمی‌خیزد و

دائماً شکایت کننده را مورد خطاب قرار می‌دهد که کاملاً با درون مایه قصیده در ارتباط است و آن را می‌توان در چهارچوب فرایند برجسته سازی زبان که صورت گرایان بسیار به آن توجه دارند، جای داد. نکته دیگری که حائز اهمیت است این است که صامت «ل» از حروفی است که گاهی درشت و پر حجم و گاهی نیز نازک و کم حجم بیان می‌شود. شاعر نیز از این صفت «ل» غافل نبوده، بادقت در بیت اول، درمی‌یابیم که شاعر با تکرار صامت «ل» خواننده را با نرمی، به بهره بردن از خوشی‌های این دنیا فرا می‌خواند و با همین تکرار، در مصراع بیت دوم، انگار شاعر فریاد برمی‌آورد که حرف یاره و بی‌ارزش را ترک کن و از صفت جهر «ل» استفاده می‌کند و نیز با مشاهده، در ابیاتی که شاعر به تکرار صامت «ی» می‌پردازد، بیشتر از درد و رنج با خواننده صحبت می‌کند؛ زیرا صامت «ی» جزء حروف «شجر»^{۱۱} است. به طوری که شاعر در مصراع «هو عبء علی الحیاه ثقیل» به طور واضح این سختی را نشان می‌دهد؛ چون علاوه بر تکرار صامت «ی» و تکرار واژه‌ی «ثقیل» یک زیبایی صوری دیگری نیز در این مصراع ایجاد می‌کند و آن فاصله‌ای است که میان موصوف «عبء» و صفت «ثقیل» وجود دارد و با این فاصله، خواننده را در دریافت معنا با سختی مواجه می‌کند. شاعر با مهارت و زیرکی به رستاخیز واژه می‌پردازد و خواننده را به سمت محتوا سوق می‌دهد.

۲- تکرار واژه: واژه یکی از عناصری است که صورت‌گرایان بر آن بسیار تأکید می‌کنند. از نظر آنان واژه عنصری بنیادین و اساسی در شعر است و توالی آهنگین و معنادار واژه‌ها شعر را پدید می‌آورد (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص ۷۳). واژه در شعر آن چنان اهمیتی دارد که رنه ولک^{۱۲} می‌گوید: «انواع فنون ادبی نظیر وزن شعر، تکرار اصوات یا هجاها در کلمات، طرز ترکیب اصوات برای این ابداع شده‌اند تا توجه خواننده را به سوی واژه‌ها جلب کند» (ولک، ۱۳۷۰، ص ۴۵). مانند:

إِنَّ شَرَّ الْجُنَاهِ فِي الْأَرْضِ نَفْسٌ تَتَوَقَّى، قَبْلَ الرَّحِيلِ، الرَّحِيلَا

(أبوماضی، ۲۰۰۵، ص ۳۵۶).

در این بیت واژه‌ی «الرَّحِيلُ» ۲ بار تکرار شده که ایلیا ابوماضی با این تکرار علاوه بر زیبایی ظاهری قصد دارد تا طنین صدای کوچ کردن را در ذهن خواننده تثبیت کند و او را متوجه این حقیقت کند که جاودانگی در این دنیا وجود ندارد.

هُوَ عِبٌّ عَلَى الْحَيَاةِ ثَقِيلٌ مَن يَظُنُّ الْحَيَاةَ عِبْنًا ثَقِيلًا

(همان، ۳۵۶).

در این بیت شاعر با هنرمندی ماهرانه‌ای با تکرار واژه‌های «ثَقِيلٌ»، «عِبٌّ»، «حَيَاةٌ» که متناسب با مفهوم بیت - هرکس زندگی را سخت بگیرد، زندگی نیز بر او سخت می‌گردد - است، آن را برجسته می‌کند تا تأثیر بیشتری بر خواننده داشته باشد. نکته قابل توجه دیگر این است که کلمات «عِبٌّ»، «ثَقِيلٌ» باهم تناسب معنایی دارند که باعث ایجاد موسیقی درونی زیبایی در این بیت شده است.

تَتَغَنَّيْ، وَالصَّعْرُ قَدْ مَلَكَ الْجَوَّ عَلَيَّهَا، وَالصَّائِدُونَ السَّيْلًا*
تَتَغَنَّيْ، وَقَدْ رَأَتْ بَعْضَهَا يُؤْ خَذُ حَيًّا وَالْبَعْضَ يَقْضِي قَتِيلًا*
تَتَغَنَّيْ، وَعَمْرُهَا بَعْضٌ عَامٍ أَفْتَبْكِي وَقَدْ تَعِيشُ طَوِيلًا*؟

(همان، ۳۵۴).

(آواز می‌خوانی درحالی‌که عقاب و شکارچیان راه، بر پرندگان چیره گشته‌اند. آواز سر می‌دهی در حالی‌که برخی از پرندگان توسط شکارچیان، زنده گرفتار می‌شوند و برخی دیگر کشته می‌شوند. آواز می‌خوانی در حالی‌که عمر برخی از آنها کمتر از یک‌سال است. آیا تو که عمری طولانی داری، ناراحتی و گریه می‌کنی؟).

آنچه در این سه بیت نظر خواننده را به خود جلب می‌کند این است که شاعر با تکرار «تَتَغَنَّيْ» و آوردن ویرگول بعد از آن، چشم و گوش خواننده را به نقطه‌ای می‌رساند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهد به زودی از آن بگذرند. این فرصت باعث می‌شود که ذهن و گوش و چشم خواننده به زیبایی ذاتی و فیزیکی واژه‌ها - صرف نظر از معانی آنها - بیشتر توجه کنند. این همان چیزی است که شکلوفسکی در مورد شعر و توالی آهنگین واژگان نوشت: «شعر موجد این احساس است که چیزها شناخته نمی‌شوند؛ بلکه تنها به چشم می‌آیند» (احمدی، ۱۳۷۰، ص ۸۰). این تکرار ضمن کمک به یکپارچگی

ساختاری اثر، مفهوم اصرار و التماس شاعر برای درک پیام که همان خوشبینی نسبت به زندگی است، را به شعر افزوده است و فضای موسیقایی شعر را برای القای هر چه بهتر مفهوم مورد نظر شاعر مهیا کرده است و توانایی خواننده را برای حفظ شعر افزایش می‌دهد. البته باید توجه داشت که موقعیت قرار گرفتن واژه در برجسته‌سازی آن از اهمیت خاصی برخوردار است که ایلیا ابوماضی نیز از این نکته غافل نبوده است و تکرار واژه «تَتَغَنَّی» را در ابتدای ابیات آورده است تا بدین وسیله به میزان برجستگی کلام بیفزاید و احساس خوشحالی و لذت را در ذهن خواننده مجسم کند.

۳- تکرار جمله (مصراع): یکی از کارکردهای تکرار مصراع یا یک بند از شعر، ایجاد مکث و توقف در فواصل عمودی شعر است که در این قصیده شاهد آن هستیم:

أُیْهَذَا الشَّاکِی وَ مَا بَکَ دَاءٌ کَیْفَ تَعْدُو إِذَا غَدَوْتَ عَلَیْلًا؟
أُیْهَذَا الشَّاکِی وَ مَا بَکَ دَاءٌ کُن جَمِیلاً تَرِ الوُجُودَ جَمِیلاً*

(ابوماضی، ۲۰۰۵، صص ۳۵۴-۳۵۶).

(ای شاک‌ی بی‌درد، زیبا باش تا هستی را زیبا ببینی).

نکته‌ای که در این ابیات، حائز اهمیت است این که مصراع اول عیناً در بیت آخر قصیده تکرار شده که باعث تأکید و برجسته‌سازی آن شده است. چون این تکرار، باعث ایجاد حرکت دورانی در شعر می‌شود و خواننده را غیرمستقیم به آغاز شعر ارجاع می‌دهد و به این طریق خواننده درمی‌یابد که مصراع اول قصیده، با جمله‌ای آغاز می‌شود که عیناً در مصراع آخر بیت تکرار شده است با این تفاوت کوچک؛ اما دلالت‌دار و مهم که در بیت آخر قصیده نه با علامت سوال، بلکه با هشدار و پند پایان می‌پذیرد و شاعر پیام خود را به خواننده القا می‌کند. «کُن جَمِیلاً تَرِ الوُجُودَ جَمِیلاً» علامت سؤال در مصراع دوم بیت اول، نشانه‌ی ابهام و نادانستگی است؛ یعنی، آن ابهامی که در ابتدای کلام وجود داشت، در پایان، آن ابهام حل می‌شود و قصیده با یک پیام کوششی - آوردن فعل امر در ابتدای کلام - تمام می‌شود. می‌توان گفت کل قصیده، کوششی برای رفع ابهام است و ایلیا ابوماضی با آوردن دلیل و مثال سعی دارد تا رفع ابهام کند و در نهایت، جمله را بدون علامت سؤال به پایان می‌رساند. ایلیا ابوماضی در این قصیده با تکرارهای منظم و موزون علاوه بر زیبایی‌آفرینی، پیوند عاطفی بین خواننده و شعر خود

برقرار می‌کند که این تکرارها نوعی ظرافت و زیبایی صوری را در قصیده ایجاد می‌کند که ذهن مخاطب را در دو سو منتظر نگه می‌دارد: یکی در سوئیه نوشتاری و دیداری و دیگر در سوئیه گفتاری و شنیداری^{۱۳} (یعنی چشم و گوش خواننده را درگیر می‌کند) و انتظار خواننده را با این تکرارها برآورده می‌سازد و این‌گونه شکل و محتوا را به یکدیگر پیوند داده و وحدت ساختاری را در قصیده ایجاد می‌کند.

موسیقی معنوی: گاهی تناسب‌های معنایی که در حوزه‌های معنایی شعر حاصل می‌شوند، نوعی موسیقی و ارتباط در سخن ایجاد می‌کنند که موجب التذاذ می‌شود. این نوع موسیقی از تقابل یا تضادی که میان واژه‌ها برقرار است، حاصل می‌شود و شامل آرایه‌هایی چون: طباق، تضاد، تشابهات، مراعات نظیر، تشخیص و... می‌باشد (شفیعی-کدکنی، ۱۳۸۸، ص ۳۰۷). که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

۱- تشخیص: این صنعت یکی از زیباترین گونه‌های صَوَر خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش به آن‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه، هنگامی که از دریچه‌ی چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی، حرکت و حیات است. بسیاری از شاعران هستند که طبیعت را وصف می‌کنند؛ اما کم‌تر کسی از آن‌ها می‌توانند، این وصف را با حرکت و حیات همراه کنند (همان، ۱۴۹). همان‌طور که قبلاً ذکر شد، یکی از مهم‌ترین نظریه‌های فرمالیست‌ها برجسته‌سازی است؛ یعنی شاعر یا نویسنده، خواننده را به درنگ و تأمل وا می‌دارد و دست‌اندازی بر سر راه مخاطب خود ایجاد می‌کند تا حرکت ادراک او را کند نماید. مانند:

لا غراباً يطاردُ الدُّودَ في الأر ضٍ و بُوماً في اللَّيْلِ يَبْكِي الطُّلُولا*

(أبوماضي، ۲۰۰۵، ص ۳۵۵).

(مانند کلاغی نباش که بر روی زمین به دنبال کرم می‌گردد و جغدی نباش که شبانه بر ویرانه‌ها می‌گرید).

در مصراع اول هیچ‌گونه برجسته‌سازی نداریم، اما با شنیدن «بوماً في اللَّيْلِ يَبْكِي الطُّلُولا» خواننده به ناگاه مکث می‌کند، جمله برایش ناآشناست، شاعر خواننده را به

تأمل واداشته است، این که جغد چگونه گریه می‌کند و این برجسته‌سازی باعث می‌شود که خواننده از این پدیده به درک ژرف‌تری برسد. شاعر این گونه ذهن خواننده را از تصوّر یک پرنده صرف فراتر برده و متوجّه انسان می‌کند و جغد را به گونه‌ای دیگر می‌بیند، به قول صورت‌گرایان بیان شعر آن‌چه که «هست» نیست، بلکه بیان آن چیزی است که «نیست» و شاعر آن را «هست» می‌کند (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص ۴۷). شاعر با اشاره به گریستن بر اطلال، زبان شعر را کهن ساخته و آن را در چشم خواننده برجسته ساخته است. نمونه‌های دیگر از این برجسته‌سازی در این قصیده عبارت‌اند از:

إِنَّ شَرَّ الْجِنَاهِ فِي الْأَرْضِ نَفْسٌ تَتَوَقَّى، قَبْلَ الرَّحِيلِ، الرَّحِيلَا
أَدْرَكَتْ كُنْهَهَا طَيْرُ الرُّوَابِي فَمِنَ الْعَارِ أَنْ تَظَلَّ جَهْلُولا*
فِيَا ذَا ذَهَبِ الْأَصِيلِ الرُّوَابِي وَقَفْتَ فَوْقَهَا تَنَاجِي الْأَصِيلَا
كُلُّ نَجْمٍ إِلَى الْأَفْوَلِ وَلَكِنْ أَفَةُ النُّجْمِ أَنْ يَخَافَ الْأَفْوَلَا*

(ابوماضی، ۲۰۰۵، صص ۳۵۴-۳۵۶).

(پرنده‌گان تپه‌ها، حقیقت زندگی را درک کردند و ننگ است که تو نادان بمانی. سرانجام ستاره غروب کردن است؛ اما بدبختی این است که از غروب کردن، بترسد).
آن چه که در تمامی این ابیات، حاصل می‌شود این است که خواننده به درک و تجربه-ای تازه و نو، از زندگی دست می‌یابد، همان چیزی که ایلیا ابوماضی در این قصیده به آن می‌پردازد و باعث ایجاد موسیقی معنوی می‌شود. نکته‌ی مهمّ دیگری که در این ابیات توجّه خواننده را به خود جلب می‌کند، این است که ایلیا ابوماضی در این قصیده، یک طرف انسان و در طرف دیگر طبیعت را به کار می‌برد و این پیوند میان طبیعت بی-جان و انسان چیزی است که تصویرهای او را زنده و پویا ساخته است. علاوه بر آن وی در به‌کار بردن صنعت تشخیص از فعل‌هایی مانند: «تَتَوَقَّى، أَدْرَكَتْ، تَنَاجِي، يَخَافُ...» استفاده می‌کند و با این هنرمندی حرکت و پویایی و تجلّد را در قصیده بیشتر می‌کند و آن را از حالت ایستایی و ثبوت خارج می‌کند. از دیگر مواردی که به پویایی و تحرک در قصیده‌اش کمک می‌کند، به‌کار بردن فعل مضارع – که فعلی متحرک‌تر و دارای نوعی کشش و تداوم در زمان است – (حدود ۴۷ مورد) قابل

مشاهده است. این حرکت و تحرک که باعث برجسته‌سازی شده است، در کنار موسیقی، زیبایی این قصیده را دو چندان کرده است و مخاطب از کشف آن احساس لذت می‌کند.

۲- مراعات نظیر: موسیقی معنوی نوعی پیوند ویژه بین واژگان شعر ایجاد می‌کند که درک آن برای خواننده‌ی شعر، لذت بخش‌تر است. نوع ساده این موسیقی، همان حضور قابل توجهی است که در این قصیده در یک حوزه معنایی قرار دارند و قدم‌به‌آدم مراعات نظیر می‌گفتند. نمونه‌هایی از آن را می‌توان در ابیات زیر مشاهده کرد:

كُلُّ نَجْمٍ إِلَى الْأَفْوَلِ وَلَكِنَّ أَفَهُ النَّجْمِ أَنْ يَخَافَ الْأَفْوَلَا*
غَايَةُ الْوَرْدِ فِي الرَّيَاضِ ذُبُولٌ كُنْ حَكِيمًا وَأَسْبِقْ إِلَيْهِ الذُّبُولَا
وَتَوَقَّعْ، إِذَا السَّمَاءُ اكْفَهَرَتْ، مَطْرًا فِي السُّهُولِ يُحْيِي السُّهُولَا*
كُنْ هَزَارًا فِي عُشَّةٍ يَتَغَنَّيُ وَمَعَ الْكَبَلِ لَا يَبَالِي الْكُبُولَا*

(أبوماضي، ۲۰۰۵، ص ۳۵۵).

(عاقبت گل در باغ‌ها پژمردگی است، دانا باش تا پژمرده نگردی. هنگامی که آسمان سیاه شد، منتظر بارانی باش که دشت‌ها را زنده می‌کند. چون بلبل باش که در قفس آواز می‌خواند و به غلّ و زنجیر خود توجه نمی‌کند).

با کمی دقت در این ابیات، درمی‌یابیم که نوعی تناسب معنایی میان کلماتی نظیر: نجم، الأفول، ورد، الریاض، ذبُول، السماء، مَطْر، سُهُول، هَزَار، يَتَغَنَّيُ و ... وجود دارد که همه عناصری است که به حوزه‌ی طبیعت و مظاهر طبیعی مربوط می‌شوند. بیشتر این واژه‌ها بر پویایی، سرزندگی و نشاط دلالت دارند و در ذهن خواننده یک تابلوی زیبا از طبیعت زنده و پویا را مجسم می‌کنند.

۳- تضاد: عنصر دیگری که حرکت و حیات را در تصویر، تجسم بیشتری می‌بخشد، تضادی است که در ماهیت اجزای آن‌ها وجود دارد. مانند:

و تَرَى الشُّوكَ فِي الْوُرُودِ وَ تَعْمَى أَنْ تَرَى فَوْقَهَا النَّدَى إِكْلِيلَا
وَالذِّي نَفْسُهُ بَغِيرِ جَمَالٍ لَا يَرَى فِي الْوُجُودِ شَيْئًا جَمِيلَا
أَنْتَ لِلْأَرْضِ أَوْلَا وَأَخِيرًا كُنْتَ مَلَكًا أَوْ كُنْتَ عَبْدًا ذَلِيلَا*

(أبوماضي، ۲۰۰۵، ص ۳۵۴).

(سرانجام به خاک تعلق داری، چه پادشاه باشی، چه بنده‌ای خار و ذلیل). هنگامی که خواننده با واژه‌های متضاد، نظیر: تَرَى، تَعْمَى، غَيْرِ جَمَالٍ، جَمِيلًا، أَوْلًا، أَخِيرًا، مَلَكًا، عَبْدًا) برخورد می‌کند، روی این کلمات مکث می‌کند و یک‌بار دیگر این واژه‌ها را در ذهن خود مرور می‌کند و این کار همان کند نمودن حرکت ادراک است. «اغلب صنایع بدیعی هرگاه از دیدگاه فرمالیستی بررسی شوند، قابل اعتنا و ارزش هستند. چرا که به کار بردن اغلب این صنایع به برجسته سازی منجر می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸، ص ۳۰۹).

۴- تشبیه: اصطلاحی در علم بیان است که اشتراک چیزی در چیز دیگر را در یک معنا به همراه ادات تشبیه نشان می‌دهد (التفتازانی، ۱۳۸۸، ص ۱۸۸). مانند:

كُنْ هَزَارًا فِي عُشَّةٍ يَتَعَنَّى وَمَعَ الْكَبَلِ لَا يِبَالِي الْكُفُولَا
لَاغْرَابًا يَطَارِدُ الدُّوْدَ فِي الْأَرْضِ ضُ وَبُومًا فِي اللَّيْلِ يَبْكِي الطُّلُولَا
كُنْ غَدِيرًا يَسِيرُ فِي الْأَرْضِ رِقْرَا قَا فَيَسْقِي مَنْ جَانَّبِيهِ الْحَقُولَا*
لَاوَعَاءٌ يَّقِيءُ الْمَاءَ حَتَّى تَسْتَحِيلَ الْمِيَاءُ فِيهِ وَخُولَا

(أبوماضی، ۲۰۰۵، ص ۳۵۵).

(چون چشمه‌ای زلال باش که بر روی زمین حرکت می‌کند و از هر طرف، دشت‌ها را آبیاری می‌کند).

در این ابیات مشاهده می‌کنیم، که ایلیا ابوماضی چون نقاشی ماهر بیشترین کوشش خود را مصروف نسخه‌برداری از طبیعت و عناصر دنیای بیرون می‌کند و از آن الهام می‌گیرد. ایلیا در تشبیهات خود خواننده را از یک طرف با انسان و از طرف دیگر با عواملی مانند: هَزَارًا، غُرَابًا، بُومًا، غَدِيرًا، وَعَاءٌ روبه‌رو می‌سازد. هرکدام از تشبیهاتی که ایلیا به کار می‌برد، پیام محوری قصیده‌اش را - که همان خوشبینی نسبت به زندگی است - را به خواننده القا می‌کند و بار دیگر باعث پویایی و حرکت در این قصیده می‌شود و انسان را به حرکت و امید وا می‌دارد. نکته‌ی دیگری که در این تشبیهات نظرمان را به خود جلب می‌کند، این است که مُشَبَّه، مُشَبَّهٌ بِهِ، وَجْهٌ شَبَّهَ فِيهِ در این تشبیهات به آسانی یافت می‌شود که این‌گونه تشبیهات در دوران جاهلیت شایع بود و ایلیا با این هنرمندی خود بار دیگر زبان شعر خود را کهن ساخته است.

نتیجه

صورت‌گرایان به این نکته تأکید داشتند که شعر صرفاً حادثه‌ای بود، که در زبان اتفاق می‌افتاد. شاعر عملی در زبان انجام می‌داد که باعث می‌شد تا خواننده میان زبان شعری او با زبان روزمره تمایزی احساس کند و برای درک مفهوم آن لحظه‌ای درنگ کند و پس از کشف راز و رمز زیبایی اثر وی، غرق در لذت شود. موسیقی و جلوه‌های مختلف آن یکی از عوامل برجسته‌سازی و از مهم‌ترین علل زیبا کردن اثر ادبی محسوب می‌شد. ما نیز در این مقاله با بررسی فرمالیستی قصیده‌ی «فلسفه الحیاه» از جنبه‌ی موسیقایی: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی، موسیقی معنوی، دریافتیم که این قصیده از ساختاری منسجم و یکپارچه برخوردار بود، میان اجزا و ساختارهای آن هماهنگی و انسجام کامل دیده شد. ایلیا نه تنها در شعر آهنگ حاصل از وزن عروضی به وجود آورده بود؛ بلکه توانست حالات ملایم توأم با آرامش و تفکر را که با موضوع شعر ارتباط داشت، ایجاد کند و با ایجاد این تناسب باعث برجسته‌سازی این قصیده شود. ایلیا ابوماضی توانست با استفاده از تکرارهای منظم و موزون علاوه بر زیبایی آفرینی، پیوند عاطفی بین خواننده و قصیده برقرار کند که این تکرارها نوعی ظرافت و زیبایی صوری را در قصیده ایجاد کرد و با به‌کارگیری صنایع بدیعی (تشخیص، تضاد، مراعات نظیر، تشبیه) به برجسته‌سازی در قصیده خود پرداخت و این‌گونه میان معنا و صورت ارتباط برقرار کرد. وی در این قصیده نشان داد که به ارتباط بین لفظ و معنا اهمیت می‌دهد.

پی‌نوشت

۱- شکلوفسکی، ویکتور (۱۸۹۳-۱۹۸۴)، نویسنده، منتقد روس و یکی از چهره‌های شاخص مکتب فرمالیسم روسی است. از آثار وی می‌توان به «واژه‌ها»، «درباره‌ی شاعری» و... اشاره نمود.

۲- مکتب «تعبیریّه»: این مکتب افکارشان به افکار عبد القاهر جرجانی شبیه است. در این مکتب به محکم کردن ارتباط میان ساخت لغوی و معنایی می‌پردازد و این، همان رأی و نظر مکتب «تعبیریّه» است و اعتقاد بندتوکروچه این است که کلمات مفرد از حیث ماده‌ی تعبیر و

ساختار موسیقایی قصیده‌ی «فلسفه الحیاه» بر پایه مکتب فرمالیسم ۵۱

نیز از لحاظ آهنگ و صوت از لفظ و صورت جدا نیست؛ بلکه در ارتباط با هم هستند (غنیمی الهلال، بی‌تا، ص ۵۵، با تصرف).

۳- کروچه، بندتو (۱۹۵۲-۱۸۶۶)، فیلسوف، منتقد لدبی و مورخ ایتالیایی که از مخالفان فاشیسم به‌شمار می‌رفت و از سال ۱۹۰۲ تا سال ۱۹۱۷ میلادی یکی از مشهورترین آثارش یعنی «فلسفه‌ی روح» را به رشته‌ی تحریر در آورد (قربانی، ۱۳۷۵، ص ۸۵۹).

۴- بحر خفیف (فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ) است (عبداللطیف، ۱۹۹۹، ص ۱۲۳).

۵- خبن در تمام اجزای آن یعنی حشو، عروض، ضرب داخل می‌شود، بنابراین هرگاه بر «فَاعِلَاتُنْ» داخل شود به صورت «فَعِلَاتُنْ» در می‌آید. هرگاه بر «مُسْتَفْعِلُنْ» داخل شود تفعله آن «مُتَفَعِلُنْ» می‌شود (عبدالرضا، ۱۳۸۳، ص ۱۹۷).

۶- جهر (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ی) در لغت به معنای (آشکار بودن، آواز بلند) آمده است (و لا تجهروا له بالقول: در مقابل پیامبر - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ آله - با صدای بلند سخن نگویند (موسوی بلده، ۱۳۸۵، ص ۸۳).

۷ - الف: حرف «الف» در آواشناسی جدید از حروف مهموسه محسوب می‌شود که از تغییر و تحوّل زبان اقوام گذشته و گذر زمان، ناشی می‌شود (موسوی بلده، ۱۳۸۵، ص ۸۳).

۸ - همس (ء، ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ق، ف، ک، ه) ضدّ جهر است (مخفی بودن، صدای آهسته) فلا تسمعوا إلا همسا: در قیامت از انسانها نمی‌شنود مگر صدای آهسته (همان، ص ۸۴).

۹- ردیف: حرف مد یا حرف لّین ساکنی که بدون فاصله قبل از حرف روی بیاید (عبدالرضا، ۱۳۸۳، ص ۲۵۱).

۱۰- سجع متوازی: یعنی در وزن و قافیه با هم برابر هستند (الهاشمی، ۱۴۱۷، ص ۴۰۴).

۱۱- شجر: مخرج سه حرف «جیم، شین، یاء» که فاصله و شکاف وسط زبان و قسمت مقابل خود از کام بالا را «شجر» گویند (حبیبی، ۱۳۹۰، ص ۹۴) و در لغت به معنای میان دو جای تنگ (سیاح، ۱۳۷۷، ذیل شجر).

۱۲- ولک، رنه (۱۹۰۳-۱۹۹۵)، وی منتقد ادبی چکی - آمریکایی بود. آثار وی عبارت‌اند از: «ادبیات و تحقیق ادبی (مجموعه مقالات)»، «تاریخ نقد جدید» و ... (قربانی، ۱۳۷۵، ص ۹۱۰).

۱۳- گفتاری و شنیداری: هنرها مربوط به دو حس هستند، شنوایی و بینایی و حواس دیگر چشایی و بویایی و بساواایی (لامسه) نقشی در ایجاد هنر ندارند. نقاشی و پیکرتراشی، هنرهای

۵۲ نقد ادب معاصر عربی

دیداری (بصری) هستند. موسیقی و شعر هنرهای شنیداری هستند. البته شعر چون صورت نوشتاری نیز می‌تواند داشته باشد، از یک جهت هنر دیداری نیز هستند (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۳، ص ۲۶۳). در این‌جا نیز منظور از شنیداری و نوشتاری این است که شاعر علاوه بر گوش، چشم خواننده را نیز درگیر می‌کند.

منابع و مأخذ

- أبو ماضی، إلیا (۲۰۰۵)، دیوان إلیا أبو ماضی، بیروت - لبنان، مؤسسه النور للمطبوعات.
- احسان، محمد (۲۰۰۸)، شعر فلسفه الحیاة لإلیا أبی ماضی و ما فیہ من العناصر الأدبیة، قسم اللغة العربیة و آدابها-کلیة الآداب و العلوم الإنسانیة لجامعة شریف هداية الله الإسلامیة الحکومیة بجاكرتا، ۱۴۲۹هـ.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.
- أدونیس (۱۹۷۸)، زمن الشعر، الطبعه الثاني، بیروت، لبنان، دارالعودة.
- ایگلتن، تری (۱۳۶۸)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
- برهومی، خلیل (۱۹۹۳)، أبو ماضی شاعر السؤال و الجمال، بیروت، دارالمکتبه العلمیه.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، تأملی در شعر اشعار شاملو (سفر در مه)، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.
- پیرانی شال، علی (۱۳۸۸)، الذهول و الغموض بین الخیام و إلیا أبی ماضی، مجلة الجمعية العلمیة الإیرانیة للغة العربیة و آدابها، العدد ۱۳، شتاء، صص ۱۹-۳۵.
- التفتازانی، سعدالدین (۱۳۸۸)، مختصر المعانی، چاپ نهم، قم، انتشارات دارالفکر.
- حبیبی، علی رضا، شهیدی (۱۳۹۰). روان خوانی و تجوید قرآن کریم، چاپ بیست و یکم، قم، انتشارات روحانی.
- خفاجی، محمد عبدالمنعم (۱۹۹۵)، مدارس النقد الأدبی الحديث، الطبعه الأولى، ادار المصریة اللبنانیة.
- خلیل جحا، میثال (۱۹۹۹)، الشعر العربی الحديث من أحمد شوقی إلى محمود درویش، بیروت، دارالعودة.
- راغب، نبیل (۲۰۰۳)، موسوعه النظریات الأدبیة، الشركه المصریة العالمیه للنشر - لو نجمان.
- السعدنی، مصطفی (لاتا). التصوير الفنی فی الشعر محمود حسن اسماعیل، الناشر المعارف بالاسکندریة.
- سلدان، رامان (۱۳۷۲)، راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، طرح نو.
- شفیع کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۸). موسیقی شعر، چاپ یازدهم، تهران، آگاه.

ساختار موسیقایی قصیده‌ی «فلسفه الحیاة» بر پایه مکتب فرمالیسم ۵۳

- _____ (۱۳۸۸)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ سیزدهم، تهران، آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، فردوس.
- عبداللطیف، محمدحسامه (۱۹۹۹)، البناء العروضی للقصیده العربیه، دارالشروق.
- عتیق، عبدالعزیز (لاتا)، تاریخ النقد العربی عند العرب، بیروت - لبنان، منشورات، دار النهضه العربیه.
- عبدالرضا، علی (۱۳۸۳)، موسیقی شعر سنتی و نو، ترجمه حسین یوسفی، دانشگاه مازندران.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، نظریه‌های نقد معاصر (صورت‌گرایان و ساختارگرایی)، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهی سمت.
- علی پور، مصطفی (۱۳۷۸)، ساختار زبان شعر امروز، تهران، نشر فردوس.
- غنیمی الهلال، محمد (لاتا)، دراسات و نماذج فی مذاهب الشعر و نقده، نهضة مصر.
- الفاخوری، حنا (۱۴۲۲)، الجامع فی تاریخ الادب العربی (الحديث)، قم، منشورات ذوی القربی.
- فلکی، محمود (۱۳۸۰)، نگاهی به شعر شاملو، تهران، انتشارات مروارید.
- قربانی، سروش (۱۳۷۵)، دایره المعارف مشاهیر جهان، انتشارات میلاد.
- مدکور، ابراهیم (۱۹۸۰)، المعجم الوجیز، مجمع اللغة العربیه.
- المعوش، سالم (۱۹۹۷)، إلیا أبوماضی بین الشرق و الغرب فی الرحله و التشرذ و الفلشفه و الشاعریه، بیروت، مؤسسه بحسون للنشر.
- موسوی بلده، محسن (۱۳۸۵)، حلیه القرآن سطح ۲ آموزش تجوید قرآن به روایت حفص از عاصم، شرکت انتشارات احیاء کتاب.
- ناظمیان، هومن (۱۳۸۸)، ساختار داستانی و موسیقایی در إرادة الحیاة، مجلة الجمعية العلمیة الإیرانیة للغة العربیة و آدابها، العدد ۱۳، شتاء، صص ۱۵۵-۱۷۶.
- نظام طهرانی، نادر (۱۹۹۲)، العروض العربی، طهران، جامعه العلامة الطباطبائی.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۷)، وزن و قافیة شعر فارسی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- _____ (۱۳۸۳)، مجموعه مقالات (زبان چگونه شعر می شود)، مشهد، انتشارات سخن گستر.
- وهبه، مجدی. المهندس کامل (۱۹۸۴)، معجم المصطلحات العربی فی اللغة و الأدب، الطبعة الثانیة، مکتبه لبنان.
- ولک، رنه (۱۳۷۰)، چشم اندازی از هنر و ادبیات، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمد تقی (امیر) صدقیانی، تهران، انتشارات معین.
- الهاشمی، احمد (۱۴۱۷)، جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البديع، مرکز النشر التابع لمکتب الإعلام الإسلامی.

البنية الإيقاعية لقصيدة: «فلسفة الحياة» بناء على الشكلانية

حسن كودرزى لمراسكى^١

معصومه خطى ديزآبادى^٢

الملخّص:

تشكلت النظرات النصية لدراسة النص الأدبي في القرن العشرين متأثراً بالوجهات النظر التي انبنت على علم اللغو أصبح الفضل للغويين الروس و الشكلانية الروسية حيث كانوا يرون في تحليل النص الأدبي، أن العناصر الهامة كلّها لكل أثر، تكمن في نفس الأثر و الظروف التاريخية، بنية الأثر، هدفه و حياة الشاعر فى درجة ثانية من الأهمية. قد تبلورت الشكلانية في الأدب الروسي، في آثار ياكوبسن، شكولوفسكي و ... و في الأدب العربي القلم تدين بمحاولات كبار يعنون باللفظ أكثر من المضمون مثل الجاحظ، قدامة بن جعفر و عبدالقاهر الجرجاني و نشاهد إرهاباته في الأدب العربي المعاصر عند أمين نخلة، صلاح عبدالصبور، ايليا أبوماضي و... إن دراسة قصيدة فلسفة الحياة الشكلانية -أثر ايليا ابى ماضى- من ناحية الموسيقى التي لها دور كبير في تحديب هذه القصيدة، تدل على علاقة الشكل الواسعة بالمضمون؛ إذ إن القصيدة تتحظى ببنية موحدة و منسجمة. ليس ايليا قام بإيجاد الإيقاع الناتج عن الوزن العروضي فقط، بل تمكن من إيجاد الحالات الملائمة مع الهدوء و التفكير المرتبطين بالشعر هي التي سببت تحديب هذه القصيدة.

الكلمات الرئيسية: الشكلانية، الموسيقى الشعر، ايليا أبوماضي، فلسفة الحياة.

١- أستاذ مساعد فى اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران

٢- طالبة الماجستير فى اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران