

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده «الظل و الصلیب» بر

اساس روش یاکوبسن

دکتر حسین ابویسانی^۱

فرشید موسوی^۲

چکیده

ساختگرایی (Structuralism) به مثابه یکی از بارزترین جنبش‌های تاریخ اندیشه آدمی، در فاصله میان دو جنگ جهانی متولد شد و در حال حاضر نیز در نوع خود نگرشی پویا و رو به رشد است. به همین دلیل نمی‌توان به نوعی ارزیابی نهایی و کامل در این باره دست یازید. اندیشه «ساخت» (structure) از قدمتی به مراتب طولانی‌تر برخوردار است این اصطلاح در قرن هفدهم میلادی به واژگان زیست‌شناسی افزوده گردید و در قرن نوزدهم در مطالعه زبان، ادبیات و نیز فلسفه به کار گرفته شد. اصطلاح «نظام» (system) که امروزه نزدیکترین اصطلاح به مفهوم «ساخت» به شمار می‌رود اشاره به نظریه نظم عبد القادر جرجانی در نگاه ادیبان دارد. آن چه که در این جستار نوشته آمده تحلیلی است «زبان شناختی - ساختاری» از قصیده «الظل و الصلیب» صلاح عبدالصبور شاعر و نویسنده مصری که یکی از پرچم داران جنبش شعر آزاد در ادبیات عربی و از رهروان پست مدرنیسم متأثر از اندیشه غربی است. در این پژوهش ابتدا سعی بر آن است تا با بررسی زبان شناختی (آوایی و دستوری) قصیده که به فرم و صورت مربوط می‌شود پرداخته شود، سپس محتوا و بررسی زیر ساخت و پیکره مضمون آن با خوانشی ساختاری از این اثر ادبی شاعر شهیر مصری مورد بررسی قرار گیرد.

واژگان کلیدی: زبان شناختی، ساختاری، صلاح عبد الصبور، یاکوبسن، الظل و الصلیب.

^۱ - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران (تربیت معلم سابق)

^۲ - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران

مقدمه:

مطالعه شعر از دیدگاه زبان شناختی - ساختاری، از دو جنبه سودمند می‌نماید؛ از طرفی روشن است که علم زبان، یعنی زبان شناسی، باید نشانه‌های کلامی را در تمام ترکیبات و در گوناگونی نقش‌های آنها بررسی و واکاوی کند، به خصوص در شعر که در کلیه فرهنگ‌ها و آداب ملل از جنبه ای جهان شمول برخوردار است. از دیگر روی لازمه هر جستاری در باب شعر، آشنایی ولو اندک با مطالعات و خوانش‌های علمی در مورد زبان می‌باشد چرا که شعر چیزی جز مسند کلام نیست. طبیعتاً هر شعر و یا هر اثر ادبی و علمی از ریاضیات و فیزیک گرفته تا جامعه شناسی و زبان شناسی با ساختگرایی ارتباط مستحکمی دارد. این امر که در سال ۱۹۵۸م با مردم شناسی لویی اشتراوس[فیلسوف و دانشمند آلمانی در حوزه علوم سیاسی و زبان شناسی] باب شد، در میان سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰م جهان شمول گردید و پس از آن نیز وارد زبان همگانی شد(گلدمن، ۱۳۸۳، ش: ۹).

ساختار یعنی نظام و در هر نظام نیز همه اجزاء به هم مرتبط است، به نحوی که کارکرد هر جزء، وابسته به کل نظام است و هیچ جزئی نمی‌تواند بیرون از کار اجزا چنان که هست باشد. در ادبیات منظور از ساختگرایی بیشتر به معنای نظامی است که بر پایه زبان شناسی ساختاری استوار است و به موجب این رشته از دانش، زبان یک نظام ارتباطی است که در آن بین دال و مدلول باید فرق گذاشت. دال یعنی همان علائم نوشتاری، مجموعه نشانه‌هایی است که پیام را می‌رساند، و مدلول همان محتوا و درونمایه متن ادبی است که در نقد ساختاری از سه مرحله ای که در پی می‌آید، می‌گذرد تا به مقصود می‌رسد.

۱- استخراج اجزای ساختار اثر

۲- برقرار ساختن ارتباط موجود بین این اجزا

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظَّل و الصَّلِب» بر اساس روش یاکوبسن

۳- نشان دادن دلالت موجود در کلیت ساختار اثر (سجودی، ۱۳۸۷، ش: ۴۵).
رومان یاکوبسن (۱۸۹۶ - ۱۹۸۲ م) یکی از برجسته ترین زبان شناسان ساختگرای قرن بیستم است که حدود هفتاد سال در این مسیر گام برداشت و مکتب صورت‌تگرایان روس را از پی فعالیت‌های علمی خویش به جای نهاد، او در واقع یکی از بنیانگذاران «انجمن زبان شناسی پراک» نیز هست (قویمی، ۱۳۶۷، ۸۲ - ۸۰). در این پژوهش بر پایه آن چه که از یاکوبسن نوشته آمده به بررسی و تحلیل زبان شناسی - ساختارگرایی شعر «الظل و الصلیب» صلاح عبدالصبور شاعر و نویسنده مصری پرداخته می‌شود و ساختار و پیکره شعر از دو منظر ساختگرایی و زبان شناسی از رهگذر تحلیل آوایی و دستوری و معنای واژگانی مورد کاوش قرار می‌گیرد. سعی و کوشش در این جستار بر آن است تا در متن ادبی مورد بحث، چگونگی برجسته سازی عناصر گوناگون زبانی نشان داده شود و عبارت‌های شاعر و رموز حرفه ای آفرینش او آشکار گردد. پیوندهای تنگاتنگ میان جنبه‌های ساختاری زبان و آفرینش ادبی در این تحلیل نمودار است چرا که بین مقوله‌های ساخت واژه ای، توازن‌ها و یا تقابلهای نحوی و نیز مفهوم شعر، نوعی همبستگی حاکم می‌باشد. همان گونه که یاکوبسن نیز بر این باور است که «تحلیل اشعار، همبستگی شگفت انگیزی را بین توزیع مقوله‌های دستوری و همبستگی‌های بندها و وزن‌های شعر، بارز می‌سازد (jakobson, ۱۹۸۴: ۱۳۱).

تحلیل یاکوبسن در سه سطح آوایی، دستوری، و واژگانی صورت می‌گیرد و پیکره و ساختار اثر را واکاوی می‌نماید و نیز پیوند میان عناصر موجود اثر ادبی را مورد تجزیه و تحلیل قرار میدهد. البته باید اضافه نمود که تحلیل ساختاری - زبان شناختی در پی یافتن مفهوم واحدی برای یک شعر نیست، زیرا هر قطعه ادبی را دارای مفاهیمی چندگانه می‌داند و همواره می‌کوشد تا مفاهیم ممکن را خاطر نشان کند. به اعتقاد یاکوبسن، زبان شناس فقط می‌تواند معنی شناسی رابطه ای را بررسی نماید؛ یعنی آن مفاهیمی که از تفاوت‌ها و همانندی‌های اجزا، در بطن محور همنشینی و محور جانشینی، حاصل می‌آیند. اما تفسیر شعر بر عهده منتقد ادبی است؛ اوست که می‌باید

نقد ادب معاصر ادبی

برای یک اثر با حساسیت خاصی زمان و مکان آن را در نظر بگیرد و مفهوم یک اثر ادبی و محتوای معنی شناختی فردی آن را بیان کند. یکی از انگیزه‌های اصلی و محوری‌ترینش این قصیده، جدای از جایگاه آن در شعر معاصر عربی، حزن و تراژدی موجود در کلام صلاح عبد الصبور است و این خود در بحث تحلیل مفهومی و واژگانی قصیده کمک شایانی به غنای هر چه بیشتر بحث خواهد نمود، و از سوی دیگر ویژگی‌های مهمی که این شعر برای پیاده کردن مباحث تئوریک در خود دارد می‌تواند مزید بر علت باشد. پیشتر چنین پژوهشی درباره صلاح عبدالصبور صورت نگرفته است اما مهوش قویمی این تحلیل را روی قطعه‌هنگام اخوان ثالث پیاده نموده است. در زبان و ادبیات عربی به ندرت به بحث ترکیبی ساختاری - زبان شناختی پرداخته می‌شود لذا چه بسا نگارش چنین مقالاتی راه را برای ظهور روش‌ها و عناوین پژوهش‌ها بگشاید. نگارندگان این مقاله دغدغه مند فرضیه‌هایی در کلیت قصیده می‌باشند از جمله آن که رعایت اصل «توازن» که در این متن ادبی محوری ترین رکن تشکیل دهنده اندام شعر است تا چه میزانی حاصل گشته و اینکه آیا آفرینش ادبی و «ساخت واژی» (morphology) (اصطلاح ادبی رایج در مباحث زبان شناسی که حاکی از روند ساخت و تولید واژگان در گستره زبان می‌باشد) شعر یاد شده از آبخوری خودآگاه سیراب می‌شود یا پرنده خیال شاعر را ناخودآگاه به پرواز درمی‌آید و واژگان شعری را فرا روی مخاطب می‌نهد؟ و بالاخره آیا قصیده مذکور اندیشه واحدی را تا پایان دنبال می‌کند یا آنکه در هر بخش از شعر تفکری مجزا از دیگر بخش‌ها را به مخاطب و خواننده القا می‌نماید؟

الظَّلُّ و الصَّلْب:

ارائه یک «تصویر شعری مناسب»، از «تنظیم مضمون و محتوای زیبا» دشوارتر است. در بین نقادان معاصر عربی عقیده ای رایج شده و آن این است که در بررسی آثار ادبی و بخصوص شعری، پرداختن به مضمون و ایده و افکار پدیدآورنده، بسیار مهم تر از بررسی صور و ساختار شعری تلقی می‌گردد بدون آنکه به نوآوری‌های به کار رفته در آنها، به ویژه از حیث ساختار شکلی، بذل عنایتی صورت گیرد. البته این امر به معنای

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظِّل و الصَّلِیب» بر اساس روش یاکوبسن

انکار ارزش نقد و بررسی مضمون و محتوا نیست اما بدیهی است که در قصیده جدید، شاعر به تعامل با موسیقی، واژگان، و شکل روی آورده، بنابراین چارچوب عناصر شعری این قصیده با چارچوب شعر قدیم متفاوت خواهد بود (اسماعیل، ۱۹۶۶، صص: ۲۳۸ - ۲۳۹). قصیده «الظِّل و الصَّلِیب» از چهار قسمت مجزا از هم تشکیل شده و در واقع شعر خستگی و دلمردگی است که تصویر گر حالتی مشابه در زندگی هر انسانی می باشد. عنوان شعر دال بر آن است که شاعر در این قصیده نه مرده است و نه زنده، در واقع درگیری بین سایه (الظِّل) و صلیب (الصَّلِیب) را که همان مرگ و زندگی است به تصویر می کشد. این اندیشه غالب در تمامی قطعه های شعر است و شاعر نیز دلیل مرگ و زندگی را خستگی و ناامیدی می داند و زندگی و مرگ را در گرو این دو می شمارد؛ و این احساس پوچی حقیقتی است که در سایه آن می توان معنای زندگی را درک کرد. مشاعر و احساسات موجود در اولین قسمت قصیده به تمام بخش های آن تعمیم می یابد. در واقع خلاصه ای از مشاعر جزئی همانند و شبیه به حقایقی کلی است که واقعیات زندگی را انعکاس می دهد. قسمت دوم قصیده علاوه بر ادامه اندیشه قسمت نخست، بُعد جدیدی را به آن می افزاید، در قسمت سوم، شاعر صورت جدیدی از اندیشه حاکم بر قصیده را ارائه می دهد و همان مشاعر را به بیان دیگری عرضه می کند. قسمت واپسین قصیده دوباره به همان اندیشه قسمت اول اشاره دارد و تداخلی از احساسات و عواطف را در بر می گیرد. البته تمام «قصاید جدید» را نمی توان تحت حکم واحدی درآورد بلکه باید گفت، در اوایل عصر جدید شعرا با دقت و حساسیت به تدریج از پوسته قصیده قدیم درآمدند و رفته رفته به کلی آن را کنار گذاشتند. به همین دلیل است که وقتی قطعه های نخستین مانند آثار نازک الملائکه، بدر شاکر السیاب، عبدالوهاب البیاتی و صلاح عبدالصبور را با قصاید جدیدتر آنها مقایسه کنیم، تفاوت آشکاری را میان آنها می بینیم. در طول دوره ای حدوداً بیست و پنج ساله (فاصله زمانی بین قصاید اولیه و قصاید اخیر)، چارچوب هایی برای قصیده تعیین شد که آخرین آن، چارچوب قصیده بلند بود و همزمان با بارقه های تغییر و تحول در

چارچوب قصیده جدید، رویکردی «درامی» هم بر شعر معاصر غلبه کرد (همان، ۱۹۹۸، ص ۲۴۰ - ۲۳۹).

قصیده «الظل و الصلیب» با عنایت به شکل و محتوای خود می‌تواند در بر دارنده ویژگی‌های یک «قصیده جدید» باشد اما با توجه به حجم نسبتاً زیاد این قصیده، برای تحلیل آن به سطرهای شعری مورد بحث، بسنده خواهد شد.

«الظَّلُّ و الصَّلِيبُ»

(۱)

- ۱- هذا زمانُ السَّامِ.
- ۲- نفخَ اراجيلُ السَّامِ
- ۴- لا عمقَ للألمِ
- ۵- لأنه كالزيتِ فوقَ صفحهِ السَّامِ
- ۶- لا طعمَ للندمِ
- ۷- لانه لا يحملونَ الوزرَ إلا لحظةً....
- ۸- و يهبطُ السَّامُ
- ۹- يقومُ هيكلُ الإنسانِ
- ۱۰- إنسانُ هذا العصرِ و الأوانِ
- ۱۱- جثثِ الافكارِ و الاحزانِ
- ۱۳- انا رجعتُ مِن بحارِ الفكرِ دونَ فكرِ
- ۱۴- قابلني الفكرُ، ولكني رجعتُ دونَ الفكرِ
- ۱۵- انا رجعتُ مِن بحارِ الموتِ دونَ موتِ
- ۱۶- حينَ أتاني الموتُ، لم يجدَ لدى ما يُميتُه، وعدتُ دونَ الموتِ
- ۱۷- أنا الذي أحيا بلا امجادِ
- ۱۸- أنا الذي أحيا بلا أبعادِ
- ۱۹- أنا الذي أحيا بلا آماذِ

تحليلى زبان شناختى - ساختارى از قصيده ى «الظِّل و الصَّلِيب» بر اساس روش ياكوبسن

٢٠- انا الذى اُحيا بلا ظلٍ.. و لا صليبٍ

٢١- الظلُّ لَصٌّ يسرقُ السعادةَ

٢٢- و مَنْ يَعِشْ بِظِلِّهِ يَمْشِىْ إِلَى الصَّلِيبِ فِي نَهَائِهِ الطَّرِيقِ

٢٣- يَصْلُبُهُ حَزْنُهُ، تَسْمَلُ عَيْنَاهُ بِبَلَا بَرِيقِ

٢٦- تَصَلِّبْنِىْ يَا شَجَرَ الصَّفصَافِ لَوْ فَكَّرْتُ

٢٧- تَصَلِّبْنِىْ يَا شَجَرَ الصَّفصَافِ لَوْ ذَكَرْتُ

٢٨- تَصَلِّبْنِىْ يَا شَجَرَ الصَّفصَافِ لَوْ حَمَلْتُ ظِلِّى فَوْقَ كَتْفِىْ وَ انْطَلَقْتُ وَ انْكَسَرْتُ وَ انْتَصَرْتُ.

٢٩- إِنْسَانٌ هَذَا العَصْرِ سَيِّدُ الحَيَاةِ

٣٠- لِأَنَّهُ يَعِيشُهَا سَأْمٌ

٣١- يَزِنِىْ بِهَا سَأْمٌ

٣٢- يَمُوتُهَا سَأْمٌ

(٢)

قُلْتُ لى:

٣٣- لا تَدَسُّسْ أَنْفَكَ فِيمَا يَعْنَى جَارِكِ

٣٤- لَكِنِّىْ أَسْأَلُكُمْ أَنْ تَعْطُونِىْ أَنْفِىْ

٣٥- وَجْهِيْ فِي مَرَاتِيْ مَجْدُوعِ الأنْفِ

(٣)

٣٦- مَلَاخُنَا يَنْتَفِئُ شَعَرَ الذَّقَنِ فِي جَنُونِ

٣٧- يَدْعُوْهُ إِلَهَ النِّقْمَةِ المَجْنُونُ أَنْ يَلِينَ قَلْبَهُ، وَ لا يَلِينُ

٣٩- يَدْعُوْهُ إِلَهَ النِّعْمَةِ الأَمِينُ أَنْ يَرَعَاهُ حَتَّى يَقْضَى الصَّلَاةَ،

٤٠- حَتَّى يُوتَى الزَّكَاةَ، حَتَّى يَنْحَرُ القَرِيْبَانَ، حَتَّى يَبْتِنَى بَحْرَ مالِهِ كَنِيسَهُ وَ مَسْجِدَهُ وَ خَانَ

٤٤- مَلَاخُنَا مَاتَ قُبَيْلَ المَوْتِ، حِينَ وَدَعَ الاَصْحَابَ

٤٥- وَ الأَحْبَابَ إِلَى قَمَقِمِهَا حَيَاتِهِ، وَ انْكَمَشَتْ أَعْضَاؤُهُ، وَ مالَ

٤٦- ... وَ الأَحْبَابَ وَ الزَّمَانَ وَ المَكَانَ

نقد ادب معاصر ادبی

۴۸- أشارَ بالأصابعِ المَلَوِيهِ الأَعناقِ نحوَ المشرقِ البعيدِ

۴۹- ثُمَّ قَالَ:

۵۰- هذى جبالُ الملحِ و القصدیرِ

۵۱- فكلُّ مركبٍ تجيئُها تدورُ

۵۲- تحطُّمُها الصخورُ

۵۴- هذى إذن جبالُ الملحِ و القصدیرِ

۵۵- و افرحاً.. نعيشُ فی مشارفِ المحظورِ

۵۶- نموتُ بعداً أن نذوقَ لحظةَ الرُعبِ المریرِ و التوقعِ المریرِ

۵۷- و بعد آلافِ الليالی من زماننا الضریرِ

۵۸- مَضَّتْ ثقیلاتِ الخطی علی عصا التذبرِ البصیرِ

۵۹- ملاحظنا أسلمَ سورَ الروحِ قبلَ أن نُلامسَ الجبلِ

۶۰- و طارَ قلبُه من الوجَلِ

۶۱- كانَ سلیمَ الجسمِ دونَ جرحِ، دونَ خدشِ، دونَ دمِ

۶۴- و لم یَعرشَ لینهزمِ

۶۸- هذا زمنُ الحقِّ الضائعِ

۶۶- لأنه یَعرشُ دونَ أن یریقَ نقطهَ دمِ.

(۴)

۶۹- لا یَعرِفُ فیهِ مقتولٌ من قاتلهُ و متی قتلُه

۷۰- و رؤوسُ الناسِ علی جُثثِ الحیواناتِ

۷۱- و رؤوسُ الحیواناتِ علی جثثِ الناسِ

۷۲- فَتَحَسَّسَ رَأْسَكَ (دیوان صلاح عبد الصبور، ۱۹۷۲، صص، ۱۴۸-۱۵۴).

بررسی آوایی:

بی شک شعر قبل از هر چیز، آرایه آوایی است. اما اگر قراردادهای شعری مثلاً وزن، قافیه و تکرار آواها را تنها در سطح آواشناختی بسنجیم، قوه تعقل خود را فقط در زمینه صوری به کار بسته ایم که هیچ تجربه ای بنیادی، این روش را توجیه نمی کند. پل

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظَّل و الصَّلْب» بر اساس روش یاکوبسن

والری (۱۸۷۱-۱۹۴۵) [شاعر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی] می گوید: شعر، گفتمانی است مستمر بین صورت و مفهوم و این عبارت والری از تمام صور تفکیک گرایانه در زمینه آوایی، بسیار واقع گراتر و علمی تر است. (Jakobson, ۱۹۸۴, p. ۲۳۳).
در ابتدا با بررسی آوایی قصیده « الظل و الصلیب » به مطالعه قافیه های آن می پردازیم. جدول زیر چگونگی ترتیب آنها و نقش نحوی هر یک از کلماتی را که در قافیه قرار گرفته است، نشان می دهد. علامت @ در مقابل یک واژه بیانگر آن است که این واژه با هیچ واژه دیگری در پایان سطر هم قافیه نیست و علامت ← نشان دهنده هم قافیه بودن سطرهاست.

شماره	ترتیب قافیه	واژه قافیه	مقوله دستوری	نقش محوری
۱	←	السَّام	اسم + ال	مضاف الیه
۲		سَام	اسم	خبر
۳	←	لِلْأَلَم	حرف جر + اسم	جار و مجرور
۴	←	السَّام	اسم + ال	مضاف الیه
۵	←	لِلنَّدَم	حرف جر + اسم	جار و مجرور
۶	←	السَّام	اسم + ال	فاعل
۷	←	القَدَم	اسم + ال	جار و مجرور
۸	←	النَّدَم	اسم + ال	جار و مجرور
۹	←	الأَحْزَان	اسم + ال	جار و مجرور
۱۰	←	الإنسان	اسم + ال	جار و مجرور
۱۱	←	الأوَان	اسم + ال	جار و مجرور
۱۲	@	فکر	اسم	مضاف الیه و مجرور
۱۳	@	فکر	اسم	مضاف الیه و مجرور

نقد ادب معاصر ادبی

مجرور به حرف جر	اسم	أبعاد	←	١٤
مجرور به حرف جر	اسم	آماد	←	١٥
مضاف اليه و مجرور	اسم + ال	الطريق	←	١٦
مجرور به حرف جر	اسم	بريق	←	١٧
فاعل	فعل + ضمير فاعلي	فكرتُ	←	١٨
فاعل	فعل + ضمير فاعلي	ذكرتُ	←	١٩
فاعل	فعل + ضمير فاعلي	انتصرت	←	٢٠
فاعل	اسم	سأم	@	٢١
مفعول	اسم	سأم	@	٢٢
فاعل	اسم	سأم	@	٢٣
مفعول دوم	اسم + ضمير مجرور	أنفى	←	٢٤
مضاف اليه	اسم + ال	الأنف	←	٢٥
مجرور به حرف جر	اسم	جنون	←	٢٦
فاعل، فاعل هو مستتر	حرف نفى + فعل	لايلين	←	٢٧
معطوف به انس، فاعل	اسم	شيطان	←	٢٨
مضاف اليه و مجرور	اسم + ال	الزمان	←	٢٩
مجرور و معطوف به الجفاف	اسم + ال	السكان	←	٣٠

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظَّل و الصَّیْب» بر اساس روش یاکوبسن

۳۱	←	استکان	فعل	فعل، فاعلش هو مستتر
۳۲	←	لسان	اسم	مجرور به حرف جر لا
۳۳	@	الزوال	اسم + ال	مضاف الیه و مجرور
۳۴	@	القصدیر	اسم	مضاف الیه و مجرور
۳۵	←	تدور	فعل	فعل، فاعلش هی مستتر
۳۶	←	الصخور	اسم + ال	فاعل و مرفوع
۳۷	←	المخطور	اسم + ال	فاعل و مرفوع
۳۸	←	القصدیر	اسم + ال	مضاف الیه و مجرور
۳۹		المخطور	اسم + ال	مضاف الیه و مجرور
۴۰	←	المریر	اسم + ال	صفت
۴۱	←	الضریر	اسم + ال	صفت
۴۲	←	الجبل	اسم + ال	مفعول به و منصوب
۴۳	←	الوجل	اسم + ال	مجرور به حرف جر من
۴۴	←	دم	اسم + ال	مجرور به حرف جر دون
۴۵	←	لینهزم	فعل + ل امر غائب	فعل و فاعلش هو مستتر

نقد ادب معاصر ادبی

مضاف الیه و مجرور	اسم + ال	البحار	←	۴۶
مفعول به منصوب	اسم	التیاری	←	۴۷

اولین نکته ای که در این جدول جلب نظر می‌کند وجود قافیه در برخی سطرها و نبود آن در برخی دیگر است. مثلاً سطرهای ۱، ۲، ۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶ بی قافیه اند بعلاوه، قافیه‌هایی که به صورت نامنظم ظاهر می‌شوند؛ گاه به شکل ضربدر (سطر ۶۱ با سطر ۶۴) و گاه به شیوه‌ای تکراری (سطر ۵۰ با سطر ۵۴ و سطر ۵۵ با سطر ۵۶) هم قافیه هستند. در واقع صلاح عبدالصبور برای پدید آوردن موسیقی شعری خویش از قافیه کمک می‌جوید و رعایت قافیه را هر جا لازم و ضروری نمی‌داند. ساخت قافیه‌ها از نظر تعداد هجاهای هم آوا و نیز تعداد هجا در قافیه‌ها متفاوت است مثلاً در قافیه‌های ۲۲ و ۲۳ هجاهای مشترک هم آوا سه واج مشترک دارد و قافیه‌های ۵۴ و ۵۶ دو هجای مشترک هم آوا با (دو واج) دارد و تعداد هجاهای واژه‌های قافیه در سه سطر ۵۷ و ۵۸ یکسان است به همین ترتیب در دیگر سطرها نیز تفاوت‌هایی از این دست مشهود است (اسکولز، ۱۳۷۸، ص ۲۲۰). البته «نباید این نکته را نادیده گرفت که تعریف قافیه تکرار

منظم واج‌ها یا گروههای واج‌های هم سنگ است». (خانلری، ۱۳۴۵، ص ۲۱)

اما در تحلیل ساختاری - زبان شناختی، بررسی قافیه تنها از نقطه نظر آوایی، نوعی ساده پنداری است و به اعتقاد یاکوبسن «هم قافیه شدن واژه‌ها الزاماً ارتباطی معنایی بین عناصری که به یکدیگر پیوند می‌خورد، ایجاد می‌کند» (Jakobson, ۱۹۷۶, p. ۲۳۸). پس در هنگام بررسی قافیه‌ها باید به این مسأله توجه داشت که آیا واژه قافیه به یک مقوله دستوری تعلق دارد یا به مقوله‌های متفاوت؟ آیا بین این واژه‌ها نوعی شباهت یا همجواری معنایی که ایجاد تصویر کند وجود دارد یا خیر (Jakobson, ۱۹۶۶, p. ۲۳۳). مثلاً واژه قافیه‌های ۳۶ و ۳۷ به یک مقوله دستوری تعلق ندارد چرا که «جنون» اسم است در حالی که «لایلین» فعل می‌باشد و رابطه‌ای دوسویه بین مفهوم «جنون» که دیوانگی و سرکشی است و واژه «لایلین» که غیر قابل انعطاف است و از نرم خوبی

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظَّل و الصَّیْب» بر اساس روش یاکوبسن

برخوردار نیست به وجود می‌آید. واژه قافیه‌های ۵۶ و ۵۷ از یک مقوله دستوری مشابه برخوردار است. نوعی تصویر مشابه از تلخی و خسران و ضرر را به دست می‌دهد که بین این دو ارتباطی تنگاتنگ هست. مقایسه واژه قافیه‌های ۵ و ۶ بیانگر این مطلب است که میان هر دو واژه «السَّام» و «الندم» یک رابطه متقابل و دوسویه وجود دارد که خستگی و دلمردگی در نهایت جز پشیمانی و حسرت چیزی را به بار نخواهد آورد. همجواری واژه‌های «سَّام» به شیوه‌ای تکراری در سطرهای ۳۰، ۳۱ و ۳۲ این معنی را به روشنی به ذهن خواننده متبادر می‌کند که کلیت شعر و مفهوم کلیدی واژگان قصیده، خستگی و دلمردگی ناشی از مرگ می‌باشد. واژه قافیه‌های ۲۶ و ۲۷ هر دو از یک مقوله دستوری مشابه برخوردار است. اما مفهومی مشابه یا متضاد بین آنها دیده نمی‌شود. با نگاهی به واژه قافیه‌های ۵۹ و ۶۰ به این مفهوم خواهیم رسید که آوردن واژه «الوجل» به معنای ترس و دلهره از پسِ واژه «الجبل» که کوه است، به طور ناخودآگاه احساس ترس را در وجود آدمی برمی‌انگیزد.

از سوی دیگر در بررسی آوایی لازم است که تکرار همخوان‌ها و واکه‌ها یعنی همان نتهای موسیقایی مختلفی را که طنین و کیفیتشان گوش ما را به گونه‌ای متفاوت تحت تاثیر قرار می‌دهد مورد بررسی قرار دهیم. برخی واکه‌ها نتهای زیر و برخی، صفت‌های بم، بعضی نتهای روشن و بعضی دیگر نتهای تیره دارند (قویمی، ۱۳۸۳، ص ۲۱). اما به طور کلی واکه‌ها را به شکل زیر می‌توان دسته بندی کرد:

۱- واکه‌های روشن: ای (i) و اِ (e) که واجگاه آنها بخش پیشین سختکام است که در این میان، واکه i بسته تر است و در قسمت جلوتر زبان تلفظ می‌شود بنابراین زیرتر است.

۲- واکه‌های بم: آ (a)، آ (a)، اُ (o)، او (U) که واجگاه آنها بخش پسین سختکام است. در میان این واکه‌ها O و u بسته تر و تیره تر محسوب می‌گردد، اما واکه‌های a و o درخشان‌اند (Grammont, ۱۹۷۴, p. ۱۲) در این بخش به جنبه موسیقایی اشعار صلاح عبدالصبور که بر کسی نیز پوشیده نیست، اشاره خواهد شد باری باید گفت قصیده مذکور نیز از هماهنگی آوایی نسبتاً فوق العاده‌ای برخوردار است و در اغلب سطرها

نقد ادب معاصر ادبی

حداقل یک صوت وجود دارد که دست کم سه بار تکرار می‌شود که جدول زیر حاوی نمونه‌هایی از این دست می‌باشد:

سطر	واکه تکراری	تعداد تکرارها	همخوان تکراری	تعداد تکرارها
۱	A	۳	M	۲
۶	a, u	۴	-	-
۳۶	u, e	۳	J	۲
۶۸	∂, u	۳	N	۳
۶۵	∂	۴	B	۲
۱۶	u, o	۳	T	۳
۷۱	o, u	۴	Gh	۳
۲۰	e, ∂, a	۴	-	-
۲۱	∂, a	۴	-	-

در سر تا سر این شعر، ما شاهد چنین تکراری هستیم و نکته‌ای که توجه مخاطب را می‌تواند به خود جلب کند این است که حروف تشکیل دهنده واژه «السأم» غالباً در اکثر سطرهای شعر به چشم می‌خورد و واژه‌های به کار رفته در «الظل و الصلیب» که عنوان قصیده نیز می‌باشد به ترتیب e, o, e می‌باشد این واژه‌ها همچنین به وفور در سطرها و واژگان شعر استفاده شده است.

حال گفتار فوق را با اعتقاد یاکوبسون در این زمینه مستند می‌کنیم که: «در شعر، هر تشابه ظاهری در صوت و آوا با تکیه بر تشابه یا عدم تشابه در مفهوم ارزیابی می‌شود.» (Jakobson, ۱۹۷۶, p. ۲۵۴) یعنی تکرارها دلالتی عمیق در بردارند؛ به این معنی که خواننده را همواره به نقش کلیدی که در عین حال درونمایه‌های اصلی این شعر است

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظَّل و الصَّیْب» بر اساس روش یاکوبسن

رجوع می‌دهد و به مانند راهنمایی می‌ماند که از ابتدای شعر تا نقطه پایانی قصیده هم گام با مخاطب او را به مقصود اصلی راهبری می‌کند.

بررسی دستوری - بیانی:

ما در اشعار شاعران، شاهد تصویرسازی و تحلیل آفرینی‌های بی شماری هستیم که در سطح واژگان پدیدار می‌شود. اما در برخی متون ادبی ندرت و کمبود استعاره‌های واژگانی با ظهور استعاره و آرایه‌های دستوری باشکوه و فاخر جبران می‌شود. باری مهمترین این آرایه‌ها به اعتقاد یاکوبسن توازن است که همین مورد در علم بیان، ساختار دستوری مشابهی را شامل می‌شود اگرچه وی بر این باور است که در سطحی وسیع تر می‌توان این آرایه را به کار برد. اما این بحث در پی آن است تا به بررسی موضوع در سطح نحوی و دستوری آن مبادرت ورزد.

بی شک اولین نکته‌ای که در این زمینه جلب نظر می‌کند تکرار کلمه «السَّام» در سه سطر ۳۰، ۳۱، ۳۲ («لانه یعیشها سأم» و «یزنی بها سأم» و «یموتها سأم») می‌باشد که در این سه سطر با فعل‌های متفاوت به کار بسته می‌شود. شایان توجه است که کلمه کلیدی «سأم» که هفت بار در مقطع اول شعر پدیدار شد خود گواه بر این مدعاست. در اینجا نیز تکرار صیرف واژه «سأم»، توازن را به دو صورت متفاوت؛ یکی به صورت تشابه ساختاری و دیگری به شکل تباین از نظر فعل آشکار می‌سازد. این نوع توازن را بین سطرهای مختلف نیز می‌توان شاهد بود که دو سطر ۲۶ و ۲۷ از آن جمله است:

« تصلبنی یا شجرَ الصفصافِ لو فکرتُ

تصلبنی یا شجرَ الصفصافِ لو ذکرتُ »

آرایش دستوری در این دو سطر بدین گونه می‌باشد: (فعل + مفعول به + حرف ندا + منادی + مضاف الیه + ادات شرط + فعل). همچنین در دو سطر ۱۳ و ۱۵ ساختار دستوری مشابه ای وجود دارد که واژگان این دو تا حدود زیادی با هم مشترک اند:

«انا رجعتُ من بحارِ الفکرِ دونَ فکِرِ

انا رجعتُ من بحارِ الموتِ دونَ موتِ »

نقد ادب معاصر ادبی

آرایش جمله در هر دو سطر بدین شکل است: (مبتدا + خبر + جار و مجرور + مضاف الیه + حرف جر + مجرور). اما شاید بتوان گفت که زیباترین توازن دستوری موجود در این شعر میان دو سطر ۱۸ و ۱۹ جمع آمده است:

«أنا الذی أحيأ بلا أبعادِ

أنا الذی أحيأ بلا آمادِ»

چنان که در این دو سطر دقت نماییم در خواهیم یافت که آن دو نه تنها ساختار نحوی کاملاً مشابهی با هم دارند (مبتدا + خبر + فعل + حرف جر + حرف نهی + مجرور) بلکه از حیث واج‌ها نیز ضرباهنگی شیرین را در گوش مخاطب طنین افکن می‌کنند البته این تکرار دلالت شگرف دیگری را نیز از مفهوم شعر به ما ارزانی می‌دارد که همان سرگشتگی و دلمردگی است.

چنین توازنی را در سطرهای اول و دوم نیز می‌توان یافت، آنجا که شاعر می‌گوید:

« هذا زمانُ السأمِ

نفخ الأراجیلِ سأمِ»

بدیهی است که توازن‌هایی با تکرار واژه، در وهله نخست کلام، نقش تأکیدی دارند و نمونه بارز آن نیز، تکرار فعل می‌باشد که تاثر و اندوه را در مخاطب برمی‌انگیزد. به عنوان نمونه در سطر ۳۹ «یدعو إله النقمه المجنون أن یلین قلبه، و لا یلین» تکرار فعل یلین آن هم به شیوه‌ای مثبت و منفی احساس و مفهوم بر آمده از شعر و شعور شاعر را زیبا و رسا به خواننده منتقل می‌کند.

در بررسی‌های یاد شده شاهد توازن در ابتدا و انتهای سطرها بودیم اما آرایش بقیه جمله‌ها دقیقاً مشابه نیست. یاکوبسن درباره این گونه توازن‌ها می‌نویسد: «هر نوع بازگشت یک مضمون دستوری مشابه که می‌تواند جلب نظر کند، ترفندی موثر است. این گونه توازن‌ها خصلتی قاطع دارند. خواننده حتی اگر از حساسیت اندکی برخوردار باشد به گونه‌ای غریزی جلوه شاعرانه و بار معناشناختی این گونه آرایشهای دستوری را بدون کوچکترین نیاز به تحلیلی دقیق و سنجیده درک می‌کند و در اکثر موارد، خود

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظَّل و الصَّیْب» بر اساس روش یاکوبسن

شاعر نیز از این نقطه نظر در موقعیتی مشابه با موقعیت خواننده قرار دارد» (قویمی، ۱۳۸۳، ۱۱۸).

در سطرهای ۳۴ و ۳۵ قصیده، تکرار واژه «الأنف» در پایان دو سطر به چشم می‌خورد که در وهله نخست ذهن خواننده را برای دریافت پیام و مفهومی که در سطر بعد گنجانده شده آماده می‌کند تا به معنای مورد نظر دست یازد. همچنین است در دو سطر ۶۴ و ۶۶ که حضور فعل «لم یعش» و «یعیش» لحن قاطع تر و محکم تری را به آنها می‌بخشد، و بالأخره آنکه مقطع نخست شعر با ضمیر اشاره «هذا زمان السأم» و پایان مقطع سوم با ضمیر اشاره «هذا زمن الحق الضائع» همراه می‌شود که این امر بر زیبایی و آهنگ شعر می‌افزاید با این توضیح که توازن نه تنها نوعی هماهنگی ناشی از تکرار آواهای مشابه است بلکه در عین حال نوعی تناسب را نیز در بین مفاهیم واژه‌ها در خود نهفته دارد.

در سطرهای ۴ و ۵، و نیز ۶ و ۷ رابطه علت و معلولی وجود دارد. هنگامی که شاعر می‌گوید: «لا عمق للألم» و در ادامه می‌گوید: «لأنه كالزيت فوق صفحة السأم» در حقیقت سطر دوم خود را در حکم معلول و پاسخی برای سؤالی که در سطر قبلی آن نهفته است می‌آورد. و در سطرهای ۴ و ۵ هم شرایط بر همین منوال است. شایان ذکر است که علاوه بر توازن، نوعی تباین و در سطر ۲۸ به چشم می‌خورد: «تصلبني يا شجر الصفاصافِ لَو حملتُ ظِلِّي فوقَ كِنْفِي، وانطلقت انكسرت و انتصرت». «از این دو آرایه دستوری تباین که همانند توازن در رابطه همنشینی اجزای زبان شناختی است و به اعتقاد یاکوبسن ارزش معنا شناختی بارزی دارد» (قویمی، ۱۳۷۶، ص: ۱۲۱)، در این جا نیز در مورد واژه‌های «انطلقت، انكسرت، و انتصرت» مورد بهره وری قرار گرفته است. اگر نگاهی زبان شناسانه به توازن داشته باشیم در خواهیم یافت که آن، یکی از دست مایه‌های اساسی برجسته سازی است. برجسته سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی، و زبانی، تحلیل و واکاوی کرد. گروه موسیقایی همان است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن جدا می‌سازد و گروه زبانی نیز مجموعه عواملی است که به اعتبار نفس واژگان در نظام جملات موجب برجسته سازی می‌شود که عواملی

نقد ادب معاصر ادبی

چون استعاره مجاز و کنایه را می‌توان جزء آن برشمرد (صفوی، ۱۳۸۲، ص: ۴۳). برجسته سازی را در مورد هنجارگریزی و قاعده افزایی نیز دسته بندی کرد. هنجارگریزی در واقع انحراف از زبان هنجار است اما قاعده افزایی از رهگذر وزن و تکرار حروف به کار برده شده در سطرها حاصل می‌گردد (شفیعی، ۱۳۷۹، ص: ۷۲). در دو سطر ۷۰ و ۷۱ شاعر با بهره گیری از وزن و هم حرفی واژگان و با استفاده از صنعت قلب، موسیقی موج و آهنگینی را در دو سطر می‌آفریند. در این دو سطر: «و رؤوسُ الناسِ علی جُثثِ الحيواناتِ، و رؤوسُ الحيواناتِ علی جُثثِ الناسِ» با پس و پیش کردن واژه‌های سطرها علاوه بر مفهوم برآمده از این جابجایی موسیقی دلایزی نیز به دست می‌آید. در مبحث توازن یا کوپسنی در ارتباط با فرایند همنشینی و جانشینی فردینان دو سوسور می‌توان به این امر اشاره داشت که هر دوی این مباحث یک راه را می‌پیمایند اما در بیان و گفتار با یکدیگر تفاوت‌هایی را دارند. ذکر این نکته خالی از فایده نیست که دوسوسور در قالب نشانه شناسی وجود دو محور قائم جانشینی و همنشینی را در زبان کشف کرد و غنای بیشتری به زبان شناسی بخشید. در محور همنشینی مناسبات واژگان در ارتباط با یکدیگر سنجیده می‌شود؛ یعنی در نقش ویژه‌ای که هر واژه در همنشینی با واژه دیگر می‌یابد تا پیام را به گیرنده برساند اما محور جانشینی، رابطه پنهان هر واژه با واژه دیگر هم عرض است. بنابراین با مدلی فرضی از یک جمله به جهت منطقی، می‌توان بی‌شمار جمله‌های دیگری را آفرید. یاکوپسن جایگاه مجاز را محور افقی و جایگاه استعاره را محور عمودی می‌داند.^۱ در نهایت یاکوپسن شعر را عمده‌ترین جایگاه کاربرد استعاره، و نثر را اصلی‌ترین مکان برای کاربرد مجاز می‌داند (دوسوسور، ۱۳۷۸، ص ۹۶). همان طور که اشاره شد یکی دیگر از عواملی که به توازن و قاعده افزایی منجر می‌شود تکرار است. به عنوان مثال سطرهای ۷۰ و ۷۱ در دو سطر واپسین قصیده تکرار می‌شود و علاوه بر موسیقی‌ای که در کلام به وجود می‌آورد بر مفهوم برآمده از شعر نیز تکیه و تاکید خاصی دارد. باری تکرار، پایه و اساس ضرب‌آهنگ کلام است و به تبع آن تمام موسیقی شعر تکرار است. پس ضربه‌های ناشی از تکرار واج‌ها هر اندازه هم که خوش لحن و متین باشند اما اگر

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظِّل و الصَّیْب» بر اساس روش یاکوبسن

به صورت منظم تکرار نشوند منجر به خلق موسیقی نخواهند شد، پس یکی از انگیزه‌های تکرار، خاصیت موسیقایی آن است. از دیگر سو قاعدهٔ اساسی در تکرار آن است که لفظ و عبارتی که مکرر می‌شود، ارتباط محکم و دقیقی با معنای کلی شعر داشته و از قواعد ذوقی و زیبایی شناسی که بر اثر ادبی حاکم است پیروی می‌کند. از دیگر اغراضی که در پس تکرار نهفته است

۱- در جنبش‌های ادبی رمانتیسم و سمبولیسم فرآیند استعاره‌ی اولویت دارد. نویسندهٔ رئالیست با استفاده از مجاورت (مجاز) به موقعیت مکانی و زمانی گریز می‌زند. چنین نویسنده‌ای به جزئیات علاقه‌مند است که از نوع مجاز جزء به کل باشد. نوعی هندسهٔ لفظی است که در کلام ایجاد می‌کند؛ مقصود از اساس هندسه در کلام نیز همان اصل توازن در عبارت است (رجایی، آشنایی با نقد ادبی معاصر، ۱۱۰ و ۱۱۱). همان طور که از پیش نوشته آمد عواملی چون استعاره، مجاز و کنایه به برجسته سازی کمک می‌کند و از حیث ادبی، زبان را برجسته و متمایز می‌سازد. در سطر ۱۱، (جُثْتُ الأَفْكَارِ و الأَحْزَانِ)، شاعر با بهره گیری از استعارهٔ مکئیه، افکار و ناراحتی‌ها را به مانند انسانی می‌داند که مرده و افکارش به مانند لاشه و جسدی متعفن، بدبو شده است. همچنین در سطر ۲۱ (الظِّلُ لَصٌّ یَسْرُقُ السَّعَادَةَ)، شاهد تشبیهی وهمی هستیم که در واقع سایه را عامل از دست رفتن سعادت می‌داند چراکه سایه، سردی و تاریکی را با خود به همراه دارد.

در مقطع دوم شعر، سطر ۳۵ (وَجْهِي فِي مِرَاتِي مَجْدُوعُ الأَنْفِ) مفهوم ادبی و تامل برانگیزی را در بر دارد. که کنایه از خذلان، خواری و نومیدی است. همچنین در سطر ۵۷ (زَمَانِنَا الضَّرِيرِ) صلاح عبدالصبور روزگار را انسانی می‌داند که کور و نابیناست لذا توانسته با سود جستن از استعاره، اوضاع بد حاکم را به شیوه‌ای ادبی و خیال انگیز در فرا روی مخاطب مجسم کند.

بررسی ساختاری مضمون قصیده:

نقد ادب معاصر ادبی

در قسمت اول شعر الظل و الصلیب، تجربه شعوری شاعر را نمی‌بینیم، بلکه قسمت اول بیشتر شبیه به یک دیباچه کلی است که در آغاز آمده است. «سأم، خستگی، دلمردگی» حالت کلی زندگی است. انسان یا شاعر هم از جمله کسانی است که زندگی خود را در این حالت می‌گذرانند. در قسمت دوم، شاعر معتقد است که او زندگی می‌کند در حالی که نه زنده است و نه مرده. او سپس درگیری میان سایه و صلیب یا بین مرگ و زندگی را به تصویر می‌کشد. در این جا می‌توانیم اندیشه غالب بر این قطعه را که همان «تحمل سختی‌ها برای زندگی» است، پیدا کنیم. اگر به زندگی شوق داریم یا اگر گریزانیم و می‌خواهیم از آن خلاص شویم، دلیل هر دو، دلمردگی و خستگی است. بنابراین زندگی و مرگ، هر دو تابع همین خستگی و دلمردگی هستند.

آیا قسمت دوم قصیده نیز در پی انتقال همین اندیشه است؟ در این قسمت شاعر با کسانی سخن می‌گوید که به او توصیه کرده بودند فقط به فکر خویش باشد و درباره دیگران تجسس نکند. آیا این تجسس واقعاً اتفاق افتاده است؟ پاسخ مثبت است چراکه او با دیگران سر و کار دارد. درست است که این امر ناشی از تجربه خود شاعر می‌باشد اما وی آن را تعمیم داده است هر چند این هم نوعی تجسس و سرکشی در کار دیگران است. و دلیل این که او در کار دیگران تجسس می‌نماید همان دلزدگی و خستگی است و این رابطی است که قسمت دوم از قصیده را به قسمت اول مرتبط می‌سازد. مسأله دیگر که باید یادآور شویم دلالت «أنف» بر نژاد است. شاعر وقتی در آینه نگاه می‌کند می‌بیند که بینی اش بریده شده است، می‌بیند که به مرحله‌ای رسیده که قابلیت خود را از دست داده و دلزده و دلمرده شده است؛ «وجهی فی مرآتی مجدوع الأنف». این بخش از شعر، بعد جدیدی را به اندیشه اولیه افزوده است. وقتی اساس زندگی انسان، بر خستگی و دلمردگی بنا شده باشد، پس او می‌تواند از روی خستگی و دلمردگی به زندگی اهمیت دهد و گاهی هم بر آن وقعی ننهد. با نگاهی واکاوانه به هر دو بخش می‌توان گفت که اگر بخش نخست در نگاه اول هیچ ربطی به قسمت دوم ندارد اما در واقع با آن به نوعی در ارتباط تام است به دلیل آنکه مکمل آن به شمار می‌آید (ژان لویی، ۱۳۷۹، ص ۲۷).

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظَّل و الصَّلْب» بر اساس روش یاکوبسن

در قسمت سوم، اندیشه اصلی قصیده، وارد بُعد جدیدی می‌شود. در اینجا با دریانوردی روبرو می‌شویم که دیوانه شده، گاه اهریمن را می‌خواند و گاه با پارو و سکان خویش اهورامزدا را، و این گونه خدایش را خطاب قرار می‌دهد که گویا به زندگی چنگ می‌زند تا هستی خود را محقق سازد. او در جایی دیگر خدای خیر را می‌خواند که مراقب او باشد تا نماز بخواند، زکات بدهد، قربانی کند، با مال خود کلیسا و مسجد و هتل بسازد و آنها را وقف کند. می‌توان گفت دریانورد در این جا انسانی است در سفر زندگی، انسان این دوره، دلمرده و بیزار از زندگی است، او سعی می‌کند به وسیله دیگران، به وسیله اعمال خیری که می‌خواهد برای تهیدستان انجام دهد، وجود خود را عینیت ببخشد. این خود صورت دیگر فرار از این دلمردگی است هرچند این خستگی و دلمردگی هنوز در وجود او پابرجاست. گفتیم که در این قسمت از قصیده، تصویر جدیدی از اندیشه اولیه را می‌بینیم. اکنون می‌توانیم آن تصویر را این گونه بیان کنیم: در دو قسمت پیشین دیدیم که فرو رفتن در خود و لذات شخصی و از طرفی دل کندن از آن لذات، دو رفتاری است که هر دو در نتیجه خستگی و دلمردگی پدید می‌آید. در این جا می‌بینیم که فرو رفتن شخص در راه عینیت بخشیدن به وجود خود، چه از راه تحقق لذات یا از راه مصالح اجتماعی، باز هم به خاطر همان خستگی و دلمردگی شکل می‌گیرد (اسکولز، ۱۳۷۹، ص ۲۰۲).

در اثنای این قسمت از قصیده به مقایسه گذرایی بین دریانورد و شاعر می‌پردازیم. کشتی هر دو را به محلی خطرناک می‌برد که احتمال هلاکشان می‌رود. در این هنگام دریانورد فریاد می‌زند: «در این جا یک انسان در مقابل «المحظور» به خود می‌لرزد و دیگری شاد می‌شود. یکی از آن دو نمی‌خواهد در چیزی که به او مربوط نیست دخالت کند و دیگری این کار را می‌کند. اولی چون خسته و دلزده است این کار را می‌کند تا گرفتار خوب و بد زندگی نشود، اما دومی این کار را انجام می‌دهد تا دلزدگی خود را از بین ببرد». سرنوشت هر دو یکسان است. دریانورد کمی قبل از رسیدن مرگ، مرده است. اما شاعر شادمان است چون منطقه ممنوعه را می‌بیند و خوشحال است از این که سایه اش بر زمین گسترده شده، و اینکه می‌تواند یک بار دیگر روی پاهایش بایستد.

نقد ادب معاصر ادبی

در قسمت واپسین قصیده دوباره مفهوم قسمت اول به چشم می‌خورد. در این جا همه چیز در هم آمیخته شده تا جایی که حتی افراد نمی‌توانند یک حقیقت واحد را از لابلای این تداخل تشخیص دهند. حتی خود مقتول هم نمی‌داند قاتل واقعی اش کیست و چه هنگام به قتل رسیده است. گاهی اوقات انسان خود قاتل است و دیگران مقتول. ما در دوره ای زندگی می‌کنیم که نظام ارزش‌ها بهم ریخته، اگر روزگاری انسان با سر حیوان یا حیوانی با سر انسان غریب و اسطوری بود، امروزه هیچ چیز غیرعادی نبود؛ «فروؤسُ الناسِ علی جُنثِ الحیواناتِ و روؤسُ الحیواناتِ علی جُنثِ الناسِ». این تصویر شعری ما را به یاد ابوالهول می‌اندازد؛ حیوانی که سری چون انسان داشت و همین طور به یاد الهه توت که انسانی بود با سری حیوانی. در اینجا اولین تصویر یادآور شر است و دیگری یادآور خیر. زمانی که می‌خواهیم تداخل خیر و شر را نشان دهیم این دو تصویر بسیار گویا هستند و زمانی که خیر و شر تداخل پیدا کنند حقیقت از بین می‌رود. این دو (خیر و شر) حقایقی هستند که در وجود انسان در کنار هم گرد آمده اند شایسته است که انسان خویشتن را با آن دو بشناسد (راوودراد، ۱۳۸۲ ش، ص ۹۱ - ۷۵).

نتیجه گیری:

در پژوهش و جستاری که در باب پیکره و ساختار مضمون شعر "الظل و الصلیب" به عمل آمد اگر نگاهی یا کوبسن گونه به توازن داشته باشیم در خواهیم یافت که این قصیده ساختار دستوری مشابهی را نمونه‌های بررسی شده آن در خود دارد. اگرچه تباین در کنار این گونه توازن نیز می‌تواند تأمل برانگیز باشد از رهگذر این توازن به توازن‌هایی با تکرار فعل که نقش تأکیدی دارند نیز برمی‌خوریم. با این نگاه به این نکته خواهیم رسید که توازن یکی از دست مایه‌های اساسی برجسته سازی ادبی است که از طریق تکرار آواهای مشابه، وزن، هم حرفی به دست می‌آید. باری وزنه توازن در این شعر نیز به خوبی سنگینی می‌کند و شعر را از ورطه روزمرگی زبان بیرون می‌آورد و آن را از حیث ادبی برجسته می‌سازد و غنای خاصی هم به آن می‌بخشد.

تحلیلی زبان شناختی - ساختاری از قصیده ی «الظَّل و الصَّلِب» بر اساس روش یاکوبسن

در این شعر، شعور ناخودآگاه با عامل فردی (خویشتن) یعنی با امیال و آرزوهایی که سرکوب شده و زندگی اجتماعی نمی‌تواند آنها را برتابد، جمع آمده است. از این رهگذر می‌توان گفت که بسیاری از رفتارها شامل همین آرزوها و امیال واپس خورده است که در کلیت متن ادبی، سخت دلالت گر و نمادین اند. اما آگاهی و شعور خودآگاه فردی شاعر تنها یک بخش از رفتار و دلالت عینی آن را به دست می‌دهد، آن هم همان چیزی است که در پیرامون خود دارد و با حواس پنجگانه درک می‌کند اما گذشته و ضمیر ناخودآگاه، منشأ مهم و غیرقابل انکاری برای رفتارهای انسانی می‌باشد. پس با توجه به نسبی بودن علوم انسانی آن هم روانشناسی نمی‌توان بر خودآگاه بودن یا ناخودآگاه بودن ذهن ادبی صلاح عبدالصبور در «الظل و الصلیب» با قطعیت حکم داد بلکه می‌توان گفت وی خود را از هر دو آبخشور واژگان شعری سیراب می‌کند اما چه بسا ممکن است این تاثیرپذیری در هر دو حوزه یکسان نباشد.

خیر و شر دو ارزش مستقل از هم نیستند، در واقع زمان به پایان رسیده حق و حقیقت، همان زمان خستگی و دلمردگی است. تداخل خیر و شر در وجود انسان انعکاسی است برای تداخل مرگ و زندگی یا همان سایه و صلیب. بدین صورت می‌بینیم که قسمت‌های مختلف قصیده که در وهله اول، با یکدیگر غیر مرتبط می‌نمایند اکنون پیوسته و هم پارچه جلوه می‌کنند و از اندیشه واحدی سخن می‌گویند؛ مانند نُت‌های مختلف و متنوع موسیقی که جدای از هم به نظر می‌رسند اما بر اساس یک طرح و برنامه واحد و مشخص با هم ترکیب می‌شوند. بنابراین، قصیده بلند در مسیر تعیین شده و فراروی خود تبدیل به اندیشه ای شامل و فراگیر و در عین حال دقیق می‌شود.

منابع و ماخ

الف. فارسی و عربی

- إسماعیل، عزالدین، الشعر العربی المعاصر قضایاه و ظواهره الفنیه و الأدبیة، بیروت، دارالثقافه، ۱۹۶۶.

نقد ادب معاصر ادبی

- اسکولز، رابرت، درآمدی بر ساختگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر آگاه، ۱۳۷۹.

- فردیناند دوسوسور؛ دوره زبان‌شناسی عمومی/فردیناند دوسوسور، ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.

- دوشه، ژان لویی، واج‌شناسی، ترجمه گیتی دیهیم، تهران، سروش، بی تا.
- راودراد، اعظم، نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۸۳.

- رجایی، نجمه، آشنایی با نقد ادبی معاصر عرب، مشهد، دانشگاه فردوسی، چاپ اول، ۱۳۷۸.

- سجودی، فرزانه، نشانه‌شناسی کاربردی، نشر علمی، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۷.

- شفیعی کدکنی، محمد رضا، صور خیال در شعر فارسی، تهران، نشر آگاه، ۱۳۷۲.

- صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۲.

- غولد مان، لوسین و آخرون، البنیویه و النقد الأدبی، مؤسسه الأبحاث العربیه، لبنان، بیروت، ط ۱، ۱۹۸۱.

- قویمی، مهوش، زبان‌شناسی و کاربرد آن در ادبیات، پیدایش نقد ساختاری، مجله زبان‌شناسی، سال پنجم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۶۷.

- گلدمن، لوسین، نقد تکوینی، ترجمه محمد تقی قیاسی، تهران، موسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۲.

- ناتل خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی، انتشارات بنیاد فرهنگی ایران، تهران، ۱۳۴۵.

ب. انگلیسی

- Grammon, P (۱۹۷۴), Traite de versification francaise, Colin, Paris, V tirage

- Jakobson, R (۱۹۶۶), Use vie danse le langage, Minuit, Paris

- Jakobson, R (۱۹۸۴), Use vie danse le langage, Minuit, Paris.

- Jakobson, R (۱۹۷۶), Six lecons sur le son et le sense, Minuit, Paris.

تحليلى زبان شناختى - ساختارى از قصيده ى «الظل و الصليب» بر اساس روش ياكوبسن

قصيده «الظل و الصليب» على أساس دراسة ياكوبسن البنيوية- اللغوية

الدكتور حسين أبو يساني^١

فرشيد موسى^٢

إن هذا البحث هو دراسة بنيوية- لغوية على أساس نمط ياكوبسن لقصيدة «الظل و الصليب» لصاح عبد الصبور؛

الشاعر المصرى العملاق، الذئنيويى تحت رواء حركة الشعر الجديد فى الأدب العربى، و الذى يعتبر من من متبعى ما بعد الحداثة فى ملامحها الغربية.

يحاول البحث -فيما يحاول- أن يتناول قصيدة الظل و الصليب مستعياً بمنظرها اللغوى أولاً، فدرستها من حيث المضمون ثانياً. ثم يهدف الوصول إلى مدى توفيق الشاعر؛ صلاح عبدالصبور فيما تشتمل عليه القصيدة من القالب و المحتوى، وغيره من الأهداف التى تنضوى تحت البنية و المغزى.

١- استاذ فى اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمى تهران

٢- الماجستير فى اللغة العربية و آدابها خوارزمى تهران